LK 85

ZENE AKADÉMIA
ZENEMŰVÉSZI

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 85

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bruchegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. Kár

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

191 LK 85 R227 393 I

Ueber das Leben und die Werke

des

G. Pierluigi da Palestrina

genannt der Fürst der Musik,

Sängers, dann Tonsetzers der päpstlichen Kapelle, auch Kapellmeisters an den drei Hauptkirchen Roms.

Nach den Memorie storico-critiche

des Abbate

Giuseppe Baini

Sängers und Direktors der päpstlichen Kapelle,

verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet

von

Franz Sales Kandler

Mitglied mehrer gelehrten Gesellschaften und Kunstakademien Deutschlands und Italiens.

Nachgelassenes Werk,

herausgegeben

mit einem Vorworte

und mit gelegentlichen Anmerkungen

von

R. G. Kiesewetter.

Leipzig, 1834.

Verlag von Breitkopf und Härtel.

ORSZÁGOS M. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
DER RATH DER STADT LEIPZIG
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

17

Immer reicher durch der Vorzeit Gaben
Beut ein Geschlecht dem andern froh die Hand.

A. W. Schlegel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 85
Zeneművészeti Főiskola
LM 84/1987
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

191

221

LISZT FERENC HAGYATÉKA

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 ORSZÁGOS

Vorrede

zu der deutschen Bearbeitung.

Wie die Masse der thätigen Menschen im Staate, nach den Gesetzen der ewigen Bewegung, im Drange nach Veränderung und Verbesserung unwiderstehlich zu neuen Bestrebungen fortgerissen wird, eben so entwickelt sich unaufhörlich ein belebendes Prinzip anderer Art in der menschlichen Gesellschaft: die *Regsamkeit in den schönen Künsten*.

Der Proteus unsrer täglich Neues einführenden Zeit hat indess so mancher Zaubergaben von Nöthen, um den zahllosen natürlichen und erkünstelten Bedürfnissen mit Erfolg entgegenzukommen.

Wenn man sieht, wie mit jedem Tage der äussere Glanz grösstentheils auf ungebührliche Art zunimmt, der innere Gehalt aber verfällt, so erscheint es räthlich, ja sogar nothwendig, zuweilen einen Blick in den Spiegel der Vergangenheit zu werfen, um der Vorzeit Gestalten in's Leben heraufzurufen und aus dem Dunkel der hingeflossenen Zeit einige Lichter zur Erhellung und Aufheiterung der spätern, die des Lichtes nicht zu viel hat, aufzustellen.

In unsrer, einem ernsten und tiefen Nachdenken nicht geneigten Zeit, wo das *Schaffen* so leicht, ja leichtfertig geworden und jeder für einen Künstler gilt, der etwas hervorbringt: in dieser Zeit ist es Bedürfniss, dass alle geistigen Kräfte, die auf das Gute und Wahre gerichtet sind, sich mehr und mehr um ihren gemeinsamen Mittelpunkt versammeln und daran anschliessen;

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ich hatte bei meinem zweiten Aufenthalte in Rom die auf diese Weise in Masse aufgehäuften Materialien mit freudiger Bewunderung einzeln durchgesehen und mit *Baini* darüber gesprochen; und schon damals war ich veranlasst, zu schreiben, was später die musikalische Zeitung in München (in einem Aufsatze über den Musikzustand in Rom unter dem 29. März 1828) berichtete und was die Revue musicale noch in demselben Jahre wiederholte: »Von grossem Interesse für die Musik-Geschichte wird die so eben für die Presse gediehene Monografie: *Ueber Palestrina und seine Werke* sein, da hierin eine umsichtige Zusammenstellung des gleichzeitigen Musikstandes der damals kultivirten europäischen Länder Platz greift. Ein solches geschichtlich-kritisches Elaborat, welches verschiedenartige Kenntnisse, Belesenheit, vielen Fleiss und scharfes Urtheil in Anspruch nimmt, verdient unsere ganze Theilnahme um so mehr, da ich als Augenzeuge und nach umständlicher Prüfung der Materialien, nach Durchlesung mehrer ausgearbeiteter Stellen versichern kann, dass der musikalischen Literatur eine Bereicheruug im schönsten Sinne des Wortes hierdurch erwachsen werde.«

Demgemäss dürfte es nicht ohne Interesse sein, im Allgemeinen zu berühren, wie *Baini* seinen Gegenstand erfasst und wiedergegeben habe.

Pierluigi's Leben, der Charakter und die Geschichte seiner Werke ist nunmehr aufgehellt und grösstentheils mit authentischen Urkunden belegt.

Was das Leben des grossen Mannes, dessen Name mit Recht für tausend Lobsprüche gilt, betrifft, so hat *Baini* dabei, wenn man die Jugend- und Bildungsgeschichte etwa ausnimmt, einen Reichthum an Quellen dargelegt und benutzt, wie nicht leicht ein Biograf, besonders aus einer entfernteren Geschichtsepoche, zu finden im Stande gewesen sein dürfte. *Baini* ist ein Juwelier, der eben so viel, als gut gesehen hat. Er zitirt unter vielen andern Manuskripten des Archivs der päpstl. Kapelle das daselbst vorhandene *Diario* (Tagebuch) dieser Kapelle Punkt für Punkt, wo alle seit Jahrhunderten dort vorgefallenen Begebenheiten nach uralter Sitte umständlich und gewissenhaft verzeichnet erscheinen. Etwaige Zweifel und Bedenken, die sich bei dem öftern Wechsel

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Dienstesanstellungen *Pierluigi's* ergeben konnten, berichtigt er durch die daselbst vorliegenden *Dekrete*, *Zensualbücher* (*libri censuali MS.*) *der Capella Giulia* (zur Vatikankirche gehörig) und der übrigen zwei Hauptkirchen, wo alle an die dahin gehörigen Individuen geschehenen Geldzahlungen mit den darauf bezüglichen Nebenumständen eingetragen stehen. Dadurch wird der Eintritt, so wie der Austritt der Einzelnen genau bis auf den Tag angegeben. Eine fernere Hilfsquelle für seine geschichtliche Forschung waren die im dortigen Archive befindlichen auf Pergament geschriebenen Bullen, die päpstlichen Sänger betreffend, deren Inhalt er, insofern sie zu seinem Gegenstande gehören, in den umfangsreichen Noten meist wörtlich anführt.

Sehr wichtig für seinen Zweck war auch das in der Bibliothek des Hauses Corsini befindliche Manuskript von *Matteo Fornari*, das den Titel führt: *Narrazione storica dell' origine, de' progressi, e privilegj della cappella pontificia di M. Fornari cantore cappellano della stessa cappella sotto il glorioso pontificato del regnante Benedetto XIV.*; ferner das in der Vatikanischen Bibliothek liegende Manuskript *Giuseppe Ottavio Pitoni's: Notizia de' Contrappuntisti e compositori di Musica degl' anni dell' era cristiana* 1000 — 1700. *Opera divisa in sette parti*; — endlich die Geschichte des für die damalige Reform der Kirchenmusik nicht unwichtigem Konziliums zu Trient: *Istoria del Concilio di Trento*, Roma, 1657.

Das in besagter Angelegenheit bisher für so wichtig gehaltene Werk von *Adami da Bolsena: Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia.* Roma, 1711, zitirt *Baini* nur nebenher, meist, um die darin enthaltenen mangelhaften und irrigen Bemerkungen zu ergänzen und zu berichtigen; ebenso widerlegt er die falschen Behauptungen *Antimo Liberati's* und zeigt, wie *Fürst-Abt Gerbert*, *P. Martini*, *Burney*, *Hawkins*, *Eximeno* so manche Sage einer unzuverlässigen Quelle ohne nähere Prüfung benutzten und daher in Irrthümer verfielen.

Die meist in's Detail gehende Beschreibung und Würdigung der Werke *Pierluigi's*, dieser getreuen Urkunden seines Herzens und Lebens, ist im Ganzen sehr verdienstlich; ich kann mich jedoch nicht enthalten, dasjenige, was ich bei Gelegenheit meiner kriti-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schen Uebersicht dieses Werkes (im November 1829) in der Leipz. Mus. Zeitg. zu bemerken mich verpflichtet fand, zu wiederholen und, da ich bei der spätern (gegenwärtigen) Bearbeitung manche ganz eigene Schwierigkeiten zu besiegen hatte, nunmehr recht scharf hervorzuheben: *Nie sind* nämlich *die Menschen erfinderischer und beredter, als wenn ihnen daran liegt, Werth zu geben oder abzusprechen.* Dort sagte ich unter andern: »Die Würdigung des Charakters jener Werke sei im Allgemeinen nicht selten zu emfatisch, und es fänden sich darin mehre Male poetische Ausdrücke, die kaum auf die spätern Produkte der musikalischen Klassiker (die doch in Folge der ästhetischen Fortschritte der Kunst bereits mit der Fantasie und Sprache der Leidenschaften zu thun hatten), passen würden. Desshalb die so oft wiederkehrenden Eigenschaftswörter: »*Omero*,« »*Principe della Musica*,« »*il gran imitatore della natura*« u. s. w., der vielen Stellen aus Horaz, Virgil, Dante, Petrarca, Ariosto, Salvator Rosa u. A. nicht zu gedenken.«

Und hier stehe in Absicht auf die oft sehr poetisch geschilderten Lebensverhältnisse *Pierluigi's* die Bemerkung, dass *Begebenheiten* der *Geschichte* angehören. Diese ist gerecht und sogar streng; sie lässt die Gefühle bei Seite, um sich an die Wirklichkeit zu halten. Anders klingt ein Panegyricus, ein Elogio der Italiener; und was es mit den Trauer- und Gedächtnissreden (Nekrologen) bei uns Deutschen für eine Bewandniss habe, wissen wir; das fördert aber nicht die Wissenschaft.

Wie dem aber auch sei, so wird die Lebens-Geschichte eines Meisters, dessen Ruhm im Verlauf von Jahrhunderten so viele andere überstrahlt hat, dessen Verdienste und bewundernswürdige Schöpfungen von hundert und wieder hundert Federn durch alle Zeitalter und bis zu unsern Tagen gepriesen worden sind, das Interesse jedes Verehrers der Kunst in hohem Grade anregen.

Doch ist es nicht des Meisters Lebens-Geschichte allein, welche dem Werke des würdigen *Baini* seinen Werth verleiht. Man begreift, dass die Geschichte eines grossen Mannes, in der gegebenen Beziehung, in welcher er zu seiner Zeit stand, zugleich *die Geschichte seiner Zeit* selbst umfasst, an welcher er

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich herangebildet hat, wie nicht minder jene der *vorhergegangenen*, aus welcher hinwieder seine Zeit hervorgegangen war, indem diese wie jene zugleich zu der Schätzung seiner Leistungen und seiner Vorzüge den nothwendigen Maassstab liefert. Man findet darum hier die merkwürdigsten Perioden der musikalischen Kunst geschichtlich beleuchtet, *mit einem Schatze der wichtigsten, grösstentheils völlig neuen, historischen und literarischen Notizen*, welche — selbst von der Monografie des Meisters abgesehen — schon allein hinreichen würden, dem Werke einen der ausgezeichnetsten Plätze in dem Gebiete der musikalischen Literatur für immer zu verbürgen.

Die in gewissem Betracht wichtigste Periode, nämlich die der ersten Entwicklung und Ausbildung eines geregelten Kontrapunktes durch die niederländischen Musiker, ist allerdings von den Bewerbern um den von dem kön. niederländischen Institute der Wissenschaften, Literatur und schönen Künste zu Amsterdam im Jahre 1826 ausgesetzten Preis, den Herren Kiesewetter und Fétis, in werthvollen Abhandlungen zuerst aufgeklärt worden; allein erst durch das gleichzeitig in Rom (1828) erschienene Werk *Baini's* ist die bis dahin überall ungekannte Vor-Ockenheimische Periode enthüllt worden; und der Verfasser der deutschen (der goldnen Medaille gewürdigten) Abhandlung hat sich sehr glücklich gepriesen, in einem von ihm noch während des Druckes eingesendeten Nachtrage das Wichtigste in dieser Beziehung aus dem nun vorliegenden *Baini'schen* Werke seinen Lesern mitzutheilen und solchergestalt die (von ihm selbst früher redlich angedeutete) Lücke noch auszufüllen.

Was den Musikstand in *Pierluigi's* Zeitalter selbst betrifft, so hat *Baini* in Absicht auf die Römische Schule ohne Zweifel seinen Gegenstand kräftig erfasst und in seiner ganzen Ausdehnung gründlich und belehrend abgehandelt. Andere Schulen, es seien nun italische oder die andrer Länder, denen er vielleicht diese Ehre noch nicht zugestehen mochte, sind nur obenhin berührt, und in Absicht auf ausseritalische Musikpraxis hätte ich gar Manches hinzuzufügen gefunden, wenn der Plan und Umfang meiner Bearbeitung diess erlaubt hätte. Dasselbe gilt auch in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gehörige — die Untersuchung bei Gelegenheit des Konziliums zu Trient etwas ausgenommen, welche unserm Verfasser eben zu den anziehendsten und für die mus. Kunst- und Literär-Geschichte höchst wichtigen Mittheilungen die Veranlassung bot — wurde vom Platze geräumt und, insofern damit Neues für die Geschichte und die Literatur geleistet worden, an anderen Orten zusammengestellt. So entstand, um ein Beispiel anzuführen, der *Anhang*, welcher die *biografischen oder literarischen Notizen* von so vielen Tonsetzern und musikalischen Gelehrten enthält, insofern damit die Artikel bei *Forkel*, *Gerber*, *Choron* und *Fayolle*, *Bertini*, *Lichtenthal* und andern Schriftstellern dieses Faches zu ergänzen oder zu berichtigen waren: ein Gegenstand, welcher vielleicht um das Doppelte angewachsen wäre, hätte ich die Schätze der k. k. Hofbibliothek in Wien, wie ich dieselben nun kenne, und einige andere mir zu Gebote stehende Quellen dazu verwenden dürfen. Der Hauptzweck, das Erz aus dem *mir angewiesenen* Bergwerke zu gewinnen und zum ferneren Gebrauche zu schmelzen, durfte auf keine Weise aus dem Auge gelassen werden; alles Uebrige auf ein anderes Bassin hinleitend und bewahrend.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zum Schlusse nur noch die aufrichtige Bitte, dass, weil Quellenschriftsteller vorzugsweise Licht und Leben in der Wissenschaft verbreiten, nächstens einer *der Berufenen* die Mühe nicht scheuen möge, das ganze Werk, wie es nunmehr in der deutschen Literatur seinen Platz einnimmt, streng kritisch und im Detail zu prüfen und das wie auch immer sich gestaltende Ergebniss der literarischen Welt unumwunden mitzutheilen.

Wien, am 25. Mai 1831.

Der Verfasser.

ZENEAKADÉMIA
LISZT. MÚZEUM

GYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Vorwort
des Herausgebers.

Der Verfasser der hier vorliegenden deutschen Bearbeitung des grossen *Baini'schen* Werkes über Palestrina, *Franz Sales Kandler*, ist den Freunden musikalischer Literatur durch verschiedene in die gelesensten Zeitschriften des In- und Auslandes gelieferte Aufsätze — vorzüglich durch seine Berichte über den Musikstand in Rom und in Neapel und durch seine in zweimaliger Auflage erschienenen *Cenni storico-critici* über *Hasse* (Venedig, 1820) — hinlänglich bekannt, braucht darum nicht durch irgend einen Herausgeber erst gleichsam vorgestellt zu werden.

Die Arbeit desselben, welche hier dem lesenden Publikum übergeben wird, war kaum beendigt, als ihn, im September des verhängnissvollen Jahres 1831, ein schneller Tod im Alter von 37 Jahren dahinraffte. Die ungünstigen Weltereignisse der zunächst folgenden Periode haben seither die Herausgabe verzögert.

Neuerlich aufgefordert, das Werk einer nochmaligen Durchsicht zu unterziehen und zur Herausgabe zu bereiten, habe ich diess Geschäft desto williger übernommen, je wärmer der Antheil war, den ich an dem für die Geschichte der mus. Kunst und Literatur so höchst wichtigen Werke des vortrefflichen *Baini* gleich bei dessen Erscheinen genommen und je lebhafter schon damals mein Wunsch war, dasselbe, sei es in einer Uebersetzung oder in einem zweckmässigen Auszuge, der deutschen Literatur bald angeeignet zu sehen. Zudem glaubte ich diesen Liebesdienst dem An-

GYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

denken des zu früh Dahingeschiedenen schuldig zu sein, der seit drei Lustren unsrer Bekanntschaft mir immer mit besonderer Anhänglichkeit zugethan gewesen, der während eines mehrjährigen Aufenthaltes in den grössten Städten Italiens meine musikalische Sammlung durch seine Einsicht, wie durch seinen Einfluss wesentlich bereichern half, und der endlich, hauptsächlich durch mich aufgemuntert, sich jener mühsamen Bearbeitung mit einer durch ihre Beweggründe sehr lobenswerthen Beharrlichkeit unterzogen hatte.

Ueber Gegenstand, Zweck und Plan seiner Bearbeitung hat sich derselbe in seiner Vorrede ausgesprochen. Ueber den Werth aber, den eine solche Bearbeitung überhaupt für den Freund der Musik und ihrer Literatur haben kann, und über den bezüglichen Werth der gegenwärtigen sei es mir vergönnt hier noch Einiges zu sagen.

Das grosse Werk des *Abbate Baini*, ohne Zweifel das werthvollste, das die gesammte musikalische Literatur der letzten Dezennien irgendwo aufzuweisen hat, ist gleich nach seinem Erscheinen auch schon ein seltenes geworden; die vorhandenen Exemplare einer in der Zahl beschränkten Auflage nahmen ihren Weg in alle grossen Bibliotheken und in die Privat-Sammlungen der eifrigsten Liebhaber der Literatur. Auch von diesen letztern haben aber viele sich das Werk nicht mehr verschaffen können, und die Bibliotheken, in welchen dasselbe sich eben vielleicht befindet, sind nicht in ihrer Nähe. Andrerseits ist es eben so wahr, dass das Originalwerk durch die Art, wie der Verfasser seinen Gegenstand mit Allem, was sich ihm nebenher darbot (und nicht überall zur Geschichte wesentlich gehört), umfasste, besonders durch die Menge der Zitate und einen verschwenderischen Aufwand von mannigfaltiger Gelehrsamkeit fast nur für grosse Bibliotheken sich eignet; dass der Freund eigentlich musikalischer Literatur einen grossen Theil seines Inhaltes leicht, ja gerne missen und mit Dank einen Auszug an dessen Statt nehmen dürfte, in welchem er alles (aber auch nur) dasjenige vereinigt fände, was unmittelbar die Geschichte des grossen Meisters betrifft und was der gelehrte Verfasser, in Beziehung auf allge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

meine Geschichte der Musik und der Literatur, zugleich aus dem unergründlichen Schatze seiner aufgesammelten Hülfsmittel so freigebig mitgetheilt hat, und das in gewissem Betracht eben den kostbarsten Theil des Werkes ausmacht.

Und diess Alles nun wird man hier in der deutschen Bearbeitung wirklich und so vollständig antreffen, dass kaum noch ein Grund übrig bleiben dürfte, nach dem Original sonderlich zu verlangen. — Sollte dieser Zweck erreicht werden, so musste freilich der deutsche Bearbeiter sich jener Treue und jener Ausführlichkeit befleissigen, welche immer noch manchem Leser zu gewissenhaft beobachtet vorkommen dürfte, die aber nach dem gefassten Plane unerlässlich war und von dem Literaten nicht anders als mit *Dank* anerkannt werden kann. Wer in dem *Baini'schen* Werke nur eben die Geschichte der Schicksale in dem Leben des »Fürsten der Musik« und die Anzeige seiner Werke sucht, dem wird Hrn. *v. Winterfelds* gedrängter Auszug (Breslau, 1832) vollkommen genügen; er erhält dort zugleich die sinnreiche Kritik eines feinen Kenners und Aesthetikers in den Kauf, die ihn des Selbstlesens des Werkes und des eigenen Urtheils darüber mit einem Mal überhebt. Dem soliden Liebhaber ist durch jene Brochüre der Besitz des *Baini'schen* Werkes oder eines umfassenden Auszuges desselben nicht entbehrlich gemacht worden.

Obgleich endlich der Verfasser der vorliegenden deutschen Bearbeitung manche gute Anmerkung unter dem Texte beigefügt hat, so glaubte der Herausgeber dennoch dem Antriebe nicht widerstehen zu dürfen, auch seinerseits noch deren mehre beizusetzen. Gewiss hegt er für den Verfasser der Memorie die grösste Verehrung und ist ihm für hundertfältige darin gefundene Belehrung tief verpflichtet; doch auch der Gelehrteste wird zuweilen durch unzuverlässige Zeugnisse oder Darstellungen einst auch wohl berühmter Schriftsteller zu Behauptungen veranlasst, welche der Kritik verfallen; und, irre ich nicht, so sind eben die Gelehrtesten dieser Gefahr am leichtesten ausgesetzt. Hierzu kommt die Erwägung, dass ein Irrthum, durch einen Schriftsteller ersten Ranges erneuert, sich am gefährlichsten festsetzt. Ob die Schriftsteller untergeordneten Ranges, die in neuerer Zeit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Liebhabern musikalischer Duodez-Literatur »Geschichten der Musik« oder dahin einschlagende Aufsätze geliefert haben, längst veraltete und fast vergessene Irrthümer wieder aufwärmen, daran ist nicht viel gelegen: künftige Arbeiter in diesem Fache werden ihre Produkte schwerlich aufsuchen, oder die gefundenen nach Verdienst abfertigen; *Baini* aber wird in den nächsten hundert Jahren, und wohl weiter hinaus, oft zitirt, und noch öfter werden seine Meinungen ohne Zitat als entschiedene Thatsache wiederholt oder nachgebetet werden. Bei einem Schriftsteller von so hohem Verdienst thut es Noth, eine Andeutung zu hinterlassen, dass diese oder jene Behauptung doch schon zu derselben Zeit eine Einwendung zuliess; und wo ja eine solche hier vorkommen mag, wird der Leser leicht erkennen, dass sie nicht des Verfassers so richtige, als scharfsinnige Urtheile, sondern gewöhnlich einen unzuverlässigen Zeugen oder Gewährsmann trifft.

Wien, im Mai, 1833.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R. G. Kiesewetter.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorrede

aus dem Werke:

Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cappellano cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, Maestro di Cappella delle Basiliche Vaticana, Lateranense, e Liberiana, detto il Principe della Musica; compilate da Giuseppe Baini, Sacerdote Romano, Cappellano Cantore e Direttore della stessa cappella pontificia. 2 Volumi. Roma, della Società tipografica. 1828.

ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁR

Es sind fast drei Jahrhunderte, seit die Geschichte die staunenswürdigen Musikwerke des *Giovanni Pierluigi da Palestrina* ohne Unterlass preist. Italische und fremde Schriftsteller haben durch würdige Geistesprodukte zu dem Ruhme dieses Mannes beigetragen, und man ist allenthalben übereingekommen, die Musikgattung, welche derselbe zu vervollkommnen vorhatte, ihm zu Ehren Musik alla Palestrina zu nennen. Es gibt indess nicht einen einzigen Schriftsteller, der die Begebnisse seines Lebens — wenn auch nur die interessantesten — so wie die Existenz und den Werth seiner Werke nach Verdienst beschrieben hätte. Die Vorzüge in der schaffenden Tonkunst, die der Patrizier *Benedetto Marcello* besass, sind ohne Zweifel sehr gross; er hatte aber auch das Glück, die goldene Feder des gelehrten Barnabiten *P. D. Giovenale Sacchi*, der sein Leben beschrieb, zu finden. Die genialen Produkte *Sacchini's* wurden durch die werthvollen bio-

grafischen Memoiren des Maestro *Piccinni* in's Licht gestellt. Der Ruhm *Jos. Haydn's* verbreitete sich durch *Carpani's Haydine* wo möglich noch weiter; *G. Haendel* wird immer durch *D. Burney's* gelehrte Forschung an Merkwürdigkeit gewinnen; auch *J. Adolf Hasse* und *P. Giov. Batt. Martini* haben, jener *Franz Sal. Kandler*, dieser den *P. Guglielmo della Valle* zu ihrem Vortheile gefunden, indem Letztere ihre Lebensgeschichten schrieben; und um so viele andere zu verschweigen, der Mönch *Guido* von Arezzo, der mittelst seiner Erfindungen zum Vater der Musik geworden, aber durch mehre Jahrhunderte in Vergessenheit begraben lag, hat dieser nicht an *Luigi Angeloni* einen Schriftsteller gefunden, der sowohl seinem Leben, als seinem Rufe für ewige Zeiten dauernde Anerkennung verschafft hat? Nur *Giovanni Pierluigi*, der berühmteste von allen, das bei weitem grösste Genie, das allen verblichenen und kommenden Meistern in der Kunst überlegen bleibt, dem diese letztere, die schönste unter den schönen Künsten, ihre Vollendung verdankt, dieser Mann soll sich mit einzelnen kleinen Abhandlungen kurzer Andeutungen begnügen, und erst nach drei Jahrhunderten von den Studien eines ganz unbekannten Schriftstellers, wie ich bin, Vortheil ziehen! Wenn es in Italien eine Nacheiferung gibt, so will ich mit meiner Schrift diese zu erregen suchen, damit der Ruf des Fürsten der Musik durch mich nicht verliere, sondern durch die gelehrten Forschungen eines andern mehr berühmten Schriftstellers erkräftige, damit, wenn die ruhmvollen Bestrebungen *Pierluigi's* zu Gunsten der Musik und das Verdienst seiner Werke gehörig erleuchtet sein werden, unserm Italien der erste Platz in der Musik gesichert bleibe, eine Stelle, welche *Giovanni* im Jahrhunderte des grossen *Leo* demselben für ewige Zeiten unwandelbar durch seine unvergleichlichen Geistesgaben angewiesen hat.

Seit meinen frühesten Jahren in das Kollegium der päpstlichen Sänger-Kapläne aufgenommen, fühlte ich immer mein Innerstes

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bewegt, wenn *Pierluigi's* herrliche Werke in der päpstlichen Kapelle im Angesichte des heiligen Vaters feierlich ausgeführt wurden; ich beschloss daher, von jugendlichem Enthusiasmus ergriffen, Alles von den Werken des Tonmeisters zu sammeln, was mir möglich war, um mich nach Lust daran zu ergötzen. Rom reichte nicht hin, meine Wünsche zu erfüllen; mit unsäglichen Mühen und bedeutenden Kosten brachte ich endlich aus ganz Italien jene 25 Bände der gedruckten Werke *Pierluigi's* und die 7 Bände nebst mehren Fragmenten seiner Werke zusammen. Inzwischen verschafften mir das reiche Archiv unsrer päpstlichen Kapelle, dessen Schlüssel mir anvertraut waren, so wie die Archive der Hauptkirchen (Basiliken), der öffentlichen und Privatbibliotheken Rom's, die ich sämmtlich auf das fleissigste durchforschte, nicht nur eine Menge nicht herausgebener Werke, sondern auch sehr viele Original-Nachrichten von ächter Wahrheit und solidem Gepräge über *Pierluigi's* Privat- und Künstler-Leben. Jetzt sah ich mich im Besitze reicher Mittel, eine chronologische Serie der Hauptmomente aus dem Leben dieses unermüdlichen Homers der Musik im Gegensatze zu den lächerlichen Aufsätzchen, die bisher über ihn erschienen, zu liefern, die geeignet ist, die wahre Anzahl, so wie den eigentlichen reellen Werth der grossen Werke zu bezeichnen, wodurch jenes Genie sonder gleichen die musikalische Kunst und Wissenschaft auf den Gipfel der Vollendung steigerte. Dieser Umstand bewog mich, mit Ernst daran zu denken, die zufällig verwendeten Mühen und Kosten zu nützen und dasjenige öffentlich bekannt zu machen, was ich zu meiner Privat-Belehrung gesammelt; ich beschloss, mit gegenwärtiger Arbeit einen Versuch zu machen, indem ich nur ganz unbekannte, grösstentheils in Manuskripten vorhandene Notizen hierzu benutzte: ein Unternehmen, das ich nunmehr der Einsicht und Güte der Leser anheimstelle, die es wohl zu würdigen wissen werden, wie viele Mühe es in einem neuen Werke koste, Begebnisse zu

sammeln, sie gehörig zu ordnen und gefällig darzustellen, die zu würdigen verstehen, wie ich zu hoffen wage, dass ich den Satz des Ovid: *In magnis et voluisse sat est* gern auf meine Wenigkeit angewendet wissen möchte.

Bei Verfassung vorliegender Memoiren habe ich die chronologische Ordnung befolgt, weil ich sie bei Lebensbeschreibungen am angemessensten finde, weil sie durch den Gebrauch bestätigt ist und schon an sich die Werke selbst am besten beleuchtet: da es sich um einen Mann handelt, der Schritt vor Schritt zur Vollkommenheit in seiner Kunst sich erhebt. Zum Schlusse des Werkes habe ich endlich im 11. und 12. Kapitel der 3. und letzten Abtheilung in zwei Uebersichten wie in zwei Gemälden die historischen Begebnisse desjenigen zusammen gefasst, welches im Traktate weitläufig abgehandelt wird. Im ersten Epiloge habe ich die chronologische Folge des Lebens und der gedruckten Werke, der hinterlassenen und nicht herausgegebenen; im zweiten aber nach der Beschreibung der Fortschritte der Figural-Musik von ihrem Entstehen bis zu *Pierluigi* den Beweis geliefert, dass er als höchster Künstler, als filosofischer Kunstmeister die Musik von dem unvollkommenen Zustande, in welchem er sie fand, über verschiedene Stufen bis zur vollendeten Vollkommenheit einer edlen Wissenschaft durch die wahrste Nachahmung der Natur erhoben habe.

Ich habe im Laufe des ganzen Werkes jede Gelegenheit benutzt, um die Wissbegierde jeder Gattung Leser gehörig zu befriedigen. Wenn daher hin und wieder die Anmerkungen zu gedehnt scheinen, wenn Jemanden das Kap. IX. der zweiten Abtheilung, wo gegen den Verfasser des Giornale de' Letterati (Rom, 1753) bewiesen wird, das *G. Pierluigi* zwar zum Komponisten, nicht aber zum Maestro der päpstlichen Kapelle gewählt werden konnte; oder das Kapitel XI. der nämlichen Abtheilung, wo gegen Bettinelli behauptet wird, dass die Musik eine feste,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wohlbegründete Kunst sei, die durch die schaffende Kraft der Meister in jeder Gattung vorzüglich schöne und hohe Produkte fördern kann, wie *Pierluigi* sie in der bekannten alten Gattung geschaffen hat; oder das Kapitel II. der dritten Abtheilung, wo die genealogische Serie der berühmtesten Schüler der Römischen Schule unter *Gio. Maria Nanini* und unter der Leitung *Pierluigi's*; und endlich am Schlusse des Kap. VIII. derselben dritten Abtheilung, wo die eigentliche Lage der Vatikanischen Hauptkirche angegeben ist, um mit Bestimmtheit die Begräbnissstätte *Pierluigi's* auszumitteln: wem also diese Anmerkungen oder kritischen Untersuchungen zu gedehnt scheinen, der möge sie nach Belieben abkürzen, da ich lieber einer zu grossen Umständlichkeit, als einer oberflächlichen eilenden Arbeit beschuldigt werden möchte.

Nach dem Titelblatte steht das Bildniss *Giovanni Pierluigi's*, wovon mir Se. Exc. der k. Preuss. Minister am päpstl. Hofe, Hr. Karl Bunsen, den Kupferstich verehrte. Die Zeichnung wurde von den vier alten Portraits genommen, die in Rom befindlich sind, und wovon eins im Archive unsrer Kapelle im Quirinal, zwei in der Bibliothek des Hauses Barberini, und eins in der Sakristei der Sänger in der Vatikanischen Hauptkirche befindlich ist. Die Ausführung dieser Arbeit besorgten die braven Künstler Hr. Conrad Eberhard von München, G. Hempel von Wien, Julius Schnorr von Carolsfeld von Leipzig, der jetzt in München etablirt ist; dieser Letztere besorgte die gänzliche Ausführung der Zeichnung letzter Hand, welche endlich von Hrn. S. F. Amsler, einem Schweizer — dem ersten Künstler vielleicht in Europa hinsichtlich der Zeichnungen in der schönen Manier des Marc Antonio — auf das Kupfer übertragen wurde. Meine Dankbarkeit musste sowohl dem Fleisse dieser Künstler, als der hochherzigen Gesinnung des Gerbers öffentlich ihren Tribut bringen.

Der Himmel möge gestatten, dass diese meine Bemühungen um vorliegende Memoiren die Herzen der Tonsetzer dergestalt ermuthigen möchten, um die Originalwerke *Pierluigi's*, sowohl die gedruckten, als ungedruckten, die ich sämmtlich mit eigner Hand spartirt (in Partitur gebracht) und aus den alten Schriftzeichen ohne Takt nach unsrer heutigen Lesemethode eingetheilt habe, einer näheren Prüfung zu unterziehen, um, so Gott will, eine vollständige Herausgabe dadurch zu erwirken, damit die Kirchenmusik, ihrer edlen Bestimmung nach, zum pflichtmässigen Kultus des höchsten Wesens, zur Sammlung des Herzens der Menschen zur frommen Gottesverehrung sich endlich einmal des theatralischen Unfugs entledige, der dem Gottestempel so übel ansteht, und damit nach dem Beispiele der pränestinischen Musik diese Kunst wieder des Hauses würdig werde, welches dem Gebete geweiht sein soll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

Seite

1) Vorrede zu der deutschen Bearbeitung .....
2) Vorwort des Herausgebers .....
3) Vorrede aus dem Werke: *Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di G. P. da Palestrina, compilate da Giuseppe Baini* .....

I. Jugend- und Bildungsgeschichte *Pierluigi's* 1

II. *Pierluigi* wird im Jahre 1551 unter P. Julius III. als Lehrer der Knaben (*Maestro dè putti*) in der Capella Giulia im Vatikan angestellt und erhält den Titel und die Anstellung als Kapellmeister im Vatikan: Maestro di Capella della basilica Vaticana 5

III. *Pierluigi* gibt diese Anstellung auf und tritt auf Befehl Julius III. am 13. Januar 1555 in das Kollegium der päpstlichen Sänger, wo er aber nach 6 Monaten auf Anordnung Paul IV. als verheirathet wieder auszutreten gezwungen wird. Er tritt am 1. Oktober 1555 als Kapellmeister in den Dienst der Lateranensischen Hauptkirche 7

IV. *Pierluigi* wird am 1. März 1561 Kapellmeister der liberianischen Hauptkirche, S. Maria Maggiore genannt.

Geschichte der in Folge des Konziliums von Trient — welches im J. 1563 geschlossen wurde — einzuleitenden Reform der Kirchenmusik. *Pierluigi* schreibt drei Messen, wovon die dritte, die sogenannte Missa Papae Marcelli als Prototyp für die Kirchen-Komposizionen erklärt wird 10

V. P. Pius IV. vermehrt seine Pension und schafft für ihn den Posten eines Tonsetzers der päpstlichen Kapelle (Compositore della Capella pontificia), einen Titel, welchen er seit dem 1. Oktober 1565 durch sein ganzes Leben behält 51

VI. *Pierluigi* widmet dem König Filipp II. von Spanien den zweiten Band seiner Messen, worunter auch jene *di Papa Marcello* gewesen. Erörterungen über diese Benennung, über verschiedene Ueberarbeitungen dieser Messe, endlich über die Ansichten Bettinelli's hinsichtlich des damaligen Musikstandes. Mehre Werke *Pierluigi's* in dieser Periode 55

VII. *Pierluigi* tritt am 1. April 1571 als Kapellmeister der Vatikanischen Hauptkirche zu S. Peter ein; der h. Filipp Neri wählt ihn zum Maestro für sein Oratorio. Verschiedene Werke *Pierluigi's* in dieser Periode 67

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

VIII. *Pierluigi* übernimmt in Auftrag P. Gregors XIII. mit Giudetti, seinem Schüler, die Verbesserung des Graduale und Antifonario Romano 1576. Mehre andere Werke *Pierluigi's* in dieser Periode 77

IX. P. Sixtus V. sucht ihn (1585) zum apostolischen Kapellmeister (Maestro della capella apostolica) zu machen, ändert aber seinen Entschluss und bestätigt ihn dafür als Compositore der päpstlichen Kapelle. Verschiedene Werke dieser Periode. Die berühmte 6stimmige Messe: Assumpta est.... 90

X. *Pierluigi* schreibt die 1. Lamentazion für die päpstl. Kapelle (1587) und widmet Sixtus V. das 1. Buch der Lamentazionen (1588), so wie das grosse Werk der Himnen (1589) 93

XI. *Pierluigi* widmet dem Herzoge Wilhelm II. von Baiern, seinem grossmüthigen Mäzen, das 5. Buch der Messen (1590) u. P. Gregor XIV. zwei Motettensammlungen. Dieser Papst vermehrt seinen Gehalt als Compositore der päpstl. Kapelle (1591) 102

XII. Letzte Lebensperiode *Pierluigi's*. Er wird Konzertmeister bei dem Kardinal Aldobrandini, widmet demselben den 6. Band seiner Messen (1593), so wie der Grossherzogin von Toscana Christine den 2. Band *Madrigali spirituali*. Sein Ableben 110

XIII. Schicksale der hinterlassenen Manuskripte *Pierluigi's*; fernere Herausgabe verschiedener derselben 115

XIV. Ungedruckte Werke *Pierluigi's*, welche sich in der päpstl. Kapelle, in den Archiven des Laterans, des Vatikans, der Kirche S. Maria in Vallicella, in der Bibliothek des Collegio romano und in der Vatikanischen Bibliothek befinden. Kurzer Blick auf untergeschobene Komposizionen 125

XV. Auf das Leben und die Werke *Pierluigi's* Bezügliches 139

XVI. Geschichtliche Darstellung des Musikstandes seit dem 10. Jahrhunderte. Vorzüglichste Epochen derselben bis auf *Pierluigi*. Dessen verschiedene Musikstile. Musica alla Palestrina 146

Verzeichniss aller Werke des G. P. da Palestrina von G. Baini behufs einer zu besorgenden Ausgabe nach unserm Musiksistem in Partitur gebracht 175

Chronologische Reihenfolge der Kapellmeister an den drei Hauptkirchen Roms 176

Anhang, enthaltend verschiedene Notizen über berühmte Musiker, ihr Leben und ihre Werke, vorzüglich zur Ergänzung und Berichtigung des Gerber'schen (A. u. N.) Tonkünstler-Lexikons 177

Vergiss die Alten nicht! Sie lehren stets die Welt.
Der hat es weit gebracht, dem ein Horaz gefällt;
Und wer den Maro liest und fühlt nicht Gluth im Busen,
Dem steh' ich Alles zu, nur nicht die Gunst der Musen.

Gellert.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

141

LISZT FERENCZ · HAGYATÉKA ·

I.

Jugend- und Bildungsgeschichte *Pierluigi's.*

Palestrina, das alte *Praeneste*, ein durch seine gesunde und anmuthige Lage schon zur Zeit der alten Römer gepriesenes Städtchen am Fusse der Appenninen, ungefähr vier Stunden von Rom, war der Geburtsort unsers *Giovanni Pierluigi;* der sich daher auch in seinen Werken: *Joannes Petrus Aloysius Praenestinus* oder *Giovanni Pierluigi da Palestrina* nennt. Dort war er von unbezweifelt armen Eltern geboren*) und hatte nur noch einen Bruder, Namens *Bernardino.*

Um desselben Geburtsjahr mit Gewissheit anzeigen zu können, wäre es nöthig, die Archive der Stadt Palestrina zu befragen: diese sind aber vorlängst unter den Verheerungen, welche die spanischen und deutschen Soldaten im Jahre 1557 auch dort verübt, in Feuer aufgegangen.

Die Zeugnisse der Schriftsteller, welche desselben Alter in bestimmten Epochen oder in seinem Todesjahre angeben, weichen verschiedentlich von einander ab. Nach *Torrigio* und *Leonardo Cecconi***) hätte *Pierluigi* fünf und sechzig Jahre gelebt und wäre im Jahre 1593 gestorben; welches also auf das Jahr 1528 zurückweist. Nach *Andrea Adami* sollte *Pierluigi* im Jahre 1562 drei und dreissig Jahre alt gewesen und 1594 gestorben sein; demzufolge wäre er 1529 geboren.

Im Archive der päpstlichen Sänger, das sich im Quirinal befindet, ist ein Portrait des *Pierluigi* aus dem 16. Jahrhunderte, auf dessen Rahmen man folgende Aufschrift lesen kann:

«*Joannes Petrus Aloysius Praenestinus, Musicae Princeps, sub Julio III. prius cantor, mox sub Pio IV. modulator pontificius, lateranae et liberianae, demum bis vaticanae basilicae capellae magister. Obiit IV. Idus Februarii. MDXCIV. vixit prope octogenarius; sepultus est sub Sacello vaticano St. Simonis et Judae.*»

---

*) So sagt *Ottavio Pitoni, Maestro della basilica vaticana,* in dem schätzbaren Original-Manuskripte, das den Titel führt: *Notizia de' contrappuntisti e compositori di Musica degli anni dell' era cristiana* 1000 *fino al* 1700. *Opera divisa in sette parti,* und im Kirchen-Archive des Vatikans aufbewahrt wird.

**) *Le sacre Grotte Vaticane di Fr. Maria Torrigio. — Storia di Palestrina città del prisco Lazio scritta da Leon. Cecconi Vescovo di Montalto etc.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach dieser Inschrift sollte also *Pierluigi* beiläufig in den Jahren 1514 oder 1515 geboren sein.

Der Autor ist der Meinung, dass *Pierluigi* unfehlbar im Jahre 1524 geboren worden; er führt seinen Beweis folgendermassen: *Igino*, der Sohn des *Pierluigi*, gab kurz nach dem Tode seines Vaters den 7. Band seiner Messen heraus und sagte in der Dedikazion an Clemens VIII.: *Joannes Petraloysius pater meus septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens etc.* Daraus schliesst er, dass, weil *Pierluigi* nach dem Tagebuche der päpstlichen Kapelle am Morgen des 2. Februars 1594 gestorben, derselbe bei einem Alter von beinahe 70 Jahren im Jahre 1524 müsse geboren sein.*)

Ottavio Pitoni und *Leonardo Cecconi* sind der Meinung, eine zufällige Begebenheit habe *Pierluigi* der Tonkunst zugewendet. Bei einer Gelegenheit, die den Knaben oftmals von Palestrina nach Rom brachte, so sagt *Pitoni*, wo er, wie die Knaben pflegen, gewöhnlich auf der Strasse nach S. Maria Maggiore hin

---

*) Ich kann nicht umhin, diessmal meinem Autor nicht beizustimmen: das „*Septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens*“ heisst nur eben so viel, als: beinahe 70 Jahre zum Lobe des Herrn in der schaffenden Kunst thätig gewesen sein. *Pierluigi* konnte desshalb immer noch, wie es auf dem oben gedachten alten Portrait-Rahmen heisst, ein *Octogenarius* (Achtziger) gewesen sein, weil es ganz wahrscheinlich bleibt, dass er, wie wir gleich sehen werden, als ein Knabe von beiläufig 10 Jahren in den Kirchendienst eintrat, dessen Dauerzeit *Igino* mit dem Obigen ohne Zweifel angedeutet wissen wollte. Weil nun *Baini* zu seiner Beweisführung keinen andern als den vorliegenden Grund angibt, so will ich das Geburtsjahr des *Pierluigi* noch so lange für problematisch halten, bis eine genauere Urkunde den Zweifel lösen wird, neige mich jedoch immerhin zu dem früheren Jahrzehend (1514). Ich werde später nochmals einen Grund für diese Vermuthung anzuführen Gelegenheit finden. *Kdl.*

Der Herausgeber glaubt hier den Umstand in Erinnerung bringen zu müssen, dass doch die mehren Schriftsteller 1529 oder 1528 für *Pierluigi's* Geburtsjahr annehmen, welches von unsers deutschen Verfassers Hypothese noch entfernter steht. Auch hier dürfte endlich, wie meistens, die Wahrheit in der Mitte liegen und die Rechnung *Baini's* demnach die richtigere sein. Es ist nicht wahrscheinlich, dass ein Genie, wie *Pierluigi*, bis zu dem Alter von 36 Jahren sich verborgen gehalten haben könnte; und um das Jahr 1550 ward *Pierluigi* zuerst bekannt. Eben so wenig wahrscheinlich ist es, dass ein Greis, nach einem in geistigen und physischen Anstrengungen verlebten halben Jahrhundert und darüber, noch in einem Alter von 70 bis 80 Jahren so zahlreiche und so ausgezeichnete Werke hätte schaffen können, als diejenigen sind, welche eben das letzte Jahrzehend, ja noch das letzte Lebensjahr *Pierluigi's* verherrlichen.

A. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sang*), wurde er von dem Kapellmeister von S. Maria Maggiore gehört, und da dem letzteren diese Art zu singen, so wie die Stimme gefiel, nahm er ihn in seinen Unterricht.

Leonardo Cecconi erzählt, dass *Pierluigi* noch als Knabe sich bei einer musikalischen Ausführung befand, wobei der Kapellmeister bemerkte, dass derselbe mit ausserordentlich richtigem Gefühle die Kadenzen begleitete; diess habe ihn bestimmt, den Knaben in Unterricht zu nehmen, welches er auch so bald und mit solchem Nutzen bewerkstelligte, dass er in Kurzem Alle übertraf.

Diese beiden Anecdoten indess, anderthalb hundert Jahre nach *Pierluigi's* Ableben zuerst niedergeschrieben, hätten des historischen Beweises sehr von Nöthen. Glaublicher ist es, dass die Eltern *Pierluigi's*, durch die Betrachtung der grossen Vortheile ermuntert, deren sich die Musiker jener Zeit erfreuten**), auf den Entschluss verfallen waren, das früh sich entwickelnde musikalische Talent dieses Sohnes dem Dienste irgend einer grösseren Kirche zu widmen, wo ihnen hinsichtlich des weiteren Unterrichtes im Gesange und in der Grammatik keine fernere Obsorge mehr obläge.

So sehr das Aufblühen der Musik in Italien den Eingebornen, wie z. B. *Anselm von Parma*, *Marchetto*, *Prosdocimo Beldomando*, *Filippo di Caserta*, *Paolo di Fiorenza*, *Franchino Gafurio*, *Gio. Spatario* und so vielen andern in der musikalischen Literär-Geschichte berühmten Männern zugeschrieben werden muss, so ist doch nicht zu läugnen, dass auch die *Fremden*, vorzüglich die *Niederländer*, nicht wenig hierzu beigetragen haben, die sowohl in Ansehung der Zahl, als der Kunst die dort befindlichen Spanier und Franzosen übertrafen. *Lodovico Guicciardini* in seiner Beschreibung der Niederlande sagt pag. 42: Diese seien

---

*) Hiernach schiene es, dass *Pierluigi* Sohn eines Palestrina'schen Landbauers gewesen, die gewöhnlich auf den Markt nach Rom kommen, wo sie vor dem Platze der Hauptkirche S. Maria Maggiore vorbei müssen, um die sogenannte via di S. Maria Maggiore gegen S. Lorenzo in Panis Perna, S. Agata, S. Domenico e Sisto etc. zu passiren.

**) Sänger und Tonsetzer fanden zu jener Zeit an den verschiedenen Höfen Italiens die schmeichelhafteste Aufnahme. Der Duca *Galeazzo von Mailand* hatte an seinem Hofe 30 Sänger, deren einer mit 100 Ducaten monatlich besoldet war. Am Hofe des Herzogs *Lorenzo il Magnifico* zu Florenz lebten in derselben Epoche mit ähnlichen Gehalten *Josquin de Prés*, *Jacob Obrecht*, *Heinrich Isaak*, *Alexander Agricola* und *Peter Aaron*; so wie an den Höfen der Herzoge von *Este* zu Ferrara, der Marchesi *Gonzaga* zu Mantua, des Herzogs von *Savoyen Carl III.*, der Republik *Venedig*, und vor allem im Dienste der Päpste, die Musiker mit Ehrenstellen und reichen Einkünften versehen waren. B.

Der Herausgeber findet nicht überflüssig, zu erinnern, dass die hier angeführten Thatsachen eigentlich wohl in eine etwas frühere Periode, und zum Theil noch in das XV. Jahrh. fallen. A. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die wahren Meister der Kunst, welche dieselbe wieder hergestellt (?) und zur Vollkommenheit gebracht haben. Die Anzahl und der Ruhm der Meister, welche damals an verschiedenen Höfen blühten, mögen das Gesagte zur Genüge beweisen. Ein einziger grosser Mann lebte zu jener Zeit einheimisch in Rom: ein Sänger der päpstlichen Kapelle, Costanzo Festa (siehe Anhang), welcher grosse Werke schuf und dadurch unbemerkt den Grund zu einer neuen Schule legte, die das alte steife Formenwesen verdrängen sollte.

Papst Julius II.*), welcher wohl einsah, dass durch das fortwährende Herbeiziehen der Fremden die Musik nie einheimisch werden könne, verordnete mit der Bulle vom 19. Februar 1513: dass in der *Capella Giulia*, ausser zwölf angestellten Sängern, auch eben so viele Knaben erzogen werden sollten, die von zwei Meistern gründlich unterrichtet werden müssten, damit sie seiner Zeit die fremden Sänger in der päpstlichen Kapelle zu ersetzen im Stande wären.

Beiläufig um das Jahr 1540, als nämlich *Pierluigi* nach Rom kam, um allda Musik zu studiren, gab es dort, ausser *Costanzo Festa*, welcher schon sehr gealtert hatte, *Gio, Contini*, einem noch ganz jungen Brescianer, und einem Gesanglehrer von einigem Rufe, *Dom. Ferrabosco*, nur Fremde, welche in der Kunst Aufsehen erregten. *Gio. Scribano*, ein Spanier und Aeltester der päpstlichen Kapelle, *Cristofano Morales* von Seviglia, *Bartolomeo Scobedo* von Zamora, *Leonardo Barrè* von Limoges, *Ghisilino d' Ankerts* von Tholen in Zeeland, *Gio. Mont* von Achen, *Ant. Lohial* (*Loyal*) aus der Normandie, *Carlo d' Argentil*, *Giac. Arkadelt*, und *Gio. Le Cont*, alle drei Flammänder, *Don Vincenzo* (*Lusitano*), ein Portugiese, *Giacchetto di Berkem* von Antwerpen, *Franc. Roussel*, ein Franzose. Diese Männer insgesammt waren eben so geschätzt als Sänger, wie als Tonsetzer. Vor allem aber zeichnete sich *Claudio Goudimel* unter ihnen aus, welchen einige zu den Franzosen, andere zu den Niederländern rechnen, in so fern man nämlich die Franche Comté, sein Vaterland, als französische oder als niederländische Provinz annehmen will**).

Wie vorzüglich dieser Meister gewesen, zeigen seine Werke zu 5, 6, 7, 8 und 12 Stimmen, die er drucken liess, und wovon noch die Manuskripte in der Kirche des Vatikans und im Kloster dell' Oratorio zu S. Maria in Vallicella befindlich sind; ohne jener zu erwähnen, die in andern Kirchen sich vorfinden. Dieser Mann hatte so eben eine öffentliche Musikschule in Rom errichtet, wo *Pierluigi* mit mehren andern, wie *Gio. Animuccia, Stefano Bettini* genannt *il Fornarino*, *Alessandro Merlo* genannt *della Viola*, *Gio. Maria Nanini*, *da Vallerano* u. s. w. Gelegenheit zur höhern Ausbildung gefunden hatte.

Burney verwechselt zwar den Namen des *Goudimel* mit *Gaudio Mell*, und versichert, von diesem letzteren keine Werke gefunden

---

*) Regierte 1505 bis 1513. Kdl.

**) Damals war sie allerdings eine burgundische Provinz. Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu haben; er glaubt daher, dass vielleicht eine Namens-Verwechselung mit *Renato de Mell* (der um das Jahr 1538 lebte) oder *Rinaldo de Mell*, von welchem *Mattheson* eine gedruckte Litanei v. J. 1589 zitirt, statt gefunden haben dürfte, und bezweifelt überhaupt, ob einer dieses Namens der Meister *Pierluigi's* gewesen sei.

Allein der englische Gelehrte hat den Namen *Gaudio Mell* von *Adami* und von *Martini* — welche ihrerseits wieder dem *Antimo Liberati* (*Lettera Scritta in risposta ad una del S. Ovidio Persapeggi.* Roma 1688) fälschlich nachgeschrieben hatten — entlehnt. Ein *Gaudio Mell* hat sich in Rom niemals befunden; auch kein *Renato de Mell* ist nach Rom gekommen, wohl aber ist *Rinaldo de Mell* (s. Anhang) um 1580, als *Pierluigi* bereits seines glänzendsten Rufes sich erfreute, in Rom gewesen, wo er den kontrapunktischen Studien oblag. Bei dem Umstande nun, dass die Werke *Goudimels* dort in so grosser Anzahl vorhanden sind und die Tradizion denselben bis auf unsere Tage als Meister *Pierluigi's* in hohen Ehren gehalten hat, ist gar kein rechtlicher Grund gegeben, an der Echtheit dieser historischen Thatsache zu zweifeln.

II.

Pierluigi wird im Jahre 1551 unter Julius III. als Lehrer der Knaben (*Maestro de' putti*) in der Capella Giulia im Vatikan angestellt und erhält den Titel und die Anstellung als Kapellmeister im Vatikan, *Maestro di Capella della basilica Vaticana.*

In Folge der weisen Verfügung Julius II.*), die jedoch wegen des angewiesenen schwankenden und übel verwalteten Stiftungs-Vermögens manche Schwierigkeit in der Ausführung erfahren hatte, fing man erst im Jahre 1539 an, den Knaben die vorgeschriebenen Lehrer *(Maestri de' putti)* zu halten. Unter den letzteren wird *Giacomo Arkadelt* (S. A.) angeführt, der in den Jahren 1539 und 1540 lehrte, bis er nämlich in die päpstliche Kapelle als Sänger eintrat. — Diesem folgte *Rubino* im December 1540, der bis 1545 lehrte, nach dem Jahre 1550 aber wieder eintrat und dort bis 1551 blieb. Darauf kam *Gio. B. Basso* durch zwei Jahre; später *Dom. Ferrabosco* (S. A.) im Jahre 1547, der dieses Geschäft im Jahre 1548 dem *Michele Cimatori*, Kapellmeister zu S. Petronio in Bologna, übergab. *Franc. Rosselli* (S. A.) substituirte einige Zeit den Ferrabosco, bis endlich *Pierluigi* im September 1551, unter Julius III.**), als Meister der Knaben in der Capella Giulia eintrat.

Der Ruf *Pierluigi's* war in Rom bei weitem grösser, als jener seiner Vorgänger; wesshalb ihm das Kapitol den Titel Kapellmeister im Vatikan *(Maestro della Capella della basilica Vaticana)* beilegte und demselben den Rang vor allen Sängern gab.

Dort war *Pierluigi* nicht unthätig; er schrieb einen Band vier- und fünfstimmiger Messen, die er i. J. 1554 drucken liess und

*) Regierte 1505 bis 1513. *Kdl.*

**) Regierte 1549 bis 1555. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dem Papste Julius III. widmete. Er führt den Titel: *Joanni Petri (A)loysii Praenestini in Basilica S. Petri de Urbe Capellae Magistri Missarum Liber primus. Impress. Romae, apud Valerium Doricum et Aloysium fratres. Anno Domini* 1554. *Cum gratia et privilegio.*

Dieser Band enthält: 4 Messen zu vier Stimmen: *Ecce Sacerdos magnus; O regem coeli; Virtute magna; Gabriel Archangelus;* und eine zu vier Stimmen: *Ad coenam agni providi.* Diess ist das erste gedruckte Werk *Pierluigi's,* und zugleich auch die erste Kirchenmusik, welche ein Italiener dem Papste gewidmet hat. In der Dedikazion sagt *Pierluigi* unter andern: *christianus summi Dei laudis exquisitioribus rhythmis cum cecinissem, nulli magis quam tuo nomini eas dicare visum est.* Er selbst also hielt diese seine Arbeit höher, als die gewöhnlichen seiner Zeitgenossen; wie etwa Rafael, als er das Gemälde der Psyche und Galatea vollendet hatte, den Meister überragt zu haben glaubte: obgleich noch der Stil des Perugino in dem einem so in dem andern der genannten Gemälde kenntlich war, so konnte man doch schon voraussehen, dass nur dieser Pinsel, welcher an dem Riesen Michelangelo sich fortgebildet hatte, zur Höhe der «Verklärung» sich aufschwingen würde. Man sehe z. B. nur das *Ecce Sacerdos magnus* und *Gabriel Archangelus* dieses ersten Bandes, und man wird, einige flammändische Schlacken abgerechnet, darin sehr deutlich wahrnehmen können, wie *Pierluigi* an *Costanzo Festa*, seinem grossen Vorbilde, sich zu der klassischen Musikgattung heranbildete, die man später unter dem Namen *da Palestrina* so hoch achtete.

Der vorangeführte Band Messen erlebte drei Auflagen, i. J. 1572 und 1591. Bei der dritten fügte *Pierluigi* eine fünfstimmige Seelenmesse über die Melodien des Gregorianischen Gesanges und die 6stimmige *Missa Sine Nomine* bei.

Hätte Rafael dem freundschaftlichen Zureden des Kardinals *Bibiena* gefolgt und seinen unmässigen Hang nach Vergnügungen zu beschränken gewusst, so würden die Welt und die Kunst dessen frühen Verlust nicht zu betrauern haben; und wirklich hätten Leonardo hinsichtlich des Tons der Köpfe, Buonarotti aber hinsichtlich des Nackten ihm die Palme nicht länger streitig gemacht. Einem besseren Sterne folgte *Pierluigi*, da er, bei einer mehr als doppelt so langen Lebensdauer, die musikalische Kunst zur höchsten Vollkommenheit brachte: er wählte nämlich noch in guter Zeit eine wackere Lebensgefährtin *Lukrezia*, mit der er seine irdischen Schicksale redlich theilte.

Von dieser Gattin hatte *Pierluigi* vier Söhne *Angelo*, *Ridolfo*, *Silla* und *Igino*. Die ersten drei hatten eben wie der Vater ausgezeichnete Talente für die Musik und komponirten ziemlich glücklich.*) *Igino* nahm an den musikalischen Studien keinen Antheil,

*) *Pierluigi* dedizirte dem Kardinal *Ippolito d' Este* einen Band Motetten zu 5, 6 und 8 Stimmen, wo von den drei Söhnen Versuche beigefügt waren, welchen Baini zwar das Lob guter Erfindung gibt, ihnen aber auch die Steifheit der flammändischen Schule vorwirft. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sondern hatte vielmehr die Stirne, sämmtliche Komposizionen seines Vaters nach dessen Tode an zwei Fremde zu veräussern, ungeachtet Papst Clemens VIII. diese Werke zu besitzen den Wunsch äusserte und der Vater den ausdrücklichen Willen kund gab, dieselben nach seinem Tode herausgegeben zu wissen.

III.

Pierluigi gibt diese Anstellung auf und tritt auf Befehl Julius III. am 13. Januar 1555 in das Kollegium der päpstlichen Sänger, wo er aber nach 6 Monaten, nämlich am 30. Juli 1555, auf Anordnung Paul IV. (als verheirathet) wieder auszutreten gezwungen wird. Er tritt mit dem 1. October 1555 als Kapellmeister in den Dienst der Lateranischen Hauptkirche.

Julius III., welcher täglich Zeuge des Beifalls war, welchen die von *Pierluigi* ihm gewidmeten Messen erhielten, wollte denselben unter die Sänger der päpstlichen Kapelle aufgenommen wissen. Dem stand jedoch sein eigen «*Motu proprio*» vom 5. August 1553, die Reform jener Kapelle betreffend, entgegen. Zufolge dieses *motu proprio* sollte, weil sich dort manche mittelmässige Sänger durch Protekzion einschlichen, nunmehr die strengste Prüfung mit den Konkurrenten vorgenommen werden. Julius glaubte aber bei *Pierluigi* eine Ausnahme machen zu müssen und lud ihn zum Kapellendienste ein. *Pierluigi* folgte in Ehrfurcht dieser Einladung, desshalb auf seine Kapellmeisterstelle im Vatikan Verzicht leistend; in welcher letzteren nunmehr *Gio. Animuccia* sein Nachfolger wurde.

Am 13. Januar 1555 berief der *Maestro Monsignore Maccabei*, Bischof von Castro, nach dem Gottesdienste in der Sixtinischen Kapelle die päpstlichen Sänger in's Kapitel und theilte ihnen den Befehl des h. Vaters mit. Der arme *Pierluigi*, zwar ein italienischer Sänger, aber begabt mit einer Stimme, die dem kräftigen Organe der auswärtigen Sänger weit nachstand, dahingegen ein Komponist, der allen Ausländern weit überlegen war: dieser Mann sollte in ein Kollegium aufgenommen werden, das meist aus Fremden bestand, die diesen Akt um so mehr mit neidischen Blicken ansahen, als dadurch zwei ihrer Grundgesetze verletzt erschienen, erstlich das wegen der strengen Prüfung, und dann jenes hinsichtlich des Zölibates.

Pierluigi wollte indess seine Aggregazion durch ein Madrigalenwerk dem Publikum bekannt werden lassen, das er dem P. Julius III., später aber Marcellus II. *) zu widmen gesonnen war; ein Entschluss, der durch den frühzeitigen Tod beider Päpste vereitelt wurde. Sogestaltig kamen diese Madrigale — dessen zweites im Drucke erschienenes Werk — ohne alle Widmung bei *Luigi Dorici* 1555 in Rom heraus **). Der Titel lautet: *Il primo libro*

---

*) Erw. 1555, starb nach 21 Tagen. Kdl.

**) Von diesem Madrigalen-Werke wurden noch fünf Ausgaben in Venedig

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

di madrigali a quattro voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina cantore nella capella di N. S. In Roma per Valerio e Luigi Dorici. 1555.

Bei dieser Komposizionsgattung hatte *Pierluigi* einen ganz neuen Stil voll Ausdruck versucht. Von diesem Werke wird jedoch an seinem Orte, wie überhaupt von allen Geistesprodukten des Tonmeisters ausführlich gesprochen werden. Indess soll *Pierluigi* wegen der mitunter sehr schlüpfrigen Dichtungen mancher herben Bemerkung ausgesetzt gewesen sein. Wenigstens schien derselbe späterhin, in einer Dedikazion an P. Gregor XIII. *) jene Komposizionen wie einen jugendlichen Fehler zu bereuen, indem er sagt: *et erubesco et doleo, sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta jam sint, consilium mutavi;* und an einem andern Orte: *ex quo autem sic cogitare coepi, quantum in musica profecisse existimarer, decrevi totum divinis laudibus consecrare.* (Aehnliche Bemerkungen machte er auch bei einer Dedikazion an den Cardinal *Ippolito d' Este.*)

Paul IV. hatte kaum den päpstlichen Stuhl bestiegen**), als er die Deputirten des Sänger-Kollegiums zu sich berief und sie fragte: ob alle Vorgänge in der päpstlichen Kapelle nach der letzten Reform des V. ökumenischen Konziliums stattfänden? Man antwortete mit Ja. Der Papst fragte ferner: ob die Sittenreinheit der geistlichen Sänger wirklich nach den vorhandenen strengen Vorschriften verbürgt werden könne? und bemerkte, er habe gehört, dass einige Sänger im Kollegium wären, die nicht nur nicht Priester, sondern nicht einmal geistlich wären. Man antwortete etwas verlegen: es wären dermalen drei verheirathete Sänger in der päpstlichen Kapelle: *Leonardo Barrè* auf ausdrückliche Anordnung P. Paul III., *Dom. Ferrabosco*, und *Gio. Pierluigi* auf Verlangen Julius III. Der Papst versetzte: dass er zwar die Fürsorge seiner Vorgänger, die päpstliche Kapelle mit tüchtigen Männern zu besetzen, loben müsse; dass es aber nicht angehe, verheirathete Männer im geistlichen kanonischen Institute zu lassen. Die Deputirten nahmen ihre Individuen mit der Bemerkung in Schutz, dass sie auf Lebenszeit aufgenommen wären und nach den bestehenden Gesetzen nur wegen eines schweren Vergehens ausgestossen werden könnten; wie insbesondere die langen Dienste und besonderen Verdienste des *Barrè* alle Rücksicht erheischten; *Domenico* habe die Kirche S. Petronio in Bologna verlassen, und *Giovanni* die Kapellmeisterstelle im Vatikan auf Verlangen Julius III. aufgegeben. Der Papst billigte, was sie sagten,

---

veranstaltet; nämlich in den Jahren 1568, 1570, 1596 und 1605. In den letzten drei Ausgaben ist auch das Madrigal *Nessun visse giammai* (Petrarca St. 7. Canz. 46.) beigefügt, das jedoch, werthlos, wie es ist, als *unterschoben* erklärt wird.

*) Zu den *Cantica canticorum*, v. J. 1584. Kdl.

**) Erw. 1555, regierte bis 1559. Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gab ihnen den Seegen und verhiess ihnen, desshalb nächstens seine Gesinnungen bekannt machen zu lassen. Als *Pierluigi* diese Aeusserungen des Papstes vernahm, verfiel er in eine schwere Krankheit (18. Juli 1555), welche länger als zwei Monate dauerte.

Am 30. Juli 1555 erschien das päpstliche *Motu proprio* des Inhalts: dass die drei verheiratheten Individuen, die zum Skandal des Gottesdienstes und der heiligen Kirchengesetze mit den päpstlichen Kapellen-Sängern zusammen leben, *aus dem Collegio ausgestossen* werden sollten (*cassiamo, discacciamo, e togliamo dal numero* etc.). Alle drei mussten nunmehr aus dem Dienste der päpstlichen Kapelle treten, und es wurde ihnen vom August desselben Jahres eine Provision von monatlich 6 Scudi angewiesen.

Pierluigi diente also in jener Kapelle vom 13. Januar bis zum 30. Juli 1555, und zwar unter drei Päpsten, die sich in dieser kurzen Zeitperiode gefolgt waren.

Pierluigi, schwer erkrankt, mit Familie belastet, und auf monatlich 6 Scudi beschränkt, fühlte das Drückende seiner Lage sehr. Indess traf ihn nach dem Austritte des *Bernardo Lupocchino* (s. Anhang), der wegen Vernachlässigung seiner Obliegenheiten von der Kapellmeisterstelle in der *Lateranensischen Hofkirche* soll entfernt worden sein, eine Einladung der dortigen Domherrn, deren Wunsche er entsprechen konnte, ohne die päpstliche Pension dadurch zu verlieren. So auch *Lorenzo Barrè*, der auf ähnliche Art die Kapellmeisterstelle zu S. Lorenzo in Damaso übernahm.

Pierluigi trat also am 1. October 1555 seine neue Stelle an, welche er bis zum 1. Februar 1561 versah, wo ihm *Annibale Zoilo* folgte. Es erweisen sich diese Daten auf das Befriedigendste aus den Zensualbüchern jener Kirche.

Diese fünf Jahre waren für *Pierluigi's* musikalische Studien, denen er sich mit ganzer Seele hingab, von grösster Wichtigkeit: dort trieb er die Komposizion so eifrig, dass er unglaublich Vieles zu Tage förderte; er musste seine Zeit wahrhaft nach der Methode des *C. Plinius* des Aelteren verwendet haben, um die Menge der Bände von seinen mühevollen Werken, die in diese Periode fallen, zu Stande zu bringen. Wie oft wiederhallte das schöne Gotteshaus im *Lateran* (*caput urbis et orbis*) von den grossen Schöpfungen dieses Meisters!

Unter den Werken, welche in diese Zeitepoche fallen, findet sich ein Band *vierstimmiger Lamentazionen* des Jeremias, und *ein Band Magnificat* zu 5 und 6 Stimmen.

Die Lamentazionen sind schon in dem neuen unnachahmlichen Stile geschrieben, der beinahe jeder Note, ja selbst jeder Pause (!) den Stempel des Genie's aufgedrückt hat.

Seinen Ruhm gründeten jedoch desselben *Improperia* und das (achtstimmige) *Crux fidelis*, das er von seinen Sängern am Charfreitage 1560 zuerst ausführen liess. Hier ist alles aufgeboten, was Kunst und Natur vermögen. Die Kunst schien bei den wenigen einfach andächtigen rührenden Accorden gleichsam

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch die Natur, und diese bei der seltnen Wahl der ungekannten Mittel wieder durch jene übertroffen. „Diess ist der Gesang, wie der h. *Bernard* einst sagte*), den ich suchte, würdig des Tempels des Allerhöchsten, ein Gesang voll Würde, nicht weichlich, noch roh, süss, aber nicht leichtfertig, der dem Ohre wohl thut und das Herz rührt.“

Papst Pius IV. verlangte selbst diese *Improperia*, die er in der eigenen Kapelle aufführen liess, und gestand, dass sie seine Erwartung übertroffen hätten. Seit drei Jahrhunderten werden dieselben noch immer alle Jahre in der päpstlichen Kapelle aufgeführt und mit demselben Herzensantheile gehört.

Ungeachtet aber *Pierluigi* so vielseitig belobt und geehrt war, gab er doch nichts von seinen in dieser Epoche komponirten Werken öffentlich heraus. Man suchte daher durch List sich seiner Komposizionen zu bemächtigen. Ein Freund desselben entwendete ihm einige Madrigale, wovon eines auf ein Mädchen geschrieben war, die eine sehr schöne Stimme hatte, und dessen Anfangsworte „*Donna bella e gentil*“ gewesen. Dieses fünfstimmige Madrigal schickte man an den Buchdrucker *Girolamo Scotto* nach Venedig, der es sogleich in die zweite Auflage der fünfstimmigen Madrigale von *Alessandro Striggio* aufnahm und 1560 mit dem Titel: *Madrigale di Giannetto da Palestrina* herausgab.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IV.

Pierluigi wird am 1. März 1561 Kapellmeister der liberianischen Hauptkirche, S. Maria Maggiore genannt. Geschichte der in Folge des Konziliums von Trient (welches im J. 1563 geschlossen wurde) einzuleitenden Reform der Kirchenmusik. *Pierluigi* schreibt drei Messen, von welchen die dritte, die sogenannte *Missa Papae Marcelli* als Prototypus für die Kirchenkomposizionen erklärt wird. Pius IV. vermehrt in Anerkennung seines Verdienstes die Pension als päpstl. Sänger und schafft für ihn den Posten eines Tonsetzers (Compositore) der päpstl. Kapelle, einen Titel, welchen er seit dem 1. October 1565 und durch sein ganzes Leben führt.

Seit welcher Epoche in der *Liberianischen Hauptkirche*, auch *S. Maria Maggiore* genannt, eine eigene Kapelle bestanden, lässt sich wegen Mangels sicherer Daten, mit Gewissheit nicht bestimmen. Die älteste Andeutung hiervon findet sich im J. 1537, wo ein Kanonikus sich Musikpräfekt nennt. Jm J. 1538 waren 6 Knaben im Kapellendienste angestellt; und im J. 1539 stand ein

*) Epist. 312 ad Guidonem Abb. Cantus si fuerit, plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem, sic suavis, ut non levis; sic mulceat aures, ut moveat corda etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gewisser *Giacomo Coppola* als Singmeister derselben im Dienste dieser Kirche. Am 19. August 1553 dekretirte das Kapitel, dass man einem gewissen *Rubino* jene Kapellmeisterstelle antragen sollte. Es dürfte daher die musikalische Kapelle in dieser Kirche beiläufig um dieselbe Zeit ihren Anfang genommen haben, als jene im Vatikan wäre bestellt worden; nämlich unter Julius II.

Da die Vermögensumstände *Pierluigi's* während seiner Anstellung bei der lateranensischen Hauptkirche durch die damaligen unruhigen Zeitverhältnisse immer kritischer wurden und derselbe sich veranlasst fand, seine Lage dem Kapitel mit dem Ersuchen vorzustellen, dass entweder diese verbessert oder ihm die Entlassung von seinem Posten bewilligt werden möchte, so dekretirte dasselbe, dass er, wenn er glaubte, anderswo sein Schicksal verbessern könne.

Somit verliess *Pierluigi* diesen Posten im Februar 1561*) und trat, auf Einladung des Kapitels der *liberianischen Hauptkirche*, am 1. März 1561 in den Dienst dieser letzteren.

Hier wurden ihm drei Knaben, gegen das Entgeld von 13½ und später vier gegen eine Entschädigung von 16 Scudi, zum Unterrichte übergeben. Im Dienste dieser Kapelle blieb *Pierluigi 10 Jahre und 1 Monat*; nämlich vom 1. März 1561 bis 31. März 1571 (wo er, nach dem Tode des *Animuccia*, wieder zum Vatikan berufen wurde).

Während dieser Epoche gelangte er in den vollen Besitz der Kunst, die er zu übertreffen schien, und diess war auch die glänzendste Periode seines künstlerischen Wirkens.

Das Wichtigste, was *Pierluigi* während seiner Anstellung in der liberianischen Hauptkirche für die musikalische Kunst leistete, war der Schutz, welchen er derselben allenthalben, besonders in dem kritischen Augenblicke angedeihen liess, als man sie für immer aus der katholischen Kirche verbannen wollte.

Es gibt vielleicht in der ganzen Geschichte der Musik keine so notorisch wichtige Thatsache, als diesen für die Figural-Musik so gefahrvollen Augenblick, der sich in der Hälfte des XVI. Jahrhunderts ereignete, wo indess durch die thätige und umsichtsvolle Verwendung des grossen Mannes alle dagegen erhobenen Schwierigkeiten besiegt und diese Kunst von eben denselben

---

*) Am Schlusse des Anhanges folgt die Reihe der Kapellmeister, welche seit *Rubino*, 1535, bis auf den heutigen Tag bei der lateranensischen Hauptkirche angestellt waren; eine Zusammensetzung, die *Baini* mit vieler Mühe aus den Zensual-Büchern dieser Kirche und aus mancherlei schriftlichen und gedruckten Notizen gezogen hat, und wofür wir ihm äusserst verpflichtet sein müssen. Ich habe die *Reihe der Kapellmeister der drei Hauptkirchen Roms, nach Baini, sinchronistisch zusammengestellt*, ich hoffe dadurch die Uebersicht über diese Stammhalter der *römischen Schule* bedeutend erleichtert zu haben. Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

geistlichen Räthen, welche ihren Untergang beschliessen sollten, als ein zweckmässiges Verschönerungsmittel des Gottesdienstes erklärt wurde — wenn sie dem von *Pierluigi* vorgelegten Muster treu bleiben werde. Viele Schriftsteller haben von diesem Ereignisse, als von einer für die Erhaltung der Kunst überaus wichtigen Erscheinung gesprochen; und doch gibt es kaum in der ganzen Geschichte der Musik eine Thatsache, welche so wenig als diese aufgeklärt wäre.

Einige behaupten, die Ursachen, welche die Absicht der Unterdrückung der Figural-Musik herbeigeführt, wären die weichlichen Verzierungen im Gesange gewesen, die mehr zur Unterhaltung geeignet gewesen seien, als dass sie die Erhebung des Geistes zu Gott bewirkt hätten.

Andere meinen, das trockene Kunstgewebe, ohne Rücksicht auf Worte und Sinn der heiligen Rede, hätte den kirchlichen Gesang zu einem ganz bedeutungslosen unverständlichen musikalischen Gewirre herabgewürdigt.

Wieder andere glauben, dass die Vermischung der oft in Geschrei ausartenden Stimmen mit dem weltlichen Instrumentenprunk mehr Trinkgelagen, als dem Gotteshause und seinen Verehrern zusagte.

Weiter vermuthen verschiedene Schriftsteller, diese Angelegenheit sei vom Papst Marcellus II., nach dem Sinne des Tridentinischen Konziliums, untersucht worden, oder aber: die Sache sei selbst im Konzilium, jedoch unter *Pius IV.*, zur Sprache gebracht worden; oder: *Pius IV.* habe sich mit der erwähnten Reform beschäftigt und darüber geurtheilt, ohne die Sache dem Konzilium selbst mitzutheilen.

Ferner halten manche dafür, dass *Pierluigi* aus eigenem Antriebe diesen seinen neuen Styl versucht habe, um der schwankenden Sache aufzuhelfen; Andere: er habe sie auf Insinuazion des Kardinals *Rudolfo Pio* von Carpi behufs der Erhaltung der Kirchen-Musik geschrieben, und nicht nur eine, sondern mehrere preiswürdige Komposizionen in diesem Style geliefert; während wieder Andere das ganze und einzige Verdienst der sogenannten *Missa Papae Marcelli* zuschreiben; die hinwieder nach der Meinung Mehrer in die Zeit der Regierung des Papstes Paul IV., nach Andern in jene Pius IV. zu setzen sei.

Einige wollen diese Messe 4, Andere 6stimmig, als Original gekannt haben; und endlich gibt es Leute, die *Pierluigi* das Verdienst der berühmten Messe ganz absprechen und behaupten: es habe mehre Messen *Papae Marcelli* gegeben, da der h. *Marcellus I.*, Papst und Märtyrer, selbst ein vorzüglicher Musiker gewesen *).

---

*) Man denke: S. Marcellus I., und Märtyrer, regierte die Kirche — — in den J. 304 bis 309; also gar drei hundert Jahre vor dem Stifter des römischen Choral-Gesanges, S. Gregorius M. — Es ist zu absurd!
Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Selbst der gelehrte Fürst-Abt *Gerbert*, welcher in seiner Geschichte des Kirchengesanges und der Kirchen-Musik mehre dieser Behauptungen prüft, wusste die widersprechenden Meinungen nicht auszugleichen.

Es verlohnt sich, es ist nöthig, diese so verschiedenen Meinungen zu prüfen und der Wahrheit auf den Grund zu kommen.

Die Schriftsteller, welche die erste Behauptung aufstellen, *dass die Musik zu viele weichliche Verzierungen gehabt*, waren *Crepolio**), *Guidiccioni***) und *Doni* der Jüngere***).

Sie irrten: zur Zeit des 16. Jahrhunderts hatte die Musik noch nichts von jenem weichlichen Gesange gelitten, welchen ihr jene drei (immerhin viel späteren) Zeugen zuschreiben wollten; indem damals keineswegs eine Stimme als Gesang-führend vorherrschte, sondern alle, durch so viele und künstliche, kanonische und fugirte Verzweigungen gebunden, bei der geringsten Abweichung nicht nur keine Musik, sondern ein wahres Chaos hervorgebracht haben würden. Hier muss man jedoch den weichen, angenehmen, leicht verzierten Gesang, welchen diese drei Schriftsteller meinen, nicht mit der schnelleren Bewegung des Taktes, welcher seit der Hälfte des 15. Jahrhunderts im Gebrauche war, verwechseln: wie das Tempus†) eingeführt worden, mussten die Noten abgekürzt werden, woher denn die 4, 8 und 16 Theile entstanden; und solcher Notenzeichen bediente man sich in der damaligen Zeitepoche. Gegen diese Verdoppelung der Geschwindigkeit in den Melodien erhoben sich die Aristarchen (wie z. B. *Fabri* im 4. Buche seiner *Elementa Musicalia* etc. Paris, 1496).

Es gab zu jener Zeit zwei Gattungen sogenannter Diminuzionen (Zergliederung der Hauptnote in mehre kleinere, nämlich melismatische Verzierungen), die öfters von einem Soprane, Kontralt oder Tenor aus dem Stegreife angebracht wurden, während

---

*) *Ludovici Cressolii Armorici e Soc. Jesu Mystagogus. Lutetiae Parisiorum. Cram.* 1629. *Lib.* 3. *sect.* 4. *p.* 627.

**) *Epistola Laelii Guidiccioni dat. Romae* 17. *Kal. Febr. an. Sal.* 1637. *ext. in op. cui tit. Joseph Maria Suaresius Episcopus Vasconensis, Praeneste antiqua. Romae* 1655. *Mantissa cap.* 18. *p.* 285.

***) *Jo. B. Doni de praestantia Musicae veteris. Florentiae, typis Massae* 1647.

†) *Tempus* 𝅜 gleichsam als das grösste Maass; statt des früher üblichen *Modus* 𝅜|, welches zweien *brevibus* (𝅜 𝅜) oder in der Perfekzion dreien (𝅜 𝅜 𝅜) gleich galt. Schon der Umstand, dass die von Alters her und ursprünglich sogenannte *brevis* 𝅜 das mittlere Maass geworden war, erklärt die Veränderung, welche in der Bewegung vor sich gegangen sein musste, im Vergleich einer frühern Zeit, wo eine *duplex longa* oder *maxima* 𝅜|, eine *longa* 𝅜|, eine *brevis* 𝅜 und eine *semibrevis* 𝅝 im Gebrauche war.

Anm. des Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die übrigen Stimmen im Chore die vorgeschriebenen Noten sangen. Und diess führt auf zwei Arten des Gesanges, worin dieselben angebracht wurden: die erste hiess Kontrapunkt aus dem Stegreife *(Contrappunto alla mente)*, der das Musikstück schwerfällig, verworren und unangenehm machte, weil die übrigen Sänger dem Improvisirenden nachgehen mussten. Die andere, ebenfalls nicht sehr angenehme Art war jene, wenn bei Ausführung einer Komposizion von mehren Stimmen einer der Sänger, nach Gutdünken, seine Stimme mit Läufen, Passagen und Akzenten ausschmückte; eine Methode, auf deren Besitz sich einige Sänger jener Zeit etwas zu Gute zu halten pflegten. Man sieht auf den ersten Blick, dass die Wirkung dieser Gesangsart besonders in Kirchensachen äusserst beleidigend sein musste. Indess waren etwa fünf Schriftsteller, welche diesen Gegenstand näher beleuchtet haben.

Der erste: *Silvestro Ganassi dal Fontego, Sonator* (Instrumentist) der Signoria zu Venedig; welcher in seiner Fontegara (gedruckt in Venedig 1535) bei dem Unterrichte in der wahren Art, die Flöte zu spielen und damit die Komposizionen mit Verkürzungen (Verzierungen) auszuführen, hinzufügt, dass diese Regeln auch dem Sänger nützlich sein könnten. Diess scheint bei den Kanzonen- und Madrigalen-Sängern damaliger Zeit nicht ohne Anwendung geblieben zu sein.

Der zweite Schriftsteller über diesen Gegenstand war *Diego Ortiz von Toledo*, Kapellmeister des Vizekönigs von Neapel. *)

Diese Abhandlung ist sowohl in den Regeln, als Beispielen der Fontegara ganz ähnlich.

Im Jahre 1592 ferner, also lange nach der Reform der Kirchenmusik, erschien zu Venedig *La pratica di Musica*, ein Werk des *P. Lodovico Zacconi*, eines Augustinermönches, Musikers des Herzogs Wilhelm von Baiern; worin derselbe, im 66. Kapitel des 1. Buches, die Art der Gesangs-Verzierung lehrt. Es lässt sich aus diesem Buche mit ziemlicher Sicherheit abnehmen, dass zu *Zacconi's* Zeit der Stil der Verzierungen noch nicht recht im Schwunge gewesen sei, oder dass man wenigstens keinen besondern Werth darauf zu legen pflegte. Immerhin scheint aus den angeführten Beispielen selbst hervorzugehen, dass diese Verzierungen mehr dem Kammer- als dem Kirchenstile gehörig angesehen worden seien.

Hiezu kommen noch *Gio. da Udine*, Konzertmeister der Signoria zu Venedig, und *Gio. Bassano*, welche *P. Girolamo Diruta* im *Transilvano* (gedruckt zu Venedig 1600. 1 Thl. 1. S.) als Tonsetzer anführt, welche Ricercari für Cornetti (Zinken) und Violinen schrieben, welche aber der Autor *(Baini)* nicht näher kennt.

---

*) *De Diego Ortiz, Toledano. Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros genero de puntos en la Musica de Violones, nuovamente puesto en luz. Roma, per Valerio e Luigi Dorico.* 1553.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der von jenen Schriftstellern in Absicht auf Kirchenmusik so hart getadelte Verzierungsstil begann erst, wie gesagt, zur Zeit, als eben ihre Schriften erschienen, und zwar in der weltlichen Musik; und so wurden sie zu dem Irrthum verleitet, als ob dergleichen auch in der kirchlichen Musik, und sogar in Palestrina's Periode im Schwunge gewesen sei.

Die Erfindung des *Generalbasses (basso continuo)* um 1600 brachte mehr Freiheit in die Kirchenmusik, eben so auch mehr Deutlichkeit und Schwung in die Melodie. Der Gesang beschränkte sich oft auf eine einzige Stimme; daher das allgemeine Studium der Verzierungen, als desjenigen Stiles, der dieser neuen Musikgattung sehr analog war; daher die Läufe, daher die Gurgeleien, *Groppoli*, *Monachine*, *Zimbali*, *Triller*,*) lauter Gesangsfiguren, die zu dieser Zeit ihren Anfang nahmen.

Wollte jemand die Beispiele anderer Autoren über die Ausartung der organischen Musik**) jener Zeit zu Rathe ziehen, so

---

*) Die Erneuung des *Trillers*, der den Alten bereits unter dem Namen *vibrissare*, *vibrare* bekannt war, wie *Pompejus Festus* und *Plinius* (X. B. Cap. 29. der Naturgesch. *Sonus lusciniae vibrans*) und Andere bezeugen, ist einem gewissen *Gian. Luca Conforti von Milet*, Sänger der päpstlichen Kapelle, zuzuschreiben, welcher am 4. November 1591 eintrat und von welchem *Tommasi Aceti* sagt: *Hic vocem toto instructam organo sortitus est; musicae peritissimus continenti spiritu tremulam edendi vocem, rectisque harmoniae regulis applicandi primus rationem invenit.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auch *Alessandro Guidotti* von Bologna machte schon in seiner Ausgabe der Musik des *Emilio Cavaliere* über das Schäfergedicht: *La representazione di anima e di corpo* (Rom, bei *Nicolò Mutii* 1600) die Bemerkung, dass man in den Singstimmen öfters die Buchstaben *G. M. T. Z.* finden werde, und dass dieses *groppoli*, *monachine*, *trillo* und *zimbali* heissen müsse, welche Ausdrücke er mit Noten-Beispielen erläutert.

Auch *Ottavio Doni*, in den *Arie divote* (Rom 1608), *Franc. Severi*, Sänger der päpstlichen Kapelle, in den Psalmen (Rom 1625), und *Dom. Mazzocchi*, in seinen 5stimmigen Madrigalen (Rom 1638) erläutern sowohl diese, als andere Zeichen mit folgenden Erklärungen: ✕ enharmonisches Kreuz; ∨ (*messa di Voce*) mit schwacher Stimme; ≺ Wachsen der Stimme; ≺≻ Schwellen und Abnehmen; *p.* leise; *f.* stark; *e.* echoartig; *t.* Triller; wesshalb *Baini* bemerkt: *Nihil sub sole novum; nec volet quisquam dicere: Ecce hoc recens est; jam enim praecessit in Saeculis, quae fuerunt ante nos. Ecclesiast. cap.* 1, *v.* 10. (Die Singmanieren des *Caccini* beschreibt und erklärt auch *Mich. Praetorius* im III. Theile seines Syntagma mus. Hamburg, 1618, in deutscher Sprache.)

**) Unter *organischer Musik* hat man von Alters her die Instrumental-Musik verstanden (von *Organa*, d. i. den Instrumenten). Hier scheint aber jene Benennung sich überhaupt auf diejenige Gattung zu beziehen, welche um das Jahr 1600 aufkam, in welcher die Singstimmen nicht blos aus dem Kontrapunkte hervorgingen, sondern einen freien Gesang, und selbst mit einigen Verzierungen, führten, wodurch sie gewissermaassen selbst wie Instrumente erschienen. Anm. des Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bieten sich hier folgende Namen für diesen Gegenstand dar, von welchen gedruckte Werke im Anhange aufgeführt sind, als:

Adriano Banchieri, . *Girolamo Diruta*, *Ludov. Viadana*, *Emilio del Cavaliere*, *Franc. Severi*, *Bernard. Nanini*, *Orazio Vecchi*, *Ottavio Durante*, *Romano Micheli*, *Ant. Cifra*, *Gio. Dom. Puliaschi*, *Gio. Franc. Anerio*, *Girol. Bartei*, *Aless. Costantini*, *Ottavio Catalano*, *Ant. Ferraro*, *Giu. Olivieri*, *Lorenzo Rotti*, *Vinc. Pace*, *Dom. Massenzio*, *Serafino Cantoni* und viele andere aus späteren Epochen.

Aus alle dem geht hervor, dass die Weichlichkeit, welche im 16. Jahrhunderte bei der weltlichen Musik sich bekundete, noch keineswegs in die Kirchen eingedrungen war, und dass *Pierluigi* desshalb sein Talent zur Verbesserung des Musikstandes seiner Zeit nicht anzustrengen brauchte. Wenn also die erstangeführten drei Schriften *Pierluigi* als den Wiederhersteller des strengen Musikstiles preisen, so ermangelt diese Meinung aller Grundfeste. *Pierluigi* bedarf übrigens keines erdichteten Lobes, um zu seinem wahren unsterblichen Ruhme zu gelangen.

Die zweite Behauptung, *die Kirchenmusik wäre wegen des überhäuften trockenen Kunstgewebes, das Worte und Sinn unverständlich und bedeutungslos machte, in Gefahr gewesen, unterdrückt und aus dem Tempel des Herrn verbannt zu werden*, verdient weit vorzüglichere Aufmerksamkeit.

Dass im heiligen Gesange die Worte verständlich bleiben sollen, war von jeher der wahren Kirchensänger erste Sorge. Melodie und Harmonie sind wie Zweige und Rinde, die heiligen Worte aber das Mark und die kraftvolle Substanz, die das Herz zur Andacht stimmen. Wer mehr Vergnügen am Gesange, als an dem heiligen Sinne desselben findet, der verdient Tadel, und es wäre ihm besser, er hätte gar nicht singen gehört.

Im 15. Jahrhunderte, in welchem der gute Geschmack in den schönen Künsten wieder erstand *), artete die Musik, nach den Begriffen der damaligen Zeit, völlig aus, da mit Hintansetzung der Natur und ihrer Gesetze ganz ausschliessend den Künsteleien gehuldigt wurde. Wenn in einer Komposizion die abstraktesten Kombinazionen, unbesiegbare Hindernisse, Räthsel-Kanons *a dritta*, *a rovescio*, Fugen, Nachahmungen, Inversionen u. s. w. sich vorfanden, dann war sie schön und der glückliche Erfinder wurde unter die «göttlichen» Komponisten gezählt **); um die Worte kümmerte sich Niemand.

---

*) In der Musik hatte es wohl eigentlich noch nirgend und nie einen „Geschmack“ gegeben; wenigstens nicht in der harmonischen, welche im XV. Jahrhunderte eine noch sehr junge, den Kinderschuhen kaum recht entwachsene Kunst war. Anm. des Herausg.

**) Wie im XV. und XVI. Jahrhunderte Alles *divino* hiess, was in irgend einer Kunst sich auszeichnete, so gab es in der Musik theils Tonsetzer, theils Instrumentisten, welche diesen Namen erhielten. So hiessen z. B.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Ausartung drang bis in die heiligen Motetten und Psalmen; wenn man hier öfters ein Wort verstand, so blieb gewöhnlich der ganze Sinn verborgen und von den musikalischen Kunsstücken erdrückt. Die Tonsetzer jener Zeit fanden indess zu Anfange des 16. Jahrhunderts dafür eine Entschädigung, welche der vorerwähnten Filosofie würdig war. Sie färbten die Noten gewöhnlich mit der Farbe, von welcher eben die Rede war oder die das Gesagte ausdrücken sollte. Wenn man Finsterniss, Nebel, Schwärze ausdrücken wollte, so gab es lauter schwarze Noten, so wie Licht, Sonne, Purpur durch rothe Noten bezeichnet waren; war von Pflanzen, Feldern, Weinbergen die Rede, so waren die Noten grün, wie denn *Galilei**) in Bezug hierauf sagt: *Man suche mit den Noten die himmelblaue Stimme nach Maassgabe der Worte zu malen, indem man den Sinn des Gehörs dem Zufalle der Formen und Farben aufopfere. Risum teneatis amici.***)

Am meisten artete dieser Missbrauch der Kunst in den Worten der heiligen Liturgie aus. Man verstand kein Ave Maria, kein Sanctus, kein Agnus, überhaupt nirgends die Worte mehr. *Galilei* sagt sogar, es habe selbst unter den berühmten Komponisten einige gegeben, die zuerst die Noten nach ihrer Laune geschrieben und dann erst zufällige Worte darunter gepasst hätten.

*Banchieri****), *Agazzari*†) und *Doni* der Jüngere††) bestätigen an mehren Orten ihrer Werke das erwähnte Verfahren; der Verfasser *(Baini)* hat selbst eine grosse Menge geschriebener und gedruckter Messen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesehen, worin solcher Spuk getrieben worden.

Josquin, *Cipriano*, *Adriano*, *Gombert*, *Orlando*, *Anton da Luna* (Violaspieler), *Ant. dal Cornetto* — *divini*. Indess, sagt *Baini*, ging es hier, wie einst bei *Antigonus*, einem der besten Feldherrn *Alexander* des Grossen und nachherigem Könige von Klein-Asien, der, als ihn ein Poet den Göttlichen nannte, versetzte: „Mein Kammerdiener weiss wohl das Gegentheil.“

*) *Dialogo di Vinc. Galilei. N. F. della musica antica e della moderna. Fiorenza* 1581.

**) Wenn ein armseliger Tropf von Kopisten, ohne Verstand und ohne Geschmack, irgendwo dergleichen Unsinn versuchte, als hier erzählt wird, so sollte man diess nicht gleich dem Zeitalter zuschreiben und den Autoren, die ihrerseits Wichtigeres zu thun hatten, als solche Possen zu treiben, und von der Sünde der Kopisten vermuthlich keine Kunde bekamen. Ist es denn genug, ein Cinquecentist zu sein, um zur Ehre des Citates (*αυτος εφη*) zu gelangen? Anm. des Herausg.

***) *Moderna pratica musicale del P. D. Adriano Banchieri.* (pag. 88.)

†) *Del sonare sopra il Basso con tutti li Strumenti etc. di Ag. Agazzari Armonico Intronato. Venezia* 1609.

††) *Jo. B. Doni Opp. To* 1. *De praestantia Musicae Veteris. lib.* 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Derlei Messen sind in verschiedene Nummern eingetheilt. Unter der ersten liest man *Kyrie;* unter der zweiten *Christe;* unter der dritten wieder *Kyrie;* unter der vierten *Et in terra;* unter der fünften *Qui tollis;* unter der sechsten *Patrem;* und so waren bis zum Agnus immer nur die ersten Worte jedes Musikstückes unter die Noten gesetzt. Man glaube nicht, dass diess zur Ersparniss der Zeit oder der Mühe von den Abschreibern oder Druckern sei erfunden worden; nein, die Komponisten selbst haben keinen Werth auf die Worte gesetzt und letztere ganz den Ausführenden überlassen, wenn es gleich öfters geschah, dass mehr Silben als Noten im Versette lagen.

Man ging in diesem Unsinne noch einen Schritt weiter; man mischte sogar fremde Worte unter jene der heiligen Liturgie. Man schrieb z. B. eine Messe, indem man dafür ein Thema aus der Gregorianischen Melodie des Ave Maria wählte; drei Stimmen sangen in dieser Art das Kyrie, Gloria und Credo; die vierte sang gleichzeitig das ganze Ave Maria, wie man diess in den zwei Messen des *Cristofano Morales*, *Ave Maria* a 4, und *de Beata Virgine* a 5 Voci (Rom, bei *Dorici* 1544 aufgelegt), ersehen kann. Die erste Messe des *Pierluigi*, die im ersten Bande seiner Messen abgedruckt steht, gibt uns einen zweiten Beleg für diese Thatsache. Sie heisst: *Ecce sacerdos Magnus*, wo der Cantus firmus des *Ecce* einmal vom Sopran, dann vom Alt, endlich vom Tenor durch die ganze Messe abwechselnd durchgeführt wird.

Mehre andere Beispiele hat man von *Hobrecht*, *Gio. Tintor*, *Franc. Guerrero*, *Josquin de Près*, welcher letztere unter andern ein Musikstück geschrieben hat, das ganz über eine Gregorianische Melodie, aber dergestalt gebaut war, dass eine Stimme das *Ave Regina coelorum*, die andere das *Regina coeli*, noch eine andere das *Alma redemptoris mater*, und endlich die letzte das *Inviolata, integra et casta* sangen; eine Erfindung, die ihm zu damaliger Zeit grosse Ehre machte und bald von *Gombert* nachgeahmt wurde. Aehnliche Beispiele finden sich auch bei *Costanzo Festa;* bei *Gugl. Dufay*, der noch unter P. Nicolaus V. grossen Ruf als Sänger und Tonsetzer in der päpstlichen Kapelle hatte; bei *Okeghem*, der eine Motette (?) zu 36 Stimmen geschrieben hatte und eine Messe, die in allen acht Kirchentönen ausgeführt werden konnte; bei *Faugues*, *Caron*, *Busnoy*, *Gaspar*, *de Domarto*, *Eloy* u. a., von deren Werken eine grosse Anzahl auf Pergament, mit Figuren, Blumen und sonstigen Emblemen, im Archive der päpstlichen Kapelle sich vorfindet.

Dass man auf diese Art nichts von den heiligen Worten und ihrem Sinne verstehen konnte, ist eben nicht nothwendig zu beweisen. Genug, wenn man hört, dass der Kardinal *Dom. Capranica*, als ihn einst Papst *Nicolaus* V. über den Werth der Musik und Sänger der päpstlichen Kapelle fragte, zur Antwort gab: «Mir däucht, ich höre eine Heerde Schweine, die mit aller Gewalt grunzen, ohne einen artikulirten Laut oder ein Wort hervorzubringen.»

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

So schrieb auch *Cirillo Franchi**) an *Ugolino Gualteruzzi*: «Die heutigen Musiker setzen ihre ganze Seligkeit darein, den Sänger an die Fuge zu binden, und dass zur nämlichen Zeit, während einer das *Sanctus* sagt, der andere das *Sabaoth*, wieder ein anderer das *Gloria tua* mit einigem Heulen, Brüllen, Gurgeln dermaassen schreit, dass sie sämmtlich eher Katzen im Monate Januar, als Maiblumen gleichen möchten.» **)

Selbst *Gio. Animuccia*, der Nachfolger *Pierluigi's* im Vatikan, spricht in der Dedikazion des ersten Buches seiner Messen von diesem Missbrauche und der Nothwendigkeit, deutlicher zu schreiben.

Ippolito Baccusi, in seinem zu Verona 1594 gedruckten Psalmenwerke***), gibt die Ursache, warum er diese nur vierstimmig setzte, folgendermaassen an: «Wenn ich die Psalmen fünf oder mehrstimmig gesetzt hätte, so wäre ich gewiss gewesen, dass man die Worte nicht verstanden hätte, weil sie von dem Geräusche der Stimmen wären verschlungen worden, wie schon *Adrian Willaert*, *Giacchetto di Berchem*, *Phinot* und *Morales*, Männer vom feinsten Kriterium, geurtheilt haben.» †)

Unter diesen Umständen ist es nicht überraschend, zu hören, wie *A. Adami*††) dem *Antimo Liberati* nachbetend behauptet, dass *Pierluigi* bei dem Umstande, da der Papst die Bulle Johann XXII. wegen Verbesserung der Kirchenmusik wie-

---

*) Aus *Loreto*, den 16. Februar 1549: *Sopra le improprietà delli Musici moderni nelle loro composizioni delle messe e canto ecclesiastico.* Aus dem Spanischen übersetzt in einem Werkchen unter dem Titel: *Difesa della musica moderna contro la falsa opinione del vescovo Cirillo Franco dell anonimo D. B.* gedr. Ven. bei *Aldo Manuzio* 1567.

**) Was die Anschuldigung wegen Zerreissung der heiligen Worte betrifft, so scheint dieselbe, in solcher Allgemeinheit ausgesprochen, dem fugirten Kontrapunkt überhaupt den Stab zu brechen. Jenen Fehler, wenn es einer sein soll, haben (mit Ausnahme sehr weniger Komposizionen) alle Werke des grossen *Pierluigi* nicht minder, als jene der Niederländer. Man sehe oder höre z. B. die wegen ihrer (vermeintlichen) Simplizität gepriesene *Missa P. Marcelli*. Das Streben, Fehler zu rügen, führt leicht zu Uebertreibungen und Blössen. Wir besitzen eine dergleichen Messe von dem grossen *Seb. Bach*, worin eine Stimme im Kyrie und Christus in deutschen Worten den Choral singt: *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünde der Welt, erbarme dich unser;* und ich habe nicht finden können, dass etwas Anstössiges darin liege. Doch hierüber hat jeder seine Ansichten!

Anm. des Herausg.

***) *Hippoliti Baccusii Eccl. Cath. Veronae Mus. Praef. Psalmorum Liber III. Veronae, apud Franciscum Donnis* 1594.

†) Welche aber nichtsdestoweniger für 5, 6, 7, 8 bis 12 Stimmen gesetzt haben.

Anm. des Herausg.

††) *Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontifizia.*

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der zu erneuern im Begriffe war, zeigen wollte, dass diese Misstöne nicht Fehler der Kunst, sondern der Künstler gewesen seien.

Auch *Cressolius* und der vorbenannte *Accademico Intronato* (Ag. Agazzari, s. oben die Note †) S. 17.) stimmen darin überein, dass *Pierluigi* einige Messen mit so viel Kenntniss und Enthaltsamkeit geschrieben, dass man alle einzelnen Worte deutlich verstehen konnte, und dadurch zeigte, an wem eigentlich die Schuld der Ausartung gelegen.

Es ist daher unläugbar, dass der Missbrauch, die Worte zu decken und unvernehmlich zu machen, ein Hauptgrund des Unternehmens gewesen sein mag, die Musik aus der Kirche zu verbannen; dass diejenigen, welche früher versucht hatten, diesem Missbrauche abzuhelfen, wie *Cipriano di Rore* durch seine praktischen *), *D. Nicola Vicentino* und *Zarlino* durch ihre theoretischen Werke, nichts ausgerichtet hatten. *Pierluigi* musste daher, wie wir später sehen werden, seinen Genius spornen, um die Art zu entdecken, wie die Worte und der Sinn des Gebetes hörbar und verständlich bleiben konnten, ohne seine Schreibart zu fünf, sechs und mehr Stimmen aufzugeben.

Die dritte Behauptung, *dass die Vermischung der oft in Geschrei ausartenden Stimmen mit dem profanen Instrumentenspiel die Ursache der beabsichtigten Bannung der Kirchen-Musik gewesen sei*, ist diejenige, welcher *Doni* der Jüngere, im angeführten Werke *de praestantia Musicae Veteris* vor allen übrigen Schriftstellern den Vorzug gab. Sie verdient näher erörtert zu werden.

Seit Salomonis Zeiten waren die Instrumente zur Begleitung der heiligen Gesänge eingeführt; da jedoch immer einige Missbräuche mit weltlichen Melodien getrieben wurden, so fanden sich die Kirchenvorsteher öfters genöthigt, die Instrumente in den Kirchen ganz zu verbieten.

Aelredus, Abt von *Reverby* († 1166), beklagte sich schon über den Missbrauch der Instrumente in England **); *Giorgio Codino Curopalata* (*de officialibus Palatii Constantinopolitani et officiis magnae Ecclesiae etc. Comelin* 1596) behauptet, dass auch in Konstantinopel gesungen und Instrumente gespielt würden ***); und was Italien anlangt, so bezeugt schon der h. Thomas, dass in seinem Jahrhunderte die Instrumente ganz aus den Kirchen verbannt worden wären. «*Instrumenta musica, sicut citharas et psalteria non assumit Ecclesia in divinas laudes, ne videatur judaizare*« etc. worauf auch Dante hinzudeuten scheint, wenn er sagt:

---

*) Eigentlich wohl nur in den Madrigalen. Anm. des Herausg.

**) Mögen auch darnach gewesen sein! Anm. des Herausg.

***) Die angeführte Stelle bei *B.*, Anmerkung Nro. 186, bezieht sich allerdings auf den feierlichen Gottesdienst in der Zeit der orientalischen Kaiser; wovon man sich freilich keinen glänzenden Begriff machen kann, wenn man den Kirchengesang der Byzantiner, welcher dort unverändert fortblüht, bedenkt. Anm. des Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quando a cantar con organi si stea,
Ch'or si, [or nò, s'intendon le parole.

Wenn mit den Stimmen Instrumente gehn,
Wird man das Wort nicht überall verstehn.

Indess war der künstliche Kontrapunkt zwischen dem 15. und 16. Jahrhunderte vollkommen ausgebildet, und die Stimmen sangen mit Beseitigung der Instrumente, welche auf weltliche Musik beschränkt wurden, mit grosser Wirkung die neuen Meisterwerke.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts — in der Epoche, von welcher die Rede ist — fing man an, bei dem Umstande, dass in grossen Kirchen die vierstimmige Harmonie nicht vollkommen ausreichte, für zwei und drei Chöre zu schreiben; auch wurde gestattet, Instrumente beizufügen. (*Siehe D. Nicola Vicentino l'antica Musica etc. Roma* 1555.)

Dieser Gebrauch wurde nun häufig nachgeahmt. So gab ein gewisser *Gio. Dom. da Nola*, Maestro der Kirche St. Annunziata in Neapel, i. J. 1575, einen Band fünf- und sechsstimmiger Motetten heraus, die auf solche Art gesetzt waren. *Baccusi* liess i. J. 1596 drei achtstimmige Messen, und 1597 Psalmen für Vespern, mit und ohne Instrumental-Begleitung, drucken*); so auch *Girolamo Bartei* von *Arezzo*, *Giuliano Tiburtino*, dessen Fantasien, Ricercari und Madrigale ihres weltlichen Instrumentenprunks halber in den Kirchen manches Unheil stifteten. Von dieser Art waren auch die Musiken, womit die Luccheser in jener Zeit ihren Gottesdienst in der Charwoche entheiligten, und worüber der Bischof *Alexander* auf eine gemachte Vorstellung von *Pius* V. das Breve vom 4. April 1471 erhielt, wodurch die Musik für ewige Zeiten (?) verbannt wurde.**)

---

*) Der Herausgeber erlaubt sich, zu vermuthen, dass in den angeführten Werken nicht eigentlich eine Instrumental-Begleitung im heutigen Sinne vorhanden sein möchte, sondern dass für die Instrumente nur ein eigener Part herausgezogen war, um die Singstimmen (im Unison) zu verstärken; oder dass die Instrumente statt der Singstimmen einen Part des Kontrapunktes auszuführen bekamen: er kennt ein Beispiel dieser letztern Art in einer mehrchörigen Komposizion aus jener Periode von *Gio. Croce*, worin der dritte Chor aus einer obligaten Tenorstimme und drei Posaunen statt Stimmen besteht. Der nachmals sogenannte konzertirende Stil verschiedener Stimmen oder der Instrumente gegen die Stimmen fällt in den Anfang des folgenden 17. Jahrh. und ward erst gegen dessen Mitte mit eingemengten Sinfonien (wir würden es Ritornelle nennen) in die Kirchenmusik gebracht.

Anm. des Herausgeb.

**) *Nuper non sine magno animi nostri dolore intelleximus, in ista civitate, cuius episcopatum geris, abusum quemdam valde detestabilem irrepsisse, exquisitissimas omnis vocum instrumentorumque generis musicas in ecclesiis per hebdomadam sanctam adhibendi, ideo etc.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

*Gio. M. Artusi**) lässt sogar vermuthen, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts alle guten Komponisten bereits für Instrumente

---

*) *Artusi, ovvero delle imperfetioni della moderna musica etc. Venezia* 1600. Darin wird (*Ragionamento I.*) gesagt: Die Braut ging am 16. in das Kloster S. Vito, um das Konzert zu hören, welches so viele Musiker Italiens und vom Auslande ausführen sollten. Als Ihre Majestäten auf dem bestimmten Platze sich niederliessen und Alles ruhig geworden, liess sich eine so süsse Harmonie von Cornetti (Zinken), Trombonen, Violinen, Violen, Doppelharfen, Lauten, Cornamuse (Sackpfeifen), Flöten, Cimbalen und verschiedenen Stimmen hören, dass man meinte, auf dem Parnasse und im offenen Paradiese zu wandeln. (!) *B.*

Dergleichen *Intermedii* und *Concerti* waren in den Komödien, welche bei festlichen Veranlassungen an den Höfen aufgeführt wurden, allerdings schon in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrh. gebräuchlich. Der Herausgeber hat eben vor sich liegen *Intermedii e Concerti fatti per la Comedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana. In Venezia appresso Giacomo Vincenti,* 1591. Orig. Ausg. Die Stimmen sind einzeln (in 14 Büchelchen) gedruckt; bei einer derselben befindet sich die Beschreibung des Festes und die Namen der ausführenden Sänger und Instrumentisten. Die Musik besteht in *Madrigalen* von 4 bis zu 8 Singstimmen (zwei Chören), dann in sogenannten *Dialoghi* von 12 bis zu 30 Singstimmen (sieben Chören). Die Instrumental-Stücke, deren sich auch nur drei darunter befinden, unter der Benennung *Sinfonia* (ziemlich kurze Sätze, ganz den Madrigalen ähnlich) sind *a sei.* — Unter *Concerto* wird aber nicht etwa jene *Sinfonia* verstanden, sondern die Instrumente zusammen, welche jedes Mal die Stimmen der Sänger in den Madrigalen oder Dialogen begleiteten. Die verzeichneten *Instrumente* sind: Leuti grossi e piccoli, Chitarroni, Arpe, Bassi di Viola, Saltevio, Tenori (da Viola), Tromboni, traversa, cetera, Mandola, Sopranin da Viola, Violino, Viola bastarda, un' arciviolata liva, un' organo di pivette. Die *Sinfonia* wurde von allen Instrumenten ausgeführt, obgleich nur 6 Parte (ohne Ueberschrift) für sie geschrieben sind, welche ohne Zweifel für alle betreffenden Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bass-Instrumente gleich galten. Die Madrigale, jenachdem sie von einfachen oder von „verdoppelten" Stimmen (im Chore) „auf der Erde und im Himmel" gesungen wurden, waren im ersten Falle von einem kleinen Konzert (Lauten, Chitarren und einer Bass-Viola), im andern Fall von dem ganzen Konzert aller Instrumente begleitet. Es ist nicht glaublich, dass die anwesenden Kompositoren den Instrumenten ein Improvisiren (contrappunto a mente) erlaubt haben könnten. Ausser den Musikern des toskanischen Hofes und mehren Liebhabern von Florenz waren auch die Musiker des Hofes von Mantua zugegen. Die *Ballete* wurden gesungen und getanzt. Die Musikstücke waren von der Komposizion eines *Christofano Malvezzi, Luca Marenzio, Emilio de' Cavalieri, Giovanni de' Bardi* (Conte di Vernio) und *Jacopo Peri detto il Zazzerino.* (Letztere Drei sind die bekannten Urheber und Beförderer des bald nachfolgenden musikalisch-dramatischen Sti-

ZENEAKADÉMIA

schrieben. Denn da er von den Konzerten spricht, welche die Nonnen von S. Vito, namentlich bei der von P. Clemens VIII. am 13. November 1598 vollzogenen Vermählungsfeier Filipp III., des katholischen Königs, mit Margarethe, Erzherzogin von Oestreich, aufführten, kommt er auf die Erfordernisse eines guten Konzerts zu sprechen und sagt unter andern bei der Frage, welche Wahl von Konzerten zu treffen sei, dass es nicht hinreiche, wenn sie für die Natur der Instrumente und Stimmen gesetzt seien, sondern dass sie auch von wirklich erfahrnen Meistern, wie da sind *S. Claudio, Cost. Porta, Andrea Gabrielli, Gianetto Palestrina, Jacomo Gastoldi, Bened. Pallavicino, Ruggiero Giovanelli, Gio. M. Nanini etc.* geschrieben seien.*)

Diese Tonsetzer schrieben ohne Zweifel auch für die Instrumente behufs der Kirche, und *Baini* will selbst bei Prüfung der Messen des *Josquin*, der bei *Louis* XII. in Frankreich und bei *Ercole* I., Herzog von Ferrara, in Diensten stand, und jener, die er *Leo* X. widmete, so wie auch bei denen des *Gio. Mouton*, der am Hofe *Franz* I. diente, bemerkt haben, dass diese Werke so gearbeitet waren, dass sie auch ohne Sänger mit blosen Instrumenten aufgeführt werden konnten.

Daher die häufige Nichtbeachtung der Worte; daher der Umstand, dass manche Vokal-Komposizionen, die jenseits der Alpen sehr berühmt waren, in Italien keine Wirkung hervorbrachten, wenn sie nicht von Instrumentisten aufgeführt wurden.

Diess bezeugt *Galilei.***) Gefielen derlei Komposizionen, die man damals *Ricercari* nannte, so legte man ohne weiteres heilige Worte unter die Noten, wodurch, wie gesagt, nicht selten ein Chaos bewirkt wurde; und diess um so mehr, als der Stimmendiapason für den der Instrumental-Komposizion gewöhnlich nicht hinreichte; wie man in den Messen (?) des *Josquin* ersehen kann.***)

---

les, von welchem indess hier noch keine Spur sich zeigt.) Das Ganze hat auf Befehl des Grossherzogs *Emilio de' Cavalieri* durch *Malvezzi* zusammenstellen und drucken lassen. Anm. des Herausg.

*) Eigentliche Instrumental-Komposizionen (nicht Madrigale) von den hier genannten Meistern hat die mus. Literatur nicht angezeigt. Nur von *Palestrina* kennt der Herausgeber ein Werk: *Ricercari sopra li Tuoni,* welches in dem Verzeichnisse seiner Werke nicht gefunden wird, dessen Echtheit aber nicht zu bezweifeln ist. Anm. des Herausg.

**) *Dialogo di Vinc. Galilei N. F. della Musica antica e della moderna; in Fiorenza* 1581.

***) Die Tonsetzer des 16. Jahrhunderts begnügten sich mit einem geringeren Stimmenumfange; und doch — *Pierluigi* ausgenommen, welcher in keiner Stimme mehr als 9, höchstens 10 Töne in Anspruch nahm — wagten sie 12, 13, bis 15 und mehr Töne, die sie entweder mit gestrichenen Noten über den fünf Linien schrieben oder nach Art des Gregorianischen Gesanges die Linie am Schlüssel oder den Schlüssel selbst veränderten, wo sie dann der Noten mit Nebenlinien nicht bedurften.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Methode, womit nämlich eine und dieselbe Komposizion von Stimmen und Instrumenten zugleich aufgeführt wurde, forderte von Seiten der Tonsetzer vieles Studium, um einen guten Effekt hervorzubringen. Indess verfielen die Spieler, unter denen es auch wirkliche Musiker gab, aus gereizter Eitelkeit bald auch darauf, es den Sängern im extemporirten Kontrapunkte gleich zu thun; und es glückte jenen schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, über den Bass, gleichzeitig mit den Sängern, nach ihrer Laune zu improvisiren.

Um diess zu begreifen, muss man wissen, dass dieses Improvisiren über den *Canto Fermo*, welches die Italiener *Comporre alla mente ossia cantando comporre estemporaneamente* nennen, eine althergebrachte Sitte gewesen.

Doni der Jüngere*) setzt diese Erfindung in das 12. und 13. Jahrhundert. Man dürfte aber unbedenklich bis in das 9. Jahrhundert hinaufsteigen, da *Hucbaldus*, ein sehr erfahrner Musiker und Kollege des berühmten *Remigius* in den Schulen zu Rheims, in seinem Enchiridion der Musik**) schon von Terzetten und Quartetten(?) spricht, welche über den einfachen Gesang von Konsonanzen der Quinte, Quarte oder Oktave »komponirt« waren, was natürlich nicht nöthig gewesen wäre, da das Choralbuch vorhanden war. Und dieser Kontrapunkt aus dem Stegreife des *Hucbaldus* war auch in Italien bekannt, wo *Guido von Arezzo* beiläufig 100 Jahre nach dem Tode *Hucbalds* im Kloster von Pomposa denselben im *Micrologus* anführt***).

Noch künstlicher als *Hucbaldus* behandelte ein Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, *Franco* (s. Anhang), den Kontrapunkt bei dem Mensural-Gesange, so wie Andere im XIII. Jahrhunderte:

---

*) *Jo. B. Doni* Diss. de Musica Sacra recitata in Accad. Basil. pridie Kal. Mai. 1640.

**) *Hugbaldi* Monaci Elnosensis Musica Enchiriadis a cap. 10. ad 14. de Symphoniis. In Abt Gerberts Werke: Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra.

***) Dass *Hucbalds Symphonia*, *Diaphonia* oder *Organum*, desgleichen das *Organum* des spätern *Guido* oder desselben *Triphonia*, *Tetraphonia* u. s. w. schon der Idee nach gänzlich vergriffen und viel zu schlecht waren, als dass man diese chimärischen Produkte bloser Spekulazion mit dem Namen „*Kontrapunkt*“ beehren sollte, darüber hat sich der Herausgeber in seiner neuesten Geschichte der europ. abendl. Musik freimüthig ausgesprochen. — Mehres findet man ebendas. über *Franco* (*von Cöln*), über die verschiedenen Gattungeu des *Discantus* in den nachfolgenden Perioden u. s. w., zum Theil von den gewöhnlichen Angaben abweichend, erörtert. — *Elias Salomo* dürfte wohl nicht unter die Autoren zu zählen sein, welche von dem *Organum* oder von dem *Discantus* gehandelt haben.

Anm. d. Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Elia di Salomone, ein französischer Kleriker*), und der berühmte *Marchetto di Padova***) davon gehandelt haben.

Ueber diese Gattung Kontrapunkt zu seiner Zeit beklagt sich indess schon *Gio. di Muris* in seinem *Speculum Musicae*, wie *Rousseau* bei dem Artikel *Discant* (Dict. de M.) bemerkt, und versucht eine geregeltere Gattung einzuführen. (Gerbert Script. eccl. T. III. p. 239.)

P. Johann XXII. verbot ganz und gar den extemporirten Kontrapunkt in einem von Avignon 1322 datirten Dekrete, und gestatte nur an Festtagen jene Gattung, wie sie seit dem 9ten Jahrhunderte im Gebrauche war.

Indess erhielt sich der extemporirte Kontrapunkt trotz aller Verbote des Papstes, und selbst in der päpstl. Kapelle war derselbe seit Anfang des 15. Jahrhunderts an allen Festtagen unter dem Namen *Canto piano maggiore* im Gebrauch***).

Im 16. Jahrhunderte, wo die Sänger zugleich auch Tonsetzer waren, überstieg dieser extemporirte Kontrapunkt alle Gränzen der Mässigung und Bescheidenheit; man begnügte sich nicht, nur den gewöhnlichen einfachen Gesang zu verzieren, sondern wollte auch in der Figural-Musik Melodien auf Melodien setzen, welches die schimpflichste Ausartung der Musik zu nennen ist.

D. Nicola Vicentino†) suchte nun die Hauptfehler auf, die sich im extemporirten Kontrapunkt über den *Canto Fermo* fanden, um diese Komposizionsgattung regelmässig und angenehmer zu machen, aber umsonst††). *Zarlino*†††) glaubte jene Musiker zurechtweisen zu müssen, die sich hierauf in Absicht auf mehr-

---

*) *Eliae Salomonis* Scientia Artis Musicae. 1274. (S. Gerbert Script eccl.)

**) In zwei Werken desselben sind die Regeln für den extemporisirten Kontrapunkt: erstlich im Lucidarium in arte Musicae planae, 1274; so wie im Pomerium in arte Musicae mensuratae. 1309.

An mehren Stellen dieses Buches bekennt *Marchetto* offen, dass er sich hier der Lehren des *P. Fra. Sifante*, eines Dominikaners von Ferrara bedient habe. (S. *Gerbert* Script. eccl.)

***) Wie Schade, dass der gelehrte Verf. uns über die Beschaffenheit dieses *Canto piano maggiore* ganz im Dunkeln lässt! Wenn es nicht eine Art *Discantus*, ein *Contrapp. alla mente* oder die *Falsibordoni* der nicht lange vorher (1377) aus Avignon dahin gekommenen französischen Sänger waren, was kann es denn sonst noch gewesen sein? Vielleicht doch nur ein mit Melismen verlängerter Cantus planus; vielleicht ein Cantus Vitalianus —?? Anm. d. Herausgebers.

†) L'antica Musica ridotta alla moderna. Lib. 4. cap. 23.

††) Aquam cribro haurire: vergebliche Mühe, in Unsinn Verstand bringen zu wollen. Und wie mochten die Vorsteher der Kapellen, und wohl gar die anwesenden Kompositoren den Unfug dulden? Es wäre unglaublich, wenn nicht so viele Zeugnisse dafür vorlägen. Anm. d. Herausg.

†††) Istituzioni arm. pag. 258.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stimmige Figural-Musik etwas zu Gute thaten, und verlangte, diese Komposizionsgattung sollte nur auf zweistimmige Stücke, wozu er eine dritte hinzusetzte, angewendet werden können, und gab dazu gute Regeln und dienliche Beispiele. Das alles aber reichte nicht hin, den schlechten Geschmack der Ausübenden zu entfernen. Die Gebrüder *Nanini**), *Rocco Rodio***), *Ant. Brunelli****), *Adriano Banchieri* †) arbeiteten in dieser Sache viel, aber ohne Erfolg. Selbst was *Zacconi*††) versuchte, indem er aller bis dahin bekannter Instrumente Diapason im Vergleich mit der menschlichen Stimme beschrieb und bestimmte, war völlig verlorne Mühe.

Man hielt es nun nicht mehr für nöthig, den Spielern ihre Partie aufzuschreiben. Ein einziges Exemplar der Hauptstimme jener Komposizion, die man aufführen wollte, war hinreichend, dass die Spieler, in Begleitung der Sänger, ihr Unwesen trieben.

»Ach,« ruft *Augustin Agazzari*†††) aus, »wenn man alle Werke auf die Tabulatur bringen und in Partitur setzen wollte, die während eines Jahres in einer einzigen Kirche Roms, wo man die Kunst, mit Instrumenten zu konzertiren, treibt, gesungen werden, so müsste man eine grössere Bibliothek als ein Advocat haben††††).«

---

*) In der Bibliothek des Hauses *Corsini* in Rom befindet sich das Fragment eines Manuskripts vom J. 1619 d. 5. Octob. von der Hand des *Orazio Griffi*, Sängers und Tonsetzers der päpstl. Kapelle, des Inhalts: Regole di Gio. M. e Bernardino Nanini per fare contrappunto a mente sopra il canto fermo. Dieses sehr beschädigte Fragment beginnt S. 51 und endet mit S. 114. D. Girolamo Chiti, Maestro im Lateran, gab eine Abschrift davon dem P. M. Martini, der dieselbe im Saggio fondamentale prat. di Contrapp. p. 51. T. I. und in der Geschichte der Musik 1. Bd. zitirt.

**) Regole per far contrappunto solo e accomp. nel canto fermo. Napoli 1626.

***) Regole e dichiarationi di alcuni contrappunti doppi, utili alli Studiosi della musica, e maggiormente a quelli, che vogliono far contrappunto all' improviso, con diversi canoni sopra un del canto fermo di Ant. Brunelli M. D. C. del duomo di Prato. Firenze 1610.

†) Esempio di componere varie voci sopra un basso di canto fermo, che foccia con le parti in mano effetto di vago contrappunto alla mente; *del* P. D. Adriano Banchieri bol. monaco Olivetano. Venezia per Vincenti 1613.

††) Pratica di Musica. Venezia 1592. lib. 4. sopra la convenienza e divisione di tutti gli Strumenti musicali.

†††) Aug. Agazzari harmonici intronati Sacrarum Cantionum quae binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae. Lib. 2. Op. 5. Motectorum. Venetiis 1609.

††††) Die hier ausgezogene Stelle des *Agazzari*, im Kontexte gelesen (m. s. bei Baini die Note 213), bezieht sich nicht, wie der Verf. sie hier anzuwenden für gut findet, auf die Unzahl der Noten und Schnörkel der im-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bis daher Mässigung bei den Spielern eintrat, ertrug man diese neue Methode. Die Sucht, zu glänzen, verdarb aber bald Alles. Zwischen Sängern und Spielern entstanden nicht selten Streitigkeiten; einer suchte den andern zu überbieten und das Ganze stellte ein Schlachtfeld vor.

Jetzt beschloss man, diesem Uebel abzuhelfen, indem man mit Nummern, Versetzungszeichen, als ♭ ♯ ♮ die gleichzeitigen Akkorde der Vokal-Komposizion in ihrer Folge zu bezeichnen suchte. Man sehe nur *Agazzari's* und *Banchieri's* theoretische und des Römischen Tonsetzers *Emilio del Cavaliere* (s. Anhang) praktische Werke. Auch das führte noch nicht zur gewünschten Heilung des Uebels; man musste zur Amputazion schreiten*).

---

provisirenden Sänger und Instrumentisten; *Agazzari* will nur den grossen Vortheil des neu erfundenen *bezifferten Basses*, nämlich jenen der *Kompendiosität*, im Vergleich der Papiermasse ganzer *Partituren*, begreiflich machen. — (Auch jenes bedeutsame „Ach!“ steckt nicht in dem Texte des Originals.) Anm. d. Herausgebers.

*) Wie sinnreich auch die hier entwickelte *Hypothese* unsers Autors über den *Zweck* und die *Veranlassung der Erfindung der bezifferten Bässe* erscheinen mag, so ist es doch ganz gewiss, dass dieselbe in den Schriften derjenigen, welche zuerst von der neuen Methode gesprochen haben, keinen Stützpunkt findet. „Das Spielen über den Bass (sagt *Agazzari*) ist eingeführt worden: 1) wegen des neu erfundenen rezitirenden Stiles (in der Oper), worin mit einer oder wenigen Stimmen das Sprechen (Deklamazion) nachgeahmt wird, dergleichen die modernen Arien(?) einiger wackern Meister sind, und wie solche gegenwärtig in Rom vielfältig in den Konzerten aufgeführt werden; man braucht nämlich davon keine Partitur oder Intabulatur zu fertigen; es genügt der Bass-Part. 2) Der Bequemlichkeit wegen, und um der Ungelegenheit enthoben zu sein, aus der Intabulatur zu spielen, wo man so viele Stimmen überblicken muss; welches sehr lästig ist, zumal wenn man aus dem Stegreif begleiten soll. 3) Wegen der Menge und Mannigfaltigkeit der Werke, welche für die Konzerte erfordert werden; denn müsste man alle Werke, welche im Lauf eines Jahres in einer einzigen Kirche Roms gesungen werden, wo Konzerte im Gebrauche sind, in die Intabulatur oder Partitur setzen, so müsste der Organist eine grössere Bibliothek haben, als ein Rechtsgelehrter; und darum ist nun sehr vernünftiger Weise ein solcher Bass (Generalbass, Basso continuo) eingeführt worden; zumal da der Spieler (auf der Orgel) keineswegs die Stimmen, wie sie stehen, spielen soll; — zu seinem Spiel sollen ja jene singen, und seine Aufgabe ist nicht, das ganze Werk, wie es ist, auszuführen.“ — Dass das Generalbass-Spielen darauf abzwecke, die improvisirenden Mitspieler in den Konzerten zu zügeln und zu regeln, ist hier gar nicht erwähnt, noch kommt etwas Aehnliches bei Viadana vor. — Uebrigens wird hier unter den *Concerti*, welche in einigen Kirchen Roms eingeführt waren, nicht ein Konzert von Instrumenten, im heutigen Sinne, verstanden, sondern die gegen das J. 1600 durch genannten *Lud. Viadana* eingeführten sogenannten *Concerti eccle-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Tonsetzer fingen gegen Anfang des 17. Jahrhunderts endlich an, für jedes Instrument den Part zu schreiben, was dem Gesange zur Einleitung dienen sollte; auch in der Mitte, als Ruhepunkt für die Sänger, und zum Schlusse erhielten die Instrumente ihre Bescherung, wie der vorerwähnte *Emilio del Cavaliere*, *Agazzari*, *Dom. Allegri*, *Franc. Anerio*, *Joachim Kapsberger*, *Camillo Cortellini*, *Stefano Landi*, *Claudio Monteverde* (s. A.) und Andere bereits Proben liefern.

So hatte nun dieser Instrumentenunfug, nachdem er ungefähr 40 Jahre gewüthet hatte, um d. J. 1625 sein Ende, obgleich noch ein Funke davon, aber auch der letzte, in den Himnen des *Graziani* (Rom 1674) vorkommt, wo es S. 59 heisst: »Wenn man die Sinfonien in die Himnen einschalten will, so kann ein geschickter Lehrer dieselben aus dem Grundbasse der Himnen entlehnen,« welcher gehörig beziffert erscheint.

Nach alle dem kommt nun der Verfasser wieder auf den Eingangs erwähnten *Doni* und seine Behauptung zurück, *dass nämlich die Vermischung der oft in Geschrei ausartenden Stimmen mit dem profanen Instrumentenspiel die Ursache der Verbannung der Kirchenmusik gewesen*, und schliesst über die Unstatthaftigkeit dieser Behauptung folgendermassen:

Es ist gewiss, dass seit Anfang des 16. Jahrhunderts einige Tonsetzer so zu schreiben suchten, dass auch ihre kirchliche Vokal-Musik mit Instrumenten gespielt werden konnte. Aber diese ihre Absicht ging vor der Hand nur dahin, die derartigen Komposizionen in Privatzirkeln blos mit Instrumenten ausführen zu lassen. Die Einführung des Gebrauchs der Instrumente im Verein mit den Stimmen in den Kirchen kann kein Gegenstand der Reform früher, als nach der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewesen sein. So auch kann der Gebrauch des extemporirten Kontrapunktes in Absicht auf Instrumente nur einige Jahre, nachdem die Gesangspartie bereits mit Instrumenten begleitet wurde, eingeführt worden sein. Wenn *Doni* uns Beweise geliefert hätte, dass der Gebrauch der Instrumente, in der einen oder andern Art, wenigstens vom Anfange des 16. Jahrhunderts an, allgemein gewesen wäre, möchte man allenfalls seiner Behauptung beipflichten und annehmen können, dass der früher erwähnte Unfug allerdings Anlass zu einer wohlverdienten Reform geben durfte. Da er jedoch diese Beweise schuldig geblieben, und bei dem nunmehr erhärteten Umstande, dass die Sachen gewiss anders standen, als er sie voraussetzte, muss der übrigens sehr gelehrte *Doni* eines nicht verzeihlichen Anachronismus beschuldigt werden; nachdem der ofterwähnte Unfug mit den Instrumenten gewiss erst nach der Epoche, von welcher die Rede ist, eingerissen war.

---

siastici, eine damals in der That neue Gattung der Komposizion, in welcher eine oder mehr Stimmen eine eigentliche Cantilena (nicht Kontrapunkt) ausführten und sich von einem harmonischen Instrumente (der Orgel) begleiten liessen. Anm. d. Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wie könnte man nun annehmen, dass *Pierluigi* sich mit der Abstellung eines Missbrauches sollte beschäftigt haben, der damals noch gar nicht bestanden hatte?

Die weitere Behauptung: *die Ursache der beabsichtigten Verbannung der Kirchenmusik habe*, wie es auch von mehren Schriftstellern und im Konzilium von Trient bemerkt worden, *in dem weltlichen Prunke gelegen, der sich sowohl des Gesanges als der Instrumente bemächtigte*, führt uns auf die strengere Untersuchung des wirklichen Bestandes der heiligen Musik in damaliger Zeit.

Wieder ist es *Doni* der Jüngere, welcher diese Behauptung aufstellt, welche hier nothwendig eine nähere Erörterung erheischt.

Aber auch das Konzilium von Trient beabsichtigte, wie gesagt, die Entfernung aller und jeder Gattung Musik, die Gemeines, Weltliches zum Gegenstande hatte*).

Aber worin bestand denn dieses Gemeine und Weltliche in der Musik?

Man erinnere sich aus dem früher Gesagten, was hinsichtlich des extemporirten Kontrapunktes als Missbrauch gerügt worden ist. Die Bässe sangen freilich ihre Noten ganz regelrecht aus dem Choralbuche, aber die höheren Stimmen scherzten(?) anfangs darüber in gleichen Konsonanzen; später veränderten sie die Konsonanzen, indem sie die Dauer der Choral-Noten berechneten, theils mit gleichem, theils mit ungleichem Rhithmus ausfüllten, und ihre Einfälle damit in Uebereinstimmung zu bringen suchten.

Gesang ist dem Menschen angeboren und gehört zu den angenehmsten Gaben seines Lebens; zu allen Zeiten und in allen Ständen findet sich dieser Satz bestätigt. Die Tonsetzer des 15. und 16. Jahrhunderts, um neu und beliebt zu sein, benutzten die genialen Melodien der Volksgesänge, der Romanzen, Sonette, Madrigale, und machten sie nicht selten zum *Thema* ihrer Messen. Daher die *profanen Titel* solcher Komposizionen. Z. B. *Mio marito mi ha infamato; baciatemi o cara; il Villano geloso; l' Amico o Madama; o Venere bella; che fa oggi il mio sole; io mi son giovanetta***) etc.

Die Tonsetzer spielten nach Belieben mit ihren derartigen Einfällen; so schrieb z. B. *Josquin*, als er sah, dass ein von Ludwig XII. ihm gemachtes gnädiges Versprechen nicht in Erfüllung ging, für den Hof folgenden Psalm: *Memor esto verbi*

---

*) Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, ordinarii locorum episcopi arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit. Concil. Trid. sess. 22.

**) *Baini* zählt hier eine Menge ähnlicher Titel von Messen aus dem 14. Jahrhunderte bis zur besprochenen Epoche her, welche in der päpstlichen Kapelle ausgeführt wurden, wovon hier nur einige: Adieu mes amours; baisiez moy; comme femme deconfortee; content desir; des rouges nes; dictes moy toutes vos pensèes u. s. w.— die Namen der Autoren indess mögen wichtiger sein. Es sind folgende:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tui Servo tuo; und nachdem er seine Absicht erreicht hatte, scherzweise folgenden: *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine.*

So schrieb eben derselbe, da ihm ein Herr seine Dienste bei demselben König versprach, aber nicht leistete, die Messe: *Laisse faire a moy;* wo immer eine Stimme mit den Noten: *La, sol, fa, re, mi* herumlief, die das *Laisse faire a moy* vernehmlich machen sollten.

Obgleich nun dieser Gebrauch, über bekannte Themen und Texte zu komponiren, von manchen Schriftstellern, wie z. B. selbst von *Zarlino* in Schutz genommen worden, so ermangelten deren nun wieder nicht, welche die Lächerlichkeit dieses Missbrauches ihren Zeitgenossen ohne Rückhalt begreiflich machten. So eiferte *D. Nicola Vicentino* (*l' antica Musica ridotta alla moderna prattica.* Roma 1555) heftig selbst in Rom gegen die dort herrschende üble Sitte, dass der Tempel des Herrn zu solchen Gemeinheiten gemissbraucht und mit den hässlichsten Worten Unfug getrieben werde.

Allein auch das Orgelspiel war sehr verschlimmert worden.

Die sogenannten *Ricercari* (die man auch *Fantasie*, *Toccate* hiess) waren die einzige Art des Orgelspiels in dem 14., 15. und 16. Jahrhunderte, und diese dienten zugleich auch für alle übrige Instrumente, wie *Galilei* (*Dialogo* etc.) bezeugt*).

Da nun diese *Ricercari* vier und mehrstimmig gesetzt waren, so mussten die Spieler auf alle Theile der Harmonie genau Acht haben, um sie richtig auszuführen.

Agricola Aless., Abbat Gio., Baudouyn Noel, Brumel Ant., Busnoy N., Colin Pietro, Dufays Gugl., De Billhou Gio., De Fevin Ant., De Kerl Giacomo, De Layolle Franc., de la Rue Pietro, del Prato Jusquin, de Orto N., De Silva Andrea, di Lasso Orlando, Faugues (Fagus) V., Philippon N., Forestyn Mathurin, Gascongue N., Gaspar N., Ghiselin Gio., Guerrero Franc., Heyus Corrado, Hilaire N., Hobrecht Giac., Jacquet N., Jannecquin (Jennecquin, Janecquin) Clemente, Lupi Gio., Martini Gio., Misonne Vincenzo, Morales Cristofano, Mouton Gio., Normant Ant. (genannt Lohial mit dem Vornamen Monsieur mon compère u. auch Mon compère), Ockeghem (Okenheim) Gio., Pintelli N., Pippelare N., Prevost Guglielmo, Prioris N., Regis N., Rosselli Pietro genannt il Rosso; Scobedo Bartolomeo, Tinctoris Gio., Vacqueras N., Zoilo Annibale u. s. w.

*) Der Herausgeber erlaubt sich, zu erinnern, dass — seit die Orgel ein für die Finger (nicht wie früher für Fäuste oder Ellenbogen) spielgerechtes Instrument geworden — die allgemeinste und edelste Aufgabe des Organisten das improvisirte Spiel gewesen sein muss, und erst von da an konnten Orgel-Virtuosen entstehen: ein älterer als *Sguarcialupo* um d. J. 1430 ist nicht genannt; denn an *Franc. Landino's* Virtuosität (1360) ist es kaum möglich zu glauben. (Wir werden später seiner erwähnen.) — Die *Ricercari* übrigens wurden von sehr achtbaren Meistern komponirt und waren keineswegs eine verächtliche Gattung: man erinnere sich jener des Palestrina. (Oben, Anm. *) S. 23). — Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diess führte auf die Erfindung von Ziffern, welche sowohl den Gang der Melodien, als auch die gleichlautenden Akkorde dieser *Ricercari* mit einem Blicke übersehen liessen.

Man erfand mehrere Methoden dafür, bis man endlich in der Einführung der sogenannten *Tabulatur* übereinkam. *Ottavio Petrucci von Fossombrone* erfand in Venedig die Art, den Figuralgesang zu drucken, und erhielt dafür vom Senate jener Stadt ein ausschliessendes Privilegium. Als derselbe nach Fossombrone zurückkam, sann er dort über den Druck der *Orgeltabulatur* nach, und erfand nach mancherlei Versuchen endlich auch diese; P. Leo X. ertheilte ihm darüber mit einem eigenen Breve v. 22. Octob. 1513 ebenfalls ein ausschliessendes Privilegium *).

Diese Erfindung der Tabulatur war Anfangs beliebt und es gefielen sich die Organisten sehr in ihrer Anwendung. Die Tonsetzer schrieben jedoch die *Ricercari* noch immer in allen ihren Theilen mit Noten und es wurde nur wenig von Tabulatur gedruckt.

Doni der Aeltere (in der ersten Sammlung gedruckter Musik,

---

*) *Baini* sagt, dass er in dieser Art drei Bücher Messen, und zwar von Ghiselin, P. de la Rue und Al. Agricola — gedruckt von Petrucci zu Venedig 1503 und 1504 — und drei (Bücher) Messen von Josquin — gedruckt durch Petrucci zu Fossombrone in den Jahren 1514, 1515, 1516 — im Archive der päpstl. Kapelle gefunden habe, und setzt hinzu, dass, wer ein Beispiel von Petrucci's Intavolatura und die Regeln darüber einsehen wolle, nur die Musurgia von Ottomaro Luscinio (Strassburg, bei Scotti 1536, p. 34) nachblättern dürfe; ein Buch, welches viel leichter, als Petrucci's Tabulatur zu finden sei. Kdl.

Der Herausgeber hat die hier bezeichneten Druckwerke von Petrucci auch gesehen, darum erlaube ihm der verehrte Verfasser, hier zu erinnern, dass diess nicht Tabulaturen sind, sondern gute und schöne Noten. Der Herausgeber hat in einem ziemlich ausführlichen, in mehre Artikel abgetheilten Aufsatze, in der Leipziger allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1831, No. 3. u. s. w., die Resultate seiner Forschungen und seine Ansichten dargelegt: *Ueber die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Entstehung der Figural-Musik;* die einzelnen Artikel sind folgende: 1) die deutsche Tabulatur (diese ist es, von welcher der eben zitirte Deutsche Ottomarus Luscinius nur spricht). 2) Die Lauten-Tabulatur. 3) Orgel-Tabulaturen (angebliche, von dem Verf. des Aufsatzes in Zweifel gezogen). 4) Die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe (Geschichte der Erfindung). 5) Die Noten-Tabulatur oder Partitur der alten Kontrapunktisten. — Auf diesen Aufsatz verweist der Herausgeber diejenigen Leser, für welche dergleichen Untersuchungen überhaupt ein grösseres Interesse haben könnten; und diess angezeigt, kann er jeder Erörterung der vorstehenden und nachfolgenden Darstellung Baini's in Absicht aller oben bezeichneten Gegenstände (worüber er durchaus abweichende Ansichten hegt) sich enthoben halten, da solche zu erneuern hier der Anstand nicht minder als der Raum ohnehin verbieten würde. Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

p. 6. S. 85, *Ricercari*) behauptet, Orgel und Lauten-Tabulaturen von *Anton von Bologna*, *Giulio da Modena*, *Franc. da Milano*, und *Jaches Buus**) in mehr als 10 Bänden zu besitzen.

In der zweiten Sammlung S. 104 führt er folgende Werke des Organisten *Vittoria* an: »*Della facilità dè tasti, dè ricercari, dè gruppi, diminutioni e tremoli della mano*,« wobei *Baini* bemerkt, dass diese Zitazionen für einen *Doni*, der in andern Fächern der Musik so erfahren gewesen, eine sehr geringe Ausbeute seien, da er (*Baini*) selbst auf den ersten Wink die *Ricercari* von *Luzzasco Luzzaschi*, *Gabriele Fattorini*, *Claudio Merulo* u. A. hinzufügen könnte.

Man muss indess gestehen, dass diese *Ricercari* von den Tonsetzern ersten Ranges nie beachtet worden, und dass, wenn einige Organisten mit der Komposizion derselben sich befassten, davon eben nicht viel Aufhebens gemacht werden dürfe. Man pflegte daher fast immer nur Vokalkomposizionen zu spielen, sei es mit der Tabulatur oder mit ausgesetzten Stimmen.

Galilei machte unter andern im *Fronimo* (wo er die Tabulatur für die Laute in Form eines Gespräches lehrte) mehr als 60 Komposizionen in Tabulatur**), wovon, wenn man 8 *Ricercari* S. 59, 85 etc. wegnimmt, nur Kanzonen, Madrigale, Sonette und heilige Motetten (worunter auch ein Pater noster von *A. Willaert*) übrig bleiben.

Diese Methode des Orgelspielens dauerte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, als nämlich *P. Girolamo Diruta*, Organist am Dom zu Chioggia und später an dem zu Gubbio, anfing, in seinem Werke, *Transilvano* genannt, die wahren Regeln des Orgelspiels bekannt zu machen, worin auch eine Sammlung neuer Tokkaten und Sonaten für die Orgel enthalten waren. Nach ihm hörte bald der Gebrauch der Vokalkomposizionen, Ricercari und des Tabulatur-Spielens auf.

Die guten Organisten verstanden von jeher alle Theile einer Komposizion bei der Ausführung in's gehörige Licht zu stellen; sie führten daher auf der Orgel eben so geschickt ihre Ricercari, Fantasieen und Tokkaten, als jede Gattung von Vokal-Komposizionen auf, und in Absicht auf Eintheilung oft mit noch grösserem Verstande, als die Sänger, weil hier nicht so wie im Gesange Silben Kollisionen geben.

Der erste Organist, welcher sich im 14. Jahrhunderte bemerklich macht, ist der blinde *Francesco Landino*, der sich so grossen Ruhm in seinem Fache erwarb, dass er in Venedig vom König von Zypern und vom Dogen wie ein Dichter gekrönt wurde***).

---

*) Giaches de Buus (Fiamingo) war Organist an S. Marco von 1541 bis 1551 und ein guter Komponist für seine Zeit; die drei vorhergenannten aber nur Lautenschläger und nichts mehr. Anm. d. Herausg.

**) Blos Lauten-Tabulatur; für den Orgelspieler, auch wenn er zugleich selbst ein Lautenist gewesen wäre, immer unlesbar. Anm. d. Herausg.

***) Ein Musiker, der so schlechten Contrapunkt machte, als die von diesem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Im 15. Jahrhunderte war einer der berühmtesten *Ant. dagl' Organi*, von dem man erzählt, dass, so wie einst sogar Leute von Cadix nach Rom reisten, um den *T. Livius* zu sehen, viele Reisende aus England und Deutschland, selbst auch Musiker von Rang, nach Italien kamen, um ihn spielen zu hören*).

Nicht mindern Ruhm erlangten in Florenz *Franc. Corteccia* und *Aless. Striggio*, ein Edelmann von Mantua, zwei grosse Organisten und Tonsetzer**).

Alle Zeitgenossen aber verdunkelte am Anfange des 16. Jahrhunderts *Paul Hoffhaimer* oder *Hofheimber* aus Rastadt, Organist am Hofe Kaiser *Maximilians*, der ihn zum Ritter des goldenen Sporns ernannte; bei dieser Feierlichkeit waren *Ladislaus* und die beiden Fürsten *Sigismund*, Bruder des Königs von Polen, und *Ludwig*, Sohn des Königs von Ungarn und Böhmen, als Pathen zugegen***).

Landino vorhandene von Hrn. Fétis (im 1. Jahrg. der Revue mus.) mitgetheilte Kanzone zeigt, könnte kein leidlicher, viel weniger ein guter Organist gewesen sein, auch wenn er ein besseres Instrument zu behandeln gehabt hätte, als es die Orgeln im 14. Jahrh. überhaupt gewesen sein können, welche nur einzelne Töne oder je zwei (mit beiden Fäusten) konnten hören lassen, auch zu harmonischem Spiel in unserm Sinne noch gar nicht berufen waren. Anm. d. Herausg.

*) Hier berichtigt *Baini* zwei Irrthümer, die sich Dr. Burney (Geschichte der Musik. III. Bd. S. 232) hinsichtlich dieser beiden Individuen hat zu schulden kommen lassen.

Erstlich nennt er den *Franc. Landino* blos *Francesco Cieco*, den zweiten aber *Ant. Landino dagl' Organi*, ohne zu wissen, dass sich dieser selbst (Apologia, nella quale si difende Dante e Fiorenza dà falsi calunniatori. Fiorentini eccellenti in Musica) einen Urenkel des Francesco nennt, woraus erhellt, dass der erste (Francesco), nicht aber der zweite, dem er blos den Beinamen dagl' Organi gibt, ein Landino gewesen. Burney theilt ferner den Ant. dagl' Organi in zwei Personen, nämlich *Ant. dagl' Organi* und *Ant. Sguarcialupi*, während beide nur ein Individuum gewesen. Denn Antonio mit dem Beinamen dagl' Organi, Zeitgenosse des berühmten Landino, Organisten am Dome zu Florenz, war Ant. Sguarcialupi, von dem Gerard Voss (de univ. Math. nat. et const. Amstelodami 1660. cap. 60. de Musicis latinis. §. 14. S. 351) sagt: Anno 1430. »Antonius Sguarcialupus Florentinus tantopere musica arte excelluit, ut ex regionibus remotis advenirent ad eum conspiciendum sonosque illius harmonicos audiendos. Eum tanti fecit Senatus Florentinus, ut ex marmore imaginem illius curarit ponendam prope valvas ecclesiae cathedralis.« Diese Büste existirt zwar in der Domkirche nicht mehr, wohl aber eine ehrenvolle Inschrift. Kdl.

**) Diese Beiden gehören eigentlich in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Anm. d. Herausgebers.

***) Man sehe hierüber: Musurgia di Ottomaro Luscinio, p. 15 etc. und: Harmoniae poet. Pauli Hofheimeri etc. Norimbergae 1539.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Die andern *berühmten Organisten* des 16. Jahrhunderts, welche von den gleichzeitigen Schriftstellern angeführt werden, sind: *Johann Buchner* in Konstanz, *Johann Kotter* in Bern, *Conrad* in Speier, *Schachinger* in Passau, *Wolfgang* in Ungarn, *Johann von Cöln* in Sachsen(?), *Melchior Neysiedler* und *Valentin Graeff* in Oestreich(?), *Heinrich Rodesca di Foggia* in Turin, *Bindella* in Treviso, *Vittorio* in Bologna, *Giulio Cesare Barbetta* in Padua, *Francesco von Mailand*, den man über alle Zeitgenossen erhob, *Claudio da Correggio*, *Andrea da Canareggio*, *Vinc. Bell' havere*, *Paolo da Castello*, *Aless. Milleville*, *Ercole Pasquini* zu S. Pietro im Vatikan, *Mattia*, ein Römer, *Annibale*, ein Paduaner, *Giacchetto Buus*, *Gio. Gabrielli*, *Giuseppe Guami*, *Paolo Giusti* zu S. Marco in Venedig, *Girol. Diruta*, *Lodov. Viadana*, *Franc. Bianciardi*, *Agost. Agazzari*, und *Girol. Frescobaldi* von Ferrara, dessen Ruf in der Vatikanskirche 30,000 Zuhörer herbeizog, als er zum ersten Male spielte; endlich *Michelangelo Tonti von Rimini*, welcher Erzbischof von Nazareth und zuletzt Kardinal geworden*).

Als nach der Hälfte des 16. Jahrhunderts der Gebrauch eingeführt wurde, die Instrumente über einen Bass mit extemporirtem Kontrapunkt zu schreiben, so ahmten auch die Organisten, deren Geschäft bis dahin nur in Vor- und Zwischenspielen, und höchstens in Begleitung des Chorals bestand, diese Methode nach, und so bildete sich gegen das Ende des 16. Jahrhunderts der Gebrauch, mit der Orgel zu begleiten.

Somit ward mit Hülfe der didaktischen Werke eines *Viadana*, *Bianciardi* und *Agazzari* (s. Anhang) gegen Anfang des 15. Jahrhunderts die *zweite grosse Periode der musikalischen Praxis*, d. i. beständige Verbindung der Vokal-Musik mit der Orgel oder der Instrumente gegründet.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass bei dem gesunkenen Musikstande des 14., 15. und 16. Jahrhunderts das Orgelspiel, weil gewöhnlich über profane Melodien, Kanzonen, Madrigale, Villotten u. s. w. komponirt wurde, keinesweges des heiligen Tempels würdig gewesen sein konnte**).

---

*) Ein künftiger Gerber wird dem Verf. d. Memorie stor. crit. für diese Bereicherung seines Lexicons, obgleich nur mit Namen, sehr verpflichtet sein, da wir bisher mehre hier angezeigte Meister deutschen Namens entweder gar nicht oder nur eben als Komponisten gekannt haben. Uebrigens haben sich in diese Reihe einige Lautenisten eingeschlichen, wie Neusiedler, Valentin Graffus vel Greffus, Barbetta und Francesco da Milano, die es zwar mit der Tabulatur, aber nicht mit Orgel-Tabulatur zu thun hatten. Andrea da Canareglio ist der berühmte Andrea Gabrieli. — Unter den Organisten des 15. Jahrhunderts verdiente nach Sguarcialupo auch noch der Erfinder des Pedals (um das J. 1470), *Bernhard der Deutsche*, in Ehren genannt zu werden. Anm. d. Herausg.

**) Da die Musik, als harmonische Kunst, vor dem 14. Jahrh. in der That noch gar nicht existirt hatte, so kann wohl nicht behauptet werden, dass

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aber noch ein anderer Umstand würdigte die Orgel(?) bis zur Indezenz herab. In den vorerwähnten drei Jahrhunderten tanzte man zu der Musik der Ricercari, Madrigale, Sonetten, Romanzen u. h. Motetten, die für die Laute, Flöte oder andere Instrumente gesetzt waren. Wollte Gott, die vielen Messen des *Josquin*, *Mouton* und Anderer hätten nicht zu den Hofbällen gedient! (??)

Der Sitte, zum Tanze zu singen, erwähnen sehr oft selbst *Dante* im Purgatorio und Paradiso, *Boccaccio* in seinen Novellen, und Andere; selbst die Komödien des 16. Jahrhunderts waren voll gesungener Ballets, wie unter andern in der Komödie: *la Tancia* von *M. A. Buonarotti* dem Jüngern, in den Werken des *Orazio Vecchi*, *Emilio del Cavaliere*, *Jacopo Peri*, *Claudio Monteverde*, *Stefano Landi* (s. von allen den Anhang) u. A. zu ersehen ist.

So sehr man nun anzunehmen Grund hat, dass nicht immer dieselben Personen gesungen und getanzt haben, so muss doch auf das Zeugniss *Doni* des Jüngern*) auch angenommen werden, dass zuweilen eine und dieselbe Person gesungen, getanzt und gespielt habe, welches besonders reizend und sinnliche Wollust erregend gewesen. Man kennt die historische Anekdote, dass *Soliman II.*, welchem König Franz I. von Frankreich Musiker nach Konstantinopel geschickt hatte, als er diese Wirkung bei seinen Leuten wahrnahm, alle Instrumente auf den öffentlichen Plätzen verbrennen und Spieler und Sänger verabschieden liess, um die Weichlichkeit lieber auswärts, bei seinen Feinden, als unter seinen Ottomannen zu verbreiten.

Welche andächtige Erbauung musste aber durch solche Theater-Melodien in der Kirche bewirkt werden**)? Ist es möglich,

---

sie im 14., 15. und 16. gesunken sei, da sich vielmehr — zu unserm Glück — das Gegentheil aus ihrer praktischen Literatur augenscheinlich erweist: sie gedieh auch unter den Missbräuchen, welche die Virtuosen in die Praxis gebracht haben mochten, und die denn doch — wie es scheint — nicht so allgemein wurden, dass man darnach den Musikstand des Zeitalters überhaupt taxiren könnte. Anm. d. Herausgebers.

*) Trattato di Musica, T. II. p. 115. Dieser *Doni* d. J., ein fanatischer Lobredner der Musik der Alten (auf Kosten der Neuern), sollte meines Erachtens überall nur als Ankläger, nicht als Zeuge zitirt werden. Anm. d. Herausgebers.

**) Tout comme chez nous! Diess Uebel nimmt heutiges Tages in Italien noch immer zu. Ich habe in Venedig, Mailand, Neapel und selbst in Rom so viele Opern und Balletmusik in den Kirchen, und gerade bei dem wichtigsten Theile des Gottesdienstes, der h. Messe, vernehmen müssen, habe aber auch dagegen so oft mündlich und schriftlich und im Wege des Druckes in deutschen, italienischen und französischen sehr gelesenen und geachteten Zeitschriften und selbst in einem eigenen i. J. 1820 zu Venedig gedruckten, i. J. 1821 zu Neapel wieder aufgelegten Werke (Hasse's Lebensbeschreibung), aber immer ohne Erfolg gesprochen,

wird man fragen, dass man vom 13. bis zum 15. Jahrhunderte nicht gerechte Klage gegen solchen Unfug erhoben haben sollte? Es geschah. Das Konzilium von Trier erliess schon i. J. 1227 die Verordnung, dass die Kirchenvorsteher nicht jedem Gassen- und Bänkelsänger den Zutritt zum Singen in der Kirche erlauben sollten, da durch Einmischung fremder Worte in den Gesang der Liturgie Störung der Andacht verursacht werde, so wie auch einst das Konzilium zu Laodizea dieselbe Anordnung bei seinen Laien traf.

Gegen die Fortdauer ähnlicher Missbräuche eiferte auch *Durandus* in seinem berühmten Werke: *Tractatus de modo generalis concilii celebrandi*, welches er während des zu Vienne gehaltenen Konziliums auf Befehl Clemens V. herausgab, und worin er sehr nachdrücklich ausrief, dass es endlich Zeit sei, die unzüchtigen Gesänge in den Kirchen zu untersagen; ein Wort zu seiner Zeit, welches den P. Johann XXII. zur Erneuung der berühmten Bulle: *Docta Sanctorum patrum decrevit auctoritas* v. J. 1322 veranlasste, worin den Anhängern der »neuern Schule« vorgeworfen wird, dass sie die einfachen keuschen Melodien des

---

dass es für die Zukunft schlechterdings unmöglich erscheint, gegen diesen Unfug mit Nachdruck irgend etwas unternehmen zu können. Ich glaube, dass, so wie die Regierungen mehrmals, aber fruchtlos versuchten, das Skandal zu entfernen, selbst der Papst nicht im Stande sein würde, in der Kirchenmusik mit Kraft Ordnung zu handhaben. Ich hörte i. J. 1822 in einer der ersten Kirchen Roms, als der P. Pius VII. dort einen feierlichen Einzug hielt, Rossini's Ouverture zur diebischen Elster vom Organisten, darauf aber eine 8stimmige Messe von Ottavio Pitoni ohne Instrumentalbegleitung, letztere auf eine des Tempels des Herrn sehr würdige Weise, aufführen. Als bei dem Weggehen aus dem Gotteshause der dort angestellte Kapellmeister Valent. Fioravanti mich fragte, wie mir das musikalische Fest gefallen habe, dankte ich für die schöne Messe, machte aber hinsichtlich der theatralischen Einleitung die schuldige Bemerkung, dass man im schlechtesten Dorfe Deutschlands ein Skandal nicht finden würde, was in der Hauptstadt der Christenheit ungetadelt, selbst in Gegenwart des Papstes und aller seiner Kardinäle Statt finden könne. Was aber antwortete Fioravanti darauf? Ich billige diese Musik auch nicht, aber die Kardinäle lieben sie, und da hilft keine Opposizion.

Man höre in M., um viele andere Beispiele zu verschweigen, nur in der Chiesa del Carmine oder à Servi die Messe an Sonn- und Feiertagen um 11 Uhr, wo die galante Welt zusammenströmt, und man wird die schönsten Stücke aus der Oper und aus dem Ballete des vorhergehenden Tages dabei geniessen können. Als ich einmal dem Maestro Almasio, welcher in Carmine als Organist angestellt ist, bemerkte, dass die Musik des Duetts — die glühende Liebesscene der Gabrielle de Vergy mit Fayel aus dem Ballete gleichen Namens von Gioja darstellend — hier nicht an ihrem Platze gewesen, antwortete er mir: es wäre bestellt worden.

Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Canto fermo mit *Hocetis**) (Schluchzen), *Triplis* und gemeinen schlüpfrigen *Motetis* verunstaltet hätten.

So vieler Erinnerungen ungeachtet dauerte das Unwesen in den Kirchen ungestört um so mehr fort, als dieser weltliche Prunk in jener Bulle doch wenigstens an hohen Festtagen zur Beförderung des äusserlichen Gottesdienstes zugestanden worden war.

Wenn nun die Sachen um die Mitte des 16. Jahrhunderts also standen**), so hatte *Doni* der Jüngere wohl nicht Unrecht, wenn er die Ausartung im Gesange unter die Ursachen zählte, aus welchen die Kirchenmusik verbannt werden sollte; auch hatten die Väter des trientinischen Konziliums nicht Unrecht, wenn sie den Bischöfen die Entfernung der profanen Gesänge mit Nachdruck anbefahlen. *Pierluigi* hatte also keiner besondern Anstrengung nöthig, um die Sache der Kirchenmusik in Schutz zu nehmen; er hatte nur, wie alle übrigen, den Vorschriften der geistlichen Obern darin zu gehorchen, dass er für seine Kompositionen reine, andächtige, des Gotteshauses vollkommen würdige Melodien wählte.

Es handelt sich nunmehr darum, die Meinung derjenigen zu beleuchten, welche dem P. Marcellus II. den Entschluss, die Kirchenmusik umzugestalten, zuschreiben, sei es nun im Sinne und aus Anlass des Trientinischen Konziliums oder aus eigener Idee; ferner soll ermittelt werden, ob Pierluigi in jener Epoche etwas zu Gunsten der Musik gethan habe.

Der gelehrte Abt *Gerbert* (de cantu et M. S. T. II. Lib. 4. cap. 1. p. 230) behauptet, es sei die allgemeine Meinung, dass

---

*) In der damaligen Kunstsprache hiess es *Ochetum*, *Hocetum*, *Hocquet*, bei Baini an verschiedenen Stellen *Occheto*, eine Figur, in welcher die Stimme einzelne durch kleine Pausen (*Sospiri*) gesonderte Töne ausstiess. Franco von Cölln und der Pseudo-Beda haben dieselbe noch beschrieben: bei den eigentlichen Kontrapunktisten, d. i. bei den ältesten Niederländern, kommt sie nicht mehr vor. Anm. d. Herausgebers.

**) Die Kirchenmusik zur Zeit P. Johannes XXII. in Frankreich hätte, auch abgesehen von dem Profanen, das etwa durch Missbrauch noch hinein gebracht worden war, eine noch viel grössere Strenge verdient: die Kunst hätte dabei nur gewinnen können. Es war aber nicht mehr jene, es war eine völlig neue Musik, welche sich im Lauf des 14. Jahrhunderts entwickelt hatte, gegen dessen Ende auch in die Tempel des Herrn aufgenommen wurde und den extemporirten *Discantus* (*Déchant* der Franzosen), wo etwa dieser zugelassen war, verdrängte. Aus dieser neuen Musik, d. i. aus dem geregelten *Kontrapunkte*, war die Musik der Palestrina'schen Periode herangereift. Der Missbrauch, über Thema's weltlicher Lieder zu kontrapunktiren, hatte der Kunst nicht geschadet, war aber in der Kirchenmusik tadelnswürdig, in so fern — nicht zwar die Musik, die man zu hören bekam — aber doch die Titel anstössig waren: das profane Lied, zu langen Noten gedehnt, mit untergelegtem lateinischen Texte, mochten die leichtfertigsten Laien unter den Kontrapunkten der übrigen Stimmen schwerlich noch herausfinden. Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das Konzilium von Trient unter *Marcellus II.* den Gegenstand wegen Unterdrückung der Kirchenmusik behandelt habe, und führt zur Unterstützung dieser Meinung das Zeugniss des P. Benedikt XIV. (im Hirtenbriefe für das Jubiläum 1750) an. Allein Benedikt XIV. hat niemals einem solchen Anachronismus Raum gegeben. Das Trienter Konzilium war nach der 16. Sitzung am 28. April 1552 unter Julius III. suspendirt und erst nach dem Tode der Päpste Marcellus II. und Paul IV., unter Pius IV., am 18. Januar 1562 wieder eröffnet worden. Der P. Benedikt XIV. sagt in dem gedachten Hirtenbriefe in Absicht auf Marcellus II. nur Folgendes: »Von dem grossen Kirchenhirten Marcellus II. liest man, dass er entschlossen gewesen, die Kirchenmusik aufzuheben und den Gesang auf den *Canto fermo* zu beschränken, wie man aus seiner Lebensgeschichte, die *Petrus Polidori* geschrieben, ersehen kann.«

Dieser *Polidori* sagt aber selbst, dass das Konzilium von Trient erst unter Pius IV. und zwar in der 22. Sitzung das Verbot wegen der Kirchenmusik bekannt machen liess. Es war also nicht Marcellus II., der sich mit der Reform der Kirchenmusik in mehrbesagtem Konzilium befasste.

Ein zweiter Irrthum findet sich bei *Doni* dem Jüngern (*Dell' eccellenza della Musica ant.*), welcher behauptet, Marcellus II. habe sich bereits mit der Reform der Kirchenmusik, und zwar im Sinne des Konziliums von Trient, befasst.

Auch dieser Irrthum wird dadurch widerlegt, dass die Akten aller unter diesem und den zwei folgenden Päpsten gehaltenen Sitzungen (welche der Autor geflissentlich und genau durchgegangen) kein Wort von Musik besagen.

Ob aber P. Marcellus II. nicht wenigstens die Idee hatte, die Kirchenmusik umzugestalten? wie *A. Berardi*, *Ant. Liberati*, *A. Adami*, *P. Polidori*, der Papst *Benedikt* XIV., *P. Rodotà*, *D. Burney*, *Ant. Eximeno* und Andere behaupten.

Nun hat aber keiner von allen diesen Schriftstellern irgend einen Beweis für seine Behauptung beigebracht; wir dürfen also wohl annehmen, dass Marcellus II. während der 21. Tage seines Pontifikates keine Frage um die Kirchenmusik gethan habe.

Der Aelteste jener Schriftsteller, *Berardi*, welcher i. J. 1681 seine *Ragionamente Musicali* herausgab, hat 126 Jahre nach der besprochenen Epoche gelebt, und es findet sich endlich, dass ein Schriftsteller den andern zitirt, ohne nur *einen* Anhaltepunkt zum Beweise des Gesagten angeben zu können.

Angelo Berardi sagt im 2. Buche des erwähnten Werkes: dass Marcellus II. wegen verschiedener Missbräuche sich veranlasst gefunden hätte, die Kirchenmusik zu verbannen; dass *Pierluigi* dagegen sich tapfer vertheidigt und gezeigt habe, dass die Missbräuche Fehler der Tonsetzer, nicht der Kunst gewesen, und dass er bei dieser Gelegenheit die *Missa Papae Marcelli* komponirt habe. Er bemerkt jedoch ehrlich am Schlusse: »Ich lasse der Wahrheit ihren Platz; jeder glaube, was ihm gut dünkt.« *Berardi* will sich in keinen Streit einlassen, und ich will nicht so unbescheiden sein, ihn heraus zu fordern. Es wird sich später Gelegenheit ergeben,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die angeführten Worte in Bezug auf jene zu widerlegen, die, *Berardi's* Namen missbrauchend, sie als unfehlbar ausgeben.

Antimo Liberati (*Lettera in risposta ad una del S. O. Persapeggi.* Rom 1685) setzt zu den obigen Daten des *Berardi* noch hinzu, dass Marcellus II. die Musik mit einem Anathem belegen wollte, dass *Pierluigi* desshalb eine Messe geschrieben, die in Gegenwart des Papstes und der Kardinäle gesungen worden, wodurch der Papst zu einer völligen Sinnesänderung bewogen worden sey. Diese Angabe ermangelt jedes Grundes: nirgends ist von der gefassten Idee des Anathems eine Rede; aus dem *Diario Manuscritto* der päpstlichen Kapelle, wo jeder Tag der kirchlichen Beschäftigung jenes Papstes beschrieben ist, geht hervor: dass der Papst nur 7 Tage gesund gewesen, am folgenden achten Tage aber bereits von einer Krankheit befallen das Bett hüten musste und nach dem 21. seines Pontifikates verschieden war. Es ist daher, wenn nicht unmöglich, doch völlig unwahrscheinlich, dass *Pierluigi* in dieser kurzen Zeit diess Projekt gefasst und den Papst durch Aufführung einer Messe zur Sinnesänderung bewogen haben soll.

Andrea Adami (*Osservazioni per ben regolare il coro dè cantori della cap. pont.* Roma 1711) beruft sich behufs dieser Behauptung auf *Berardi* und *Liberati*, und fügt hinzu, dass *Pierluigi*, als er jene Idee des Papstes Marcellus vernommen, ihn bitten liess, mit dem Banndekrete zurückzuhalten, bis er ihn würde eine im echten Kirchenstile komponirte Messe hören lassen können; dass ihm der Papst diese Gnade zugestanden, und dass bei der Osterfeier die fragliche Messe gesungen worden sei. Nun ist vor Allem der von *Adami* dem *Pierluigi* beigelegte Titel *Kapellmeister im Vatikan* zu berichtigen: *Pierluigi* war ganz kürzlich (seit Januar 1555) unter Julius III. als jüngster Sänger in die päpstliche Kapelle eingetreten. Der kränkliche Papst Marcellus II. war durch die tägliche Assistirung bei dem Gottesdienste in der Char- und Osterwoche so geschwächt worden, dass die päpstlichen Sänger, ebenfalls müde von den Anstrengungen dieser Woche, den Fusskuss nicht in der gewöhnlichen Privataudienz zu leisten begehrten, sondern diese Huldigung bis zum Ostermontage verschoben, wo sie bei der päpstlichen Mittagstafel die Motetten zu singen hatten.

Als der Papst das erste Mal getrunken hatte, stimmten die Sänger ihre Motette an und wurden nach dem Schlusse derselben zum Kusse gelassen. Nach diesem Huldigungsakte baten dieselben um Bezahlung der bei einer Papstwahl ihnen zukommenden Regalien. Seine Heiligkeit versprach, ihrem Wunsche zu willfahren, und gab ihnen den Segen.

Diese Erzählung hat der Sekretair der päpstlichen Sänger, *Franc. di Montalvo*, in seinem Tagebuche angeführt. Wenn nun P. Marcellus die Idee zu einer Reform der Kirchenmusik gehabt, und wenn er dieselbe auf Ansuchen des *Pierluigi* verschoben oder nach Anhörung einer Messe desselben geändert hätte, hätte er nicht, gerade bei dieser Gelegenheit, wo er das ganze Sängerpersonale, *Pierluigi* mit einbegriffen, zu seinen Füssen sah, irgend etwas über

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die aufgeführte Komposizion, oder eine Idee über die damalige Art, zu komponiren und zu singen, äussern müssen?

Was den Biografen des P. Marcellus II., *P. Polidori*, anlangt, dessen Werk i. J. 1744 erschien, so behauptet derselbe nur, dass jener Papst die Gesinnung hegte, die Figuralmusik zu verbieten, dass er aber durch den Tod an der Ausführung verhindert worden sei. *Polidori* tadelt aber *Doni* d. J., dass er den Papst so schwach schildert, dass dieser sich von einem mittelmässigen Musiker habe verführen lassen; wobei er die Bemerkung macht, dass es hier keines Gesetzes zur Unterdrückung der Figuralmusik bedurft hätte, indem ja das Beispiel der päpstlichen Kapelle zur Besserung des Uebels hingereicht haben würde. Und doch sollte der Papst, nach seiner frühern Behauptung, die Idee zu einem Gesetzes-Entwurf gehegt haben? Dieser Widerspruch lässt sich also nicht füglich rechtfertigen.

Papst Benedikt XIV. hinwieder folgte in seinem Hirtenbriefe für das Jubeljahr 1750 ganz der Erzählung des *Polidori* und der Meinung des *Adami*; er vermied jedoch in der von ihm verbesserten und vermehrten Ausgabe des Sinodalbeschlusses den Namen Marcellus II. gänzlich und sagte nur, dass einige pflichteifrige Bischöfe im Konzilium von Trient die Figuralmusik haben verbieten wollen *).

Pompilio Rodotà folgt in seinem Kommentar **) jenes Hirtenbriefes ganz dem *Ant. Liberati* und *Adami*, und sagt, die in Rede stehende Messe des *Pierluigi* wäre am Ostersonntage gesungen worden.

Wenn, nach dem Obenangeführten, sieben Tage des Pontifikates zu dem Reformazionsgeschäfte nicht hinreichten, wie viel unwahrscheinlicher ist die Behauptung, dass diess in der kurzen Zeit von vier Tagen (Mittwoch bis zum Ostersonntage) sollte geschehen sein können!

D. Burney bezieht sich in seiner Geschichte der Musik hinsichtlich der ofterwähnten Thatsache auf *Berardi*, *Liberati* und *Adami*, und fügt noch aus Eigenem hinzu, dass der Papst und das Konklave, beleidigt durch die schlechte Ausführung der Musik, dieselbe ganz zu verbannen beschlossen hätten.

Der Autor will diesem Fremden den Irrthum verzeihen, dass er von dem Papste und einem Konklave zugleich spricht, da doch beide zusammen nie bestehen können, auch im Konklave niemals gesungen werde. Im Uebrigen sieht man, dass *Burney* blos jenen Quellenschriftstellern nachgeschrieben hat; er ist daher keinesweges kompetent.

Eximeno endlich ***) folgt in Aufzählung jener bekannten That-

---

*) Cum in concilio tridentino a quibusdam episcopis ecclesiasticae disciplinae studiosis propositum fuisset, ut cantus musicus ab ecclesiis omnino tolleretur. (De Synod. Dioec. Lib. II. cap. 7.)

**) In epistolam encyclicam a SS. D. N. Benedicto XIV. datam die 19. Febr. 1749 commentarius. p. 49.

***) Dell' origine e delle Regole della Musica etc. Barbiellini. 1774. p. 253.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sachen ganz seiner Phantasie, ohne irgend eine Quelle anzugeben. Nur der angeführte Umstand, dass Marcellus II. ein Dekret hinsichtlich der Bestätigung der päpstlichen Kapelle herausgegeben habe, muss hier berührt werden; und zwar um zu erwiedern, dass in dem Tagebuche der päpstlichen Kapelle des Jahres 1555, von *Franc. Montalvo*, hiervon kein Wort vorkommt, da doch diess ohne Zweifel eine sehr wichtige Sache für den Sekretair hätte sein müssen.

Es erscheint also als hinlänglich erwiesen, dass Marcellus II. mit einer Reform der Kirchenmusik sich nicht befasst haben konnte.

Weder gleichzeitige Schriftsteller, noch Dekrete oder überzeugende Beweise sind dafür aufzufinden. *Pierluigi* hatte daher unter dem Pontifikate jenes Papstes die besagte Aufgabe auch nicht zu lösen, und höchstens nur für die fernere Entwickelung seines Talentes Sorge zu tragen.

Unsere Aufgabe sei nun, geschichtlich zu erörtern: *in welchen Sitzungen und auf welche Art das Konzilium in Trient die Reform der Kirchenmusik zum Gegenstande seiner Berathungen gemacht, und ob P. zur Beschützung derselben thätig gewesen?*

Eine Menge Schriftsteller führen als Thatsache an, dass *Pierluigi* mit seinen Werken, unter Pius IV.*), den in der 22. und 24. Rathssitzung gefassten Beschluss der Väter des Trientiner Konziliums wegen Verbannung der Kirchenmusik hingehalten und dieselben bestimmt habe, blos an die Verbesserung derselben zu denken.

Hier sollen nur die der Epoche des *Pierluigi* näher stehenden Schriftsteller berührt werden.

Lelio Guidiccioni drückt sich in einem Briefe vom 16. Januar 1637 an den Bischof Jos. Maria Suares**) über diesen Gegenstand folgendermaassen aus:

» Also vereinigten sich die Väter des Trientinischen Konziliums in dem Entschlusse, die Kirchenmusik mit einem eigenen Dekrete zu verbieten, veranlasst, wie ich glaube, durch die weichlichen Verkürzungen im Gesange, die der Heiligkeit des Gottesdienstes nicht angemessen erschienen. An diesem Tage sang man eine Messe, die *Pierluigi* eigens und in Auftrag des Legaten von Carpi geschrieben und dahin geschickt hatte, welcher der entgegengesetzten Meinung war und die Sache der Musik in Schutz nahm. Die Bemühung des Legaten, der vortreffliche reine Stil des Werkes und die energische Ausführung trugen das Ihrige zur Erhaltung der Musik bei. Die h. Väter hatten kaum die gewählten Harmonien gehört, als sie ihren Entschluss änderten und das Dekret aufhoben. Die Musik erholte sich demnach durch den Pränestinischen Einfluss und verbreitete sich wunderbar in der katholischen Welt. «

Auch *Pietro della Valle* sagt in seiner Abhandlung***), die er an den erwähnten *Guidiccioni* richtete:

---

*) Erw. 1559, gest. 1565. *Kdl.*

**) Jos. M. Sauresius Ep. Vasionensis. Praeneste ant. Romae 1655.

***) Della Musica dell' età nostra, dè 16. Gennajo 1640.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

» Unter den Kirchenkomposizionen muss auch ich, da ich schon davon zu reden angefangen, jene berühmte Messe des *Pierluigi* bewundern, die Euer etc. so sehr gefällt und die Ursache gewesen, dass das Konzilium zu Trient die Kirchenmusik nicht abgestellt hat. «

Dass beide Schriftsteller hier nur eine Stimme ausmachen, sieht Jedermann. Um dieser jedoch gründlich zu begegnen, wird es nöthig, die Geschichte jenes Konziliums zu berühren, deren wichtigere Daten wir für unsern Zweck benutzen wollen. Die Quellen, aus denen wir als getreuer Geschichtsschreiber geschöpft, sind: erstlich das Tagebuch in Manuskript, welches der Zeremonienmeister des Konziliums *Ludovico Bondoni* daselbst geführt; dann 236 handschriftliche Briefe, welche der Erzbischof von Zara *Muzio Calino* von Trient aus an den Kardinal *Cornara*, und zwar vom 3. Oktober 1561 bis 6. Dezember 1563 nach Rom geschrieben; die Geschichte jenes Konziliums von P. *Sforza Pallavicino*, und die zwei Schriftsteller *Rainaldi* und *Spondano*, welche die Kirchenannalen von *Baronius* fortgesetzt haben.

Von der 1. bis zur 21. Sitzung war in diesem Konzilium keine Rede von Musik. In der 21. Sitzung wurden von den kaiserlichen Abgeordneten die Artikel für die 22. Sitzung vertheilt und zugleich eine Deputazion erwählt, welche die Missbräuche verzeichnen sollte, die bei der h. Messe stattfänden, worunter auch die Musik war. In der 22. Sitzung erhielt unter andern folgender Beschluss die Ratifikazion:

» Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, (Ordinarii locorum) arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit. «

In der 23. Sitzung war von Musik keine Rede; nur hiess es im 18. Artikel von der Reform, wo die Einrichtung von Seminarien angeordnet wird, dass dort auch Knaben im Gesange unterrichtet werden sollen: » Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent. «

In der 24. Sitzung sollte abermals nebst andern Gegenständen die Reform der Kirchenmusik zur Sprache kommen. Unter den 42 Nummern der zu behandelnden Angelegenheiten betraf die 3. das Verbot der zu weichlichen Musik.

Diese 42. Nummern wurden Anfangs August 1563 den Rednern der Fürsten mitgetheilt, bevor sie den h. Vätern vorgeschlagen wurden. Die kaiserlichen Abgesandten schickten sogleich den 10. August 1563 eine Abschrift an den Kaiser Ferdinand, welcher schon am 23. desselben Monats antwortete und hinsichtlich des 3. Artikels, wo es sich um das Verbot der weichlichen Musik handelte, bemerkte, dass man desshalb den Figuralgesang nicht ganz verbannen möchte, weil er nicht selten eine Aneiferung zur Andacht sei.

Diese Bemerkung des Kaisers war ganz der Gesinnung der h.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Väter angemessen, wie sie dieselbe bereits in der 22. Sitzung geäussert hatten *).

So laut und hitzig es übrigens über einige Artikel der Kirchenreform herging, so wenig lag die Musik dabei zum Grunde. Das einzige, was in der mehrerwähnten 24. Sitzung hinsichtlich derselben vorkam, war, dass man die öftere Zusammenberufung der Provinzial-Sinoden, behufs der bessern Aufsicht über die Missbräuche, anordnen sollte.

In der 25. und letzten Sitzung war von der Kirchenmusik keine Rede mehr.

Nun zur Widerlegung des Briefes von *Guidiccioni*.

Es heisst darin erstlich, dass *der Legat von Carpi* (damals Ridolfo Pio), *welcher entgegengesetzter Meinung war, die Sache der Musik bei dem Konzilium in Schutz nahm.*

Darauf antwortet *Baini*, dass dieser Kardinal von Pius IV. nie zu jenem Konzilium geschickt worden sei, obgleich er verschiedene andere Missionen durchführte, wesshalb man ihn gemeinhin den *Cardinale Legato* hiess.

Ferner heisst es: *dass die heiligen Väter beschlossen hätten, die Musik aus der Kirche zu verbannen, dass das Dekret ausgefertiget und nur der Tag der Sitzung hierzu abgewartet worden wäre.*

---

*) *Baini* ist hier im Wiederspruche mit dem Kommentator des römischen Breviers, M. Grancolas: Commentaire historique sur le Breviaire Romain. Paris, chez Cottin, 1727. p. 115., wo er sagt: »Quant à ce qui regarde la musique, la resolution du concile de Trente fut de l' abolir absolument partout; le decret en fut dressé et envoyé à l' Empéreur Ferdinand, le quel en ayant déliberé avec son Conseil, représenta humblement aux pères du concile, que si la musique etoit nuisible à quelques personnes, qu' il étoit très sur qu' elle ne l' étoit pas à une infinité d' autres, et qu' il ne croyait pas, qu'on dût retrancher entiérement ce qui de soi pouvoit être un bien à plusieurs, mais la regler. Le concile reçut sa remontrace, l'approuva et cassa le decret.« Da diese Erzählung von vielen Gelehrten nachgeschrieben worden, so ist die Berichtigung derselben hier nicht überflüssig.

Es ist erstlich unwahr, dass das Konzilium ein Dekret gegen die Musik dem Kaiser zuschickte; es waren, wie früher bemerkt wurde, nur die Vorschläge für die Berathungen der h. Väter, wovon der Kaiser Wissenschaft haben sollte. Ferner haben die kaiserl. Kommissarien, nicht das Konzilium diese Artikel an den Kaiser gesendet, der wiederum nur seinen Kommissarien die Antwort darüber gab; daher das Wort humblement gar nicht an seinem Platze steht. Das Konzilium hat endlich niemals ein Dekret in Angelegenheiten der Musik annullirt; im Gegentheile das, was in der 22. Sitzung hierüber beschlossen worden, wurde nachdrücklicher eingeschärft, damit ein kräftiger Damm der Seichtheit und Weichlichkeit in der Kirchenmusik entgegengesetzt werden möchte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nicht also: die Väter hatten nie die Absicht gehabt, die Kirchenmusik zu verbannen; nur in der Versammlung am 11. September 1562 (vor der 22. Sitzung) glaubten einige derselben darauf votiren und blos den Canto fermo beibehalten zu müssen, dagegen sich aber alle übrigen Stimmen mit dem «non impedias Musicam» des Ecclesiasticon aussprachen; daher man blos die weltliche, Aergerniss gebende Musik zu entfernen beschloss.

Guidiccioni fügt bei: *dass der Kardinal Pio die Sache der Musik gegen das Konzilium in Schutz genommen.*

Aber der Kardinal war an den Tagen der 22. und 24. Sitzung in Rom gewesen, und wenn er auch von jener Opposizion der Väter gehört hätte, so wäre die Zeit vom 11. September (dem Tage der vorläufigen Versammlung) bis zum 17. Septr. (dem Tage der Sitzung) zu kurz gewesen, um hierüber einen Wunsch schriftlich nach Trient gelangen zu lassen.

Wie sollte *Pierluigi* in diesen wenigen Tagen einen Auftrag des Kardinals erhalten, dann eine Messe komponirt und diese dahin geschickt haben?*)

Die Väter des Konziliums sollen, nachdem sie diese Messe gehört, ihren Sinn geändert und das Verbots-Dekret wieder zurückgenommen haben.

Für diese Behauptung ist nicht *ein* Zeugniss in den Quellenschriftstellern aufzufinden; die einzige besondere Feierlichkeit, welche während des Konziliums in der dortigen Domkirche vor sich ging, war — ein Paar Seelenmessen für dort verstorbene Kardinäle abgerechnet — das Dankamt gewesen, welches am 18. Juli 1563 wegen des vom katholischen Könige über die Ungläubigen erfochtenen Sieges abgehalten worden. Sollte nun bei dieser Gelegenheit etwa die sechsstimmige Missa Papae Marcelli aufgeführt worden sein?

Diess wäre schon darum unwahrscheinlich, weil nur neun Sänger der päpstlichen Kapelle**) in Trient anwesend waren, die in dem grossen Dome, besonders da er mit Menschen angefüllt war, mit jener würdevollen, grossen, oft in zwei Chöre abgetheilten Musik gewiss nicht die Wirkung hervorgebracht hätten, um die heiligen Väter für die Kirchenmusik besonders zu gewinnen.***)

---

*) Wie aber, wenn man schon lange vorher im Allgemeinen gewusst hätte, dass es sich bei jenem Konzilium um Verbannung der vielen Missbräuche in der Kirchenmusik oder wohl gar der Letzteren selbst handle, derselben daher jedenfalls grosse Gefahr drohen würde? Konnte *Pierluigi* auf einen solchen Fall nicht aufmerksam gemacht oder gar zur Verfassung einer Musterkomposizion beauftragt worden sein? *Kdl.*

**) Gewöhnlich schickte der Papst den Konzilien deren 8.

***) Aber, fahren wir fort, wenn, wie es nicht unwahrscheinlich ist, die päpstlichen Sänger zu Trient eine Verstärkung mit anderen Sängern gefunden hätten, konnten und sollten sie nicht zu einem löblichen Zwecke von einem so erlaubten Mittel Gebrauch gemacht haben? Diese unsre Meinung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wir wollen endlich wieder auf *Pierluigi* und seine weiteren Lebensverhältnisse zurückkommen.

Es ist aus dem Früheren bekannt, dass derselbe bereits i. J. 1560 als Kapellmeister im Lateran seine Improperia auf Verlangen Pius IV. der päpstl. Kapelle geschenkt habe; dass dieser Papst ihm dafür sehr gewogen war und i. J. 1561, wo der Schatzmeister aus Finanz-Rücksichten die Pensionen der drei verabschiedeten päpstl. Sänger, worunter auch *Pierluigi* war, einzuziehen im Begriffe stand, den Befehl gab, die Pensionisten nicht zu verkürzen.

Aus Dankbarkeit für diese Gnade gab *Pierluigi* dem Kollegium der päpstlichen Sänger *zwei Motetten*, nämlich *Beatus Laurentius* und *Estote fortes in bello*, nebst einer *sechsstimmigen Messe* über die musikalische Skala unter dem Titel: *Ut, re, mi, fa, sol, la.*

Von diesen Musikstücken wurden sogleich die Proben gemacht und dieselben, da sie als vorzüglich erkannt wurden, in die grossen Choralbücher eingeschrieben, wo sie in den Bänden 38 und 39 verzeichnet stehen.

Anfangs 1563 wurden sowohl beide Motetten*), als auch die Messe in der päpstlichen Kapelle mit besonderer Wirkung aufgeführt. Die schöne Führung aller Stimmen, die herrlichen Fugen und Nachahmungen, die bei aller Gelehrsamkeit immer einfach und natürlich blieben, verdunkelten, besonders in der (obgleich nicht über jeden Tadel erhabenen) Messe, die ähnlichen von *Josquin* und *Brumel* über die Kirchentöne komponirten so sehr, dass die letztern nachher nicht wieder in jener Kapelle zum Vorscheine kommen.**)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

---

beweist jedoch nichts gegen die früheren Gründe der Unwahrscheinlichkeit, da, wie gesagt, die Quellenschriftsteller hinsichtlich der behaupteten Thatsache alle ohne Ausnahme schweigen. *Kdl.*

*) Die Motetten hatten damals zweierlei Stil. Entweder sang eine Stimme den Cantus firmus in gleichen Figuren, oder es herrschte ein künstlicher Kanon in den Stimmen. Diese beiden Komposizionsarten wählte *Pierluigi* in diesen vorliegenden Motetten. Die fünfstimmige Motette Beatus Laurentius ist ganz über den Tenor gearbeitet, der die Noten des Cantus firmus der nämlichen Antifone vorträgt. In der sechsstimmigen Motette: Estote fortes in bello, die nicht gedruckt erschien, führt der Tenor einen sehr schönen Kanon aus, welchen der Alt in der Quinte auflöst. *Kdl.*

**) Die ähnlichen zwei Messen des Josquin, bekannt unter den Titeln: L'homme armé, super voces musicales, und: Super voces musicales ad Fortunam, so wie jene des Brumel: Sopra la Scala, sollen nach Baini's Urtheil voll unnatürlicher, steifer und des Gotteshauses unwürdiger Bizarrerien gewesen sein. Im dortigen Archive befinden sich übrigens noch solche Messen *Sopra la Scala* von folgenden Meistern:

von *Jakob Kerl*, Kapellmeister K. Rudolf II., dem P. Gregor XIII. gewidmet,
von *Franc. Soriano* 1609,
von *Ant. Cifra* 1621 und
von G. *Angelo Capponi*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine der genialsten Ideen des *Pierluigi* findet sich im Crucifixus, welches als Quartett für zwei Soprane und zwei Kontralte behandelt und wegen seines originellen, edlen und grossartigen Charakters sehr hoch zu halten ist und häufig als Muster zitirt wird.

Der Beifall, den seine Werke von nun an erhielten, bestimmten *Pierluigi*, sich ganz und gar der Kunst zu ergeben. Vieles trug hiezu der Kardinal *Rudolphus Pius von Carpi*, ein sehr gebildeter und gelehrter Mäzen schöner Talente, bei, der *Pierluigi* von Person kennen zu lernen wünschte und ihn daher mit andern grossen Künstlern seines vertrauteren Umganges würdigte.

Diesem Kardinal widmete *Pierluigi* die überraschende Sammlung vierstimmiger Motetten für alle Feste des Jahres, die er i. J. 1563 bei den Gebrüdern Valerio und Luigi Dorico in Rom auflegen liess. Der vollständige Titel des Werkes lautet: *Motecta festorum totius anni, cum communi sanctorum quaternis vocibus a Joanne Petro Aloysio praenestino edita, liber primus, superiorum permissu. Romae apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum brixiensium*, 1563.

Von diesem Bande hat der Verfasser noch vier andere Auflagen gesehen; drei aus Rom: 1585, 1590, 1622, und eine aus Venedig 1601.

Auch diese Motetten zeichneten sich durch ihren reinen gewählten Stil und herrliche effektvolle Kombinazionen aus.

In demselben Jahre (1563) endete auch das Konzilium in Trient. Papst Pius IV., dem die genaue Beobachtung der dort dekretirten Beschlüsse am Herzen lag, ernannte mit dem Motu proprio: Alias nonnullas constitutiones, d. d. 2. Aug. 1564, eine Kongregazion von 8 Kardinälen, worunter der (nachmals heilige) Karl Borromäus und der junge Vitellozzo Vitellozzi, die diesem Gegenstande ihre ganze Aufmerksamkeit widmen sollten. Der Punkt hinsichtlich der Kirchenmusik musste also in Bezug auf Rom und die päpstliche Kapelle — das Muster für die Christenheit — strenge beachtet werden.

Die Sache schien jedoch einigen Schwierigkeiten zu unterliegen. P. Pius IV. war ein leidenschaftlicher Liebhaber der Musik. Die Kongregazion glaubte daher die Sache der Musik füglich dem 33jährigen Kardinal Vitellozzo, der eben auch für die Musik sehr eingenommen war, und dem Kardinal Karl Borromäus übertragen zu müssen. Dieser aber, ein Enkel und vertrauter Freund des Papstes, schärfte der Kongregazion ein, sie sollte vorzüglich darauf sehen, dass die Worte in den gesungenen Messen mehr Deutlichkeit erhielten, indem bis dahin gewöhnlich Niemand gewusst, um was es sich eigentlich in der Musik handelte.

Der Kardinal Vitellozzo als Chef der Spezial-Kommission (derselbe war drei Jahre länger Kardinal, als Karl Borromäus) begehrte daher mehre geschickte Sänger aus der päpstlichen Kapelle und erhielt deren 8 zur Berathung: *Ant. Calasans, Fed. Lazisi, Gio. L. Vescovi, Vinc. Vimercato, Gio. Ant. Merlo, Franc. de Torres, Franc. Soto* und *Christian Hameyden*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Man hielt mehre Sitzungen, worin folgende Punkte ausgemacht wurden:

1) dass weder Motetten, noch Messen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden dürften;

2) dass keine Messen, welche über weltliche Themen und Lieder verfasst, mehr gesungen, und

3) dass Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte auf immer von der päpstlichen Kapelle ausgeschlossen bleiben sollten.

Man debattirte auch über die Frage, ob die heiligen Worte, vom Chore gesungen, besser und deutlicher hörbar gemacht werden könnten. Die Kardinäle wünschten es so, die Sänger aber antworteten, dass dieses nicht immer möglich wäre, und zwar wegen der Fugen und Nachahmungen, die den Charakter der Harmonie ausmachen, und weil bei Hintansetzung jener Mittel der musikalischen Kunst ihr eigenthümlichstes Element entzogen würde.

Bei dieser Verschiedenheit der Meinungen zitirten die Kardinäle das Te Deum des Costanzo Festa (S. A.), die Improperia und das Quartett der Messe Ut, re, mi, fa, sol, la des *Pierluigi* als Beispiele, wo jede Silbe des Textes genau vernehmlich sei.

Die Sänger antworteten darauf, dass diese Tonstücke kurz seien, während ein Gloria, ein Credo u. a. nicht ganz auf diese Art behandelt werden könnten.

Endlich kam man darin überein, dass *Pierluigi* eine Messe schreiben sollte, welche in jeder Hinsicht als Muster aufgestellt werden könnte. Würde derselbe damit Genüge leisten, so sollte es beim Alten verbleiben; wo nicht, so würden Verfügungen im Sinne des Trient. Konziliums getroffen werden müssen.

Der Kardinal Borromäus erhielt hiezu den Auftrag. Er liess *Pierluigi* zu sich rufen und ersuchte ihn, eine solche Messe zu schreiben, empfahl ihm aber zugleich auch alle mögliche Aufmerksamkeit, damit sowohl der Papst, als die Kongregazion der Kardinäle der Musik ihren Schutz nicht entziehen möchten.

Man sieht, dass *Pierluigi* einen schweren Stand hatte; der ihm gewordene Auftrag war zu vergleichen mit jenem, welchen Rafael vom Kardinal Giulio dè Medici, nachherigem P. Clemens VII., erhielt, die Himmelfahrt mit den zwei Heiligen Stephan und Lorenz zu malen; wo derselbe den Anachronism durch die besondere Behandlung dieser Figuren, die er halb verdeckt auf die Seite hinstellte, vergessen zu machen suchte; oder mit jenem, wo ebenderselbe nach dem Tode des Bramante mit dem Plane des Vatikans und der Ausführung der unvollendeten Ideen des grossen Geistes beehrt worden. Wenn auch die architektonischen Vorschläge Rafaels nicht in Ausführung gebracht wurden, so blieb der Bau desshalb doch nicht unvollendet, auch schadete dieser Umstand Rafael keinesweges in seinem wohlerworbenen Ruhme.

Wie aber musste *Pierluigi* zu Werke gehen, um etwas Vollendetes, dem gegebenen Zwecke vollkommen Entsprechendes zu liefern?

Dessen Werke geben uns hierüber Folgendes an die Hand:

Erstlich konnte, da die strenge Methode der Fugen und Nachahmungen nach Art der Niederländer Schule die Worte ganz unver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ständlich macht, diese nur selten und mit grosser Vorsicht in Anwendung gebracht werden.

Wenn zweitens das Kunstgewebe in der musikalischen Periode nur untergeordnet sein darf, so kann bei längeren Komposizionen eine einzelne Stimme nicht immer die Basis bilden, weil dieselbe niemals Ruhepunkte hätte. Wenn der Tenor den Bass vertreten soll, so wird dieser verhältnissmässig geschwächt, wie *Pierluigi* in seiner Messe Ut, re, mi, fa, sol, la missfällig erfahren hat; hält man ihn immer in der Höhe, so tritt eine ermüdende Eintönigkeit in der Harmonie hervor. Es sollten daher zwei Bässe vorhanden sein, damit sie gemeinschaftlich das harmonische Gebäude tragen und dem Periodenbau der Melodien mit gleicher Stärke folgen konnten.

Wenn nun drittens zwei Bässe das harmonische Gebäude tragen sollten, aus wie vielen Stimmen sollte dieses bestehen? Man sollte meinen, durch Verdoppelung der übrigen Parte aus acht Stimmen; allein achtstimmige Messen waren in der päpstl. Kapelle noch nicht vorgekommen*); die Stimmen in zwei Chöre vertheilen, das gibt wieder besonders bei Fugen und Nachahmungen ein unverständliches Wortgewirre, wie diess in der 36stimmigen Motette des Ockenheim bei den Intonazionen und Ausgängen der 8 Kirchentöne von *Ant. Brumel* (S. A.) und in der Motette: Nesciens mater virgo virum von *Joh. Mouton* sattsam zu ersehen.**)

Die Stimmen sollten daher nicht über 6 hinausgehen, da diese Anzahl durch den Gebrauch bei den grössten Messen der päpstl. Kapelle bewährt wird, weil mit dieser Anzahl Stimmen ohne Beeinträchtigung der Harmonie manchmal ein getheilter Chor ausgedacht werden kann, und weil man endlich mit dieser Anzahl die Bässe in Konsonanzen mitgehen lassen und dadurch, ohne der Schönheit der Melodie in den Oberstimmen zu schaden, eine sehr kräftige Harmonie erzielen kann.

Obgleich viertens die Themen der Melodien dem Gregoriani-

---

*) P. Grassi, päpstl. Zeremonienmeister, schreibt in seinem Reisetagebuche Julius III., dass i. J. 1507 ein sehr schönes sechzehnstimmiges Credo dort aufgeführt worden. Baini bemerkt hierüber indessen, dass Grassi kein Kunstverständiger gewesen und daher gemeint haben konnte, dass, wenn sechzehn Sänger sangen, die Komposizion sechzehnstimmig gewesen sein müsse.

**) Die Niederländer des 15. Jahrhunderts schrieben gewöhnlich nur für 4, selten für 5 bis 6 Stimmen. Die Komposizionen für zwei Chöre soll erst Adrian Willaert, Zarlino's Lehrer, versucht haben. Von jener sechsunddreissigstimmigen Komposizion des Ockenheim hat zuerst Glarean gesprochen, dem es nachmals hundert Andere nachsagten. Garritum quendam triginta sex vocum instituisse dicitur; eum quidem non vidimus. Sollte Baini diese Komposizion wohl gesehen haben? und sollte es wirklich eine Motette sein und nicht etwa vielmehr nur ein Kanon, der von sechsunddreissig Stimmen ausgeführt werden konnte? *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schen Gesange entlehnt sein durften, so sollten nun die verrufenen profanen Titel der Messen, die blos an weltliche Lieder und Tanzmusik erinnern, nicht geduldet werden.

Fünftens: Mit einem Werke das Schicksal der Kirchenmusik auf das Spiel zu setzen, würde Kühnheit geschienen haben. *Pierluigi* schrieb also drei Messen, wovon doch wenigstens eine dem Wunsche der Kongregazion entsprechen konnte.

Nach diesen und anderen Betrachtungen begann daher *Pierluigi* seine Aufgabe und schrieb, wie erwähnt, *drei Messen.*

Die *erste* im alten und strengsten Stil (E minor) nach dem 3ten und 4ten Tone des Canto fermo für zwei Bässe, zwei Tenore, einen Kontralt und einen Sopran. Diese Messe ist voll Andacht und Würde, ganz der Heiligkeit des Gegenstandes gemäss. *)

Die *zweite Messe* (G major) im 7ten Tone des Canto fermo ist weniger streng und etwas schneller in der Bewegung, da in den Kontrathemen mehre getheilte Notenfiguren vorkommen. Diese Messe hat etwas Rührendes, manchmal auch den Charakter des freudig Erhebenden, mehr kindliches Vertrauen, als sklavische Furcht Erweckenden. Die Stimmen sind zwei Bässe, ein Tenor, zwei Kontralte und ein Sopran; sie ist nicht gedruckt, befindet sich aber als Manuskript im Archive der päpstl. Kapelle.

Sowohl die erste, als die zweite Messe waren noch im Geschmacke der niederländischen Schule geschrieben. Es finden sich Meisterzüge darin; die Worte bleiben immer vernehmlich, bis auf einige Fugenstellen, deren Themen jedoch ernst und würdevoll sind. Prüft man beide Messen genau, so findet man einmal den Stil des *Josquin*, ein ander Mal den des *Cost. Festa* oder den des *Carpentrasso* und *Mouton*. Man glaubt hier einen Mann zu sehen, der, gefesselt, die Wahrheit in der Entfernung erblickt, ihr nacheilt, und wenn er sie erreicht zu haben glaubt, nur ihren Schatten in den Händen behält, sich aber ermuthigt, wieder zurückfällt, sich hält, aber strauchelt und auf diese Art das Bild seines Strebens auf das Papier wirft.

Jetzt bereitet sich *Pierluigi* zur dritten Messe, wozu er Alles, was Kunst und Natur im Vereine mit der lebendigsten Fantasie zu schaffen vermögen, im reichsten Maasse aufbietet.

Diese *dritte Messe* (in G), nach dem 8ten Kirchentone für zwei Bässe, zwei Tenore, einen Kontralt und einen Sopran geschrieben, nach den Grundzügen des *Cost. Festa*, und, wie einst die Improperia, einfach, deutlich, die Melodieen voll Ausdruck und Kraft, lebendig

---

*) Diese Messe fand sich nach dem Tode des *Pierluigi* unter seinen Original-Manuskripten, mit dem Titel: Illumina oculos meos, womit dieselbe bei Agnetis in Venedig 1600 aufgelegt worden. *Pierluigi* schien hiermit gewissermaassen den göttlichen Beistand anzurufen, wie einst P. Gregor der Grosse, als er das neue Graduale für die Römische Kirche in Noten brachte, dem ersten Introitus den Vers: Ad te levavi animam meam, Deus meus, in te confido etc. vorsetzte. Abt Gerbert hat diese Notiz aus dem Veroneser Codex des 10. Jahrhunderts geschöpft und in seinem Werke: De cantu et musica sacra, T. II. S. 2. näher besprochen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und immer abwechselnd in den Harmonien. Bis an's Ende der letzten Periode bewegt er seine Motive in den verschiedensten Gestaltungen, lässt sie verschwinden, wieder hervortreten und steigert Wirkung mit Wirkung.

Oefters trennen sich die Theile in zwei Chöre, fliessen aber wieder in eins zusammen, die Stimmen wechseln jedoch bei der Trennung immer; es gibt getheilte Chöre zu drei, zu vier, zu fünf Stimmen; und bei der Wiedervereinigung scheinen sie nicht etwa sechs-, acht-, oder zehnstimmig, man glaubt tausend Stimmen zu vernehmen, so kräftig ist die Vereinigung der Harmonien. Das Kyrie ist andächtig, das Gloria lebendig, das Credo majestätisch, das Sanctus himmlisch, das Agnus demüthig flehend; mit einem Worte, Alles ist in dieser Messe vollkommen und unübertrefflich.

Als die Arbeit fertig war, erhielten die beiden Kardinäle davon Nachricht.

Am 28. April 1565 begaben sich sämmtliche päpstliche Sänger auf Befehl des Kardinals Vitellozzo in seinen Palast, wo auch der Kardinal Karl Borromäus und die andern sechs Kardinäle der Kongregazion sich einfanden.

Pierluigi vertheilte die Parte und man sang die erwähnten drei Messen.

Die Versammlung gab im Allgemeinen ihren Beifall, allein die dritte Messe spannte die Aufmerksamkeit Aller. Die Kardinäle wünschten dem *Pierluigi* dazu Glück, empfahlen ihm, in diesem Stile fortzufahren und ihn auf seine Schüler zu verpflanzen. Demgemäss beschlossen sie, indem sie sich zu den Sängern wendeten, dass die Kirchenmusik keiner Veränderung unterworfen sein sollte, dass es aber die Sorge der letzteren bleibe, nur immer solche Werke zur Ausführung zu bringen, die des Gotteshauses ganz und eben so würdig wären, wie jene drei Messen.

Von nun an verbreitete der Ruf den glücklichen Erfolg der Werke des *Pierluigi* über den ganzen katholischen Erdkreis, dass nämlich die Kirchenmusik, gehandhabt von tüchtigen Meistern nach dem Beispiele des *Pierluigi*, züchtig und andächtig in ihren Melodien fortleben könne, um das Wort Gottes und das Lob des Herrn zu begleiten und zu verschönern, dass jedoch vor allem das heilige Wort und der Sinn dabei verständlich bleiben müssen.

Und von nun an dachte Niemand mehr an eine Aufhebung der kirchlichen Figural-Musik.

Das Kollegium gab daher ohne Verzug dem Kopisten Gio. Parvi den Auftrag, diese drei Messen zum Dienste der päpstlichen Kapelle in die grossen Bücher einzutragen, welches er auch sogleich that. Zum Zeichen des glücklichen Erfolges der dritten Messe nahm er hiezu grössere Stampiglien, als für die ersten zwei; und um die Epoche seiner Arbeit zu bezeichnen, setzte er in ein Q der zweiten Messe (bei den Worten: Qui cum patre) die Jahreszahl 1565. Der Band, worin diese Messen befindlich, ist mit Nr. 22 bezeichnet. Die Messen haben, wie früher gesagt, keinen Titel und man liest nur auf der ersten Seite: *Joannis Petri Aloysii Praenestini.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Indessen hörte Pius IV. von seinem Neffen, dem Kardinal Karl Borromäus, dass *Pierluigi*, pensionirter Sänger der päpstl. Kapelle und Kapellmeister zu S. Maria Maggiore, mit seinen drei Messen den Wünschen der in Auftrag des Trient. Konziliums zusammengetretenen Kongregazion der Kardinäle so vollkommen entsprochen hätte und dass vorzüglich die dritte ein Meisterstück des menschlichen Genie's wäre; er äusserte desshalb das Verlangen, diese Messe nächstens zu hören.

Am 19. Juni 1565, dem Dienstag vor dem Frohnleichnamsfeste, musste wegen der Verbündung der Schweizerischen Eidesgenossen mit dem päpstlichen Stuhle ein feierliches Dankamt gehalten werden, dem der Papst beiwohnen wollte. Das Amt wurde vom Kardinal Borromäus in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan abgehalten, wobei der Papst erschien. Hier war es, wo die in Rede stehende dritte Messe des *Pierluigi* aufgeführt wurde und die allgemeinste Anerkennung erhielt. Pius IV. soll dabei gesagt haben: »Diess seien die Harmonien des neuen hohen Liedes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem gehört hatte, von welchem ein anderer Johannes uns eine Idee in seinem wandernden Jerusalem gibt. «*)

Auch die Kardinäle Pisani und Serbelloni sollen aus dem Dante sinnige Verse zum Lobe des *Pierluigi* gesprochen haben. **)

V.

Pius IV. vermehrt die Pension des *Pierluigi* und schafft für ihn den Posten eines Tonsetzers der päpstlichen Kapelle, ein Titel, welchen er am 1. October 1565 empfängt und durch sein ganzes Leben behält.

Der allgemeine Beifall, welcher dem ofterwähnten Meisterwerke bei der Aufführung am 19. Juni 1565 zu Theil wurde, bestimmte den Papst, *Pierluigi*, und zwar mittelst einer Belohnung, enger an die päpstliche Kapelle zu fesseln.

Diess geschah aber erst nach einiger Zeit, als die Kardinäle Borromäus und Vitellozzo im September 1565 14 päpstlichen Sängern theils wegen Alters, theils wegen weniger Geschicklich-

---

*) »Queste dovettero essere le armonie del cantico nuovo, che Giovanni l'apostolo udì cantare nella Gierusalemme trionfante, delle quali un' altro Giovanni ci da un saggio nella Gierusalemmi viatrice. «

**) Baini kommt nunmehr auf einige irrige Behauptungen zurück, die Cressolius (Mystagogus, Lutaetiae Parisiorum, 1629) hinsichtlich der vorerwähnten und der die Beschlüsse des Trient. Konziliums betreffenden Thatsachen aufgestellt hat. Da jedoch kein wichtiger Umstand darin berührt und Alles bereits aus dem Vorigen widerlegt ist, so kann das Einzelne hier füglich übergangen werden. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

keit, Pensionen zuertheilten und dafür neue aufnahmen. Da erhielt *Pierluigi* durch ein Motu proprio den neu geschaffenen Posten eines *Tonsetzers (Compositore) der päpstlichen Kapelle.* Schade, dass das handschriftliche Tagebuch v. J. 1565 nicht die nähere Beschreibung dieser Verleihung an die Hand gibt; denn dass die neue Verfügung unter den päpstlichen Sängern einige Eifersucht mag rege gemacht haben, lässt sich bei den damaligen Verhältnissen um so leichter begreifen, als unter den pensionirten Individuen ein Ghisilino d'Ankerts, Gio. Mont, Bartol. Le Cont, Firm. le Bel, Stef. Bettini, genannt il Fornarino, und Crist. Hameyden (alle Tonsetzer von Gewicht) gewesen, die jeden Versuch anderer Tonsetzer zu unterdrücken wussten.

Aus den Zahlungs-Mandaten vom October 1565 geht hervor, dass *Pierluigi* zu seiner frühern Pension von 5 Scudi und 87 Bajocchi ($5\frac{4}{5}$ Span. Säulenthalern) noch 3 Scudi und 13 Bajocchi, also zusammen 9 Scudi monatlich erhielt. Hierzu kamen noch 16 Ducati jährlich, welche die päpstl. Sänger als übliche Geschenke in vier Raten (an Ostern, am Peterstage, an Weihnachten und zur Krönungsfeier des Papstes) erhoben, so dass also sein ganzer Gehalt in 11 Scudi monatlich bestand.

Es ist zu bemerken, dass in der päpstl. Kapelle, seit deren Bestande, nur zwei Individuen als Compositori angestellt waren; *Pierluigi* nämlich und nach dessen Ableben, 1594, *Felice Anerio.* Weder vorher, noch nachher findet sich mehr die Spur einer solchen Ernennung in den dortigen Tagebüchern.

Die Ursache hiervon aber ist, dass die päpstl. Sänger gewöhnlich selbst vortreffliche Tonsetzer waren, die ihre Werke wetteifernd der päpstlichen Kapelle zur Aufführung antrugen. Ghisilino d'Ankerts sagt in seinem Trattato di Musica, den er um 1556 schrieb und wovon das Manuskript in der Vatikanischen Bibliothek befindlich: dass immer sechs bis acht der berühmtesten Tonsetzer unter den päpstlichen Sängern sich befanden. *)

---

*) Baini zählt die wichtigsten derselben auf und sagt, dass vor 1420 folgende merkwürdig gewesen wären:

Egidio Flannel, genannt *l' Enfant*; *Gio. Redois; Gio. de Curte*, genannt *Mon Ami;* und vor Allen *Gugl. du Fay*, der von allen Schriftstellern des 15. Jahrhunderts, vorzüglich aber von *Franchino Gaffurio* (prattica della Musica) so sehr gepriesen wurde.

Um 1460 blühten: *Gio. Gombert, Ant. Cortit* und *Lambert de Beanon;* später *Josquin*, der noch jung die päpstl. Kapelle verliess, um in die Dienste des Hofes von Frankreich zu treten.

Im Anfange des 16. Jahrhunderts standen in Ansehen: *Gio. Scribano; Pietro Perez, Cost. Festa, Elziario Genet*, genannt *Carpentrasso, Gio. Bonnevin* und *Bernardo Salinas.*

Um das Jahr 1550 hatten Folgende grossen Ruf: *Bartol. Scobedo; Gio. Arkadelt; Cristofano Morales; Leonardo Barrè; Dom. Maria Ferrabosco; Pierluigi* (die wenigen Monate, während deren er dort Sänger war) und *Ghisilino d'Ankerts.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Warum Papst Pius, statt einen neuen Posten für einen Tonsetzer zu gründen, *Pierluigi* nicht vielmehr den Titel eines Maestro der päpstl. Kapelle gegeben habe, wie es in allen europäischen Kapellen üblich war, einen Titel, den ebenderselbe in seinen frühern zwei Anstellungen bei den Hauptkirchen S. Giovanni im Laterano und S. Maria Maggiore geführt hatte, diess muss dadurch erklärt werden, dass dieser Titel von je her einem Prälaten (Würde des *Primicerio*) zukam und mit besonderen geistlichen Auszeichnungen verbunden war; dass daher ein verheiratheter Laie — wie *Pierluigi* war — nicht füglich zu solchem Berufe bestimmt werden konnte.

Es führt diess gelegentlich zu der Erörterung der Frage: was mit diesem *Primicerio*, dem also genannten Vorsteher der päpstl. Kapelle oder — wie sie im Ursprunge ihrer Stiftung genannt ward — der *Scuola de' Cantori* in Rom, während der im 15. Jahrhunderte statt gefundenen Residenz der Päpste in *Avignon* geschehen sei?

Wir wollen davon nur die als glaubwürdig erwiesenen Thatsachen berühren.

Alle Zeugnisse vereinigen sich in der Behauptung, dass bei der *Uebersiedelung des P. Clemens V. nach Avignon*, 1305, dieser (damals noch so betitelte) *Primicerius* vom Papste nicht abberufen wurde, sondern dass in der neuen Residenz ein eigener Sängerchor gebildet worden sei.

Als später Gregor IX. i. J. 1377 den h. Stuhl wieder nach Rom zurück verlegte, so kam auch die Kapelle von Avignon dahin mit. Nun gab es in Rom *zwei Schulen*: *die alte*, getreu dem Gregorianischen Kirchengesange und den einfachen althergebrachten Harmonien über den Canto fermo, die man, zum Unterschiede von den zwei Arten der neueren Tonsetzer, *Römischen Gesang* nannte; dann die *neuere*, welche die Sänger von Avignon mitbrachten, die nicht nur die Konsonanzen der Quarte, Quinte und Oktave, nach der Genehmigung des P. Johann XVII. (zweiten Papstes, der zu Avignon residirte), ausübten, sondern auch stolz

---

Nach dem Tode *Pierluigi's* erhielt, wie gesagt, *Felice Anerio* seinen Posten und unter ihm zeichneten sich als Tonsetzer aus: *Ruggiero Giovanetti*, *Teofilo Gargano*, *Vinc. de Grandis* und *Gio. Dom. Puliaschi*. Nach dem Tode des *Anerio* zeichneten sich im Stil *alla Palestrina* folgende Tonsetzer aus: *Franc. Severi*, *Santi Naldino*, *Cavaliere Loretto Vittori*, *Stefano Landi*, *Gregorio Allegri*, *Filippo Vitali*, *Mario Savioni*, *Domenico del Pane*, *Antimo Liberati*, *Matteo Simonelli* (Lehrer des *Archangelo Corelli*), *Paolo Serra* und, um viele andere Vorgänger und Nachfolger zu verschweigen, *Pasquale Pisari*, welchen *P. Martini* (*Memorie Storiche etc. Napoli* 1785) ein Wunder seiner Zeit nennt, denjenigen, der in seinem Stile dem *Pierluigi* am nächsten gekommen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf ihre *Fauxbourdons**) und ihre *Motettenfiguren* und sonstigen *Takt und Rhithmus betreffenden Neuerungen* waren.

Was es in der Folge mit den Vorstehern der beiden Schulen, der Römischen nämlich und der von Avignon, für eine Bewandniss gehabt, vermag der Autor nicht nachzuweisen; indess findet sich um diese Zeit bald ein Meister der Kapelle des Papstes (Maestro della Capella Pontificia).

Nicht mehr, als 20 Jahre nach der Rückkehr Gregor IX. nach Rom, führt ein gewisser Angelo, Abt des Klosters von S. Maria de Rivaldis, diesen Titel, ohne dass es angegeben werden kann, ob

---

*) Die ältesten italienischen Schriftsteller, welche des *Falsobordone* Erwähnung thun, sind *Franchino Gaffurio* und *Adamo di Fulda*, die um 1490 lebten und schrieben. Zu den Zeiten des *Gio. de Muris* um 1320 war dieser Ausdruck *in Italien* noch nicht bekannt.

Mit diesem Worte bezeichnete man jene Gattung Komposizion, die dreistimmig, gewöhnlich über die bekannten Melodien der Psalmodie der 8 Kirchentöne in folgender Art gearbeitet waren. Entweder sang der Sopran oder Kontralt den Canto fermo; die Mittelstimme, gewöhnlich Tenor oder auch Kontralt, in der Quarte unter der ersten Stimme, die dritte Stimme (Bass, Bourdon oder Tenor) sang immer die Sexte unter der ersten Stimme im Major- oder Minorton nach der diatonischen Leiter; die letzte Note ausgenommen, wo die erste und dritte Stimme in der Konsonanz, die Mittelstimme aber in der Quinte schloss. Der Name Fauxbourdon oder falso bordone, falscher Bass, rührt daher, weil der eigentliche Bass eines solchen Musikstückes der Sopran oder Kontralt ist, welche als höchste Stimme in der Sexte der als Bass erscheinenden Stimme die wahre Melodie des Canto fermo singen, daher der Bass oder Tenor, oder mit andern Worten der bourdon, bordone, indem sie die Sexte von unten singen, in der Terz der Melodie gehen, welches man psalmodiren mit dem fauxbourdon, falso bordone hiess.

Eine zweite Art falso bordone hat sich später in der Musik eingefunden; diese besteht in einer regelmässigen Komposizion, aber ohne bestimmten Rhithmus, in der Ausführung von 4 Stimmen im Kontrapunkte von lauter Konsonanzen, mit einigen Ligaturen in der Kadenz, wo in einer der vier Stimmen die Kirchenmelodie des Canto fermo liegt. Diese Art erhielt sich ausschliessend in allen Kapellen bis auf den heutigen Tag.

Im 16. Jahrhundert endlich fand sich eine dritte Art in der Melodie ein, die man falso bordone nannte, und die in Rom über 30 Jahre sehr beliebt war, aber nachher wieder verschwand. Diese bestand darin, dass immer eine Stimme mit Begleitung der Orgel sang und dabei alle Gattungen von Passagen, Trillern, Appoggiaturen und viele andere Künsteleien zur Schau brachte. So wechselten die 4 Stimmen von Vers zu Vers; jede trug ihren Vers mit eigener Erfindung vor, ohne dass jedoch der Bass geändert werden durfte. *Franc. Severi*, ein päpstl. Sänger, gab behufs der damaligen Psalmodisten das Werk: *Salmi passegiati etc. Roma da N. Borboni* 1615, heraus. *B.*

Auch *Viadana* in seinen *Concerti sacri* 1602 u. 1603. A. d. Herausgb.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dieser *Kapellmeister* statt des alten *Primicerio* eingesetzt worden oder nicht. Das Wahrscheinliche davon ist, dass er als Vorsteher der vereinten Schulen in der päpstl. Kapelle funkzionirt habe*).

Sixtus V., der die Absicht hegte, immer ein Individuum vom Fache zur Stelle eines Vorstehers zu bestimmen, verlieh mit der Bulle: In Suprema vom 1. Septemb. 1586 dem Kollegium der päpstl. Sänger »für immer« die Vollmacht, aus ihrer Mitte *alljährlich den Kapellmeister zu erwählen*, und bestätigte hierbei alle Rechte und Vorzüge, die früher mit dieser Charge verbunden waren.

In Folge dieser Autorisazion wurde für das Jahr 1587 Gio. Ant. Merlo, einer der Sänger des Kollegiums, zum Kapellmeister ernannt, und so geschah die Wahl immer von Jahr zu Jahr bis auf den heutigen Tag.

Zwei Monate, nachdem *Pierluigi* als Tonsetzer (Compositore) in der päpstl. Kapelle angestellt worden war, starb Papst Pius IV. (1565); diess gab den Rivalen *Pierluigi's* neuerdings Hoffnung, ihn sammt der neuen Charge aus der Kapelle verdrängen zu können. Der nächste P. Pius V. jedoch, einer der acht Kardinäle, die zur Ausführung der Dekrete des ökumenischen Konziliums bestimmt gewesen waren, der folglich den Berathungen über die Kirchenmusik mit den päpstlichen Sängern und der Prüfung der berühmten Messe *Pierluigi's* beigewohnt hatte, war *Pierluigi* vorzüglich zugethan, desshalb bestätigte er ihn, gleich seinen Nachfolgern: Gregor XIII., Sixtus V., Urban VII., Gregor XIV., Innocenz IX. und Clemens VIII., welche alle ohne Ausnahme den grossen Talenten *Pierluigi's* Gerechtigkeit widerfahren liessen. Somit konnte nun *Pierluigi* ganz ausschliessend sich seinem Berufe widmen, welches denn auch für die Kirchenmusik von den erspriesslichsten Folgen war.

VI.

Pierluigi widmet dem König Filipp II. von Spanien den zweiten Band seiner Messen, worunter auch jene Papae Marcelli. Erörterungen über diese Benennung, über verschiedene Ueberarbeitungen dieser Messe, endlich über die Ansichten des *Bettinelli* hinsichtlich des damaligen Musikzustandes. Mehre Werke *Pierluigi's* in dieser Periode.

Indess forderte der Kardinal Francesco Pacecco, Protektor Spaniens bei dem päpstlichen Stuhle, *Pierluigi* auf, dem Könige Filipp II., welcher viele Verdienste um Emporbringung des Gottesdienstes in seinem Reiche, namentlich in der Hofkapelle von Ma-

---

*) *Baini* zählt nun die sämmtlichen Vorsteher der päpstl. Kapelle (meist Bischöfe) von 1397 bis 1574 auf, die wir (es waren in Allem 16) als für die Musikgeschichte von keiner Bedeutung hier übergehen wollen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

drid hatte, die berühmte Messe zu widmen, welche die Kirchenmusik gerettet, und versprach ihm hierbei seinen Schutz.

Pierluigi ging sogleich zu Kardinal Vitellozzi, um ihn hierüber um Rath zu fragen; es wurde ausgemacht, dass die berühmte Messe, welche den Titel *Papae Marcelli**) führen sollte, nebst einigen andern dem König Filipp II. gewidmet werden sollte.

Diese Notiz fand der Verfasser auf einem alten Titelblatte der Partitur jener Messe in kleinem Formate, welche früher im päpstlichen Archive vorhanden gewesen, aber bei der letzten französischen Invasion zu Grunde gegangen ist**).

Nach dieser Verabredung mit dem Kardinal Vitellozzi gab nun *Pierluigi* vier 4stimmige Messen heraus, nämlich:

---

*) *Pierluigi* hatte sich, wie aus dem Frühern bekannt, schon vorgenommen, sein zweites Werk dem P. Marcellus II. zu widmen, woran er aber durch den frühzeitigen Tod desselben gehindert worden war; das Andenken an diesen Papst blieb ihm fortwährend heilig, und es sollte sein bis dahin berühmtestes Werk nicht durch die Widmung an einen fremden Monarchen den Anschein erhalten, als sei es ursprünglich für einen solchen bestimmt gewesen.

**) Bei der ersten Invasion der Franzosen i. J. 1798 blieb das Archiv unangetastet. Der französische Commissair *M. Mesplet*, welcher das Geschäft hinsichtlich der schönen Künste zu besorgen hatte, kümmerte sich nicht viel um die Musik; höchstens verlangte er Abschriften von verschiedenen Werken, die Schlüssel der sogenannten Custodia (zweier kleiner Gemächer, welche sich in den Kapellen der Vatikankirche und des Quirinals befanden und wo die Musikbücher für den täglichen Gebrauch aufbewahrt waren) wurden ihm zwar auf Ersuchen übergeben; er stellte dieselben aber, bei seiner nach einigen Monaten erfolgenden Abreise von Rom, dem päpstl. Sänger *Giu. Censi* wieder zu, ohne diese Gemächer jemals besucht zu haben. Nachher wurden die Bände, nicht ohne Gefahr, entdeckt zu werden, weggeschafft und anderwärts in Sicherheit gebracht.

Das musikalische Archiv aber, das auf dem Quirinal befindlich war, entging anfangs den Plünderern. Späterhin, als der päpstl. Pallast daselbst zur Wohnung der »*Consuln*« der neuen Republik bestimmt wurde, machte der Chirurg *L. Angelucci*, damaliger Consul, die ganze vordere Seite des Pallastes zu einem Hühnerstall, wesshalb die Existenz jenes Archivs von der Willkür eines alten Hühneraufsehers abhing. Als später, beim Einrücken der Neapolitaner, Rom von den Franzosen geräumt wurde, war der Quirinal, nicht aber der Vatikan, von den Truppen verschont geblieben. Bei der Rückkehr der Franzosen war das Archiv wieder in der nämlichen Gefahr. Nachdem endlich Italien ganz von der französischen Usurpazion befreit war, kam der Autor, einer der ersten, in den Quirinal, untersuchte die Schränke des Archivs, dessen Schloss zwar weggenommen und an einem Nagel aufgehangen war, und fand, zu seiner grössten Verwunderung und Freude, Alles unangetastet. *Divites dimisit inanes Dominus!*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

De Beata Virgine,
Inviolata,
Sine Nomine,
Ad fugam;

zwei 5stimmige: *Aspice Domine; Salvum me fac;* und die 6-stimmige *Papae Marcelli*, und liess sie sämmtlich bei den Erben der Gebrüder Dorico in Rom auflegen. Sie führten folgenden Titel:

Joannis Petri Aloysii praenestini Missarum liber secundus. Romae. Apud haeredes Valerii et Aloisii, Doricorum fratrum Brixiensium. Anno Domini 1567.

Von diesem Bande erschien i. J. 1598 bei Gardano in Venedig eine neue Auflage.

Die bescheidene Dedikazion enthält unter andern sehr interessante Notizen über die Missa Papae Marcelli. *Pierluigi* sagt im Allgemeinen, er habe sich, in Folge geschehener Aufforderung von Seite sehr angesehener, gottesfürchtiger Männer zu Gunsten der kirchlichen Musik zu verwenden gesucht, und fügt hinzu, dass er, beseelt von diesem Wunsche, Fleiss, Studium und Nachdenken daran gesetzt habe, um den heiligen Worten der Liturgie ein neues musikalisches Kleid anzupassen. »Gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium, ad sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum omne meum studium, operam industriamque contuli.«

Diess wollte *Pierluigi* hauptsächlich von seiner Missa P. M. verstanden wissen, worauf sich das Folgende zu beziehen scheint: »Hos ingenii mei conatus non quidem primos, sed tamen feliciores, ut spero, Tuae maiestati potissimum indicandos existimavi.«

Hier muss jedoch eine Bemerkung gemacht werden. *Pierluigi* liess bei der Missa P. M. nur ein Agnus drucken, während er nach damaliger Gewohnheit deren zwei komponirt hatte, wovon eines mit Miserere nobis, das andere mit Dona nobis p. endete; wie diess im 22. Bande der Manuskripte des päpstlichen Archives zu ersehen, der ersten Abschrift nämlich, die Gio. Parvi i. J. 1565 aus der Original-Partitur gemacht hat. Dieser Umstand veranlasste den Autor jetzt, das ausgelassene Agnus näher zu prüfen; er fand, dass letzteres 7stimmig, über die Hauptthemen der Messe, in einem Doppelkanon gearbeitet war, der jedoch etwas steif und trocken erscheint.

Abt Gerbert glaubt, *Pierluigi* habe schon unter Marcellus II. eine vierstimmige Messe unter dem Titel Missa P. M. komponirt, die i. J. 1555 aufgeführt und nach dem Tode des Marcellus dem P. Paul IV. gewidmet worden sei, und dass *Pierluigi*, um sie würdevoller und vollkommener zu machen, unter Pius IV. zwei Stimmen hinzusetzte. Zum Beweise dessen führt er ein gedrucktes Exemplar der 4stimmigen Missa P. M., das er selbst besass, an und behauptet, er habe die 6stimmige auf der kaiserlichen Bibliothek in Wien gesehen. (De Cantu et M. S. Tom. 2. p. 232.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hier hat sich dieser kenntnissreiche Mann einmal geirrt. Jene vierstimmige Messe rührt von Gio. Franc. Anerio her, welcher dieselbe, um sie für einen kleineren Chor brauchbar zu machen, für 4 Stimmen setzte; so wie Franc. Soriani für grosse Kirchen noch zwei Stimmen beifügte und sie dergestalt 8stimmig herausgab.

Die vierstimmige von Anerio erhielt mehre Auflagen; der Verfasser besitzt deren selbst drei, und zwar von 1626, 1639 und 1689, sämmtlich in Rom gedruckt. Die achtstimmige wurde 1609 aufgelegt und dem P. Paul V. gewidmet.

Beide Bearbeitungen sind indess, gegen das sechsstimmige Original gehalten, von wenigem oder gar keinem Werthe; die 4stimmige nicht, und zwar aus folgendem Grunde.

Anerio nahm die zwei Bässe der 6stimmigen Messe, machte daraus einen und führte über diesen die 3stimmige Harmonie. Diess allein ist hinreichend, die Sache zu beurtheilen: natürlich müssen die beiden beständig im lebendigsten Wetteifer begriffenen Bässe der 6stimmigen Messe dadurch ihre ganze Bedeutung verlieren; früher war man durch das Feuer der immerwährenden stufenweisen Abwechslung von 3, 4, 5 und 6stimmigen harmonischen Kraftstellen überrascht und durch diese originelle Neuheit entzückt, während jetzt durch die 4stimmige Monotonie das Ohr gleich nach den ersten 10 Takten müde wird. Es ist, als ob falsche und echte Diamanten mit Blei legirt wären.

Anders ist es mit der 8stimmigen Messe. Indess sind auch hier bedeutende Fehler zu entdecken. Die beiden Bässe des Soriano sind meist dieselben des Originals und haben ihren alten Gang, ihre Nachahmungen und wechselseitigen Beziehungen. Aber sowohl der eine, als der andere Chor der 8stimmigen Messe besteht immerwährend aus 4 Stimmen; wesshalb das Ganze im Vergleich mit der von *Pierluigi* angebrachten stäten Abwechslung von 3, 4, 5 und 6stimmigen harmonischen Akkordenfolgen eiskalt erscheint. Auch musste Soriano nicht selten dem Kontralt geben, was *Pierluigi* dem Tenor zugedacht hatte, wodurch die ursprüngliche Kraft nicht wenig geschwächt ist. So musste er nicht selten bei Vereinigung der zwei Chöre das schöne Verhältniss der Bässe aufheben und sie in der Oktave all' unisono gehen lassen, um den zwei hinzugesetzten hohen Stimmen den nöthigen Raum zu gönnen. Man sieht leicht, wie viel von der ursprünglichen Wirkung hierdurch verloren gehen musste.

Diese Arbeit des Soriano ist übrigens ein zu verworrenes Aggregat von Harmonien; in seiner Kopie vermisst man die Eleganz und Deutlichkeit des Originals; hier ist Alles klar, dort verschleiert; hier ist alle Kraft genau und verhältnissmässig in den Stimmen vertheilt, dort Alles ohne Maass durch einander geworfen. Der Verfasser hat einmal die 6stimmige Messe des *Pierluigi* und die 8stimmige des Soriani mit einander Stück für Stück, jene mit 6, und die letztere mit 16 Sängern, aufführen lassen, und musste mit seinen Kollegen bekennen, dass die 6 Sänger der ersteren mit den 10,000 Atheniensern zu vergleichen waren, die unter Miltiades die

ZENEAKADÉMIA

300,000 Soldaten des Darius unter Anführung des Datis und Artafernes bei Marathon gänzlich schlugen.

Abt Gerbert möge sich demnach damit trösten, dass *Pierluigi* niemals den Gedanken gehabt, die Missa P. M. vierstimmig zu setzen; dass Anerio zwei Stimmen, d. i. einen Tenor und einen Bass wegstrich, um sie vierstimmig, und Soriani einen Kontralt und einen Sopran hinzufügte, um sie achtstimmig zu machen, und dass beide ihre nicht beneidenswerthen Produkte erst nach dem Tode *Pierluigi's* herausgaben; so wie ein Anonymus sich damals sogar die Freiheit nahm, sie für zwölf Stimmen zu setzen, wovon das Manuskript noch im Archiv zu S. Maria in Vallicella eingesehen werden kann.

Die Behauptung des D. Carlo Pellegrini (Musaeum historico-legale. Romae 1665), dass Marcellus I. viele 4, 5, 6stimmige Messen, auch mit Instrumentalbegleitung komponirt habe, die daher noch immer Missae P. M. hiessen, wesshalb die in Rede stehenden des *Pierluigi* diesem Papste zugeschrieben werden könnten, ist so grundlos und lächerlich, dass es hier nicht die Mühe lohnen würde, in das Detail der Widerlegung einzugehen *); genug, wenn wir versichern, dass nach emsiger Durchspähung aller Quellen-Schriftsteller sich nirgends auch nur die geringste Spur von musikalischer Kenntniss, welche diesem Papste zugeschrieben werden könnte, gefunden hat.

Im Jahre 1568 gab Vincenzo Galilei, ein Florentiner Schriftsteller **) und Tonsetzer, in Venedig seinen *Fronimus* heraus, worin die Regeln zur Lauten-Tabulatur gelehrt werden. In diesem Buche trug er gewählte Komposizionen vor, die er für die Laute in Tabulatur gebracht hatte. Hier fanden sich unter andern vier 5stimmige Madrigale von *Pierluigi*: Vestiva i colli; Così le chiome mie; Io son ferito, ahi lasso . . Se ben non veggon gli occhi; und bei einer zweiten Auflage, die im J. 1584 zu Venedig davon veranstaltet wurde, kam auch ein 5. Madrigal von *Pierluigi*: Se tra quell' erbe e fiori (zu 5 Stimmen) hinzu ***).

Die ersten zwei jener 5stimmigen Madrigale kamen mit Notenschrift i. J. 1585 heraus, die andern drei blieben in Lauten-Tabulatur; nur vom 3. und 4. fand und prüfte der Verfasser ein altes

---

*) M. s. die Anm. S. 12.

**) Von ihm sind folgende Werke:
Dialogo della Musica antica e della moderna. In Fiorenza 1581. —
Discorso intorno all' opere di messer Gioseffo Zarlino etc. Fiorenza 1589.—
Fronimo: Dialogo nel quale si contengono le vere e necessarie regole dell' intavolare la Musica nel linto. Venetia, per lo Scoto. 1568.

***) Im Original freilich waren die Madrigale 5stimmig, nicht aber in dem Arrangement für die Laute, welche einen solchen Stil nachzubilden niemals fähig war. M. s. die Abhandlung über die Lauten-Tabulatur, in d. Leipz. allg. musikal. Zeitung, Jahrg. 1831, Nr. 9. A. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Manuskript mit Noten in der Bibliothek des Hauses Corsini, welches vollkommen mit der Tabulatur des Galilei übereinstimmte. (?)

Von diesen Madrigalen gehören jene: *Io son ferito* und *Se ben non veggon gli occhi* unter das Vorzüglichste, was zu jener Zeit im Madrigalenfache erschienen war; edler Ausdruck des Gefühls, meisterhafte Züge der Kunst finden sich darin aller Orten. So wie *Galilei* jeden der Tonsetzer, von welchen er Kompositionen im Fronimo wählte, einen ehrenvollen Beinamen gab, so sagte er von *Pierluigi*: »Ihr werdet bei der 5. Nummer jene wundervolle Kanzone des grossen *Naturschilderers* Giannetto di Palestrina finden, die mit den Worten Io son ferito, ahi lasso! anfängt.«

Es war gerade in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Leo des Grossen*), einer Epoche, wo die epische und tragische Kunst, die Malerei, Bildnerei, so wie die Baukunst, mit einem Worte, alle schönen Künste sich ausbildeten, als *Pierluigi* auch in Absicht auf Musik eben so nutzbringend, als ehrenvoll wirkte; der erste, welcher mit Kenntniss und Geist die Worte der Richtung, sei es nun geistliche oder weltliche, so in Ehren hielt, dass er die Musik immer als untergeordnet betrachtete und behandelte.

Die Tonkunst war freilich die letzte bei dem Wiederaufleben der schönen Künste**), aber sie hatte auch keine alten Klassiker, die im Fache vorgearbeitet hätten; was Griechen und Römer hierin gewusst und geschrieben haben, ging verloren. Man musste daher in Italien neu schaffen, und in diesem Lande die höhere Ausbildung dieser Kunst von einem genialen Manne um so mehr erwarten, als die letztere von Fremden, die mehr den Künsteleien, als dem wahren Ausdrucke der Natur huldigten, auf Irrwege gebracht worden war.

Alles nun, was bis zur Epoche des *Pierluigi* in der Vokal-Musik schön, gross, erhaben hiess, hat derselbe auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gehoben; was jedoch die sogenannte organische oder Instrumental-Musik, sei es für die Kirche oder das Theater, anlangt, so war ihre Ausbildung, wie wir später sehen werden, einer folgenden Epoche vorbehalten.

Aber warum erscheint heutiges Tages Vieles veraltet und ungeniessbar, was einst so grossen Beifall erhielt und allgemein entzückte***)?

Wenn die Kirchenmusik, bei der Sucht, sich mit dem Instrumentenspiel zu vereinigen, nur die Orgel oder einige von den

---

*) Nämlich Leo X. aus dem Hause Medicis, erw. 1513, gest. 1517. *Kdl.*

**) Eigentlich wohl war sie die erste, aber sie humpelte mühsam, kam lange nicht von der Stelle; die später gekommenen hatten sie bald überholt. Anm. d. Herausgebers.

***) Diese Frage beantwortet *Baini*, indem er jeden Musikstil prüft und nach seiner Erfahrung und seinem besten Wissen die Gründe anführt. Für uns haben nur seine Ansichten über den Kirchenstil Werth, und wir wollen diese mit verweilender Aufmerksamkeit anführen. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Päpsten geduldete Instrumente aufgenommen hätte, so würde vielleicht dem Unfuge der Mode gesteuert und der Musik ein würdiger Schmuck erhalten worden sein. Allein sie wollte gegen die ausdrückliche Vorschrift der Päpste*) auch Blas-Instrumente, ja sogar Pauken eingeführt wissen; es geschieht ihr daher Recht, wenn sie die Verachtung aller Leute von Verstand und selbst der Freigeister auf sich geladen hat. Wer würde nicht ihren Theaterprunk, ihren Szenenapparat mit Unwillen ansehen? Die Theater-Musik behält ungeachtet der vielen Veränderungen, die sich im Instrumentalwesen bekunden, immer ihren eigenthümlichen Werth, der nicht von dem äusserlichen Kleide der Instrumente abhängt. Die Instrumental-Musik der Kirche wird immer von schlechtem Geschmacke sein und bleiben, weil sie sich ewig im Widerspruche mit dem Hauptzwecke der andächtigen und züchtigen Einfachheit, wie sie dem Dienste des Höchsten ziemt, befindet. Und wirklich gefallen noch heute, wenn man einige Gänge in den Melodien und veraltete Kadenzen ausnimmt, das Stabat mater von *Pergolesi* und das Miserere von *Bened. Marcello*, ersteres mit zwei Violinen und Viola, letzteres mit zwei Violen; und Niemand würde mehr Reichthum in der Instrumentirung wünschen. Wenn man dagegen das Laudate pueri oder Lauda Jerusalem des Pasquale Anfossi mit vollem Orchester hört, so geht es einem, wie dem Tantalus im Wasser oder den Danaiden mit dem leeren Eimer. Die Kirchenmusik kehre zu ihrer ursprünglichen Pflicht zurück; sie gehorche, wie sie soll, und verachte die weltlichen Melodien, sie lasse dem Theater seine militairischen Banden, sie begnüge sich mit jener unschuldsvollen Milde, die das Herz rein, den Sinn lauter und in Gottesfurcht erhält, und sie wird sich

---

*) Hier genüge statt aller übrigen der Hirtenbrief Benedikt XIV. vom 19. Februar 1749, den er bei Gelegenheit des Jubeljahres 1750 an alle Bischöfe des Kirchenstaates erliess. Nachdem er vom IV. bis X. §. auf das Eingreifendste gegen den in den Kirchen so sehr überhand nehmenden Theaterstil gesprochen, heisst es im §. XI.

»Was die in den Kirchen zuzulassenden Instrumente anlangt, so billigt der vorerwähnte *Bened. Girolamo Faijo*, Ordens-General von der Regel des h. *Benedikt* von Spanien, die Orgeln und genehmigt noch andere Instrumente, will aber die Violinen verbannt wissen .... Die Väter des ersten Provinzial-Konziliums von Mailand unter Vorsitz des h. Karl Borromaeus verbannen alle Blas-Instrumente aus der Kirche. Wir haben nicht ermangelt, hierüber die Rathschläge vernünftiger Männer und berühmter Kapellmeister in und ausser Rom einzuholen, und in Folge dessen sollen in der Kirche neben der Orgel nur Violone, Violoncelle, Fagotts, Violen und Violinen, da diese Instrumente zur Unterstützung und zum Nachdrucke des Gesanges dienen können, geduldet werden; alle andern Instrumente, die nur die Theatermusik in Erinnerung bringen, als da sind: Pauken, Waldhörner, Trompeten, Oboen, Flöten, kleine Flöten (Piccolo), Mandolinen u. s. w. sollen daraus verbannt werden.«

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nimmermehr über die bitteren Vorwürfe wegen ihres Verfalls beklagen dürfen; sie wird wieder Ansprüche auf jene Vollkommenheit machen dürfen, die sie erreichte, als der Genius *Pierluigi's* mit den harmonischen Klängen der menschlichen Stimmen ihr das Ziel des wahrhaft Schönen und Erhabenen anwies.

Eine grosse Ursache übrigens, warum heutiges Tages so Vieles nicht mehr anspricht, liegt in den Zuhörern selbst. Jedermann weiss, dass man über Malerei und Bildnerei mit den blosen Augen allein, ohne Kenntniss des wahren ästhetischen Sinnes, nicht urtheilen könne. Ueber Musik will jedoch Alles entscheidend absprechen, ob man gleich wenig oder nichts von der Sache versteht. Jeder urtheilt ferner nach den Eindrücken, die er von der Musik in dem Augenblicke der Aufführung erhalten hat. Arme Musik! Der Soldat will eine kriegerische, der Damenhöfling eine weichliche und überraschende, der Alte eine ruhige, der Handwerksmann eine lärmende und lustige, der Verständige eine regelrechte u. s. w. Ist die Musik im Theater ernst und leidenschaftlich, so schreit man, dass das Theater nicht der Ort zur Melancholie sein soll; ist sie in der Kirche andächtig und ernst, so sagt man, der Maestro habe sich erschöpft. In Zeiten der Fakzionen erscheint keine Musik schön, wenn sie nicht gewaltsam ist; entzündet sich ein kriegerischer Geist in einem Volke, so liebt es nur den Lärm, Märsche und Banden; wenn niedrige Leidenschaften die guten Sitten verderben, soll selbst der wüthende Herkules so weichlich, wie Hekuba und Andromache singen. Ein schläfriges Volk will alles gedehnt, ein bizarres will Ernstes, Komisches, Pantomime, Tanz, Vokal- und Instrumental-Musik, Alles in einer und derselben Handlung. Welcher Tonsetzer ist nun im Stande, alle diese Forderungen auf die Länge zu befriedigen?

Anders ist es mit der blosen Kirchen-Musik, die zur Zeit des *Pierluigi* sich zum Gipfel der Vollkommenheit emporschwang. Ihre edle, grosse, erhabene Einfachheit, ihre natürliche, würdevolle Grösse, ihre unübertreffliche Schönheit muss Jeder fühlen, welcher den Tempel des Herrn als ein Bethaus, als einen dem Lobe Gottes geweihten heiligen Ort verehrt. Hier wird Jeder, der sie hört, er sei einheimisch oder fremd, er sei gebildet oder unwissend, er sei ein freier Mann oder Sklave niedriger Leidenschaft, durch solche Musik erbaut; Jeder erkennt darin die Sprache der Andacht, des Gebetes zum Herrn, das Lob des Allerhöchsten. »Das ist die Musik!« rief *Maestro Paer**) in der Sixtinischen Kapelle, wunderbar ergriffen, »das ist die göttliche Musik, die ich lange suchte, die meine Fantasie nirgends finden konnte, von

---

*) Im J. 1805, als Maestro Paer in Rom war, bat er, einige von den berühmten Komposizionen der päpstl. Kapelle zu singen. Die päpstl. Sänger begaben sich eines Nachmittags in die Sixtinische Kapelle und sangen mehre Stücke in seiner Gegenwart, wodurch er dergestalt entzückt ward, dass er in die oben erwähnten Worte ausbrach.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der *ich* aber wusste, dass sie existiren müsse. Ihr Glücklichen! die *Ihr* Euch nach Belieben solche Genüsse bereiten könnt! «

Die Kirchenmusik des *Pierluigi* also, durch ihn auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht, ist es, die noch heute, nach drei Jahrhunderten, wie die Ilias des Homers, rein und makellos dasteht und genossen werden kann, und die für alle künftigen Geschlechter ihren wahren, eigenthümlichen unwandelbaren Werth behalten wird.

Der Kardinal Ippolito d' Este, ein Herzog von Ferrara, welcher ein grosser Beschützer der Künstler seiner Zeit war, derselbe, welcher der berühmten Disputazion zwischen D. Nicola Vicentino (S. A.) und D. Vincenzo Lusitano am 4. Juni 1551 beiwohnte und das Buch des ersteren: *Musica ridotta alla moderna prattica*, drucken liess; derselbe, welcher den Gio. B. Corvo in seinen musikalischen Studien so sehr ermunterte — dieser Kardinal schätzte und liebte *Pierluigi* dergestalt, dass er ihn an seinen Hof zog und dort mannigfach beschäftigte. *Pierluigi* genoss daselbst so manche Wohlthat, wie diess aus der Dedikazion des 3. Bandes der Motetten an den Herzog Alfons II. zu ersehen ist.

Pierluigi sah sich dadurch veranlasst, einen Band 5, 6 und 7stimmiger Motetten, woran jener Kardinal immer ein besonderes Vergnügen zeigte, bei den Gebrüdern Dorico in Rom drukken zu lassen, und widmete sie ihm unter dem 7. Mai 1569. Das Werk führt folgenden Titel: *Liber primus motettorum Joannis Petraloisii Praenestini, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinuntur. Romae apud haeredes Valerii et Aloisii Doricorum, 1569.*

Die Dedikazion hat einige Stellen, um derentwillen sie der Vergessenheit entzogen zu werden verdient.

Erstlich beklagt sich *Pierluigi* darin über die Tonsetzer seiner Zeit, dass sie so oft unzüchtige Gedichte wählten, welches für denjenigen, der die Dichter und die schaamlosen Produkte des 16. Jahrhunderts kennt, kein Räthsel sein dürfte.

Pierluigi sagt ferner, dass er diesem bösen Beispiele niemals, am wenigsten jetzt, bei seinen gereiften, zum Alter sich neigenden Jahren (matura jam et vergenti ad senium aetate) zu folgen vermocht hätte. *)

---

*) Wenn man das Geburtsjahr *Pierluigi's* nach Baini mit 1524 annehmen und das Jahr der Herausgabe jener Motetten, nämlich 1569, hiermit in Verbindung setzen will, so würde *Pierluigi* damals nur 45 Lebensjahre gezählt haben. Diess ist nach meinem Dafürhalten das Alter nicht, von dem man sagen könnte: ad senium vergens. Es bestätigt sich daher meine Eingangs (S. 2.) gehegte Vermuthung immer mehr, dass Baini in Ansehung des Geburtsjahres des *Pierluigi* beinahe um ein ganzes Jahrzehend der Zeitrechnung zurückgeblieben und dass seine willkührliche Interpretazion der hierauf bezüglichen Stellen des Anhaltepunktes ermangle.

Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auch verspricht derselbe, jenem Bande noch mehr dergleichen folgen zu lassen, und sagt, dass die ihm zu Theil gewordenen Wohlthaten wenigstens einem Manne zu gute kommen, der, wenn gleich durch kein anderes Verdienst ausgezeichnet, doch wenigstens seine Zeit nicht im Müssiggange zubringe.

Was den Werth dieser Motetten anlangt, so sind vor den Uebrigen auszuzeichnen: die zwei sechsstimmigen: *Viri galilaei* (zur Himmelfahrt des Herrn); *Cum complerentur* (für das Pfingstfest); dann die fünfstimmige: *O beata et benedicta et gloriosa* (für die heilige Dreifaltigkeit).

Diese drei vortrefflichen Motetten werden seit ihrer Entstehung alljährlich noch heut zu Tage an den erwähnten Festtagen in der päpstlichen Kapelle aufgeführt und sind immer der Gegenstand reinster Erbauung und der allgemeinen Bewunderung.

Die übrigen Motetten haben mehr oder weniger Schönheiten von erstem Range, und es muss von denselben — darunter war auch die fünfstimmige: *Beatus Laurentius*, die *Pierluigi* schon i. J. 1562 der päpstlichen Kapelle geschenkt hatte — nur bemerkt werden, dass *Pierluigi* diese Motetten bereits früher für die päpstl. Kapelle, wo sie längere Zeit hindurch ausgeführt wurden, komponirt habe.

Die mehrerwähnten Motetten wurden noch zweimal, und zwar bei Scoto in Venedig 1586 und 1600 aufgelegt.

Da die König Filipp II. gewidmeten Messen in Spanien grosses Aufsehen erregten und *Pierluigi* dafür viele Ehrenbezeugungen zu Theil wurden, so glaubte er wieder einen ähnlichen Band Messen herausgeben zu müssen, die er bei Dorici in Rom im J. 1570 in gross Folio auflegen liess.

Dieser Band führte den Titel: *Joannis Petraloisii praenestini Missarum liber tertius. Cum gratia et privilegio. Romae. Apud haeredes Valerii et Louisii Doricorum fratrum* 1570, und war demselben Könige geweiht, welchem er in der Dedikazion versichert, er habe hier nicht weniger Fleiss und Aufmerksamkeit verwendet, als bei den früheren Bänden, und dabei bemerkt, er habe diese Huldigung nicht wegen der Macht und des Reichthumes Filipp II., sondern einzig nur, um dem Könige einen Beweis von seiner gänzlichen Ergebung in den Dienst Gottes zu liefern, beschlossen.

Auch diese Dedikazion brachte *Pierluigi* viel Ehre, aber, wie es scheint, kein Geschenk oder sonstigen Vortheil, und es findet sich keine ähnliche Dedikazion an König Filipp II. weiter unter seinen Werken.

Der erwähnte Band enthält 8 Messen, worunter vier vierstimmige: *Spem in alium*, *Primi toni*, *Brevis*, *De Feria*; zwei fünfstimmige: *L'Homme armé*, *Repleatur os meum*; und zwei sechsstimmige Messen: *De B. Virgine*; *Ut, re, mi, fa, sol, la.*

Die meisten dieser Messen mag *Pierluigi* schon früher geschrieben haben; was die letzte Messe Ut, re, mi, fa, sol, la anbelangt, so ist es dieselbe, die er bereits im J. 1563 der päpstl. Kapelle verehrt hatte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dasselbe dürfte auch von den beiden: *Spem in alium* und *Repleatur os meum* anzunehmen sein, weil sie noch in dem schwerfälligen Flammänder Stile, dem er sich jetzt doch schon entzogen hatte, geschrieben sind.

Dasselbe gilt auch von der dort so betitelten Missa *Primi toni*, welche Kenner gleich bei ihrem ersten Erscheinen für dieselbe erkannt haben, die *Pierluigi* einst über die Melodie des Madrigals von Ferrabosco: *Io mi son giovinetta* (Bocaccio, Nov. X.) geschrieben hatte, wesshalb ihr immer dieser profane Titel anhing.

Anders ist es mit der Messe, die den Titel *l'homme armé**)

---

*) Dieser Titel, über dessen Entstehung P. Martini und Dr. Burney nicht einig sind, gehörte damals zu den Aufgaben, deren Lösung die berühmten Tonsetzer alle sich vorgesetzt hatten.

P. Martini (Saggio fond. pratt. di Cant. I. S. 129) sagt: dass gegen Ende des 15. und Anfang des nächsten Jahrhunderts ein gewisses provenzalisches Lied (canzone provenzale), genannt: *l'homme armé*, im Schwunge gewesen, das von den Tonsetzern zum Thema einer Messe genommen worden; Dr. Burney (Geschichte der M. II. S. 493.) behauptet, er habe diesem Liede vergebens nachgeforscht, und glaubt, dass es einer der zum Ruhme des berühmten Ritters Roland, zur Aufmunterung der Soldaten, komponirten Kriegsgesänge gewesen. Inzwischen hat in neuerer Zeit Graf Gregor Orloff, in seinem »Versuch einer Geschichte der Musik in Italien«, ein Fragment jenes alten Liedes mitgetheilt, wie er es in dem Proportionale musices, Manuskript des berühmten Tinctoris, fand, und welches auf einen ganz andern, als kriegerischen Inhalt deutet. Es lautet:

Lome, lome, lome armé.
Et Robinet tu m'as
La mort donnée,
Quand tu t'en vas.

Auch wurde es damals nicht *l'homme armé*, sondern *lome*, auch *lomme armé* geschrieben.

Martini sagt ferner, über den *l'homme armé* hätten folgende Tonsetzer Messen geschrieben: Josquin, De Orto, Pippelare, Brumel, P. de la Rue, Cristofano Morales und G. P. da Palestrina, welche unter einander wetteiferten; er zeigt auch, wie gross die Kunst des Kontrapunktes damals gewesen. Es sind aber deren mehr, von welchen Messen, über dieses Thema geschrieben, im päpstl. Archive vorhanden sind. Hier deren Namen:

G. Du Fay, Busnois, Regis, Caron, V. Faugues (Fagus), Pippelare, Josquin (zwei Messen, eine zu vier, die andere zu fünf Stimmen), P. de la Rue, Mr. mon Compère, Tinctoris, Philippon, Vacqueras, de Orto, Mathurin Forestyn (Forestier), nebst drei Anonymen; Cristofano Morales (zwei Messen, vier- und fünfstimmig), *Pierluigi* eine fünfstimmige, Giac. Carissimi (hundert Jahre nach *Pierluigi*) eine zwölfstimmige. Wenn man indess die vier erstgenannten Meister ausnimmt, die noch mit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

führt, die, nebst den übrigen dreien, in dieser Epoche geschrieben zu sein scheint und, obgleich sehr fliessend und natürlich, mit einer solchen Kunst behandelt ist, dass man sie sowohl im geraden, als im ungeraden (Tripel-) Takte singen kann, ohne dass hierbei nur die geringste Veränderung in der Wirkung stattfindet. Demgemäss ist auch die Ausgabe des J. 1599 von einem Schüler des *Pierluigi*, dem er diesen künstlerischen Schwank mag mitgetheilt haben, ausgeführt worden.

Die vierstimmige Messe *De Feria* ist ein Muster einfachen und deutlichen Stiles. Die sechsstimmige Messe *De B. Virgine* ist bewundernswerth, weil sie auf eine überraschende Weise über die Melodien des einfachen gregorianischen Gesanges jener Messe gebaut ist; und man weiss, wie bizarr dieser Canto fermo war. Das Gloria der erwähnten Messe ist nach früherer Weise über die Worte des englischen Grusses geschrieben; eine Sitte, die Pius V. bei der Reform des Römischen Messbuches (1570) abstellte. In Gemässheit jener Bulle wurden daher die auf die h. Jungfrau Maria bezüglichen Worte aus dem Gloria gestrichen, wesshalb im letztern wegen Mangels an Worten unter den Noten leere Plätze sich finden. Die vierstimmige Messe, welche den Titel *Missa brevis* führt, ist sehr leicht und voll Abwechslung; bis zu *Pierluigi's* Zeiten hatte man diesen Stil noch nicht gekannt. Lud. Vittoria (S. A.) findet nicht genug Worte, um dieser Erfindung Lob und Beifall zu spenden.

Der Verfasser hat bei dieser Messe längere Zeit in Zweifel gestanden, ob *Pierluigi* dieselbe nicht in seiner frühesten Jugend, als Schüler Goudimel's geschrieben, indem er dieselben Themen, Fugengänge und Schlussfälle dabei gebrauchte, wie sein Meister in der Messe: *Audi filia* ersann und durchführte. Als er aber später beide Messen genau mit einander verglichen hatte, so urtheilte er, dass *Pierluigi* sich vorgesetzt hatte, zu zeigen, wie alle jene Gänge, die in der früheren Messe wie verblüht und veraltet dastehen, mit neuer Kraft und Frische belebt, sehr gut bei der kirchlichen Liturgie in Anwendung gebracht werden könnten. Diese Messe erscheint auch wirklich noch heutiges Tages so neu und lebendig, als wäre sie erst in unserer Zeit geschrieben worden; sie wird daher auch in der päpstlichen Kapelle fortwährend ausgeführt.

Von diesem 3. Buche der Messen hat der Verfasser, wie bereits früher erwähnt worden, zwei Ausgaben gesehen, nämlich:

---

einiger Mässigung ihren Kontrapunkt behandelten, so sind alle übrigen bis Morales nicht von Extravaganzen frei zu sprechen; obgleich ein jeder in damaliger Zeit dadurch berühmt geworden. Morales und Carissimi thaten sich durch natürliche fliessende Harmonien hervor, obgleich sie weit hinter *Pierluigi* zurückblieben, der in dieser Messe alle seine Vorgänger übertraf; daher sie zum Dienste in der päpstlichen Kapelle bestimmt worden ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Original-Ausgabe v. J. 1570 und jene, die nach *Pierluigi's* Tode bei Gardano 1599 in Venedig herauskam, in welcher letztern jedoch die sechsstimmige Messe Ut, re, mi, fa, sol, la fehlt.

VII.

Pierluigi tritt am 1. April 1571 als Kapellmeister in der Vatikanischen Hauptkirche zu S. Peter ein. Der (h.) Filippo Neri wählt ihn zum Maestro seines Oratoriums. Verschiedene Werke *Pierluigi's* in dieser Periode.

Im J. 1571 starb *Gio. Animuccia*, Kapellmeister zu *S. Peter im Vatikan.* Der Kardinal Alessandro Farnese, welcher *Pierluigi* von je her zugethan war, lud ihn im eigenen, so wie in des Kapitels Namen ein, die erledigte Stelle zu übernehmen; und obgleich *Pierluigi* dadurch die Hälfte des Monatsgehaltes einbüsste, welchen er bei der Hauptkirche S. Maria Maggiore bezog, so bedachte er sich dennoch keinen Augenblick, diesen Antrag für die erste Kirche der Christenheit anzunehmen.

Er trat also im April 1571 *daselbst als Kapellmeister ein.*

Pierluigi ist nunmehr *Tonsetzer (Compositore) der päpstl. Kapelle und zum zweitenmale Kapellmeister in der Vatikanischen Hauptkirche.*

Nunmehr erhält er auch die Stelle des heimgegangenen Maestro Gio. Animuccia im Dienste des h. *Filippo Neri*, Gründers der *Väter vom Oratorium*, dem er, wie gleichzeitige Schriftsteller bezeugen, schon längst mit Frömmigkeit anhing.

Der h. Filippo Neri liebte die Musik ausserordentlich; er wollte keinen Kirchendienst ohne Musik feiern, und die Musik sollte eine der Hauptobservanzen seines Ordens sein.

Pierluigi eignete sich daher sowohl seiner Talente, als seiner Frömmigkeit wegen zu dem ihm angetragenen Dienste um so mehr, als bereits seit vielen Jahren seine Werke, Motetten, Psalmen, geistliche Arien*) zu drei und vier Stimmen, welche noch sämmtlich im Archive der Kirche S. Maria Maggiore liegen, von den Jünglingen des Oratoriums ausgeführt wurden. Mehre von diesen geistlichen Arien sind von Verovio und von P. Soto, Sänger der päpstl. Kapelle, theils mit, theils ohne Anführung seines Namens gedruckt worden; sie unterscheiden sich durch ihre Leichtigkeit, Frische und Lieblichkeit nicht minder, als durch ihre harmonischen Kombinazionen von andern dergleichen auffallend.

*) Es dürfte für manche Leser nicht überflüssig sein, zu erinnern, dass hier unter dem Namen *Aria* noch nicht Gesänge für *eine* Stimme zu verstehen seien (eine Gattung, die in jener Epoche noch nicht bekannt war), sondern eben auch nur Gesänge für mehre Stimmen im Stile der Motetten. Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Beschäftigungen störten jedoch *Pierluigi's* Thätigkeit für die päpstliche Kapelle nicht; denn noch in demselben Jahre (1571), wo derselbe beide Anstellungen übernahm, schenkte er *zwei Messen ohne Titel*, eine fünf- und eine sechsstimmige, der päpstl. Kapelle, welche noch als Manuskripte im Archive derselben vorhanden sind.

Die erste, über das Thema seiner Motette: *O magnum mysterium*, von welcher früher gesprochen wurde, ist im besten Stile, ernst und andächtig geschrieben; die Worte sind allenthalben verständlich, da die Kunstmittel überall mit weiser Sparsamkeit angebracht sind.

Die zweite Messe ist, wie gesagt, sechsstimmig und könnte, weil der Sopran vom Kyrie bis zum zweiten Agnus immer den Canto fermo der Himne: *Veni Creator spiritus* in gleichen Noten durchführt, den Titel: Veni Creator spiritus tragen. Diese Messe ist ein Meisterstück, lebendig, voll Feuer und ein Muster des schönsten Kirchenstils. Ganz gewiss stand *Pierluigi* um diese Zeit, d. i. um d. J. 1571, in der vollen Blüthe der durch Erfahrung gereiften Kunstbildung.

Im J. 1572 gab *Pierluigi* eine neue Sammlung gewählter 5, 6 und 8stimmiger Motetten zu Rom heraus; er widmete dieselbe dem Kardinal Ippolito d'Este. Der Verf. der Memorie hat kein einziges Exemplar der Original-Ausgabe gesehen, sondern nur die zweite Auflage davon, die bei Scoto zu Venedig im nämlichen Jahre ohne Widmung herauskam; sie führt dort den Titel: *Joannis Petraloisii motettorum, quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus nunc denuo in lucem editus. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1572. Ihr folgten in den Jahren 1580, 1588 und 1593 noch drei andere Auflagen.

In diesen Band schaltete *Pierluigi* vier Motetten von der Komposizion seiner drei Söhne, *Angelo*, *Ridolfo* und *Silla* ein. Hätte der Zufall die Widmung an den Kardinal erhalten, so würde man wahrscheinlich von der Sorgfalt des Vaters für die Ausbildung dieser Jünglinge etwas Näheres in Erfahrung bringen können.

Die Motetten dieser Sammlung sind von verschiedenem Stile. Einige davon dürften etwas früher komponirt worden sein, nicht sowohl nach dem Stile zu urtheilen, als wegen nachstehender Gründe. Die Motette: *O Virgo simul et mater* ist über die Worte eines Privat-Schriftstellers komponirt, welches bei den Beschlüssen der Kardinals-Kongregazion zu jener Zeit sehr schwer hielt. Es ist daher anzunehmen, dass *Pierluigi* diese Motetten nicht für den Kirchendienst, sondern aus Gefallen für den Kardinal von Ferrara herausgab. In der sechsstimmigen Motette: *Tribularer si nescirem* singt der Kontralt die Worte: Miserere mei Deus im Canto fermo und wiederholt sie neunmal: eine flammändische Sitte, die in der spätern Epoche aus dem früher erwähnten Grunde nicht wohl nachgeahmt werden konnte. Die übrigen Motetten sind fast alle, vorzüglich die sechsstimmige: *Peccantem me quotidie*, welche ein Muster der Vollendung genannt werden könnte,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von sehr schönem erhabenen Stile und werden noch heutzutage in der päpstl. Kapelle mit grosser Wirkung gesungen.

Es ist nur noch zu bemerken, dass die sieben achtstimmigen Motetten dieses Bandes sehr kunstvoll ausgearbeitet erscheinen, dass sie sich jedoch mit den fünf- und sechsstimmigen nicht füglich messen können.

Im fernern Laufe des Jahres 1572 und des folgenden können weder interessante Lebensvorfälle, noch irgend bekannt gewordene Werke von *Pierluigi* angeführt werden: vielleicht haben ihn angestrengte Beschäftigungen für die Basilica Vaticana vom Komponiren oder doch von der Anordnung einer Ausgabe abgehalten. Im December 1571 starb der Kardinal von Ferrara, der kunstsinnige Mäzen; *Pierluigi* wandte sich daher in späterer Zeit, namentlich i. J. 1574, an dessen Bruder, Herzog Alfons II., mit der Widmung seines nächstfolgenden Werks, welches fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten enthielt und zu Rom bei Gardano gedruckt wurde. Dieser Band führt den Titel:

Joannis Petraloysii Praenestini motettorum, quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius. Romae apud Alexandrum Gardanum, 1575.

Die Widmung dieses dritten Bandes Motetten verdient desswegen einige Aufmerksamkeit, weil *Pierluigi* darin nicht nur sagt, dass er dem verstorbenen Kardinal Ippolito mehre Jahre Dienste geleistet, sondern auch seine Dankbarkeit in den gefühlvollsten Ausdrücken dem Andenken des erwähnten Mäzens weiht und auf seine nächsten Anverwandten bezieht.

Von diesen Motetten sind nur die drei ersten: *Fuit homo missus a Deo* (fünfstimmig); *Haec dies quam fecit Dominus*, und *O bone Jesu exaudi me* (beide sechsstimmig) berücksichtigenswerth. Die übrigen, theils fünf-, theils sechsstimmig, sind weit hinter die andern Arbeiten dieser Art zu stellen, obgleich der Charakter des *Pierluigi* auch darin nicht zu verkennen ist. Als ein Beispiel des Gesagten mögen das fünfstimmige *Pater Noster* und *Ave Maria* gelten, welche beide Stücke über dieselben Themen und Fugengänge komponirt sind, wie diese früher von Josquin und Willaert aus dem Canto fermo sind gezogen worden; nur dass sie bei *Pierluigi* mehr regelrecht sind und die Ideenfolge nicht gesucht erscheint. Dasselbe gilt von den zwei fünfstimmigen Motetten: *Quid habes Ester* und *Vidi te Domine*, welche zwar mit Aufmerksamkeit behandelt sind, aber Stellen enthalten, welche eine Kritik zulassen.

In diesem Bande sind auch sechs achtstimmige Motetten enthalten, deren Stil und Ausarbeitung jedoch bewunderungswürdig sind. Vier derselben: *Lauda Sion salvatorem*, *Veni Sancte spiritus*, *Ave Regina coelorum* und *Hodie Christus natus est*, enthalten eine ganz neue Eintheilung der zwei Chöre, die von wunderbarer Wirkung ist. Ein Chor besteht aus zwei Sopranen, einem Kontralt und einem Baritono; der andere aus einem Konralt, zwei Tenoren und einem Bass. Die Abwechslung dieser

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

beiden Chöre überrascht; die Vereinigung derselben ist von der grössten Wirkung. Diese vier Motetten bleiben das Muster jener Komposizionsweise, die nur von wenigen der Zeitgenossen des *Pierluigi*, und von diesen nur höchst unvollkommen nachgeahmt wurde.*) Die andern beiden achtstimmigen Motetten: *Jubilate Deo omnis terra* und *Surge, illuminare Jerusalem* haben die bekannte Einrichtung der Stimmen und Chöre; die letztgenannte aber ist das Meisterstück der zweichörigen Motetten, voll der schönsten, ausdruck- und wirkungsvollsten Stellen. Dieselbe wird noch jetzt nach dritthalbhundert Jahren in der päpstl. Kapelle am Morgen der Epifanie des Herrn gesungen und überrascht immer noch durch ihre Frische, wie zur Zeit ihrer Schöpfung. Baini sagt, dass Allegri, Simonelli, Biordi, Pisari und Siciliani, namentlich als letzter mit einem siebenstimmigen Veni sancte spiritus den P. Pius VI. angenehm überraschte, jeder, und zwar in der Zeit ihrer schönsten Blüthe, als Schöpfer dieser Komposizion begrüsst wurden. Da diese Motetten als Offertorien bei solennen langen Feierlichkeiten in der päpstlichen Kapelle gesungen wurden und zu kurz erschienen, so komponirte *Pierluigi* i. J. 1590 noch einen zweiten Theil über die Worte: *Et ambulabunt gentes in lumine tuo* hinzu, der jedoch nicht gedruckt worden ist, aber auch, nach Baini's Urtheil, mit dem ersten in Ansehung des Gehaltes sich nicht messen kann.

Ausser der Römischen Ausgabe, die früher erwähnt worden, können noch vier andere, alle in Venedig und zwar in den Jahren 1575, 1581, 1589 bei Scoto und 1594 bei A. Gardano veranstaltet, angezeigt werden.

Im J. 1575, welches wegen eines unter Gregor XIII. gefeierten Jubiläums bekannt ist, ereignete es sich, dass auch die Bewohner von Palaestrina in feierlicher Prozession nach Rom

---

*) Dass diese Anordnung doppelchöriger Komposizionen (mit ungleichen Stimmen) von *Pierluigi* zuerst erdacht und ausgeführt worden sei, möchte nicht leicht zu erweisen sein. Baini's Anzeiger und Rezensent, v. Winterfeld (Breslau, 1842) deutet auf eine ähnliche des berühmten *Andrea Gabrieli*, Organisten am Dom von S. Marco in Venedig, welche sich in den Nov. thesaur. mus. des Petri Joanelli Bergomens. de Gandino (Venedig 1568) eingerückt befindet, welcher also wenigstens das Pränestinische Werk v. J. 1575 nicht zum Muster gedient hat. Der Herausgeber hat jene Komposizion des Venezianers vor sich: es ist ein Psalm (Deus misereatur nostri) für drei Chöre, wovon der erste für einen hohen und einen gewöhnlichen Sopran, einen Alt und einen Tenor, der zweite für S. A. T. und Bass, der dritte für 3 Tenore und B. gesetzt ist; die Komposizion darf den besten der Zeit angereiht werden. Dieser *Gabrieli* d. ä., auch *Andrea da Canareglio* genannt, bekleidete die Stelle eines Organisten des h. Marcus, und zwar an der zweiten Orgel, seit dem 30. September 1556 bis zum J. 1586. Neben ihm stand in dieser Periode, von 1557 bis 1584, Claude Veggio; vom 7. November 1584 bis 1616 der gleichfalls ausgezeichnete Tonsetzer Gabrieli d. j. (Zuane, d. h. Giovanni.) Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kamen, wobei *Pierluigi* drei Musikchöre anführte, welche nach dem Zeugnisse eines gleichzeitigen Schriftstellers (Picentini) viel Aufsehen erregten.

Nun rückt die Epoche heran, von welcher, als derjenigen, wo *Pierluigi Schüler* zog und sich desshalb mit dem Kapellmeister *G. M. Nanini* vereinte, umständlicher zu sprechen ist.

Nach genauer Prüfung der vorhandenen Quellen finden sich nur sieben Individuen, welche in der eigentlichen Kunst dieses Meisters *von ihm selbst ausgebildet* worden sind: die drei Söhne desselben, nämlich: *Angelo*, *Ridolfo* und *Silla*, die sämmtlich in ihrer frühesten Jugend heimgegangen; dann *Annibale Stabile* (S. A.) und *D. Ant. Dragoni di Meldola* (S. A.), welche in den Vorreden ihrer Werke mit dankbarer Anerkennung ihres Meisters Erwähnung thun. (Die vielen und klassischen Werke dieser beiden Nachfolger *Pierluigi's* in der Kapellmeisterstelle der Lateranensischen Hauptkirche sind hinreichend, um das Verdienst des Meisters in's Licht zu setzen. Der Erstere vermachte, obgleich er viele Jahre lang Kapellmeister des deutschen Kollegiums war, sein ganzes Archiv der besagten Hauptkirche, so wie der Andere, welcher zugleich Benefiziat der genannten Hauptkirche gewesen war, ausser seinem Archive auch sein ganzes Vermögen derselben hinterliess.)

Ein anderer nicht unberühmter Schüler des *Pierluigi* war *D. Adriano Ciprari*, ein Mönch von Vallombrosa, geboren zu Palestrina. Von diesem sind jedoch keine musikalischen Werke auf uns gekommen.

Der letzte Schüler *Pierluigi's* war auch ein Priester, nämlich *D. Gio. Guidetti* von Bologna, ein tiefer Kenner des gregorianischen Gesanges; derselbe, welcher das Uffizio della settimana santa i. J. 1587 herausgab und das Benedictus und Miserere in Noten (Falsobordone) gesetzt hat.

Endlich eröffnete *Gio. Maria Nanini* (S. A.), Kapellmeister in S. Maria Maggiore, eine *Musikschule in Rom*, die erste, die von einem Italiener dort errichtet worden, da die geheimnissvolle Ausbildung, die D. Nicola Vicentino den Freunden des Kardinals Ridolfi gab, nicht als eine eigentliche Bildungsanstalt angesehen werden kann.

Eine solche Schule war bei dem Umstande, dass so viele fremde, kunstverständige Meister in Rom lebten, der Unterstützung eines *Pierluigi* um so würdiger, da sowohl dieser, als Nanini (der Aeltere), Schüler des Claudio Goudimel gewesen. War es also natürlich, dass *Pierluigi* mit seiner Kunst und seinem ganzen Wissen dem Ersteren Beistand leistete, so können demnach die Schüler des Einen, insofern sie jener Epoche angehören, auch Schüler des Andern genannt werden.

Nanini (der Aeltere) unterrichtete in den Elementen des Kontrapunktes und der Komposizion; *Pierluigi* übernahm die bereits unterrichteten Schüler zur gänzlichen Ausbildung und wies ihnen das Fach an, welches ihren Talenten das angemessenste

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

war. *Pierluigi* entschied nicht selten musikalische Meinungen und Streitfragen, welche zwischen den Meistern unter sich oder zwischen ihnen und ihren Schülern entstanden.

Aus dieser Schule gingen folgende Meister hervor*): *Antonio Brunelli*, *Felice Anerio*, *Gio. Franc. Anerio*, *Bernardino Nanini*, *Ruggero Giovanelli*, *Franc. Suriano*.

Von diesen Meistern wirkten, als *Pierluigi* später seiner Berufsgeschäfte wegen dem Unterrichte sich weniger anhaltend widmen konnte, *Bernardino Nanini* (der Jüngere) und *Franc. Suriano*, *gemeinschaftlich mit Nanini* (d. Aeltern), zur Ausbildung der musikalischen Zöglinge mit. *Aus dieser Schule* gingen nun folgende Meister hervor:

Gio. Domenico Puliaschi, *Franc. Severi*, *Ant. Cifra*, *D. Gregorio Allegri*, *Franc. Valentini*, *Ant. Maria Abbatini* und viele andere mehr.

Suriani erhielt i. J. 1603 die Kapelle im Vatikan; *Nanini* der Aeltere starb am 11. März 1607; die Schule blieb also ausschliessend dem *Bernardino Nanini*, der seit mehren Jahren ohnehin die ganze Last des Bildungsgeschäftes auf sich genommen hatte.

Die *von ihm* unterrichteten Schüler waren folgende: *Vincenzo Ugolini*, *Paolo Agostini*, *Dom. Mazzocchi*, *Virg. Mazzocchi*, *D. Dom. Massenzio*, *Stefano Fabri* u. s. w.

Paolo Agostini heirathete die Tochter des *Bernardino Nanini* und vereinigte sich mit letzterm. *Aus dieser Schule*, welche noch immer die pränestinischen Prinzipien der beiden *Nanini* und *Suriano's* Komposizionslehre verbreitete, gingen hervor:

Franc. Foggia, *Giu. Giamberti*, *Marco Scacchi* (unmittelbarer Schüler des Anerio), *Gio. Moresi* (Schüler des Cifra), *Domenico del Pane* und *Ant. Cesti* (beide Schüler des A. M. Abbattini), *Filippo Vitali*, *Marco Marazzoli*, *Mario Savioni*, *Antimo Liberati*, *Matteo Simonelli*, sämmtlich Schüler des Allegri; *Gio. Andrea Angelini Bontempi*, Schüler des Mazzocchi; *D. Franc. Beretta*, Schüler des Fabbri.

Als *Schüler des Vincenzo Ugolini* bekundeten sich *Lorenzo Ratti*, *Gio. B. Piazza* und *Orazio Benevoli*.

Franc. Foggia war der Meister des *Ottavio Pitoni*.

Marco Scacchi unterrichtete den *Angelo Berardi*, *Matteo Simonelli* den *Arcangelo Corelli*, *Orazio Benevoli* den *Ercole Bernabei*, *Giacomo Bramini*, *Gio. Vincenti* und *Antimo Liberati*, welcher letztere jedoch, früher ein Schüler des Allegri, nur die letzte Ausbildung von *Benevoli* erhielt.

Diese Genealogie von Meistern und Schülern führt auf einen Zweig, der durch *Pitoni's* Schüler *Durante*, *Leo* und *Feo*,

---

*) Von diesen und den folgenden Meistern enthält der Anhang nähere Notizen, insofern nämlich das *Gerbersche* (A. u. N.) Lexikon nicht ausführlichere Kenntniss davon geben sollte. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nach *Neapel* verpflanzt wurde, wo er noch blüht*); so wie die Römische Schule in den päpstlichen Sängern bis auf den heutigen Tag ihre Fortpflanzung erhalten hat. Es ist jedoch zu wissen nöthig, dass *Liberati*, *del Pane*, *F. Ant. Cesti* und *M. Simonelli*, gleichzeitig Sänger der päpstl. Kapelle, theils mündlich, theils schriftlich die durch Tradizion überkommenen Lehren des *Pierluigi* auf ihre Zeitgenossen und Nachfolger vererbten, wie die nunmehr folgende Reihe *berühmter Meister*, deren Werke die *Schätze des päpstl. Archives* ausmachen, sattsam zeigen wird.

D. Giuseppe Fede, *Franc. Maria Fede*, *D. Benedetto Ceccarelli*, *D. Silvio Garghetti*, *Baldasare Sartori*, *Virgilio Unioni*, *Gio. Biordi*, *Gio. Celi*, *D. Soccorso Rinaldini*, *D. Lorenzo de Rossi*, *Giu. Santarelli*, *Pasquali Pisari*, *Giu. Jannaconi*, *P. Felice Masi*, *Paolo Serra*, *Geminiano Santini*, *D. Andrea Giubilei*, *D. Gio. B. Fazzini*, *D. Leandro Piazza*, *P. Isidoro Befani* u. s. w.

Auf alle diese meist sehr berühmten *Deszendenten* hatte die Schule des *Pierluigi*, d. i. sein Geist und die Tradizion seiner Lehren, den lebendigsten Einfluss. Insbesondere aber erwähnen nachstehende Schriftsteller und Tonsetzer mit der dankbarsten Anerkennung des *Einflusses der pränestinischen Studien auf den Musikstand ihrer Zeit und ihre eigene Kunststufe*: 1) *Dom. Maria de Brancaccini*, ein Florentiner und Theolog des Grossherzogs Kosmus III. in seinem Werke de jure doctoratus, Rom 1689. S. 329: In musicis excelluit, ut uno etsi jam elapso Saeculo ejus tamen mirabiles concentus tamquam recentes cunctis fere in Ecclesiis adhuc cum stupore assidue apud omnes versantur. Et quis enim fugas (ut verbis musicorum utar), imitationes, ligaturas et quidquid aliud venustatis in arte permittitur, Praenestini absque exemplari unquam recte peregit? Hinc sane est, quod professorum prae manibus ejus harmonica diu volvantur monumenta.

2) *D. Pietro Pontio von Parma* in seinem Werke: Ragionamento di Musica, Parma 1588, worin sehr viele Beispiele aus den Komposizionen des *Pierluigi* vorkommen.

3) *Lodovico Zacconi*, Kapellmeister in bairischen Diensten,

---

*) Die Römische Schule bestand nach unserm Dafürhalten in Neapel, wie überall, lange vor *Pitoni* und währte dort bis zum Entstehen der eigenen neapolitanischen durch die oben genannten Männer. *Kdl.*

Der Herausgeber fügt hinzu, dass bisher alle Schriftsteller die genannten Korifäen der neueren neapol. Schule, *Leo* und *Durante*, als Zöglinge von *Scarlatti* (*Aless.*) bezeichnet haben, welcher hinwieder bei *Carissimi* in Rom studirt hatte. *Feo* aber soll ein Schüler von *Gizzi* gewesen sein, selbst einem Zöglinge von *Scarlatti*. — Nur bei *Bertini* findet sich die Notiz, dass *Durante* in Rom bei *Pasquini* und *Pitoni* studirt habe. Wir wünschen, dass unser Autor diess Mal bessere Gewährsmänner gehabt hat; ihre Namen ist er uns schuldig geblieben.

Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in dem Werke: Prattica di Musica, Venezia 1592, worin die Vorzüge der Messe: l' homme armé erwähnt werden.

4) *Antimo Liberati* in der öfters erwähnten risposta ad Ovidio Persapeggi, wo die Verdienste der Römischen Schule und ihres Gründers *Pierluigi* mit grossem Lobe in's Andenken gerufen werden.

5) *Matteo Simonelli*, den man seines unablässigen Studiums über *Pierluigi* und der dadurch erlangten seltenen kontrapunktischen Kunstfertigkeit halber den Palestrina des XVII. Jahrhunderts nannte (so wie später *Pisari* durch Martini den Beinamen *Pierluigi* des XVIII. Jahrhunderts erhielt).

6) *Bernardo Pasquini.*

7) *Joseph Fux*, Hofkapellmeister Karl VI., in seinem Gradus ad Parnassum (Wien 1725), worin er bezeugt, dass er Alles, was er von Musik wisse und kenne, den Werken des *Pierluigi* zu danken habe, auch das Studium der Werke des letztern allen Liebhabern der Musik empfiehlt.

8) *Benedetto Marcello*, der bei der Komposizion seiner Psalmen, Duetten und Cantaten, sich nicht selten durch *Dante*, *Petrarca* und *Ariosto* begeisterte, aber seine Phantasie nach Anleitung seines Meisters *Gasparini* (S. A.) am meisten durch die Partituren des *Pierluigi* anregte.

9) *D. Antonio Pachioni*, der seine Meisterschaft, seinen ganzen Ruhm und sein Vermögen dem unausgesetzten Studium der Werke des *Pierluigi* zu danken hatte*).

Die Lebensbeschreibung des *G. Ottavio Pitoni*, welche von seinem Schüler *Girolamo Chiti* verfasst und im Manuskripte vorhanden ist, enthält viele Stellen, worin der beinahe göttlichen Verehrung erwähnt wird, welche jener Meister den Werken *Pierluigi's* erwies, der seine Schüler nie ohne den Nachruf der Schule entliess: »Hört niemals auf, die Werke des *Pierluigi* zu studiren!«

Diess waren die Studien, wodurch *Durante*, *Porpora*, *Leo*, *Feo* und alle ihre Schüler in der Neapolitanischen Schule ihren Kompositionen Werth verschafften; diess war Nektar für den grossen *Haendel*, der auf Insinuazion des *Abbate Stefani* und des *Arcangelo Corelli* mit Bienenfleiss die Werke des *Pierluigi* untersuchte;

---

*) P. Martini sagt hierüber (Esemplare di Contrap. 2. Bd. S. 104):

»*Pachioni* studirte unter der Leitung des *Gio. M. Buononcini* den Kontrapunkt; da jedoch nach einigen Jahren der Meister starb, so legte sich derselbe auf das Spartiren der Komposizionen berühmter Meister, vorzüglich der des *Pierluigi*, und dadurch bildete er sich zu einem der vollendetsten Meister seiner Zeit. Er diente in der Folge als Kapellmeister dem Herzog *Rinaldo I.* von Modena, im Dome; er diente dabei auch dem Publikum und andern Kirchen und starb kunstberühmt am 15. Juli 1738 in einem Alter von 80 Jahren.«

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

diess war die erste Nahrung, die der junge *Haydn* auf den Rath des Hofkapellmeisters *Jos. Fux* zu sich nahm*).

Oestreich hörte die pränestinischen Werke durch die Bemühung eines *Ant. Cifra*, *Franc. Foggia*, *Orazio Benevoli*, *Bernardo Pasquini* und des Hofkapellmeisters *Jos. Fux*; Baiern durch die des erwähnten *Foggia*, des *Ercole* und *Giuseppe Bernabei* (Vater und Sohn — S. A.); Polen durch die des *Franc. Anerio* und *Marco Scacchi*; Cöln abermals durch die Bemühungen des *Foggia*; Sachsen durch den Eifer des *A. Ang. Bontempi*; Hannover durch *Agostino Stefano*; die Rheinlande durch die Verehrung des *Arcangelo Corelli*.

Wie viel verdankt in dieser Hinsicht die *Toskanische Schule* (?) dem *Ant. Brunelli*, welcher die pränestinischen Studien über Alles empfahl. Zeuge dessen ist der Ruhm, welchen hierdurch *Loreto Vittori*, *Ant. Cesti*, *Bernardo Pasquini* und *D. Gio. Maria Casini* (S. A.) mit ihren Werken ernteten.

Was verdankt nicht die Venezianische Schule dem *B. Marcello*, und wie sehr war dieser grosse Meister den pränestinischen Studien ergeben**)!

---

*) *Haydn* (*Jos.*) konnte von *J. J. Fux* wohl nicht mehr Rath empfangen.
Anm. des Herausgebers.

**) Aber nicht nur *Marcello*, möchten wir sagen, sondern die ganze Reihe Venezianischer Meister von *Zarlino* bis auf unsere Tage erhoben diesen grossen Mann über alle Zeitgenossen. Um jedoch die *Venezianische Schule*, welche in allen Epochen Tonsetzer von Verdienst lieferte, näher kennen zu lernen, möge nachstehende Reihe der Kapellmeister an der S. Markus-Kirche hier einen Platz verdienen. Ich habe an Ort und Stelle nachgeforscht, und diese meine Forschung hat sich durch ein im Jahre 1819 zu Venedig erschienenes Werkchen vom *Abbate Ruvognan*: *Elogio di Giuseppe Zarlino* in Ansehung des erwähnten Gegenstandes vollkommen bewährt gefunden.

Das Archiv dieser Kathedralkirche gibt die Aufnahmsepochen folgender Meister mit voller Sicherheit an:

1491, den 13. Aug., Pietro de Fossis.
1527, den 12. Decemb., Adriano Villaert.
1563, den 18. Octob., Cipriano Rore.
1565, den 5. Juli, Giuseppe Zarlino.
1590, den 9. März, Baldassare Donati.
1803, den 13. Juli, Gio. Croce detto Chiozzoto.
1609, den 22. Aug., Giulio Cesare Martinengo.
1613, den 19. Aug., Claudio Monteverde.
1643, den 21. Februar, Giovanni Rovetta.
1668, den 20. November, Franc. Caletto detto Cavalli.
1676, den 30. April, Nadal Monferrato.
1685, den 23. April, Giovanni Legrenzi.
1690, den 6. August, Giovanni B. Volpe detto Roettino.
1692, den 10. Mai, Giovanni Dom. Partenio.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wie viel ist die *bolognesische Schule* dem P. *Martini* schuldig, und wie sehr verehrte dieser gelehrte Mann, welcher seine musikalische Bildung dem *Maestro Padre Vallotti* zu Padua, *Zuccari* in Assisi und *Ant. Perti* zu Bologna verdankte*), durch seine ganze Lebenszeit die Werke des *Pierluigi!* und welche Studien machte derselbe darüber, um jener Meister zu werden, der einen *Borroni, Ottani, Bertoni, Rutini, Zanotti, Jomelli* in der schweren Kunst des Kontrapunktes ausbildete**)!

1701, den 5. Februar, Ant. Biffi.
1733, den 8. März, Ant. Lotti.
1740, den 22. Mai, Ant. Polaroli.
1747, den 24. September, Giuseppe Saratelli.
1762, den 6. April, Baldassare Galuppi detto Buranello.
1784, den 21. Januar, Ferdinando Bertoni.
1797, den 23. December, Bonaventura Furlanetto.
1817, den 2. Mai, Giannagostino Perotti. *Kdl.*

*) Ueber die *Lehrer des P. Martini* sind die Gelehrten nicht einig. Einige nehmen seinen Vater *Antonio Maria Martini*, dann *Riccieri* und *Perti*, wieder andere den *Predieri* als seinen vorzüglichsten Lehrer an. *Valotti* und *Zuccari* scheinen indess nicht sowohl zu seinen Lehrern gezählt werden zu müssen, als zu seinen Freunden und Altersgenossen; so wenigstens heisst es in den Memorie stor. del G. B. Martini, Napoli 1785, p. 5. Es ist nicht uninteressant, die beste aller vorhandenen Quellen über diesen Gegenstand im Originale zu vernehmen. Es ist ein Brief welchen *P. Stanislao Mattei* an den *P. Guillelmo della Valle*, Herausgeber der erwähnten Memorie, geschrieben. Das bezügliche Fragment lautet, wie folgt:

»Il Padre del Martini fu Antonio, e la Madre Domenica Maria Felici Bolognesi. Apprese l'arte del Violino da suo Padre, come pure il canto, e il suono del cembalo; il cantare in musica dal P. Angelo Predieri del d. Ordine di S. Francesco di Bologna, e il contrappunto dal Sig. Ant. Riccieri Vicentino, cantore soprano. Il Sr. Giacomo Ant. Perti fu anche suo Maestro, ma di conferenza.« etc. *Kdl.*

**) Die Zahl der Schüler des *P. Martini* kann ich aus einer authentischen Quelle, einer in der Bibliothek des *Liceo Filarmonico* zu Bologna befindlichen Handschrift desselben, durch folgende Namen vervollständigen: *P. Paolucci, Luigi Ant. Sabbatini, P. Guazzoni di Casal Monferrato, il P. M. Lugo, P. Garrone, P. Signoretti* (3 Franziskaner), *P. Calegari, Franc. de Majo* u. v. A. Ueberhaupt hat *P. Martini* die meisten Schüler gezogen, die irgend ein Meister Italiens oder eine dortige Schule aufweisen kann. Warum *Baini* aber den sehr berühmten *P. Mattei* in der Reihe der Schüler des *P. Martini* hinwegliess, ist nicht zu begreifen, da dieser als Stammhalter der Schule und Nachfolger desselben *nothwendig* dastehen sollte. Das beste Lob für ihn ist das bei Ableben des *P. Martini* in Bologna auf jenen erschienene Distichon:

Ereptum tibi Martinum cur, Musica, luges?
Totus in hoc vivit discipulo egregio. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Muzio Clementi, bei seinem letzten Aufenthalte in Rom, seiner Vaterstadt, vor einigen Jahren, kam fast jeden Abend zu dem Verf. der Memorie, um sich Einsicht der Werke des *Pierluigi* zu erbitten; oftmals zeichnete er Stellen daraus in seinem Taschenbuche auf und bedauerte, dass, so viel Musik er auch gesehen habe, nichts den Werken des *Pierluigi* gleichkomme, in welchen er immer neue Fundgruben für die Kunst entdeckte, und dass er niemals geglaubt hätte, dass bereits vor dritthalb Jahrhunderten so viel musikalisches Wissen existirt habe.

Man durchblättre unter den musikalischen Schriftstellern die Werke eines *Marpurg*, *Reichardt*, *Dr. Burney*, *Choron* u. A., und man wird finden, wie viele Verehrung der Meisterschaft des *Pierluigi* gezollt worden. Am meisten aber wusste *Burney* jenen grossen Meister zu schätzen, welcher ihn den Homer der Musik nannte, in dessen Werken, wie in der Iliade, ein unerschöpflicher Schatz für die Kunst, wie für das Genie in Behandlung der Harmonie und der Dissonanzen, in der Leichtigkeit und Natürlichkeit der Melodien, in der weisen Vertheilung der Kunstmittel, im Fortschreiten der Töne, in dem Wechsel der Tonarten, in raschen Uebergängen, in der Quantität uud Qualität der Akkorde, in der seltenen Nachahmung der Natur, in der Kenntniss der Wirkungen, in dem schönen nnd richtigen Ausdrucke der Worte, in der Fruchtbarkeit der Ideen, in der echten Charakteristik, in der Deutlichkeit und Zartheit der Gefühlsweise, in dem Adel der wahren Grösse, im Erhabenen u. s. w. liege.

Es ist demnach leicht zu begreifen, dass die Werke des *Pierluigi* mit Recht als Tipus für die ganze musikalische Welt gegolten und immer würdig sind und bleiben werden, auch von den spätesten Nachkommen als Meisterbilder in diesem Stile verehrt zu werden.

VIII.

Pierluigi übernimmt in Auftrag des P. Gregor XIII. mit *Guidetti*, seinem Schüler, die Verbesserung des *Graduals* und des *Antifonars*. Fernere Werke des *Pierluigi* in dieser Epoche; die berühmte 6stimmige Messe: Assumpta est.

P. Gregor XIII.*) hatte, so wie sein Vorgänger Pius V. zu thun beschlossen, die Reform des Breviers und des Römischen Messbuches in Absicht auf den Gesang vorgenommen und dieselbe dem *Pierluigi* übertragen. Alles sollte wieder nach den alten, ehrwürdigen Weisen gesungen werden. *Pierluigi* fand indess und machte die Vorstellung, dass viele Kantilenen des gregorianischen Gesange eine Veränderung nöthig hätten; der Papst gab ihm daher die Vollmacht, alles so einzurichten, wie er es nach seinem besten Bedünken für den kirchlichen Dienst für nöthig fände.

---

*) Erw. 1572, gest. 1585. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diess veranlasste das Vatikanische Kapitel, *Pierluigi's* Gehalt, und zwar i. J. 1576, von 8 Scudi, 33 Bajocchi ($8\frac{1}{3}$ spanischen Thalern zu 2 Fl. 4 Xr.) auf 15 Scudi (31 Fl.) monatlich zu erhöhen, welches vermuthlich durch Einwirkung des Papstes geschehen ist.

Bei diesem schwierigen Geschäfte verband sich *Pierluigi* mit seinem Schüler *Gio. Guidetti*, der alle Codices des Vatikans sowohl, als der dortigen Hauptkirche genau kannte, und dieser letztere hatte die eigentliche materielle Ueberarbeitung unter Aufsicht *Pierluigi's* auszuführen. *Guidetti* endete im Jahre 1581 seine erste Arbeit, die er selbst: opus nullius quidem ingenii, multarum tamen vigiliarum nannte. *Pierluigi* hatte die Revision des Werkes und Ergänzung des Fehlenden, wie gesagt, übernommen und dabei die letzte Hand angelegt, so dass nun *Guidetti* in seiner Vorrede mit Recht sagen konnte: Joannes Petrus Aloysius praenestinus me in eam opinionem adduxit, ut credam, librum hunc pro emendatissimo atque absolutissimo in hoc genere haberi posse.

Guidetti legte nunmehr diesen ersten Theil der Bearbeitung dem P. Gregor XIII. vor und erhielt von ihm am 13. Novemb. 1581 das ausschliessende Recht zum Druck und Verkauf des Werkes 10 Jahre hindurch, welches i. J. 1582 zu Rom mit dem Titel:

Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae vaticanae et aliarum cathedralium et collegiatarum ecclesiarum collectum. Opera Joannis Guidetti Bononiensis etc.

herauskam. Der Beifall der Sachverständigen, der Nutzen für die Chorsänger und die Nachfrage um diese Werke waren so gross, dass sowohl im J. 1589, als im J. 1600 und später immer von Zeit zu Zeit neue Auflagen davon gemacht werden mussten.

Später erhielt *Guidetti* ein ähnliches Privilegium für die Passion, die er im J. 1586 zu Rom unter dem Titel:

Cantus ecclesiasticus passionis D. N. J. Chr. secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem etc.

herausgab. Auch von diesem Werke erschienen späterhin verschiedene Ausgaben. *Guidetti* sagt in der Widmung an Wilhelm, Pfalzgrafen am Rhein, er habe den Gesang der Passion aus dem Manuskripte der päpstl. Kapelle und der Vatikanischen Hauptkirche gezogen.

Das dritte Werk dieser Art, welches *Guidetti* verfasste und im J. 1587 auflegen durfte, war der Gesang für den Dienst der Charwoche; es war dem Papste Sixtus V. gewidmet und führte den Titel: *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae juxta ritum capellae SS. DD. NN. Papae ac basilicae vaticanae collectus et emendatus a Joanne Guidetto Bononiensi.* 1587.

Auch dieses Werk erlebte späterhin nach Maassgabe des Bedarfes mehre Auflagen. Die hierin enthaltenen 3 *Miserere* zu 4, 5 und 6 Stimmen sind *von der Komposizion Pierluigi's* und finden sich im Archive der päpstl. Kapelle mit den Nummern 150 und 151 bezeichnet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das vierte und letzte Werk, womit *Guidetti* die dem *Pierluigi* obliegende Aufgabe löste, war der Gesang der Praefazionen, die zwar schon im neuen Breviarium Pius V. korrekt abgedruckt waren, die er aber nachmals im J. 1588 unter folgendem Titel auflegen liess:

Praefationes in cantu firmo juxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae emendatae, et nunc primum in lucem editae a Joanne Guidetto Bononiensi etc.

Guidetti starb am 30. Novemb. 1592 in seinem 60. Lebensjahre.

Aus dem Gesagten ist zu ersehen, dass *Pierluigi*, welcher wohl in der harmonischen Kirchenmusik, nicht aber im gregorianischen Gesange seinen Meister suchte, das von P. Gregor XIII. ihm übertragene Geschäft fast ausschliessend dem *Guidetti* überliess, obgleich er Alles durchlas, was zu jener Zeit in den Handschriften oder im Drucke über den Gegenstand seiner Aufgabe bekannt war. Als eine Frucht dieses Studiums ist das Graduale: *De tempore* anzusehen, das er auf solche Art zu Stande brachte. Er wollte es auch für das *Fest aller Heiligen* setzen, allein er schien mit der Arbeit nicht zufrieden; man fand nach seinem Tode ein zerrissenes Manuskript unter seinen alten Schriften. *Igino*, sein Sohn und Erbe, hielt diesen Fund für einen sehr glücklichen, liess das Fehlende durch den Ersten den Besten ergänzen und verkaufte das Manuskript einem Verleger in Rom um 2105 Scudi. Das Manuskript wird der Revision unterzogen, allein es finden sich verschiedene Worte, die vom Missale Pius V. abweichen. Der Verleger schöpft Verdacht, dass er bei dem Kaufe betrogen worden, fragt Kunstverständige, die ihn versichern, dass das Werk nicht als eine Arbeit des *Pierluigi* betrachtet werden könne. Hieraus entsteht ein Prozess wegen Auflösung des Kontraktes, worüber unter dem 2. Januar 1596 die Richter den Spruch fällen, dass der Verleger das Buch, der Verkäufer aber das Geld zurückzugeben verbunden seien, indem ein Unterschleif bei der Sache statt gefunden habe.

Es war im J. 1576, als *Pierluigi* vom P. Gregor XIII. den Auftrag wegen Verbesserung des gregorianischen Gesanges erhielt. Vom Jahre 1577 bis 1580 lebte *Pierluigi* in seiner einsamen Wohnung, im sogenannten Ginnasio della Cappella Giulia, ganz den Studien, als am 21. Juli des letztgenannten Jahres seine Gattin *Lucrezia* verschied; ein Todesfall, welcher *Pierluigi* grossen Schmerz verursachte.

In demselben Jahre kam *Rinaldo del Mel*, ein flammändischer Edelmann, früher Kapellmeister des Königs *Sebastian* von Portugal, später des Kardinals *Heinrich*, nach Rom. Seine erste und wichtigste Sorge daselbst war, *Pierluigi* aufzusuchen, da die Werke desselben auch in der Ferne vieles Aufsehen erregt hatten. *Rinaldo* wurde *Pierluigi* vorgestellt und gestand ihm treuherzig, dass, so gross auch die Idee gewesen, die er sich von dem Wissen und den Kenntnissen *Pierluigi's* gemacht, seine Erwartung schon in der ersten Unterredung übertroffen worden wäre, indem *Pierl.* weit mehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu antworten, als *Rinaldo* zu fragen gewusst hätte. Seitdem erklärte *Rinaldo* den *Pierluigi* für den ersten Tonsetzer der Welt und zog die Römische Schule allen ausländischen vor. *Rinaldo*, nun selbst ein Anhänger dieser Schule, gab vom J. 1582—1595 funfzehn Bücher 3, 4, 5 und 6stimmige Madrigale, ein Buch Litaneien der h. Jungfrau, und fünf Bücher Motetten zu 5, 6, 8 und 12 Stimmen heraus. Ausserdem befinden sich noch viele Original-Manuskripte von diesem Meister in den Archiven Roms*).

Der *Fürst Buoncompagni*, ein Enkel des P. Gregor XIII., hielt nach der damaligen Sitte der römischen Patrizier Konzerte in seinem Hause, und stellte, um denselben den Vorzug vor den übrigen zu verschaffen, dabei *Pierluigi* als Direktor an. Der Fürst gewann ihn sehr lieb und belohnte seinen Eifer öfters mit sehr ansehnlichen Geschenken. Die Studien jedoch, welche *Pierluigi* wegen der ihm übertragenen Verbesserung des gregorianischen Gesanges zu machen hatte, entfernten ihn beinahe 5 Jahre von der harmonischen Musik, so dass sein sonst so fruchtbarer Geist fast nichts mehr in der letztern Musik-Gattung zu Tage förderte. Es ist leicht zu begreifen, dass der Neid gegen ihn nicht unthätig war. Die Lobeserhebung und Ermunterung des *Rinaldo de Mel* führte ihn jedoch wieder auf sein Lieblingsfach zurück, und *Pierluigi* bereitete wieder zwei grosse Werke, ein italienisches und ein lateinisches, zum Drucke vor.

Das erste enthielt 5stimmige Madrigale. Der vollständige Titel lautet: *Il primo Libro di Madrigali a cinque voci di Gio. Pietral. Prenestino nuovamente composti e dati in luce a Venezia appresso Angelo Gardano*, 1581. Das andere ist ein Motettenwerk mit dem Titel: *Joa. Petral. Praenestini motettorum quatuor vocibus partim plena voce et partim paribus vocibus liber secundus. Venetiis apud Angelum Gardanum*, 1581. Beide Werke waren dem Fürsten *Buoncompagni* gewidmet.

In der Dedikazion zu den Motetten dankt *Pierluigi* für die Ehre, dass ihn der Fürst zu seinen literarischen Konversazionen gezogen; in der zu den Madrigalen für die Wohlthaten, die er in dem fürstlichen Hause empfangen.

Von dem Madrigalenwerke kennt man noch zwei Ausgaben zu Venedig in den Jahren 1593 und 1604; von den Motetten aber drei, nämlich eine zu Rom bei Coattino 1590, die andere zu Venedig bei Gardano 1604, und die dritte ebendaselbst bei Scoto 1606.

Die *Motetten* hatte *Pierluigi* erst in der damaligen Zeitepoche geschrieben; sie sind, nach unserm Dafürhalten, allen Werken vorzuziehen, die *Pierluigi* bis dahin herausgegeben hatte. Was jenes Werk betrifft, welches die *geistlichen Madrigale* enthält, so

---

*) *Baini* widerlegt hier eine sich hierauf beziehende Stelle des *Pitoni*, der (in seinen handschriftlichen Nachrichten über die Tonsetzer von 1000 — 1700) obige Anekdote von *Gaudio Mell* erzählt, welcher aber schon am 24. August 1572, bei der bekannten Bluthochzeit, zu Lyon das Leben verlor. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ist es glaublich, dass es eben eine Sammlung jener erbauender Arien*) gewesen, die *Pierluigi* zu verschiedenen Zeiten für den Dienst des h. Filippo Neri und seines Oratoriums geschrieben hatte, wovon einige als wahrhaft schön, andere aber auch als ganz mittelmässig sich beurkunden.

Die ersten 8 dieser Madrigale sind nämlich *über die ersten 8 Stanzen der Kanzone des Petrarca* zu Ehren der h. Jungfrau, die mit den Worten *Vergine* beginnt, geschrieben, und es ist nicht abzusehen, warum die zwei letzten Stanzen des Dichters: Vergine in cui ho tutta mia speranza, und: Vergine umana e nemica d' orgoglio u. s. w. ausgelassen worden.

Diese 8 Madrigale, welche die Tonsetzer von je her in Ehren hielten, sind schön, ohne erhaben genannt werden zu können. Diese Madrigale werden gewöhnlich: *Le Vergini del Palestrina* genannt. Auf dieselben folgen andere 18 über heilige Dichtungen, worunter jedoch leider mehre trivial genannt werden müssen.

Unter den *Motetten* sind jene zu vier gleichen Stimmen ausgezeichnet, vorzüglich die vier im Eingange, worin man noch das schwermüthige Gefühl zu finden glaubt, welches *Pierluigi* nach dem Tode seiner Gattin Lucrezia ohne Aufhören bewahrte; die Anfänge derselben (aus dem Responsorium defunctorum genommen) sind folgende: *Domine quando veneris judicare terram etc. Commissa mea pavesco* und *Ante te erubesco etc. Heu mihi Domine, quia peccavi nimis in terra etc. Anima mea turbata est valde etc.* Bei dieser Gelegenheit stehe hier eine Anekdote, die in den öfters angeführten schriftlichen Memoiren *Piloni's* angeführt wird. »Ich will, sagte *Pierluigi*, nun gänzlich von der Musik Abschied nehmen: die Musik und die Trauer schicken sich nicht zusammen; ich will mich daher nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen, und damit die Welt wisse, dass ich dieses Entschlusses immer eingedenk sei, so soll das letzte meiner Werke die Motette sein: *Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus, dum recordaremur tui, Syon, in salicibus, in medio ejus suspendimus organa nostra!* (Er hat jedoch, wie wir gleich sehen werden, nicht Wort gehalten.) Diess ist die 5. Motette des in Rede stehenden 2. Bandes. Darauf folgen noch die Psalmen: 133, 119, 86, 41; dann 14 Motetten, worunter das *Ave Regina, Alma Redemptoris* und *Salve Regina* sich vor den übrigen auszeichnen.

Nachdem die erwähnten zwei Werke erschienen waren, widmete *Pierluigi* dem P. Gregor XIII. einen Band Messen, deren er, wie er in der Dedikazion sagt, bereits früher eine Menge gesetzt hatte. *Pierluigi* soll hiermit einem leisen Vorwurfe des Papstes begegnet haben, welcher meinte, dass *Pierluigi* mehre Jahre in unthätiger Musse zugebracht habe. Diess war nun der 4. Band 4 und 5stimmiger Messen, welcher den Titel führt:

Joannis Petraloysii praenestini Missarum cum quatuor et quinque vocibus liber quartus. Romae apud Alexandrum Gardanum. 1582.

---

*) Siehe die Anmerkung über Arie, S. 67.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wovon noch in demselben Jahre zu Venedig bei Angelo Gardano eine zweite Auflage gemacht wurde.

Von diesen Messen nun waren vier 4stimmige in dem erwähnten Bande enthalten. Sie sind sämmtlich leichten fliessenden Stiles; die andern, drei an der Zahl, waren 5stimmig, die erste und zweite derselben sind zwar künstlicher, aber doch immer sehr deutlichen und reinen Stiles. Die dritte 5stimmige ist die Messe: *O magnum mysterium*, dieselbe, welche *Pierluigi*, wie früher erwähnt worden, im J. 1571, ohne Titel, mit jener: *Veni Creator Spiritus* der päpstlichen Kapelle verehrt hatte, nur dass das 3. Kyrie in der gedruckten Ausgabe sowohl hinsichtlich der Melodie, als des Rhithmus von dem 3. Kyrie im Manuskript abweicht. Auch wiederholt sich im Drucke nach dem konzertanten Benedictus das Ossanna im Tutti, welches dem konzertirenden Pleni sunt coeli etc. folgt, während im Manuskripte dem Benedictus ein zweites ganz verschiedenes Ossanna folgt. Was die Veranlassung zu dieser doppelten Abänderung gegeben, ist nicht bekannt. Diese Messe, welche noch heut zu Tage als eine der gewöhnlichen Komposizionen ausgeführt wird, ist schön, ohne jedoch Ansprüche auf besondere Auszeichnung zu machen.

Im nächstfolgenden Jahre 1583 bereitete *Pierluigi* zwei Werke vor, welche seinen Ruhm auf den höchsten Gipfel des Glanzes erhoben haben. Es war im Jahre 1584, als er sich persönlich zu Gregor XIII. verfügte, ihn bittend, die Widmung des *hohen Liedes Salomonis* (il Cantico dè Cantici), welches er eigens für S. Heiligkeit gesetzt, in Gnaden anzunehmen. Der Papst lächelte bei diesen Worten (so erzählt das Manuskript *Pitoni's*) und sagte: »Ich nehme gern dieses Werk an, und es wird nicht schwer halten, in dem Geschenke das Gemüth des Gebers zu entdecken.« »»Der Himmel gebe, antwortete *Pierluigi*, dass, so wie ich mir Mühe gegeben, die göttlichen Freuden dieses Epithalamiums mit Feuer auszudrücken, mein Herz auch durch einen Funken der Liebe entzündet werden möchte,«« worauf er, nachdem ihm der Papst den Segen ertheilt hatte, freudig und zufrieden von ihm schied.

Alessandro Gardano beschleunigte nunmehr die Ausgabe und somit erschien der vierte Band der fünfstimmigen Motetten, unter dem Titel:

Joannis Petraloysii Praenestini Motettorum quinque vocibus, Liber quartus, ex Canticis Canticorum. Romae, apud Aless. Gardanum 1584.

In der Dedikazion an Papst Gregor XIII. sagt *Pierluigi*, dass die Tonsetzer sich meist sehr profaner, oft skandalöser Gedichte über Liebesgegenstände bedienen müssten und unter dieser Zahl wäre er selbst einstens gewesen; er gibt ferner von dem Werke Rechenschaft und bemerkt, dass er bei jener erhabenen Poesie sich eines lebendigern Stiles, als des bisherigen zu befleissigen gesucht habe. Endlich versichert er den Papst, dass er noch verschiedenes Andere in diesem Stile geschrieben, wel-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ches er Sr. Heiligkeit zu widmen sich unterfangen werde, wenn er versichert sei, dass diese neue Musikart die Anerkennung Sr. Heiligkeit erhalten habe.

Die Anzahl der Motetten dieses Bandes ist 29. Sie enthalten jedoch nicht ganz die 8 Kapitel des hohen Liedes, da hin und wieder einzelne, besonders mistische oder unverständliche Verse ausgelassen sind;*) selbst die Reihe der Motetten folgt nicht der Ordnung des hohen Liedes, einiges ist früher, einiges später aufgenommen. Baini glaubt, *Pierluigi* habe diese Motetten ganz in den Augenblicken seiner feurigen Inspirazion bearbeitet und sie in derselben Reihenfolge stehen lassen, wie sie aus seiner Feder geflossen.

Was den Werth dieser Motetten anlangt, so ist es kaum zu viel behauptet, wenn man sagt, dass *Pierluigi* den hohen Flug der nachstehenden, als: *Quae est ista; Vox dilecti mei; Nigra sum; Fasciculus myrrhae; Vulnerasti cor meum; Dilectus meus; Adjuro vos filiae Jerusalem* — schwerlich wieder erreicht haben würde, wenn er ebendieselben noch ein Mal zu komponiren gehabt hätte; so unvergleichlich erhaben sind diese Gesänge.

Vorzüglich bemerkenswerth erscheint auch der Ausdruck: Equitatui meo in curribus Pharaonis in der Motette: Si ignoras te; so wie jener am Anfange der Motette: *Ecce tu pulcher es*, und bei: *nunciatis ei quia amore langueo* in der Motette: *Adjuro vos filiae Hierusalem.* Eben diese Stelle: *Quia amore langueo* in der Motette: *Introduxit etc.* stellt P. Kircher (Musurgia un. lib. 7. Kap. 6. S. 188) als das Muster (paradigma affectus amoris) des bezeichnendsten musikalischen Ausdruckes auf; Alles, was damals in der Musik gross und erhaben, kunst- und gemüthvoll, neu und interessant, rührend und überraschend wirkte, Alles hatte *Pierluigi* in diesem Cantico auf das schönste vereinigt und damit einen solchen Ruhm erstrebt, dass man ihm seitdem allenthalben und einstimmig den Titel: *principe della Musica* gab; eine Auszeichnung, die vor ihm keinem Musiker zu Theil geworden.

Es ist daher kein Wunder, wenn diese Motetten viele Auflagen erlebten. Der Verf. dieser Memorie hat deren selbst zehn gesehen und geprüft; und zwar von den Jahren: 1584, 1587, 1588, 1596; dann 1601, 1603, 1608,**) 1613, alle zu Venedig; und 1650 zu Rom veranstaltet.

---

*) Es ist bekannt, dass aus diesem Grunde selbst in den Sinagogen der alten Hebräer das hohe Lied nur von Personen reifern Alters gelesen werden durfte.

**) In der 8. Auflage, nämlich der von 1608, welche Alessandro Raverio veranstaltete, liess derselbe einen Generalbass, oder, wie es auf dem Titelblatte besagt ist, *pars infima pro pulsatoris organi commoditate* beisetzen; worin ein grosser Theil dieser Motetten, in der Orgelstimme, *in die Unter-Quarte versetzt* ist. — Es ist nämlich zu wissen nöthig,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auf diesen Band Motetten liess *Pierluigi* einen zweiten von dem nämlichen Stile folgen, den er jedoch nicht Papst Gregor XIII.,

---

dass die Tonsetzer, um den Tenor in der eigentlichen Tonart oder im Tone des gregorianischen Gesanges (canto fermo) zu erhalten (diese Tonarten waren jenen der alten Griechen ganz gleich(?) und dienten der Musik nach ihrem Wiederaufleben im Mittelalter als Fundamentalsistem), oftmals diese Weisen mittelst der Schlüssel zu versetzen pflegten. Sie übersetzten z. B. die Tonart D minore mit grosser Sexte und kleiner Septime, welches primus und secundus modus hiess, in G moll, mit Vorzeichnung eines b; — oder die Tonart E mit der kleinen Sekunde, kleinen Terze, kleinen Sexte und kleinen Septime, welches tertius und quartus modus hiess, in A moll mit Vorzeichnung eines b(?); die Tonart F mit der grossen Quart, grossen Sexte und grossen Septime, welches quintus und sextus modus hiess, wurde in B fa mit Vorzeichnung eines b übertragen; die Tonart G mit der grossen Terz, grossen Sexte und kleinen Septime, welches septimus und octavus modus hiess, wurde in C mit Vorsetzung eines b(?) übertragen. Die andern Tonarten, A mit der kleinen Terze, kleinen Sexte und kleinen Septime, nonus und decimus modus genannt, in ♮b mi (bei uns h), mit der kleinen Sekunde, kleinen Terz, falschen Quinte, kleinen Sexte und kleinen Septime, welches undecimus und duodecimus modus hiess (öfters übersetzte man diese Tonart in E mit einem b vorgesetzt); die Tonart C mit der grossen Terz, grossen Sexte und grossen Septime, modus decimus tertius und decimus quartus, blieb unverändert. Wegen dieser Versetzungen schrieb man den Basspart oft im Schlüssel des Baritono oder des Tenors; den Tenorpart oft im Altschlüssel; den Alt oft im Schlüssel des Mezzo-Soprano und den Sopran im Violinschlüssel. Die Sänger hielten sich bei der Ausführung nicht an den eigentlichen Ton der Note, sondern setzten sie in jede Lage herab, welche ihren Stimmen eben bequem war.

Als man anfing, den Gesang mit der Orgel zu begleiten, suchte man dieses Transponiren durch die dem Organisten gegebene Vorschrift festzustellen und kam in dem Gebrauche überein, die Komposizionen der versetzten Tonarten, die in den Transposizionsschlüsseln geschrieben waren, in die sogenannten erdichteten Tonarten (modi finti) zu übertragen. Diese Veränderung wurde auf dem Orgelparte nur mit dem Worte *alla quarta* angezeigt; der Organist musste nämlich die ganze Komposizion um eine Quarte herab oder hinauf transponiren, jenachdem es Sotto oder Sopra hiess.

Dieser Transposizion unterlagen viele Motetten der Cantica *Pierluigi's*, als man die Orgel beisetzte.

Die Kenntniss dieser Theorie der Versetzungen ist allen denen sehr nothwendig, welche Interesse an der ältern Musik des 16. und 17. Jahrhunderts nehmen. Nachdem in der Mitte des 17. Jahrh. die griechischen Tonarten im Canto fermo und auch die Versetzungsschlüssel aufhörten und der Praxis nur noch die zwei Tonarten C major und A minor gelassen wurden, nach denen alle übrigen sich bildeten, so hörten auch die Versetzungen selbst auf und diese Schlüssel kommen seit 1700 nicht wieder vor.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wie er in der Dedikazion zum frühern Bande merken liess, widmete.

Der Herausgeber findet hier die nothwendige Veranlassung gegeben, folgende Erinnerungen beizufügen.

Der sehr gelehrte Verfasser hat im Vorstehenden eine Theorie der sogenannten *alten Tonarten* entwickelt, die man mit den *acht Kirchen-Tonarten* ja nicht verwechseln darf. *Glarean*, in seinem Dodecachordon (Basel, 1547), war der erste, der den Ziklus der von P. Gregor d. Gr. eingeführten vier authentischen und vier plagalischen Tonarten, welche eigentlich nur die diatonischen Tonreihen der Haupt-Töne D, E, F und G umfassten, ergänzte, indem er noch jene von A und von C hinzudachte; er überging dabei den Ton H, welcher in der diatonischen Reihe einer reinen Quinte entbehrt hätte, dessen natürliche Quinte nämlich (f) eine sogenannte falsche gewesen wäre. So entstanden die *Glareanischen zwölf Tonarten*, welche aber, nach seiner Theorie, eben so wenig mit dem in der Römischen Kirche allmählig konvenzionell regulirten Sisteme ihrer acht Tonarten, als mit den Tonarten der alten Griechen, welche dieser Gelehrte damit wieder in das Leben gerufen zu haben glaubte, übereinstimmen; da sie in der That nach griechischer Ansicht und Terminologie für nicht mehr, als für eben so viel Tonreihen *einer* diatonischen Tonleiter angesehen werden können und tief unter dem Werthe der acht Kirchen-Tonarten stehen; welches für den Unbefangenen darzuthun eben nicht schwer sein müsste. Die *Römische Kirche* und die Meister aller Schulen, welche für dieselbe schrieben, haben (bis in eine späte Zeit, wo die freie Schreibart in den modernen Tonarten, die wir die Dur- und die Molltonart nennen, aufgekommen war) nur die *acht Kirchen-Tonarten* anerkannt und nach diesem Muster gearbeitet; nur wenige haben, wie es scheint, um eine seltne Gelehrsamkeit zu entwickeln, in einer viel spätern Zeit irgendwo in einem Tono 9.° 10.° 11.° oder 12.° geschrieben oder zu schreiben geglaubt. Die *Römische Schule* (unsers Wissens) hat dergleichen niemals versucht.

Von welchem Didaktiker jener 13. und 14. Modus, dessen B. noch erwähnt, gekommen sein mag, gesteht der Herausgeber nicht zu wissen; so wie er auch nicht begreift, wie es eine solche Tonart ♮ b mi (wir nennen es h) mit kleiner Sekunde, kleiner Terz, falscher Quinte, kleiner Sexte und kleiner Septime (als Tonart) geben und wie diese Tonreihe

1	2	3	4	5	6	7	1
h	c	d	e	f	g	a	h
mi	fa			mi	fa		

als eine Transposizion von der Tonart A

1	2	3	4	5	6	7	1
a	h	c	d	e	f	g	a
	mi	fa		mi	fa		

angesehen werden könne.

Ueber die *Nothwendigkeit der Transponirung* der in den chiavi trasportate geschriebenen Komposizionen aus dem 15. und 16. und zum Theil noch aus dem 17. Jahrhunderte (nicht blos in den eigentlichen Kirchen-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der junge Fürst Andreas Bathory, Enkel des Königs Stefan von Polen, wurde i. J. 1583 mit einer feierlichen Ambassade nach Rom geschickt. Dort angekommen hörte er von dem grossen Beifalle der Cantica *Pierluigi's* und wünschte den Tonsetzer von Person kennen zu lernen, so wie auch sein Werk aufführen zu hören. Der junge Prinz hatte ein so grosses Vergnügen an dieser Musik, dass *Pierluigi* beschloss, einen andern so eben im Drucke begriffenen Band von Motetten demselben zu widmen.

Inzwischen wurde dieser Prinz in dem geheimen Konsistorium vom 4. Juli 1584 zum Kardinal der h. Römischen Kirche ernannt, wesshalb die zu druckenden fünfstimmigen Motetten folgenden Titel erhielten:

Joannis Petraloysii Praenestini Motettorum quinque vocibus liber quintus. Romae, apud Alexandrum Gardanum. 1584. *Illustrissimo ac Reverend. D. D. Andreae Bathorio S. R. E. Cardinali amplissimo, Stephani Serenissimi Poloniae Regis Nepoti.*

Von diesem Werke hat der Verf. der Memorie noch drei Ausgaben gesehen, sämmtlich zu Venedig von den Jahren 1588, 1595 und 1601.

Alle Motetten des vorliegenden Bandes sind indess nicht aus dieser Epoche; viele derselben datiren sich aus früheren Zeiten und sind zum Theil über Worte gearbeitet, die der musikalischen Ausführung nicht werth sind. Unter die schöneren dieses Bandes gehören folgende: *Domine secundum actum meum etc.; Parce mihi, Domine; Tribulationes civitatum; Exultate Deo; Ave Regina; Salve Regina; Ave Trinitatis Sacrarium.* Wahrhaft gross und erhaben sind folgende: *Paucitas dierum; Manus tuae; Peccavi, quid faciam; Peccavimus cum patribus nostris.* Die ersten zwei Motetten, welche Verse auf den Kardinal Bathory und dessen Grossvater den König Stefan enthalten, scheinen mehr für Instrumente, als für die Stimmen gesetzt. Hinsichtlich der Ausgabe vom J. 1595 ist zu bemerken, dass die Motette: *Opem nobis, o Thoma, porrige* weder in den früheren, noch in den letzteren beiden Ausgaben enthalten war, daher sie, wie es auch der ganz verschiedene Stil zeigt, als Einschiebsel von einem Fremden zu betrachten sind.

Später schrieb *Pierluigi drei sechsstimmige Messen*, die er,

---

ton zurück, also in die Ober- oder Unter-Quarte, sondern mit Rücksicht auf die Stimmung des Ortes und noch mehr mit Rücksicht auf die Organisirung eines heutigen Sänger-Chores) hat sich der Herausgeber ausführlich ausgesprochen in einer Abhandlung in der Wiener Mus. Z. v. J. 1820, Nro. 20 u. ff. unter dem Titel: Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister etc. (Später nochmals, nur minder vollständig, eingerückt in die Leipziger Allgem. Mus. Z. v. J. 1827, Nro. 8. und 9, in einem Artikel unter der Ueberschrift: »Die Kunstschätze Wiens.«) Anm. des Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wie früher bereits bestimmt war, dem P. Gregor XIII. widmete, welcher, kunstsinnig, wie er war, darüber grosse Freude hatte. Diese Messen führen den Titel: *Viri Galilaei; Dum complerentur* und *Te Deum laudamus*. Die ersten beiden sind über die gleichnamigen Motetten (welche, wie aus dem Früheren erinnerlich, dem Kardinal Ippolito d'Este gewidmet waren) geschrieben; sie enthalten dieselben Vorzüge, wie jene Vorgänger; nur dass hier noch eine freiere Feder, eine sichrere Hand und mehr Eleganz anzutreffen ist. Was die dritte dieser Messen anlangt, so ist sie ganz nach dem Canto fermo des Ambrosianischen Lobgesanges gearbeitet und (ein paar Stellen abgerechnet, wo der Stil etwas steifer erscheint) wie die vorhergehenden vortrefflich. — Diese drei Messen wurden *damals noch nicht gedruckt*.

Die bis jetzt im Druck erschienenen Werke *Pierluigi's* konnten bereits für den Dienst jeder Kapelle genügen; allein *Pierluigi* verehrte nicht selten der päpstlichen Kapelle Werke, die er ausschliessend für dieselbe schrieb; derselbe Fall war es noch mehr im Vatikan, welche Hauptkirche eine Menge seiner Werke in ihrem Archive bewahrt, von denen indess später die Rede sein wird.

Eine dieser Komposizionen, die er so eben für die Vatikanische Hauptkirche schrieb, war die achtstimmige *zweichörige Messe: Confitebor*, welche zufällig in die Hände des Gio. Becci, Domherrn von Fiesole, kam. Derselbe liess diese Messe bei einem gelegentlichen Aufenthalte in Venedig mit einer andern vierstimmigen des Maestro Rey drucken; und da er gegen die Klosterfrau Leonora Cibo in Florenz Verbindlichkeiten hatte, so nahm er keinen Anstand, die genannten Messen dieser Leonora zu widmen. Die Ausgabe führt folgenden Titel:

> *Di M. Gio. Pierluigi da Palestrina una Messa a 8 Voci sopra il suo Confitebor a due cori. Et di M. Bartholomeo lo Rey, M. d. C. del Vicerè di Napoli una Messa a 4 sopra: Panis quem ego dabo tibi del Lupo, nuovamente poste in luce. In Vinegia appresso l'herede de Girol. Scotto.* 1585.

Diese Messe *Pierluigi's* hat alle die Vorzüge des früher erwähnten Confitebor, über welches sie gearbeitet ist, und noch mehre; alles ist hier im feinsten Detail ausgeführt und vollendet; allenthalben bekundet sich das grosse Genie des Meisters, der sich in dieser Musik-Gattung über alle seine Zeitgenossen erhob und gerade durch diese Messe einen bedeutenden Zuwachs an Berühmtheit erhielt.

Diese Messe war indess nicht die erste und einzige Komposizion *Pierluigi's*, die im Jahre 1585 ohne Wissen des Meisters herauskam. Ein gewisser Landoni gab unter dem 16. April desselben Jahres eine Sammlung fünfstimmiger Madrigale unter dem Titel: *Spoglia amorosa* heraus, die für Konzerte eingerichtet waren. Diese Sammlung enthielt auch zwei Madrigale

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pierluigi's: Vestiva i colli und *Così le chiome mie*, die bereits, wie früher gesagt worden, Vinc. Galilei i. J. 1568 mit der Lautentabulatur herausgegeben hatte.

Auch in Rom und Venedig kam ein Madrigalenwerk heraus, das den Titel führte:

Dolci affetti. Madrigali a 5 *Voci di diversi eccellenti Maestri di Roma etc.*

worin auch das schöne Madrigal *Pierluigi's*: O bella Ninfa enthalten war.

Indessen starb Gregor XIII. und *Sixtus V.* folgte ihm am 24. April 1585. *Pierluigi* feierte die Erhebung desselben auf den päpstlichen Stuhl durch die Dedikazion der *fünfstimmigen Motette*: *Tu es pastor ovium* in zwei Theilen, und *einer fünfstimmigen Messe, die denselben Titel führte.* Diese Aufmerksamkeit nahm der neue Papst wohlgefällig auf. Die Ausführung der letztern entsprach aber der Erwartung nicht. Der Papst sagte nach Endigung des Gottesdienstes zu seinen Vertrauten (diese Worte sind im Manuskripte O. Pitoni's zitirt): »*Pierluigi hat diessmal die Missa Papae Marcelli und die Motetten der Cantica vergessen.*« Als *Pierluigi* diese harte Bemerkung vernahm, entschloss er sich sogleich, seinen Fehler zu verbessern.

In der That sind diese beiden Komposizionen zwar im Geiste des Canto fermo über das Reponsorium: Tu es pastor ovium gearbeitet und enthalten, neben vielen sehr streng gelehrten, kunstvollen Stellen, auch manche freiere Modulazionen im neuern Stile, den der Meister im Canticum Canticorum anwendete; durch die Verbindung zweier so entgegengesetzter Prinzipe ist aber die Einheit eben so aufgehoben, als wenn man in der Metallurgie den Merkur mit Silber legiren oder in der Architektur die Toskanische Säulenordnung mit der Römischen oder Korinthischen in Verbindung setzen wollte. Die Effektstellen der Cantica stehen in zu auffallendem Kontraste mit dem strengen Canto fermo, und das Ganze kann unmöglich des Gotteshauses ganz würdig sein. Die Messe Tu es pastor ovium würde eben so, wie die Motette dieses Namens, im Archive der päpstl. Kapelle liegen geblieben sein, hätte nicht Igino dieselbe nach dem Tode seines Vaters unter seinen Schriften gefunden. Ohne zu wissen, dass dieselbe bereits Sixtus V. zugeeignet war, rückte er sie in den 7. Band der Messen ein, von welchem noch *Pierluigi* selbst die Ausgabe zu veranstalten angefangen hatte, und dedizirte sie Klemens VIII.

Das kurze, aber harte Urtheil Sixtus V. über die Messe: Tu es pastor Ovium wollte *Pierluigi*, wie gesagt, bei der nächsten Gelegenheit verbessern. Diese fand sich bei dem herannahenden Feste: *Maria Himmelfahrt*, für welches *Pierluigi* die *Motette: Assumpta est Maria in coelum* und eine *gleichnamige Messe* zu schreiben vorhatte, worin er alle Arten von *wahren* Schönheiten vereinigen wollte.

Er nahm zum Thema seiner Komposizion die Melodien des gregorianischen Gesanges über die Antifone: *Assumpta est etc.* und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quae est ista etc., worin eine gewisse Lebendigkeit und feierliche Bewegung herrscht. Statt dass er nun diese Melodien nach Art der schwerfälligen Niederländer in gleichen Figuren benutzt hätte, theilte er sich dieselben rhithmisch nach dem Silbenwerthe der Worte ein und verkürzte hie und da die Geltung der Noten, damit, wie gesagt, mehr Leben und Abwechslung hinein käme. Aber wie konnte hierdurch die erhabene Grösse der Missa Papae Marcelli in neuer Gestalt erscheinen? Auf folgende Art.

Er schrieb 6stimmig und theilte, wie er es dort machte, seine Stimmen oft in zwei Chöre, wechselte aber immer mit der Kombinazion der Stimmen, indem er bald 3, bald 4 und sogar 5stimmige Chöre erscheinen lässt. Zudem verbindet er immer die einfach erhabenen Melodien des gregorianischen Gesanges mit entsprechenden Ideen zweiten Ranges, welche den erstern immer das Gleichgewicht halten, und veredelt das Ganze mit ausdrucksvollen Akkorden und ganz originellen Harmonienfolgen, wodurch, wie natürlich, ein Meisterstück zum Vorschein kommen musste.

Nachdem die Komposizion vollendet war, fehlten nur noch einige Tage zum besagten Marienfeste. Kein Kopist hätte so schnell die ganze Messe in die grossen zum Gebrauche der päpstl. Kapelle dienenden Choralbücher eintragen können. *Pierluigi* machte nun mit einem Notendrucker den Vertrag, die Messe *Assumpta* in fünf Tagen im grössten Folioformat auflegen zu lassen. Sie führt den Titel:

Joannis Petri Aloysii Praenestini Missa sex Vocibus: Assumpta est Maria.

(Ohne Ort, Jahrszahl und Titel des Verlegers.)

Pierluigi übergibt ein Exemplar davon dem Pietro Bartolomucci, Dekan des Kollegiums, mit dem Ersuchen, diese Messe bei der nächsten Feierlichkeit aufführen zu lassen, hält sogleich Probe, und Alles ist hingerissen von den vielen Schönheiten dieses neuen Werkes.

Nun kam der 15. August, wo Sixtus V. den Gottesdienst in S. Maria Maggiore hielt und wobei diese Messe aufgeführt wurde. »*Das war heute wieder eine wahrhaft neue Messe,*« soll Sixtus nach dem Kapellendienste gesagt haben, »*die kann nur von unserm Pierluigi herrühren; am h. Dreifaltigkeitssonntage beklagte ich mich über seine Musik, aber heute bin ich mit ihm wieder ganz ausgesöhnt. Wir wollen hoffen, er werde unsere Andacht noch öfter auf so liebliche Weise zu erfrischen suchen.*«

Auch heute noch ist diese Messe so frisch und neu, dass, so oft sie bei jenem Marienfeste ausgeführt wird, immer Nachfragen nach dem Komponisten geschehen*).

---

*) Hierbei erzählt *Baini* folgende den noch lebenden Zeitgenossen erinnerliche Anekdote. Während der Besetzung Rom's durch die Franzosen im J. 1798 gab der für die schönen Künste angestellte Commissair *Mesplet* eine Akademie im Vatikanischen Pallaste für die französische Nazion. Ein zahlreiches Orchester und die Sänger der päpstl. Kapelle waren dazu bestimmt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IX.

Sixtus V. sucht *Pierluigi* zum Kapellmeister (Maestro della Capella apostolica) zu machen, ändert aber seinen Entschluss und bestätigt ihn dafür als Tonsetzer der päpstlichen Kapelle (Compositore della Capella apostolica).

Sixtus V. beschloss, um die Reibungen zwischen den zwei Prälaten, wovon einer der Kapellmeister (Maestro di Capella), der andere Sakristeivorsteher war, zu beseitigen, durch den damaligen Kapellmeister *Ant. Boccapadule* die päpstlichen Sänger bereden zu lassen, dass sie *Pierluigi* zu ihrem Kapellmeister erwählen sollten, indem er diese Stelle fernerhin von keinem Prälaten mehr bekleidet wissen wollte.

Boccapadule fühlte zwar, dass er für diesen Posten nicht ganz tauge, verkannte aber die Schwierigkeit seines Auftrages nicht, der den Rechten, Satzungen und Privilegien der Kapelle geradezu entgegen war; er suchte sich also bei den jüngsten Sängern Eingang zu verschaffen und erhielt durch den vorletzten derselben, *Tommaso Benigni*, seinen Anhang, der zu Gunsten *Pierluigi's* gestimmt war. *Boccapadule* berief nunmehr am 16. Mai 1585 die Offizianten und Aeltesten des Kollegiums und schlug ihnen vor, *Pierluigi* wegen seiner Verdienste vom Papste zum Kapellmeister zu begehren. Diese liessen sich jedoch auf keine Art bewegen, einen Laien, gegen das Motu proprio Paul IV., als Kapellmeister anzuerkennen. *Boccapadule* schob die Sache auf *Pierluigi*, vorgebend, dass dieser um die Stelle wiederholt angesucht hätte. Im Kollegium kannte man aber *Pierluigi's* Charakter besser, der, wenn er solche Wünsche gehegt hätte, dieselben gewiss seinen nächsten Freunden *Nanini*, *Amey-*

Baini war damals Kleriker und wurde aus Gefälligkeit eines Freundes zur Generalprobe gelassen. Unter den dabei ausgeführten Stücken waren die Ouverture der Ifigenie von Gluck, welcher das Benedictus Solo 4stimmig (2 Soprane, 1 Kontralt und 1 Tenor) aus der Messe: Assumpta von *Pierluigi* folgte. Nach dieser effektvollen Ouverture, meinte man, müsse das nackte Vokalstück ohne Wirkung verhallen; die Sänger hätten lieber einen 8 oder 10stimmigen grossen Chor von *Pisari* oder *Siciliani* gewünscht. Allein schon beim zweiten Takte waren die Zuhörer gespannt, Alles schien in dieser Komposizion neu, neue Töne, neue Harmonien, neue Akkordfolgen. Ein allgemeines Entzücken war nun in der Versammlung sichtbar und man erhob das einfache Benedictus über die Ouverture; auch soll keines der nachfolgenden Stücke auf die Zuhörer den gewünschten Eindruck mehr gemacht haben.

Hinsichtlich der früher angeführten Thatsachen vom Jahre 1585 bemerkt übrigens der Verfasser, dass er diessmal das Tagebuch der päpstlichen Kapelle ohne Nachrichten über *Pierluigi* gefunden und hierbei theils andere handschriftliche Notizen, theils die Tradizion benutzt habe. Das Tagebuch soll absichtlich Alles unterdrückt haben, was *Pierluigi* in diesem Jahre angeht, und zwar aus Gründen, welche in dem gleich nachfolgenden Abschnitte ersichtlich werden. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den und *Martini* mitgetheilt haben würde. *Tommaso Benigni* wurde wegen seiner Kühnheit mit einer Strafe von 9 Scudi belegt, welche ihm jedoch später wieder erlassen wurde. Indess erschien am 31. Oktober 1585 *Monsignor Boccapadule* während der Vesper in der Sixtinischen Kapelle und verabschiedete plötzlich vier Sänger, die auf ausdrücklichen Befehl des Papstes sogleich auszutreten hatten. Es waren: *Alessandro Merlo*, *Agostino Martini*, *Gio. B. Giacomelli* und *Luca Conforti*. Man gab ihren freimüthigen Reden, die sie bei der Berathung in Ansehung *Pierluigi's* geäussert hatten, die Schuld dieser Verfügung. Die ersten beiden Individuen wurden jedoch am 15. November wieder in Gnaden aufgenommen, für *Giacomelli* und *Conforti* (Siehe Anhang) war aber keine Hoffnung mehr übrig geblieben. Der Papst, fest in seinen Entschlüssen, wie er war, gab sein Vorhaben wegen *Pierluigi's* nicht auf. Er suchte nunmehr selbst die zwei Sänger *Merlo* und *Franc. Soto* dahin zu bereden. Nach einigen sehr artigen Aeusserungen erschien alsbald die berühmte Bulle: In Suprema vom 1. September 1586, wodurch an die Stelle des vorgenannten Prälaten für immer ein Individuum des Sänger-Kollegiums als Kapellmeister treten sollte. Da *Pierluigi* als Laie zum Kollegium der apostolischen Sänger-Kaplane (Collegio dei capellani cantori apostolici) nicht gehören konnte, so verblieb er, auf ausdrücklichen Befehl des Papstes, als Kapellenkomponist (Compositore della capella) daselbst angestellt.

Obgleich nun *Pierluigi* wegen der Ausstossung der vortrefflichen Sänger *Giacomelli* und *Conforti* sehr betrübt war und das Kollegium im Grunde gegen seine Person gehandelt hatte, so verehrte er demselben doch drei Messen, die er zu Anfang d. J. 1586 geschrieben und Sixtus V. gewidmet hatte. Dieses Geschenk wurde jedoch kalt aufgenommen, die Messen blieben bei dem Kopisten und wurden vergessen. Erst nach dem Tode *Pierluigi's* stellte sie *Orfei* (eben dieser Kopist), nachdem er sie erst im Jahre 1594 abgeschrieben, wieder zurück.

Die *drei Messen* führen folgende Titel: *Salve Regina* (5stimmig), *O Sacrum convivium* (5stimmig), *Ecce ego Joannes* (6stimmig). Hiervon erschien bis auf den heutigen Tag keine im Drucke, weil *Pierluigi* sein Original dem Kollegium gab. Die Messen selbst aber sind durchgehends schön, grossartig, klar und im besten Kirchenstile geschrieben.

Die erste: *Salve Regina* ist sehr andächtig; die zweite hat einen ganz eigenen Charakter, sie enthält sehr lebendige und dabei höchst würdige Stellen, voll von Kunstgewebe, aber sehr fasslich und überall neu; sie scheint so einfach, dass ein Schüler meinen sollt, er könne in der Geschwindigkeit so etwas nachmachen, während selbst *Pierluigi* vielleicht nie wieder diesen Charakter getroffen hätte.

» Die Messe Ecce ego Joannes erregt in mir (sagt unser Verf.), ich mag sie ansehen, so oft ich will, immer eine und dieselbe Idee. Ich sehe immer ein Gemälde des Schöpfers der *Himmelfahrt* vor mir, aber im Mannesalter vollendet. Ich erkenne darin den Tonsetzer der Missa Papae Marcelli, aber nicht so veredelt, wie in der Messe

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Assumpta est, ich sehe ihn so, wie ich ihn nicht beschreiben kann, er überfliegt mich in der That, so wie in der Fantasie mich die Idee dessen besiegt, was *Rafael* in der Reife seines Alters hätte hervorbringen können *).

Im Jahre 1586 erschien das zweite Buch seiner vierstimmigen Madrigale, die er dem Fürsten *Giulio Cesare Colonna* von Palaestrina widmete; es führt den Titel:

Di Gio. Petro Loysio da Palestrina il secondo libro dè Madrigali a 4 Voci nuovamente posto in luce. In Venezia appresso l'herede di G. Scoto. 1586.

Eine zweite Auflage hiervon erschien im Jahre 1593 bei *Gardano* in Venedig, in welcher jedoch die 25 Madrigale in einer andern Ordnung abgedruckt sind.

Diese Madrigale sind in Ansehung der Poesie sehr gewählt und nirgends anstössig. Was die Musik anlangt, so enthalten dieselben Schönheiten vom ersten Range. Da hier viele verkürzte (geschwinde) Noten vorkommen, so scheinen diese Madrigale nicht blos für den Gesang, sondern auch für die Instrumente und zum Tanzen bestimmt gewesen zu sein. Die schönsten darunter möchten folgende sein: *O che splendor; Amor, quando fioriva; Si è debile il filo; La cruda mia nemica; Alla riva del Tebro* **).

Es erschienen in diesem Jahre noch einige Komposizionen von *Pierluigi*, namentlich im Diletto spirituale von *Verovio*, wo einige Motetten, die *Pierluigi* für das Oratorio di S. Filippo bereits früher komponirt hatte, eingeschaltet sind; dann in der Madrigalensammlung des *Cesare Corradi*, welche den Titel führt: *Gli amorosi ardori di diversi eccellenti Musici*, worin das fünfstimmige Madrigal: *Deh! perdona al bel volto* von *Pierluigi* enthalten ist ***); ferner in dem 3. Buche der 5stimmigen Madrigale, die Giacomo Vincenzi unter dem Titel: *De' Madrigali a cinque voci dei floridi Virtuosi d' Italia* zu Venedig auflegte und dem *Duca Guglielmo Gonzaga* von Mantua widmete †).

---

*) Da mir der eigentliche Sinn dieser Stelle nicht recht klar geworden, so sehe ich mich verpflichtet, den Originaltext herzusetzen: »Mi par di vedere una tela dell' autor della *trasfigurazione* giunto ad età consumata. Vi riconosco il compositor della Messa di Papa Marcello, ma non ingentilitosi, come nella messa *Assumpta est:* lo veggo tale, che non so circoscriverlo, mi supera col fatto, come nella fantasia mi vince l' idea di cio che avrebbe saputo far Raffaello divenuto maturo.« *Kdl.*

**) Dieses Madrigal hat *Padre Martini* in die natürlichen Schlüssel versetzt, mit manchen lehrreichen Bemerkungen, in seinen Saggio fond. pr. als erstes Beispiel einer 4stimmigen Fuge ganz aufgenommen.

***) *P. Martini* hat dasselbe in seine Geschichte der Musik, 1. Bd. S. 198 aufgenommen.

†) In dieser Sammlung finden sich Komposizionen von folgenden Meistern: *Gio. A. Dragoni, G. M. Nanini, Annib. Zoilo, D. Nicola Parma, Gi-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unter diesen Madrigalen war auch jenes von *Pierluigi: Dido, chi giace entro quest' urna*? welches sentimental gehalten ist.

Zum Schlusse verdienen noch die 12 Madrigale Erwähnung, welche *Gio. B. Zuccarini* zum Verfasser haben und welche derselbe mit der musikalischen Bearbeitung von eben so vielen berühmten Meistern*) bei *A. Gardano* in Venedig im Jahre 1586 drucken liess.

Diese Sammlung Madrigale war ursprünglich auf die berühmte Vermählung des Grossherzogs von Toskana Franz I. mit Bianca Capello im J. 1579 in Venedig geschrieben. Der Poet wollte seinem schwachen Gelegenheitsprodukte dadurch Haltung verschaffen, dass er die berühmtesten Tonsetzer zur Komposizion desselben aufforderte. So entstand daher, sieben Jahre später, die in Rede stehende Sammlung, wo *Pierluigi* das Madrigal: *O felici ore! o giorno fortunato!* dazu komponirte, welches den schwachen Versen ein entsprechendes schwaches Kleid lieh: es ist darin nicht einmal der gewöhnliche Stil *Pierluigi's* herauszufinden; der grosse »*Nachahmer der Natur*« blieb auch in dieser Hinsicht seinem Charakter treu.

X.

Pierluigi schreibt die erste Lamentazion für die päpstliche Kapelle (1587) und widmet Sixtus V. das erste Buch der Lamentazionen (1588), so wie das grosse Himnenwerk (1589).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bis zur Zeit *Pierluigi's* waren die Lamentazionen des *Elziario Genet*, genannt *Carpentrasso*, im allgemeinen Gebrauche, obgleich seit dem Pontifikate Leo X. bis auf Gregor XIII. eine bedeutende Zeitperiode verflossen war und die Musik, besonders durch den Einfluss Pränestinischer Kunst, einen höhern Schwung genommen hatte. Allein auch hier sollte der feste Entschluss Sixtus V. über den Eigensinn der päpstlichen Sänger, die an dem Alten hielten, den Sieg davon tragen.

Als *Giudetti* nämlich das früher erwähnte von *Pierluigi* verbesserte und mit neuen Melodien vermehrte Direktorium herausgab, fanden sich darin auch neue Melodien der Lamentazionen, die allenthalben gefielen und für welche vorzüglich der Kardinal Montalto sehr eingenommen war. Als derselbe unter dem Namen Sixtus V.

---

rolamo Belli, Orazio Vecchi, Aless. Striggio, Ippolito Sabino, Bened. Pallavicino, Felice Anerio, Micheli Carrara, Dom. Micheli, Gio. P. Palestrina, Orazio Griffi, Paolo Masanelli, Annibale Coma, Bart. Spontoni, Gio. B. Mascaglia und *Cesari Accelli.*

*) Diese waren: *Claudio da Correggio, Andrea Gabrielli, Vincenzo Bellhaver, Filippo di Monte, Luca Marenzio, Gio. M. Nanino, P. Costanzo Porta, Gio. B. Mosto, Lelio Bertani, Gio. Gabrielli, Orazio Vecchi* und *Pierluigi.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf den päpstlichen Stuhl erhoben wurde, hielt er die erste Fastenfunkzion im Jahre 1586, wo bei dem Matutino delle tenebre, wie gewöhnlich, die Lamentazionen von Carpentrasso gesungen wurden. Nach der Funkzion befahl nun der Papst, dass vom Jahre 1587 an immer nur die erste Lamentazion mehrstimmig, aber mit einer etwas entsprechendern Musik, gesungen werden sollte; die andern beiden Lamentazionen aber sollten nach Giudetti's Direktorium von einem Soprane ausgeführt werden.

Mehrstimmige Lamentazionen waren bis dahin ausser denen Carpentrasso's — woran die päpstlichen Sänger, vorzüglich die Flammänder, als dem Produkte eines Landsmanns und Vorgängers, mit ganzer Seele hielten — auch von *Zarlino*, *D. Nicola Vicentino*, *Gio. Animuccia* und einigen andern wohl bekannt, aber alle waren in dem steifen Flammänderstile Carpentrasso's gearbeitet. Die besten darunter waren vielleicht die von Ludovico Vittoria, welche in Rom unter dem Titel: Officium hebdomadae Sanctae 1585 bei Gardano gedruckt wurden. Diese Lamentazionen waren, wenn nicht im flammänder, doch ganz im spanischen Stile, voll von Kunststücken, lang, breit und einförmig, wesshalb die Flammänder sie eine Ausgeburt von Mohrenblut, die Italiener aber einen Bastard von spanischer und italienischer Raçe nannten *).

Nun versuchte sich *Pierluigi*, sei es auf höhern Befehl oder auf Ersuchen seiner Freunde oder aus eigenem Antriebe, in der ersten Lamentazion des Matutino delle tenebre, das er vierstimmig (2 Soprane, 1 Kontralt, 1 Tenor) setzte und mit dem fünfstimmigen Jerusalem (wo noch ein Bass hinzukam) vermehrte.

Im Februar 1587 übergab er diese Komposizion dem Dekan des Kollegiums P. Bartolomucci, dem er bedeutete, er habe diese Arbeit in seiner Eigenschaft als Komponist der Kapelle aus der Absicht geschrieben, um dem geäusserten Wunsche des Papstes entgegenzukommen; er unterziehe sein Werk jedoch ganz dem Urtheile der päpstlichen Sänger, wenn sie glaubten, dass diese seine Arbeit würdig wäre, zwischen den Lamentazionen Carpentrasso's ausgeführt zu werden.

Man machte sogleich die Probe davon, und da dieselbe von grosser Wirkung befunden wurde, so nahmen sie die Sänger ohne Anstand für den Dienst der päpstlichen Kapelle an. Demgemäss wird nun diese Lamentazion vom Jahre 1587 bis auf heutigen Tag mit solchem Erfolge in der päpstlichen Kapelle gesungen, dass beim Eintritte des Basses in dem Jerusalem Zuhörer und Sänger jedesmal vom Ausdrucke der Wehmuth erblassen. — Sixtus V. wohnte den Lamentazionen bei und lobte vorzüglich diejenigen, welche der

---

*) Die Fragmente aus dem in Rede stehenden Werke des Vittoria in den vom Freiherrn von *Tucher* bei Math. Artaria in Wien herausgegebenen Kirchengesängen der berühmteren älteren italienischen Meister sind indess sehr beachtenswerth und die Motetten desselben, welche in der päpstlichen Kapelle noch im Gebrauche sind, der Römischen Schule würdig, an der er sich herangebildet hatte.] *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sopran Franc. Soto (S. A.) solo mit grosser Kunst ausführte; hinsichtlich der ersten beiden von Carpentrasso, die an Mittwoch und Freitag gesungen wurden, sagte er kein Wort; über die von *Pierluigi* aber, welche am Donnerstag ausgeführt wurde, bezeigte er seinen grössten Beifall und sagte zu seinen Freunden: wir wollen hoffen, dass wir im nächsten Jahre auch die zwei ersten Lamentazionen in diesem Stile werden zu hören bekommen.

Diese Worte, welche *Pierluigi* sogleich hinterbracht wurden, schienen für ihn verbindlich. Er fing sogleich einen Band Lamentazionen in demselben Stil, wie die früheren, zu schreiben an. Ein Mann, wie *Pierluigi*, ergraut in der Kunst, aber noch mit junger Fantasie begabt, schrieb hundert Seiten wie eine Note, ohne schwach zu werden.

Der Stil der Lamentazionen (hier müssen auch jene hinzugerechnet werden, die er in früherer Zeit für S. Giovanni in Laterano schrieb, welche mit den so eben besprochenen Aehnlichkeit haben) ist mit keiner der Komposizionen zu vergleichen, die *Pierluigi* bisher geschrieben hatte. Die Noten scheinen wegen ihrer Schwere und gleichen Geltung auf den ersten Anblick ohne Bedeutung; hört man sie aber, so sind es die feinsten Melodien. Die Kunstmittel scheinen nur angedeutet zu sein und in der Ausführung hört man die blumigste Ideenfülle. Der Ausdruck der Worte ist überall heilig und Ehrfurcht gebietend; selbst die Pausen bedeuten hier das Ihre, sie geben nämlich Gelegenheit zu einer ernsten Betrachtung des mistischen und allegorischen Sinnes, womit die bittern Gefühle, wovon diese Klagelieder überfliessen, erfüllt sind. Jeremias erschütternde Beschreibung der Leiden seines Volkes ist durch die eigenthümliche Musik *Pierluigi's* charakteristisch gefärbt, keine Empfindung des erstern verklingt, ohne dass sie durch die letztere auf den möglichst erreichbaren Grad von musikalischem Ausdrucke gesteigert worden wäre.

Nachdem *Pierluigi* diese seine Arbeit im J. 1588 vollkommen beendet hatte, erschien er vor Sixtus V. und bat ihn, die Dedikazion eines Bandes der Lamentazionen gnädigst anzunehmen. Der Papst hatte grosse Freude darüber, lobte die vorjährige neue Lamentazion und nahm die Widmung ohne weiteres an. »Gern werde ich« erwiederte der h. Vater, »alle drei Tage in der Matutine eure erste Lamentazion hören, da ich will, dass die zweite und dritte immer im einfachen Gesange vorgetragen werde.«

Pierluigi liess also ohne Verzug diesen Band unter folgendem Titel drucken:

Joannis Petri Aloysii Praenestini lamentationum liber primus cum quatuor Vocibus et privilegio Sixti V. Summi Pontificis. Romae apud Alex. Gardanum 1588.

Von diesem Bande ist noch eine Ausgabe bei G. Scotti in Venedig 1589 bekannt.

Der Titel dieses Bandes sagt: Lamentationum liber I. Diess lässt voraussetzen, dass *Pierluigi* einen zweiten Band folgen lassen wollte; es geschah aber nicht; vielleicht sollten nach seiner Ab-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sicht die Lamentazionen, welche er für S. Giovanni in Laterano geschrieben, oder jene, welche als Manuskripte in der biblioteca Altaempsiana befindlich, einst gedruckt werden.

Die vorstehenden Lamentazionen sind neu, und diejenigen, welche in der Matutine der Mittwoche, des Donnerstags und Freitags der h. Charwoche gesungen zu werden pflegen. Es ist zu bemerken, dass *Pierluigi* nicht jede Lamentazion ganz, sondern nur den Anfang derselben: Incipit Lamentatio, zwei oder drei Verse mit den betreffenden hebräischen Buchstaben und den gemeinschaftlichen Schluss: Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum, in Musik gesetzt hat. Warum *Pierluigi* nur so wenig von der Lamentazion bearbeitete, ist nicht bekannt: vielleicht hatte die ermüdende Länge der frühern Musik von Carpentrasso die Sänger bewogen, die Hälfte davon wegzulassen, und *Pierluigi* war diesem Beispiele dem Herkommen gemäss gefolgt.

Ausser den Lamentazionen ist auch das *Benedictus Dominus Deus Israel* dergestalt bearbeitet, um es alternirend mit dem Chore nach hergebrachter Sitte singen zu können. Die Musik dazu ist sehr deutlich und wohl überdacht.

Endlich ist in diesem Bande noch ein Vers des 50sten Psalmes: *Miserere mei Deus*, von welchem *Pierluigi* bereits früher für die päpstliche Kapelle zwei Verse, nämlich den ersten: Miserere etc. vierstimmig, und den dritten: Amplius etc. fünfstimmig im Falsobordone (zur Abwechslung der Chöre) geschrieben hatte. Diese zwei Versette waren sehr beliebt und wurden bei dem Schlusse der Matutine an der Mittwoch, wie die des Costanzo Festa am Donnerstage und die eines neapolitanischen Edelmanns Quigi Dentice am Freitage vorgetragen. *)

---

*) *Paride Grassi*, der Zeremonien-Meister Leo X., hat in dem noch vorhandenen Tagebuche die erste Epoche bezeichnet, in welcher die päpstl. Sänger das *Miserere* bei jener *Charwochen-Funkzion* im Falsobordone zu singen anfingen. Es war das Jahr 1514, während des Pontifikats Leo X. Er sagt: Officium tenebrarum. Die Mercurii 1514. In fine cantores dixerunt psalmum Miserere cum novo modo; nam primum versum cantarunt symphonizando et deinde alternatim, quod fuit bene et devote.

Der gute Erfolg des ersten Abends ermunterte den Erfinder und die Sänger. Letztere wollten nun am Gründonnerstage etwas dazusetzen und verdienten, was man von ihnen schrieb: Officium tenebrarum. Cantores in fine cum vellent symphonizare doctius, quam suavius, non fuerunt laudati. Sie mussten daher am dritten Abende zur ersten Methode zurückkehren. Wer der Erfinder jenes Falsobordone gewesen, weiss Baini nicht anzugeben; er führt jedoch einige berühmte Komponisten an, die um diese Zeit in Rom thätig waren. Sie hiessen: Elziario Genet, genannt Carpentrasso, Tommaso de Jazzan, Gio. Scribano, Gio. de Palomares, Pietro Perez, Vinc. Misonne und Guglielmo Jomont, von welchen noch verschiedene Werke im päpstlichen Archive vorhanden sind.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Giudetti liess nun in seinem Uffizio della Settimana Santa (Officium hebdomadae sanctae) v. 22. Oktober 1587 der angezeigten

---

Die zwei alten mit Nr. 150 und 151 bezeichneten Manuskriptbände enthalten alle Miserere, die der Reihe nach in der päpstl. Kapelle gesungen wurden; das erste v. J. 1514 ausgenommen, welches man der Mühe des Aufschreibens nicht für werth gehalten hat. Es sind folgende:

Costanzo Festa, welcher, kaum in das päpstl. Sängerkollegium 1517 eingetreten, zwei Versette des Miserere, eines vier-, das andere fünfstimmig schrieb. Diess ist die erste Komposizion über das Miserere, die man in den vorerwähnten zwei Bänden findet.

Luigi Dentice, Verfasser der *zwei Gespräche über die Musik*, deren erstes von der Theorie, das zweite von der praktischen Musik handelt und die aus verschiedenen griechischen und lateinischen Schriftstellern gezogen sind (Rom 1533 und Neapel 1554) — dieser gelehrte Tonsetzer schrieb auch die zwei ersten Versette des Miserere; das erste fünf-, das andere vierstimmig. Beide gefielen zu ihrer Zeit ausserordentlich und dienten selbst Francesco Severi (S. A.) zu seinen Studien. Ferner schrieb Francesco Guerrero von Seviglia die zwei erwähnten Versetten des Miserere vierstimmig. Er war ein sehr berühmter Musiker seiner Zeit. Darauf folgte dieselbe Komposizion von *Pierluigi*, das erste Versett vierstimmig, das zweite fünfstimmig.

Die späteren sind von nachstehenden Meistern: Teofilo Gargano (1601 Sänger der päpstl. Kapelle); Franc. Anerio (zu 4, 5 und 9 Stimmen); G. M. Nanini desgleichen; Sante Naldini (1617 päpstl. Sänger) vier- und achtstimmig; Ruggero Giovanelli (1590 päpstl. Sänger) vier- und achtstimmig; endlich *Gregorio Allegri* (1629 päpstl. Sänger) fünf-, vier- und neunstimmig.

Dieser Wettstreit, Miserere zu schreiben, hörte mit *Allegri* auf, der seine Musik so sehr auf Effekt berechnet hatte, dass die Sänger bei seiner Komposizion stehen blieben; daher auch die Ausführung im höchsten Grade vollendet erschien. Dieses Miserere wurde Mittwoch und Freitag in der Charwoche gesungen; am Donnerstage führte man das von Felice Anerio oder von Naldini auf.

Im J. 1680 erhielt das Kollegium der päpstl. Sänger von Alessandro Scarlatti ein Miserere; es entsprach indess der Erwartung nicht und wurde nur aus Achtung für den grossen Mann öfters am Gründonnerstage, zur Abwechslung mit denen von Anerio und Naldini, aufgeführt.

Später schrieb Tommaso Bai, von Crevalcuore; Maestro der Vatikanischen Hauptkirche, und zwar i. J. 1714, ein Miserere mit einem fünf-, einem vier- und einem achtstimmigen Versette, ganz nach dem von Allegri, und verewigte mit dieser einzigen Komposizion seinen Ruhm.

Vom J. 1714 bis 1767 theilten sich die beiden Miserere von Allegri und Bai in die Herrschaft in der päpstl. Kapelle, indem sie die von F. Anerio und Al. Scarlatti auf immer verdrängten.

Giuseppe Tartini schickte 1768 ein Miserere — die Versette zu 5, 4 und 8 Stimmen — an die päpstl. Kapelle; es wurde noch in dem nämlichen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zwei Versette *Pierluigi's*, ohne dessen Namen beizusetzen, einrücken.

Die Dedikazion der oben erwähnten Lamentazion selbst besteht aus einer fast weinerlichen Klage *Pierluigi's* über seine traurige Lage, welcher der Arme damals fast unterlag; woraus hervorgeht, dass ihm jedenfalls Plutus weniger, als die Musen, hold gewesen ist.

Nachdem nun die in Rede stehenden drei Lamentazionen gedruckt waren, so mussten dieselben — obgleich die Sänger, wie erwähnt worden, an denen von Carpentrasso hielten — um so mehr in die Archivbände eingetragen werden, als sie in der Charwoche des J. 1588, mit dem Beifalle des Papstes und aller Zuhörer, statt der veralteten von Carpentrasso aufgeführt wurden. Die Parte der Lamentazionen des Letztern wurden daher mit der Bemerkung im Archive niedergelegt, dass sie von Leo X. bis 1587 ohne Unterbrechung im Gebrauche gewesen seien.

Aber auch die dritte Lamentazion *Pierluigi's* hatte ihr Schicksal in der päpstl. Kapelle. Als nämlich *Allegri*, um d. J. 1640, die erste Lamentazion des dritten Matutinum komponirt hatte, wurde diese statt der pränestinischen aufgeführt und gefiel wegen ihres streng andächtigen Charakters; wesshalb sie für immer an ihrer Stelle blieb; selbst heute noch, nachdem gegen 190 Jahre verflossen, steht sie fest und wird so leicht nicht von ihrer verwiesenen Nebenbuhlerin verdrängt werden.

Bei dieser Gelegenheit (1640) wurde nun neuerdings die Lamentazion des zweiten Matutinum, die *Pierluigi* i. J. 1587 komponirt hatte, in einer Probe versucht, und da man fand, dass sie besser, als die bis dahin aufgeführte, war, so kam sie wieder in Gebrauch und wird noch heut zu Tage für die schönste unter den drei in der päpstl. Kapelle aufgeführten gehalten.

Was hingegen die erste Lamentazion vom ersten Matutinum anbelangt, so wurde diese vom J. 1588 bis 1650 aufgeführt. Allegri schlug dem Kapitel i. J. 1651 einige Monate vor seinem Tode vor, eine von ihm komponirte an die Stelle der pränestinischen zu setzen. Die neue Komposizion war nicht zu verachten, obgleich sie etwas zu weltlich aussah und (bei dem Verf. der Memorie) die chimärische Idee erregte, eine Hebe mit dem Mantel der Juno an der Tafel der Götter serviren zu sehen. Die hohe Achtung jedoch, die man vor dem musikalischen Talente Allegri's hatte, bewirkte, dass man seinem Wunsche ohne Weiteres nachgab.

Jahre aufgeführt, konnte sich aber nicht erhalten, so dass man i. J. 1769 wieder zu den beiden Miserere von Allegri und Bai zurückkehrte.

Pasquale Pisari versuchte auf Veranlassung des Kollegiums i. J. 1777 ein neues Miserere (zu 4 und 5, die letzten zwei Versetten zu 9 Stimmen); es konnte sich jedoch auch, gleich den vorigen, nicht erhalten.

Baini schrieb auf Befehl P. Pius VII. im Jahre 1821 ein neues Miserere, welches nunmehr mit denen von Allegri und Bai alljährlich aufgeführt wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unter dem Pontifikate Benedikt XIII. aber, im letztverflossenen Jahrhundert, waren alle drei Lamentazionen in Gefahr, ausser Gebrauch zu kommen, da der Papst anordnete, dass die mehrstimmigen Lamentazionen nicht abgekürzt, sondern ganz gesungen werden sollten. Das Kollegium erhielt bei dieser Gelegenheit Lamentazionen von neueren Tonsetzern; aber man verwarf sie und trug dem Kapellsänger Gio. Biordi das schwere Geschäft auf, die Lamentazion *Pierluigi's* sowohl, als die beiden von Allegri ganz bis an's Ende durchzuführen. Biordi entledigte sich dieses Auftrages zur vollen Zufriedenheit; jede Lamentazion blieb in ihrem Charakter.

Später, und zwar 1731, wollte Klemens XII. die mehrstimmigen Lamentazionen von *Pierluigi* und *Allegri* abgekürzt wissen. Endlich suchte i. J. 1815, als der Verf. dieser Memorie bereits Direktor der päpstl. Kapelle war, derselbe das Kollegium dahin zu bringen, dass die unterdrückte erste Lamentazion *Pierluigi's* wieder hervorgezogen würde, welches auch zu aller Zufriedenheit bewerkstelligt wurde.

Daher wird nun in der päpstl. Kapelle an der Mittwoche die i. J. 1588 gedruckte erste Lamentazion *Pierluigi's*, am Gründonnerstage die erste noch nicht gedruckte desselben, welche er i. J. 1587 komponirt hatte, am Charfreitage aber die erste nicht gedruckte Lamentazion Allegri's aufgeführt.

Im Jahre 1588 erschien in Mailand ein Buch Motetten: *Liber primus Musarum, Mediolani* 1588, von verschiedenen Meistern, welches Ant. Barrè nach Gerbert's Zeugniss herausgab und worin einige von *Pierluigi* aufgenommen waren.

Nachdem *Pierluigi* die Lamentazionen beendet hatte, kehrte er wieder zu seinen strengen Studien, nämlich zu den *Himnen der Römisch-katholischen Kirche* zurück. Die Neuheit, der Charakter, die Abwechslung, welche in dem aus den ältesten griechischen und lateinischen (?) Melodien gezogenen gregorianischen Gesange liegt, konnte *Pierluigi* nicht mit Gleichgiltigkeit sehen; er suchte sich diejenigen Melodien heraus, welche für die harmonische Bearbeitung am meisten geeignet erschienen und reich an einfach-grossen, edlen Zügen waren. Er beschloss demnach, aus dieser Quelle, welche den Vorarbeiten des h. Ambros, Boetius (!) und des h. Gregors ihr Entstehen und Wachsen verdankt, ein Werk der gereiften Kunst und des Genie's zu Tage zu fördern. *)

---

*) Die fast abgöttische Verehrung, die Baini dem griechischen Gesange erweist, geht doch etwas zu weit. — Was hat denn derselbe für griechische Gesänge gehört, die er mit den Himnen nur entfernt vergleichen könnte? etwa die von Burette übersetzten, oder die wenigen Fragmente, die Marcello mit moderner Musik wieder zu geben versucht hat? Jedenfalls steht diess mit der früheren Behauptung, dass die Musik der Griechen und Römer, so wie ihre Schriften hierüber, verloren gegangen, nicht im Einklange. Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Ansehung der Feinheiten, welche die Kantilenen jener Himnen enthalten, finden sich darin ganz neue, selbst im übrigen gregorianischen Gesange noch nicht gebrauchte Frasen; die Perioden, obgleich durch die Invasion der Barbaren der poetische und oratorische Rhithmus der Musik verloren ging, lassen sich leicht auf eine abgemessene Gleichheit bringen. Da öfters in einer und derselben Strofe das Gefühl wechselt, aus dem erhabenen in ein flehendes, aus dem klagenden in ein leidenschaftliches u. s. w. übergeht, so wechseln hierbei Tonart und Melodie mit einer solchen Feinheit, dass sie nur eine Geburt der Mutter der Künste aus dem goldnen Zeitalter genannt werden können.

Auf diese Art schuf *Pierluigi* eine neue Musikgattung, worin jeder Zweig der Kunst mit vollendeter Meisterschaft behandelt ist. Wer sich mit den seltensten Geheimnissen des Kontrapunkts vertraut machen will, komme und prüfe diese Himnen; dort wird er gewiss Materialien für eine Ewigkeit finden. Unbeschreiblich ist der hohe Flug der Fantasie, welchen der Meister bei der Richtung derselben genommen. Die Himnen besingen das Lob des Herrn, von Tausenden und abermal Tausenden vorgetragen; einige besingen die Werke der Schöpfung und der Erlösung; einige lobsingen die göttlichen Wohlthaten und strömen in Dankesgebeten ihr Gemüth aus; einige erheben mit ihrem Liede die Standhaftigkeit der Märtirer in ihren Qualen, die Geduld der Beichtiger (Bekenner) in ihrem Berufe; die Standhaftigkeit der Jungfrauen in ihren Vorsätzen; die Zurückgezogenheit der Frauen und Wittwen bei der Eitelkeit der trügerischen Zeit; Andere, indem sie einzelne Wunderwerke, welche die Kirche feiert, verkünden, laden die Gläubigen zu einer erbauenden Fröhlichkeit ein; wieder andere nehmen, indem sie die Thaten eines treuen, gottergebenen Dieners des Herrn erzählen, unsere Nachahmung in Anspruch. Mit einem Worte, die Himnen berühren im Ganzen Alles, was nur andachtsvolles im Gemüthe liegt; wesshalb alle Arten musikalischen Stiles vonnöthen waren, um die verschiedenen Nüancen der Gefühle ausdrücken. Die letzte Stanze endlich, welche in allen Himnen das Lob des Höchsten singt, erfordert den grossartigsten, edelsten und erhabensten Stil. Einige Strofen verlangen, gleich denen Anakreons oder Sapfo's, ähnliche Feinheiten im musikalischen Ausdrucke; andere wollen eine leidenschaftliche Musik u. s. w.

Pierluigi wusste nun alle diese Gefühlsäusserungen in jeder *Himne*, ja in jeder *Stanze* mit seinem filosofischen Sinne zu fassen und wiederzugeben. Daher sind die Himnen ein ganz eigenes, von allen seinen übrigen Schöpfungen ganz verschiedenes Prachtwerk, welches die vollkommenste Ausbildung des grossen Meisters für alle Zeiten verbürgt. Man sehe z. B. die Himnen: *Ad preces nostras; Conditor alme syderum; Hujus obtentu* — wie einfach, klar, herzlich! Man prüfe die Himnen: *Jesu nostra redemptio; Amor et desiderium; Christe redemptor omnium; Sanctorum meritis; Urbs beata Hierusalem* — wie feierlich und erhaben. Man singe die Strofen: *O crux, ave spes unica* aus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Himne: *Vexilla;* oder jene: *O vere digna hostia* aus der Himne: *Ad coenam agni providi* — wie leidenschaftlich-rührend! wie zart zugleich! oder die Strofe: *Memento salutis auctor* aus der Himne: *Christe redemptor omnium;* oder jene: *Castae parentis viscera* aus der Himne: *A solis ortus cardine;* oder jene: *Illae dum pergunt* aus der Himne: *Tristes erant Apostoli;* oder jene: *Quocumque pergis virgines sequuntur* aus der Himne: *Jesu corona Virginum;* oder endlich jene: *Ortae nitent margaritis* aus der Himne: *Urbs beata Hierusalem.*

In keinem Werke *Pierluigi's* finden sich so gewählte Feinheiten des musikalischen Ausdrucks; wenn nicht etwa das Crucifixus der Messe: *Ut, re, mi, fa, sol, la,* oder das Benedictus aus der Messe: *Assumpta est* es wären, die zu einem nähern Vergleich Anlass geben könnten.

Der Schluss der Himnen ist, wie gesagt, immer sehr grossartig gehalten, meist fünf- und sechsstimmig, überreich an Harmonien, an Majestät und erhabener Wirkung.

Da der Kardinal Peretti diese Himnen so sehr liebte, dass er einige Melodien davon beständig für sich sang, so glaubte *Pierluigi* demselben, als er unter dem Namen Sixtus V. den päpstl. Stuhl bestieg, seine *Himnen* zueignen zu müssen. Diese Dedikazion ward von dem Papste angenommen; sie führt das Datum vom 16. April 1589.

Der Titel des Werkes ist folgender:

Joannis Petri Aloysii Praenestini Sacrae Bas. Vat. Cap. Magistri hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem quatuor vocibus concinendi, nec non hymni religionum. Cum privil. S. Pont., Sup. permissu etc. Romae 1589. *F. Coattinus (excud.).*

Aus der Dedikazion erfährt man, dass die Wahl des Gegenstandes diessmal den Wünschen *Pierluigi's* vollkommen entsprach, während er früher oft gegen seinen Willen zu manchen Komposizionen veranlasst worden war; dass er mit seiner Kunst dem Gewichte und der Würde der Worte Nachdruck zu geben suchte; wesshalb er, wie er sagt, hoffe, dass diese Musikgattung, die Sr. Heiligkeit immer angenehm gewesen, auch diessmal einigen Beifall verdienen dürfte.

Der Verf. der Memorie hat, ausser dieser, noch zwei Ausgaben der Himnen gesehen; die erste vom J. 1589 bei A. Gardano in Venedig; die andere vom J. 1625 bei Lucantonio Soldi in Rom, mit der Widmung an Monsignor Anselmi, wobei auch eine Orgelstimme gedruckt ist.

Wie sehr diese Himnen, noch lange nach dem Tode *Pierluigi's,* bei allen Verehrern der Kunst in Achtung standen, möge Folgendes beweisen. P. Urban VIII.,*) ein feiner Kenner der lateinischen und griechischen Sprache und Dichter in beiden, konnte

*) Erw. 1623, gest. 1644. Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die fehlerhaften Verse in den Himnen nicht ertragen; er übertrug daher drei Jesuiten Strada, Galluzzi und Petrucci, die Verbesserung derselben und liess sie dieser Verbesserung gemäss in das Breviarium 1631 einrücken. Sowohl in Rom, als in Italien und auswärts verbreiteten sich die neuen Himnen sehr schnell. Weil nun aber dafür keine Musik vorhanden war, so sang man, so oft der Chor eintreten sollte, die alten Himnen. P. Urban, um diesem Uebelstande abzuhelfen, liess den Maestro Ant. Maria Abbatini (S. A.), einen denkenden Mann, zu sich rufen und entdeckte ihm seine Absicht, zu Antwerpen eine Prachtausgabe der neuen Himnen sowohl im Canto fermo, als in der Figuralmusik veranstalten zu lassen, wozu hinsichtlich des ersteren der bestehende alte gregorianische Gesang, in Ansehung der letztern aber das Beste ausgesucht werden sollte, was die damalige Musik in diesem Fache aufzuweisen hatte. Abbatini entzog sich dem Antrage, hierbei mitzuwirken, indem er sagte, dass in Absicht auf den Canto fermo nur die Sänger der päpstlichen Kapelle kompetente Männer wären, und dass, was die Figuralmusik anlange, kein Tonsetzer die Himnen *Pierluigi's* je zu erreichen im Stande wäre, folglich diese für alle Nazionen und alle Kirchen der christlichen Welt nach den neuen Abänderungen der Verse eingerichtet werden könnten. Der Papst war mit dieser Meinung einverstanden und übertrug das doppelte Geschäft dem Maestro der päpstl. Kapelle Sante Naldini, der die Ausführung desselben mit den Kollegen Odoardo Ceccarelli, Stefano Landi und Gregorio Allegri theilte. Bald war die Sache zu Stande gebracht und das Manuskript an Moretti, einem berühmten Buchdrucker zu Antwerpen, geschickt. Doch erschien das Werk, weil die Arbeiten nur theilweise und zwar theils in Rom, wo die Tipen für den gregorianischen Gesang befindlich waren, theils, was die Figuralnoten und den Text betrifft, in Antwerpen ausgeführt werden konnten, erst i. J. 1644; und der erwähnte Papst hatte, da er am 29. Juli 1644 starb, nicht mehr das Vergnügen, Einsicht davon zu nehmen. Moretti erhielt ein ausschliessendes Privilegium auf dieses grosse Werk, welches den Titel führt:

Hymni Sacri in Breviario Romano S. D. N. Urbani VIII. auctoritate recogniti et cantu musico pro praecipuis anni festivitatibus expressi. Antverpiae ex Off. P. B. Moretti 1644.

XI.

Pierluigi widmet dem Herzoge Wilhelm II. von Baiern das V. Buch der Messen (1590) und Papst Gregor XIV. zwei Motettensammlungen, wofür ihm der Papst seinen Gehalt als Tonsetzer der päpstlichen Kapelle vermehrt (1591).

Pierluigi's wohlwollendster und freigebigster Mäzen aber war

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wilhelm V., Herzog von Baiern*); derselbe, dessen Grabschrift die wohlverdiente Anerkennung enthielt: In ambiguo reliquit, pietate an felicitate major esset.

Wilhelm von Baiern hatte eine vortreffliche Kapelle, deren wohlbestellter Direktor *Orlandus Lassus* war.

Pierluigi war zur Zeit, als er seine Provision als Tonsetzer der apostolischen Kapelle verlor, in grosser Noth. In diesem Zustande schickte er dem besagten Herzoge einige Komposizionen, welche demselben sehr gefielen und wofür er *Pierluigi* zweimal ansehnliche Geschenke machte. Diess bestimmte *Pierluigi*, dem Herzog die neu komponirten Messen zu widmen, die unter dem Titel:

Joannis Petri Aloisii Praenestini, S. B. Vat. Capellae magistri Missarum liber quintus, 4, 5 ac 6 Vocibus concinendarum etc. 1590, *apud Fr. Coattinum*,

zu Rom aufgelegt wurden. Von diesem Missen-Werke sah der Verfasser der Memorie nur noch eine Ausgabe, und zwar 1591 in Venedig bei Scoto. Die Dedikazion dieses Werkes ist ein neuer Beweis der dankbaren Anerkennung der schönen Eigenschaften des Herzogs.

---

*) Von diesem um das Musikwesen seiner Zeit hochverdienten Fürsten sagt Alzreutter in seinem Werke: Historiae bavaricae libri LXXII. etc. Monachii 1662: — »Princeps vere magnus, sapiens, pius, et religiosus.« Von seinem Vater, Albert V., sagt er ebendaselbst: »Musicam nemo principum rectius intellexit, nemo liberalius excoluit. Hoc Maecenate Orlandus Lassus sui Saeculi Orpheus ad famae fastigium ascendit traxitque ad Albertum quicquid faciendis modis, voce, manuque excelluit.«

Das vorstehende Lob des Vaters glaubt *Baini* durch die Anerkennung, welche *Pierluigi* den musikalischen Verdiensten des erhabenen Sohnes zu Theil werden liess, vervollständigen zu müssen. *Pierluigi* sagt nämlich von Wilhelm V.: »Qui cum Gullielmo musicae facultatis studio ac patrocinio comparari possit, vix est, quem ex omni saeculorum memoria proferre liceat . . . animi magnificentiam opulentiamque fortunae ipse ita in sacram musicam contulit, ut nulli labori atque impensae pepercerit, quo sacra, quibus magna religione quotidie intererat, quanta maxima concentuum dulcedine et majestate apud se celebrarentur . . . amplissimis praemiis cantores undique praestantissimos eliciebat . . . quae ad eum musicae sacrae lucubrationes mittebantur, fronte laetissima accipiebat meraque liberalitate compensabat.« Unter den jenem Fürsten gewidmeten Musikwerken verdient die Ausgabe des Kirchengesanges des *Giudetti*, wovon früher die Rede war, einen ehrenvollen Platz. Derselbe Herzog hatte ein reiches Musikarchiv; *Pierluigi* verdankte diesem edlen freigebigen Fürsten die Herzens- und Seelenruhe, welche ihn in den Stand setzte, die Himnen gemächlich auszuarbeiten. Es war daher Pflicht der Dankbarkeit, die *Pierluigi* bewog, das 5. Buch der Messen zu komponiren und dadurch sein Gefühl gegen jenen Fürsten zu verewigen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Band enthält in allem 8 Messen. Vier 4stimmige, unter den Titeln: *Aeterna Christi munera; Jam Christus astra ascenderat; Panis quem ego dabo**); *Iste Confessor.* Zwei 5stimmige unter den Titeln: *Nigra sum; Sicut lilium inter spinas;* und zwei 6stimmige, nämlich: *Nasce la gioja mia* und *Missa sine nomine.*

Alle diese Messen athmen den reinsten und edelsten Stil. Die Worte bleiben immer klar und verständlich, Natur und Kunst feiern das Fest ihrer innigsten Verbindung. Die zwei Messen: *Aeterna Christi munera* und *Iste confessor* werden wegen ihrer Kürze, Klarheit und harmonischen Vorzüge sowohl in der päpstl. Kapelle, als in den Hauptkirchen Roms noch heute aufgeführt und erscheinen mit jedem Jahre neu verjüngt.

Vermuthlich war *Pierluigi* für die Dedikazion seiner Himnen von Sixtus V. reichlich belohnt worden, wodurch er sich aufgefordert sah, demselben eine fernere Sammlung von Motetten, die für die päpstl. Kapelle bestimmt waren, zu widmen. Sixtus V. starb jedoch am 27. August 1590. Sein Nachfolger Urban VII. regierte nur 13 Tage. Diesem folgte Gregor XIV., der, ein sehr vertrauter Freund des h. Kardinals Karl Borromaeus und des h. Filippo Neri, unsern *Pierluigi* bei beiden kennen gelernt und lieb gewonnen hatte. *Pierluigi* trug daher kein Bedenken, die erwähnten *Motetten* dem Papste anzubieten, der sie auch gern annahm.

Diese *Sammlung* enthielt sieben 6stimmige und acht 8stimmige Motetten, das *Stabat Mater* und das *Canticum der h. Jungfrau,* beide 8stimmig.

Der Werth dieser Motetten ist nicht durchaus gleich. Unter den 6stimmigen sind die vorzüglichsten: *Cum autem esset Stephanus*, I. pars; II. pars: *Positis autem genibus. — Hic est beatissimus Evangelista et Apostolus*, I. pars; II. pars: *Hic est discipulus ille. — Responsum accepit Simeon a Spiritu Sancto,* I. pars; II. pars: *Et cum inducerent puerum Jesum.*

Diese 6 Motetten, welche Schönheiten vom ersten Range darbieten, werden noch alle Jahre, für die drei Feiertage des h. Stefan, Johannes des Evangelisten und der Reinigung Mariae, aufgeführt und haben ungeachtet des vielfachen Wechsels der Moden ihre lebensvolle Frische unverändert beibehalten.

---

*) Ueber diese Messe gab es musikalische Streitigkeiten zwischen mehren musikalischen Gelehrten, die längere Zeit dauerten. Endlich vertheidigte sie ein Anonymus unter den Anfangsbuchstaben D. B. mit folgendem Werklein: Dubbi, i quali furono proposti sopra la Messa: Panis, quem ego dabo del P., che va stampata nel 5. libro delle sue Messe, à quali si risponde in forma di dialogo. Roma, per Maur. Belmonti 1655. Diese Schrift, sehr gründlichen Inhalts, machte alle schweigen, welche jene Messe wegen ihres fremdartigen Stils zu bekritteln sich erlaubten. Später wird davon nochmals die Rede sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die siebente 6stimmige Motette: *Tradent enim vos in conciliis*, mit ihrem strengen Canone alla diapente, welcher über die Melodien des gregorianischen Gesanges gebaut ist, scheint eine schwerfällige Maschine, die noch an die niederländische Schule erinnert.

Die acht 8stimmigen Motetten sind von grossem Studium und von Effekt, enthalten jedoch nicht, wie andere 8stimmige dieses Meisters, Schönheiten vom ersten Range und sollen daher nicht einzeln besprochen werden.

Das Canticum der h. Jungfrau: Magnificat, welches ganz durchkomponirt ist, hat zum Thema die Melodie der Psalmodie des gregorianischen Gesanges. Dieses Werk ist ungeachtet der kunstvollen Bearbeitung sehr fliessend und voll Wirkung, vorzüglich bei Vereinigung der beiden Chöre.

Das *Stabat Mater* ist jedoch die Krone der ganzen Sammlung: man kann nichts schöneres in dieser Gattung hören. Hätte *Pierluigi* nichts geschrieben, als dieses Stabat, dieses einzige Stück hätte eben so hingereicht, seinen Namen zu verewigen, wie die Himmelfahrt den Namen Rafaels. Der erste Theil dieses Stabat wird alle Jahre zum Offertorium des Palmsonntages gesungen und überrascht jedesmal durch seine schönen Formen, durch Kunst, Neuheit und Grazie. Burney sah dasselbe zu seiner Zeit in den Händen des Sopransängers der päpstlichen Kapelle Giuseppe Santarelli*) und war darüber so erstaunt, dass er gleich auf den ersten Seiten des ersten Bandes seiner Geschichte der Musik dieses Werkes lobend Erwähnung thun wollte, da er sich aber nicht für geeignet hielt, die Vorzüge desselben zu erschöpfen, so beschränkte er sich auf die drei ersten Noten, die er wunderbar nennt **).

---

*) Dieser Kastrat leistete dem Dr. Burney bei seinem Aufenthalte in Rom wichtige Dienste, indem er ihm die seltensten Schätze der päpstlichen Kapelle mittheilte, wofür ihm aber Burney das Maltheserkreuz zu verschaffen wusste.

**) Simon Mayr verwendete bei einem seiner frühern Besuche in Rom einen ganzen Winterabend zur Prüfung dieses *Stabat* und sagte dann, dass, wenn diese Art zu moduliren bekannt und im Theater angewendet werden würde, die griechische Musik hinsichtlich der wunderbaren Wirkungen nichts mehr über die neuere voraus hätte.

S. M. der König Friedrich Wilhelm III. von Preussen hörte dies Werk im Jahre 1822, im Pallaste della consulta im Quirinal, und obgleich die schönsten Stücke der päpstlichen Kapelle in dieser Akademie ausgeführt wurden, so hing doch sein Kenner-Ohr dergestalt an dem Stabat, dass er sagte: er habe in allen vorgekommenen Musikstücken die Höhe der Kunstvollendung bewundert, in diesem Stabat Mater aber fessle ihn Wahrheit und Natur.

(Dr. Burney liess jenes Musikstück, so wie es während der Charwoche in der päpstlichen Kapelle gesungen wird, zu London drucken; auch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gregor XIV., grossmüthig, wie er war, wollte *Pierluigi* für das Geschenkte auch belohnt wissen. Damals gehörten dem Kollegium mehre reiche Abteien und sonstige kirchliche Einkünfte, daher die Sänger für ihren monatlichen Gehalt eine den besagten Einkünften entsprechende Summe in Bausch und Bogen bezogen und von der apostolischen Kammer nur die vier jährlichen Zulagen an den sogenannten grossen Festtagen: Ostern, S. Peter, Weihnachten und dem Jahrestage der Krönungsfeier des Papstes erhielten; so wie sie vom apostolischen Pallaste täglich Suppe, Brod und Wein erhielten und an Festtagen zur Tafel gezogen wurden.

Gregor XIV. entzog dem Kollegium die erwähnten Besitzungen und vereinigte sie mit der päpstlichen Kammer, die von nun an den Sängern die geregelteren Einkünfte mit 200 Scudi jährlich vergüten musste. Somit erhielt nun *Pierluigi*, welcher bis dahin nur 11 Scudi monatlich bezog, vom März 1591 als Tonsetzer monatlich 24 Scudi (jährlich 288 Scudi), die ihm auch bis an sein Ende verblieben.

---

erschien es in neuerer Zeit bei Kühnel in Leipzig unter dem Titel: Musica sacra, quae cantatur quotannis etc. Das übrige der P. Gregor XIV. dedizirten Sammlung ist bis jetzt ungedruckt geblieben.)

Bei der früher erwähnten Akademie, welche der Kardinal Consalvi auf den Wunsch des Königs, einige alte Musikstücke der päpstlichen Kapelle zu hören, im Quirinal am 10. Dezember 1822 veranstaltete, waren nebst dem Könige die ganze Noblesse von Rom, das diplomatische Korps, die Kardinäle, S. K. H. der Prinz Heinrich, Bruder des Königs, Fürst Wittgenstein, der Graf von Brandenburg, die Herzogin von Devonshire u. s. w. zugegen.

Es wurden von den Sängern der päpstlichen Kapelle folgende Stücke dabei aufgeführt:

1. Zwei 9stimmige Miserere, eins von Allegri, das andere von Bai.
2. eine 8stimmige Motette: In lectulo meo von Pietro Bonomi.
3. Eine 8stimmige Motette: Angelus Domini, von Claudio Casciolini.
4. Zwei Benedictus, ein 5 und ein 6stimmiges von Gio. B. Fazzini.
5. Improperia 8stimmig, und 6. Stabat mater 8stimmig, Beides von *Pierluigi*.

Nach der ersten Abtheilung der Akademie ging S. M. in das Zimmer der Sänger und sagte ihnen manches Schöne über die Aufführung; am Schlusse der Akademie lobte man die verschiedenen Komposizionen, und hier war es, wo S. M. die oben angeführten Worte über das Stabat aussprach.

Als später am 19. Dezember desselben Jahres die K. P. Prinzen Wilhelm und Karl, Söhne des Königs, mit dem General Witzleben und dem Preuss. Minister *Baini* mit einem Besuche beehrten, wurden in des letztern Wohnung mehre klassische Werke von den päpstlichen Sängern ausgeführt, welche die Zufriedenheit der hohen Gäste erwarben. »Ich darf diese Gelegenheit, sagt Baini, nicht vorbeigehen lassen, ohne S. M. dem Könige für das gütige Geschenk der grossen goldenen Künstler-Medaille zu danken, welche mir der Preussische Minister in Höchstdessen Namen überreichte.«

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gegen Gregor XIV. dankbar verpflichtet, brachte er ihm das Magnificat, welches er 4stimmig in allen Kirchentönen gesetzt hatte und in Rom bei A. Gardano drucken liess, als fernere Huldigung dar. Es führte den Titel:

Magnificat octo tonorum liber primus. Auctore Joanne Petro Aloysio praenestino nunc recens in lucem editus. Romae apud Alex. Gardanum. 1591.

In der Dedikazions-Rede erwähnt *Pierluigi* der Theilnahme, welche der Papst dem musikalischen Theile des Gottesdienstes und den Sängern insbesondere durch die grossmüthigste Unterstützung schenke, und dankt insbesondere für den Antheil, der ihm hierbei für seine Person geworden.

Dieser Band — von welchem der Verfasser dieser Memorie nur noch eine Ausgabe zu Venedig bei Ang. Gardano, 1591, sah — enthält sechzehn 4stimmige Magnificat in abgetheilten Versen, davon sind acht über das 1., 3., 5., 7. und 9. Versett und das Gloria Patri gearbeitet; jedes dieser Magnificat ist in allen diesen Versetten über die diesem Lobgesange eigenthümlichen Melodien in den acht Kirchentönen geschrieben.

Die darauf folgenden 8 Magnificat sind über das 2., 4., 6., 8., 10. Versett und das *Sicut erat* gearbeitet, so wie auch jedes Magnificat in allen angezeigten Versetten über die ihnen eigenthümlichen Melodien in den 8 Kirchentönen gearbeitet ist.

Der Hauptcharakter dieser Art Musik in abgetheilten Versetten, in welcher der Spanier Morales bis dahin als der grösste Meister bekannt war, besteht in der Kunst, die Melodie gleich vom ersten Anfange des Psalmes, so wie die mittlere und Final-Melodie streng zu fugiren; die beständige Abwechslung solcher Fugen in jedem Versette — ungeachtet das Hauptthema unverändert bleibt; — die Gleichartigkeit der Nebengedanken mit der angenommenen Weise und die allgemeine Klarheit und Verständlichkeit des Ganzen bei dem deutlichen Ausdrucke der Worte — diess alles fand sich in dem neuen Werke *Pierluigi's* auf das Kunstreichste vereinigt. Aber nur das kunstgeübte Auge des Eingeweihten kann diese wunderbare Verbindung jener Eigenschaften in dem streng harmonischen Ganzen wahrnehmen.

Dr. *Burney*, welcher diesen Band Magnificat kannte, macht im 3. Bande der Geschichte der Musik einen Vergleich zwischen dem berühmten *Zarlino* und *Pierluigi* und fällt das Urtheil, dass jener ein Mann ohne Genie gewesen, dass seine Beispiele den von ihm aufgestellten Regeln bei weitem nicht an Werth gleichkommen und dass das Bestreben, korrekt zu sein, bei ihm oft in Pedanterei ausarte, wesshalb seine Komposizionen schwerfällig, wie sie seien, gewöhnlich des natürlichen Flusses ermangelten, wohingegen sein Zeitgenosse *Pierluigi* auch bei dem reichsten Aufwande von Kunstmitteln immer klar, verständlich, leicht, seine Fuge wie zugleich mit der Melodie des Canto fermo entstanden erschiene; nirgends finde sich Gesuchtes oder Unnatürliches und die Fuge füge sich ihm so leicht, als der Vers dem Dichter Dryden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Als Probe führt Burney zwei Fugen über den Cantus fermus an, nämlich *Veni Sancte Spiritus*, dreistimmig von *Zarlino*, und über *Deposuit potentes de sede* des 2. Magnificat von *Pierluigi*, vierstimmig, aus dem so eben besprochenen Bande, und sagt, wenn man das Beispiel *Zarlino's* mit jenem von *Pierluigi* vergleiche, so erscheine die Harmonie des berühmten Theoretikers trocken, ungefällig und gezwungen; die Fuge *Pierluigi's* aber sei hinreichend, ihm den Namen *divino* zu verschaffen.

Dieses Urtheil bekräftigt *Burney* noch mit dem Zeugnisse des Arcangelo Corelli, eines Schülers von Matteo Simonelli, päpstlichen Sängers, welcher erstere zum ewigen Andenken an den Nutzen, welchen er aus *Pierluigi's* Werken schöpfte, in seinem 5. Konzerte eine Doppelfuge mit dem nämlichen Gedanken, auf dieselbe Art, wie im Versette: Deposuit potentes ausgeführt, angebracht hatte.

Im Laufe des folgenden Jahres 1592 findet sich nichts Merkwürdiges in der Lebensgeschichte unsers Meisters; P. Martini sagt jedoch in seinem Saggio fondamentale pr. Bd. II. S. 74, dass in diesem Jahre eine Sammlung 5stimmiger Psalmen verschiedener Tonsetzer erschienen sei, die *Pierluigi* gewidmet gewesen wäre. Die Tonsetzer seien gewesen: Cost. Porta, Ippolito Baccusi, D. Pietro Ponzio, P. Orazio Colombani, D. Dom. Lauro, Gio. Croce, Girol. Vespa, D. Gio. Gia. Gastoldi, Nicola Parma, Gio. Cavaccio, Leone Leoni, Paolo Bozio, Agostino Corona. Der Verfasser dieser Memorie konnte indess, trotz vieler Nachforschungen und dreimaliger Verwendung bei dem seitdem verstorbenen Stanislao Mattei, Nachfolger des P. Martini zu Bologna, nichts Bestimmtes über diese Thatsache in Erfahrung bringen, da das Werk weder in Rom, noch irgendwo sonst zu finden war.

Zu dieser Zeit befand sich in Rom P. Antonio, Abt der berühmten Abtei von Baume in der Franche Comté, ein Mann, welcher *Pierluigi* ausserordentlich verehrte und ihn mit reichlichen Geldmitteln unterstützte. Da war es nun wieder Pflicht der Dankbarkeit, das neue Werk, welches jetzt bei Coattino herauskam und die Offertorien für das ganze Jahr 5stimmig in zwei Bänden enthalten sollte, jenem Wohlthäter zu widmen, welches auch geschah. Das Werk führt den Titel:

Offertoria totius anni secundum S. R. Eccl. consuetudinem quinque vocibus concinenda. Auctore J. P. A. Praenestino S. B. Vat. Cap. Magistro etc. Pars I. (II.) Romae ap. Fr. Coattinum. 1593.

Die lateinische Dedikazion athmet nur die Dankbarkeit und Verehrung *Pierluigi's* für seinen Wohlthäter. Von diesem Werke sah der Verfasser der Memorie noch zwei andere Ausgaben zu Venedig bei Gardano, die eine 1594, die andere 1596. Der erste Band enthält 40 Offertorien vom 1. Adventsonntage bis zum 10. Sonntage nach Pfingsten; der zweite aber deren 28, vom 11. Sonntage nach Pfingsten bis zum letzten oder 24., und die Offertorien für die vorzüglichsten Feste der Heiligen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Stil dieser Offertorien ist sehr gewählt und in jeder Hinsicht interessant und für den Charakter der h. Worte passend. Dr. Burney sah dieses Werk und führt in seiner Geschichte der Musik unter dem Artikel: *Römische Schule* ein charakteristisches Stück an, welches die Individualität des pränestinischen Stiles auszeichnen soll, nämlich das erste Offertorium des zweiten Bandes Exaltabo te Domine; obgleich er, in Wahrheit zu sagen, noch bei weitem schönere Stücke hätte auswählen können.

Pierluigi überlebte nur sechs Monate die Dedikazion dieser Offertorien, doch liess der Unermüdliche in der kurzen Zeit (vom 1. August 1593 bis 1. Januar 1594) noch drei Werke drucken: einen Band Litaneien, den 6. Band der Messen und das 2. Buch der 5stimmigen Madrigale. Vom 1. Januar bis 2. Februar 1594 sollte der 7. Band der Messen gedruckt werden, dessen Druck jedoch seines inzwischen erfolgten Todes wegen nicht zur Ausführung kam.

Aus dem Gesagten ist zu ersehen, dass nur die beschränkten Vermögens-Umstände, die er dem P. Sixtus V. unverholen gestand, ihn hinderten, seine vielen Werke früher herauszugeben.

Die Litaneien der h. Jungfrau waren 4stimmig und im 1. und 2. Bande fünf an der Zahl, nebst dem Ave Maria, welches den abgeänderten Schluss: Ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus führte. Im 2. Bande aber war der Satz dergestalt eingerichtet, dass sie auch ohne Sopran dreistimmig gesungen werden konnten. Der Stil derselben ist leicht und populär, und die Worte bleiben, da meist Silbe auf Note geht, ganz verständlich.

Die Litanei führt den Titel:

Litaniae deiparae Virginis, quae in sacellis Societatis Rosarii ubique dicatis concinuntur. Musica cum quatuor Vocibus J. P. A. Praenestini Chori S. Petri de Urbe Magistri. Liber I. (und Liber II.). Romae apud Fr. Coattinum. 1593.

Auf dem Titelblatte des zweiten Bandes der Litanei liest man statt *cum 4. Vocibus*: *Ternis et quaternis Vocibus aequalibus, si relinquatur superior pars.*

Der Verfasser der Memorie hat hiervon eine zweite Ausgabe vom J. 1600, Venedig, bei A. Gardano, gesehen, welcher letztere die lauretanische Litanei v. Orlandus Lassus mit der Bemerkung beigefügt hat: Additae litaniae, qua in sancta ecclesia lauretana utuntur, auctore Orlando Lasso. — *Paolucci* analisirt in seinem Werke: Arte prattica di contrappunto, I. Band, S. 175 die 1. Litanei des zweiten Buches.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

XII.

Letzte Lebensperiode *Pierluigi's*. Er wird Konzertmeister bei dem Kardinal Aldobrandini und widmet ihm das 6. Buch der Messen (1593), so wie der Grossherzogin Christine von Toskana den zweiten Band Madrigali Spirituali. *Pierluigi's* letzte Krankheit und Tod (1594).

In den letzten Augenblicken seiner irdischen Bahn schien das Glück unserm *Pierluigi* besonders hold zu werden.

Der junge Aldobrandini, Neffe Klemens VIII., wurde im 22. Jahre von diesem Papste zum Kardinal-Diakon befördert. Er war seit seiner Kindheit bei den Geistlichen des Oratoriums von S. Maria in Vallicella und unter Aufsicht des h. Filippo Neri erzogen worden, er kannte daher *Pierluigi* persönlich ganz genau und nahm ihn sogleich als Konzert-Direktor unter vortheilhaften Bedingungen in seine Dienste.

Diesem Kardinal widmete nun *Pierluigi* unter dems. 1. Dezemb. 1593 einen Band vier- und fünfstimmiger Messen, der den Titel führt:

Missae quinque, quatuor ac quinque Vocibus concinendae auctore Joa. P. Al. Praenestino etc. Liber sextus. Romae apud Franciscum Coattinum. 1694.

Von diesem Bande erschien bei A. Gardano zu Venedig im J. 1596 eine zweite Ausgabe, wo eine sechste 6stimmige Messe: *Ave Maria* von *Pierluigi* beigefügt ist, die der Verleger vielleicht von demjenigen an sich brachte, der die musikalische Verlassenschaft *Pierluigi's* kaufte.

Die Titel der fünf Messen sind: *Dies sanctificatus; In te domine speravi; Sine nomine; Quam pulchra es*, alle 4stimmig; *Dilexi quoniam*, 5stimmig.

Der Werth dieser Messen ist verschieden. Sie sind mehr oder weniger vorzüglich; nur verdient die 5stimmige, welche in der päpstlichen Kapelle heute noch gesungen wird, vor Allem ausgezeichnet zu werden. Sie vereinigt die schönsten Züge seines Genie's. Auch die 6stimmige Messe ist der Anerkennung würdig.

Der Kardinal Ferdinand dè Medici, ein sehr freigebiger Mäzen der Gelehrten und Künstler, liebte und schätzte *Pierluigi* ebenfalls in hohem Grade. Als dessen Bruder Franz, Grossherzog von Florenz, am 19. Oktober 1587 gestorben war, übernahm der Kardinal sogleich die Regierung von Toskana. Im Jahre 1588 entsagtc er dem Kardinalshute, und im Jahre 1589 ward seine feierliche Vermählung durch Prokurazion mit der Prinzessin Christine von Lothringen vollzogen, Tochter des Herzogs Karl, welche in Paris bei ihrer Tante, der Königin Catherina dè Medici, war erzogen worden.

Von dem Augenblicke, als sich Ferdinand von Rom entfernte,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schickte ihm *Pierluigi* von Zeit zu Zeit Konzerte*), wofür ihm gewöhnlich ehrenvolle Erwiederungen zu Theil wurden**).

Zu Anfange des Jahres 1593 schickte er wieder eine neue Komposizion dahin, welche, da sie besonders gefiel, ihm ein sehr bedeutendes Geschenk einbrachte. *Pierluigi* fasste daher den Gedanken, seine Dankbarkeit auch gegen die Grossherzogin Christine durch die Widmung einer Madrigalen-Sammlung an den Tag zu legen.

Zu jener Zeit, wo alles die Gottheiten Amor und Venus mit musikalischen Huldigungen in allen Formen überströmte, war es nicht ganz leicht, etwas Neues auszufinden, um in diesem verbrauchten Fache noch Aufsehen zu erregen. Glücklicher Weise sang man in den Musiken des Oratoriums von S. Filippo Neri eine sehr andächtige Preghiera an die h. Jungfrau, in verschiedenen Strofen oder italienischen Madrigalen, welche aus den Bestandtheilen der Marien-Litanei gebildet worden. *Pierluigi* hatte diese Madrigale nach seiner schweren Krankheit i. J. 1592 so lieb gewonnen, dass er sie immer im Munde führte. Er beschloss also, diese Preghiera in Musik zu setzen und der Grossherzogin zu widmen. Diess war das letzte ganze Werk des Meisters, von welchem man mit Ovid (Met. 14.) sagen kann:

Carmina jam moriens canit exequialia cycnus.

---

*) Unter Konzerten (*Concerti*, wie es im Original lautet) sind an diesem Orte nur eben überhaupt *Komposizionen* zu verstehen; die Benennung *Concerti* wurde erst gegen Ende desselben Jahrhunderts technisch für eine eigene Gattung von Gesang-Komposizionen gebraucht, als deren Urheber sich *Ludovico Viadana* ausweist (m. s. d. Anm. S. 27); Concerti von *Pierluigi*, in dieser Gattung und unter dieser Benennung, gibt es nicht. — Die Beschreibung des musikalischen Festes, womit die Vermählung des Grossherzogs Ferdinand gefeiert wurde, ist früher in der Anm. S. 22 mitgetheilt worden. Anm. d. Herausg.

**) Die Epoche des Grossherzogs Ferdinand ist in Absicht auf die höhere Ausbildung der Musik, woraus späterhin das musikalische Drama erwuchs, von historischem Interesse. Emilio dè Cavalieri war der erste, der die Musik auf die Szene brachte, indem er an die Stelle des Dialogs, welcher sonst ohne Musik gesprochen wurde, musikalische Rezitazion setzte. Der Grossherzog hielt an seinem Hofe viele Musiker, unter denen sich vorzüglich Peri, Caccini (den man gewöhnlich Giulio Romano hiess) auszeichneten. Als auf diese Art das Rezitativ erfunden und der neuen Form des Drama angepasst war, führte man ganz gesungene szenische Vorstellungen auf; die ersten rohen Versuche der Oper, eines bis dahin noch ganz unbekannten Schauspiels, welches in der Folge sowohl den Italienern, als andern Nazionen zur Leidenschaft geworden. Die Höfe von Spanien und Frankreich, überrascht von dieser neuen Erfindung, baten den Grossherzog, ihnen Musiker von seinem Hofe zu schicken, welcher von dieser Zeit an, wie gesagt, einen reichen Depot vorzüglicher Virtuosen aller Art daselbst zu unterhalten pflegte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die 30 Strofen der erwähnten Preghiera sind ganz durchkomponirt; jede Strofe ist in ihrer Art schön behandelt; die Gedanken sind alle ohne Ausnahme edel, leicht und doch grossartig; die Harmonien immer neu und abwechselnd, die Modulazionen klar und überraschend. Die Würze der höheren Kunstmittel zeugt von dem feinsten Geschmacke; alles ist hier Gefühl. Diese Madrigale sind von demselben Stile, wie die Cantica, nur noch lebendiger, gefälliger und, wo möglich, noch mehr Reichthum ausströmend; jedenfalls aber übertreffen sie die zwei Bände der vierstimmigen und den ersten der fünfstimmigen Madrigale dieses Meisters. *)

Das Werk führt den Titel:

Delli Madrigali spirituali a cinque voci di G. P. Prenestino M. d. C. di S. Pietro di Roma, libro secondo. Roma, Coattino 1594.

Die Dedikazion enthält ausser dem Lobe des Hauses Medici, des Glanzpunktes von Italien, nichts von Bedeutung.

Sobald das Werk gedruckt war, schickte *Pierluigi* mehre Exemplare an die Grossherzogin von Toskana, an Emilio del Cavaliere, General-Inspektor der schönen Künste, an Paolo Palezzelli, Hofmusikdirektor, an Jacopo Peri, Giulio Caccini und andere vornehme und berühmte Personen; von welchen allen er die herzlichste Anerkennung erhielt.

Zehn Tage nach Erscheinung dieses Madrigalenbandes bereitete man schon wieder den Druck des 7ten Bandes der Messen, die *Pierluigi* dem Papste Klemens VIII. zu widmen gedachte. **) Allein

---

*) P. Martini spricht über das 17te und Dr. Burney über das 11te Madrigal, jeder in seiner Art, mit grosser Anerkennung, ohne jedoch in die endlich fast bedeutungslose Sprache unsers Verfassers zu verfallen, welcher die ersten Klassiker unter den Malern und Dichtern und ihre Meisterwerke detaillirt aufzählt, um nur für jede Strofe dieser Musik einen Vergleich zu finden, und welcher den Bettinelli, der, wie man sich aus dem Gesagten erinnern wird, an dem spätern Fortschreiten der Musik seine Freude hat, zu übertönen sucht. Wahrhaftig, Trajan hat an Plinius keinen beredtern Panegiriker gefunden, als *Pierluigi* an *Baini!* Ob nun aber auch der wissenschaftlichen Kunst damit ein interessanter Dienst erwiesen worden sein möchte?

Kdl.

Man kann bei Anpreisung dieser Madrigale, von dem Verdienste des Meisters begeistert, vielleicht in Schwulst und Ziererei sich verlieren, unmöglich aber des Lobes zu viel ausdrücken. Anm. d. Herausg.

**) Die Thätigkeit, welche *Pierluigi* in der letzten Periode seines Lebens entwickelte, muss unser Erstaunen in noch höherem Grade erregen, wenn wir bedenken, was es damals hiess: ein Werk zur Herausgabe bereiten. Ein Tonsetzer unsrer Zeit hat seine Arbeit beendigt, wenn die Partitur fertig ist; das Uebrige leistet sein Kopist, der Setzer oder

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hier übereilte den ruhmgekrönten Mann die Krankheit, welche seiner irdischen Laufbahn ein Ende machen sollte. Eine Rippenfellentzündung sehr heftiger Art, die seine fisischen Kräfte erschöpfte, veranlasste nur zu bald die Vermuthung, dass hierdurch das Ende des Greises sehr merklich beschleunigt werde. Man setzte hiervon seinen Beichtvater, Filippo Neri, in Kenntniss, welcher nicht säumte, seinem würdigen Freunde mit dem h. Sakramente beizustehen. Am 26. Januar 1594 legte sich *Pierluigi* zu Bette; am 28. beichtete er und am 29. erhielt er das h. Abendmahl und die letzte Oelung. Der h. Patriarch Filippo Neri verliess sein Bett keinen Augenblick und sprach ihm ohne Unterlass Worte des Trostes und des Heils zu.

Am 31. Januar rief *Pierluigi* seinen einzigen Sohn Igino zu sich, segnete ihn und gab ihm einige christliche Lehren; dann aber (so bezeugt es Igino selbst) sagte er zu ihm: »Mein Sohn, ich hinterlasse noch viele Komposizionen, die noch nicht herausgegeben sind; durch die Grossmuth meiner Gönner, des P. Abt von Baume, des Kardinals Aldobrandini, und Ferdinands, Grossherzogs von Toscana, wirst Du in Stand gesetzt werden, dieselben drucken zu lassen. Ich befehle Dir, dass Du sobald als möglich *Alles*, zur Ehre und zum Ruhme des Allerhöchsten Gottes und seines h. Dienstes in der Kirche, drucken lassen mögest.« Darauf gab er ihm den väterlichen Segen und nahm zum letzten Male Abschied von ihm.

Die Entzündung und das Fieber nahmen zu.*) *Pierluigi* bringt den 1. Februar in heissen Seufzern und frommen Gesprächen mit seinem h. Beichtvater zu. Endlich erscheint die Morgenröthe des 2. Februars 1594, einer Mittwoche und des Festtages der Reinigung der h. Maria Mutter Gottes, der unbefleckten Jungfrau, deren Lobgesang er in den verflossenen Tagen verfasst und in Druck gegeben hatte. Der h. Tröster verdoppelt seinen Eifer und erweckt in ihm die Sehnsucht, dahin zu gehen, um an dem Feste Theil zu nehmen, welches heute im Himmel zu Ehren der Königin der Engel und der Heiligen gefeiert werde.

Stecher, dann der Korrektor. Damals, wo Nichts in Partitur, *Alles nur in einzelnen Stimmen* gedruckt wurde, musste der Komponist erst aus seiner Partitur die Stimmen in der Gestalt, in welcher sie dem Sänger in die Hände gegeben werden sollten (ohne Taktstrich, mit den Ligaturen und Zeichen, an welche jener gewöhnt war), herausziehen; ein Geschäft, worin ihm höchstens nur ein sehr geschickter, der Setzkunst selbst mächtiger Musiker, nicht aber ein mechanischer Kopist hätte zur Hand gehen können. — In keinem Falle gab in der damaligen Zeit der Komponist seine *Partitur* unmittelbar dem Verleger oder dem Besteller in die Hände. Daher die Seltenheit, ja vielleicht der gänzliche Mangel an Autografen aus jener frühen Periode. Anm. d. Herausg.

*) Der deutsche Bearbeiter hat hier für gut gefunden, die eigenen Worte des ehrwürdigen Verfassers beizubehalten. Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der sterbende *Pierluigi* sammelt sich, antwortend: »*Ja, ich wünsche es sehnlichst; möchte die h. Maria, meine Fürbitterin, diese Gnade von ihrem göttlichen Sohne erhalten!*« Kaum hatte er diese Worte gesagt, so gab er, bei vollkommenem Bewusstsein, voll Ruhe und Vertrauen auf die Barmherzigkeit des Herrn, seinen Geist Gott, seinem Schöpfer, zurück und flog, wie man annehmen muss, durch Fürbitte der h. Jungfrau Mutter Gottes und durch die Gebete seines h. Beichtvaters Filippo Neri an den glücklichen Ort des ewigen Gesanges, der ewigen Seligkeit. So sagen die handschriftlichen Memoiren, womit die Notiz des Ippolito Gambocci, Sekretärs des Kollegiums, im Tagebuche der päpstl. Kapelle übereinstimmt, wo er sagt:

»*Diesen Morgen, Mittwoch am 2. Februar* 1594 *ist Herr Gio. Pierluigi, der vortrefflichste Musiker, unser Collega und Kapellmeister zu S. Peter, in ein besseres Leben hinübergegangen.*«

Die Nachricht von dem Tode *Pierluigi's* machte auf alle Klassen der Bewohner Rom's einen tiefen Eindruck; eine grosse Anzahl Menschen folgte dem Begräbnisszuge. Zwei Brüderschaften, mit vielen Geistlichen und dem Pfarrer, gingen vor der Bahre, welche mit Fackeln umgeben war; nach der Bahre gingen unmittelbar Monsignor Agostino Molari, Sakristan, und Cristiano Ameyden, Kapellmeister der päpstl. Kapelle für das Jahr 1594; dann kamen die päpstl. Sänger, dreiundzwanzig an der Zahl; zwei Kapläne, zwei Kleriker, ein Kopist, der Archivs-Aufseher, an den sich dann eine unermessliche Menge musikalischer Künstler und Volk anschlossen. Der Leichnam wurde dann zu S. Peter im Vatikan eingesegnet, wobei das gewöhnliche vierstimmige Libera gesungen wurde; darauf aber in einen Sarg gelegt, worauf eine Bleiplatte mit der Inschrift:

Joannes Petrus Aloysius Praenestinus, Musicae Princeps. *)

angebracht war.

---

*) Abt Gerbert (De Cantu et M. s. Band 2. S. 342) sagt wohl zwar von Corelli, dass dessen Statue im Vatikan mit der Inschrift: *Corelli Princeps Musicorum* aufgestellt worden sei; diess ist jedoch unrichtig: in der Rotonda stand früher seine Büste (die jetzt im Kapitolinischen Museum sich befindet) mit derselben Aufschrift, wie man sie noch sieht, wo jedoch das Epitheton *Musicorum princeps* nicht dabei steht. »Die *Ultramontaner*«, sagt Baini, »gebrauchen diesen Titel mit grosser Verschwendung, aber in Rom ist derselbe meines Wissens Niemand als *Pierluigi* gegeben worden.« (S. A.)

In Rom zwar nicht, versetzen wir, aber anderwärts in Italien nannte man *Benedetto Marcello: il Principe, P. Martini: l'Orfeo* (aber wie viele *Orfei* zählen wir nicht unter den Kunsthelden dieses Landes! *Orfeo Pesarese* heisst es heut zu Tage, wenn von *Rossini* die Rede ist) u. s. w. *Luca Marenzio* hiess *il più dolce cigno dell' Italia;* und *Ci-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pierluigi liegt also vor dem Altare der heil. Apostel Simon und Juda! zu S. Peter im Vatikan begraben, wohin er jedoch nicht zur Auszeichnung, wie Luigi Cecconi (Memoria di Gio. P. da Palestrina, S. 10.) und Adami behaupten, sondern vermöge seiner Wohnung gebracht wurde.*)

Am 14. Februar ward ein Seelenamt für *Pierluigi* zu S. Peter gehalten.

Nach seinem Hintritte wählte der Kardinal P. Aldobrandini den Felice Anerio zum Direktor seiner Kammerkonzerte und wusste es bei dem Papste Klemens VIII., seinem Oheim, dahin zu bringen, dass er demselben den erledigten Posten eines *Tonsetzers (Compositore) der päpstlichen Kapelle* verlieh. Nach Anerio wurde jedoch bis zum heutigen Tage kein eigener Tonsetzer mehr dort angestellt, indem alle etwa nöthig werdenden Kompositionen von den zu allen Zeiten kunstberühmten Sängern der päpstlichen Kapelle geliefert wurden. Diese Kapelle ist auch der wahre Fortpflanzungsort der eigentlichen Römisch-Pränestinischen Schule, die seit ihrem grossen Stifter zu allen Epochen merkwürdige Meister hervorgebracht hat.

XIII.

Schicksale der hinterlassenen Manuskripte *Pierluigi's*. Fernere Ausgaben derselben.

Sieben Tage nach *Pierluigi's* Ableben feierte man das Krönungsfest Klemens VIII., an welchem die päpstl. Sänger, wie gewöhnlich, an der Tafel des Papstes die Motetten sangen. Als dieselben zum Fusskusse kamen, fragte sie Klemens, in wessen

---

priano de Rore hiess sogar *il divino!* Unsre Seb. Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Jos. Haydn, Beethoven sind ohne Prädikat zu Grabe gegangen! Kdl.

— Diesseits der Berge haben, unsers Wissens, nur die Franzosen einen Versuch gemacht, diess in ihrer gezierten Manier nachzuahmen, als sie einem *Eustache du Courroy* oder *Jacques Mauduit*, die zu ihrer Zeit sehr berühmt in Frankreich, d. h. in Paris, gewesen sein mögen, Beinamen gaben, wie: *Le Prince des Professeurs de Musique, le Père de la Musique;* eine Mode, die sich aber auch dort, wie alle Moden, nicht lange erhalten zu haben scheint. Anm. d. Herausg.

*) Heutzutage werden zu S. Peter blos Päpste und regierende Fürsten, wenn sie in Rom sterben, mit Bewilligung des Papstes beigesetzt; Kardinäle, wenn sie es in ihrer letztwilligen Anordnung verlangen sollten, erhalten diesen Vorzug nur auf ausdrückliche Bewilligung des Papstes. Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hände der musikalische Nachlass *Pierluigi's* gekommen sei? Maestro Christian Ameyden antworte: in die seines Sohnes Igino. So, sagte der Papst, wäre es wohl Pflicht und wir werden demnächst auch anordnen, dass die Werke dieses grossen Mannes in einer vollständigen Ausgabe zur Ehre Gottes und zum Dienste der Kirche öffentlich erscheinen. Die Kollegen dankten für diese gütige Erinnerung und empfahlen sich. Diess erzählt Ippolito Gambocci, Sekretär des Kollegiums, in seinem handschriftlichen Tagebuche, d. d. 9. Februar 1594.

Igino war mit dieser Anordnung um so mehr zufrieden, da er das Geld, welches ihm sein Vater zur Bestreitung der Kosten für den Druck der noch nicht erschienenen Werke hinterlassen hatte, somit für sich behalten konnte.

Indess kam ihm doch die Idee bei, den bereits ganz vollendeten 7ten Band der Messen seines Vaters Papst Klemens VIII. zu widmen; er fügte noch eine fünfstimmige hinzu, welche er unter den Manuskripten fand und die den Titel: *Tu es pastor ovium* führte, ohne jedoch zu wissen, dass dieselbe Messe bereits Sixtus V. gewidmet worden war.

In der Dedikazion dieses Bandes nun kommt der schon zu Anfang dieses Werkes erwähnte Ausdruck vor: *Joannes Petraloysius praenestinus pater meus, septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens.* Es gibt diess dem Verfasser dieser Memorie die Veranlassung, zu der Erörterung der Frage über *Pierluigi's* Lebensalter hier noch Einiges nachzutragen:

Es ist gewiss, dass *Pierluigi* im September 1551 als Kapellmeister in der Capella Giulia zu S. Peter angestellt war. Da er i. J. 1540, beiläufig in einem Alter von 16 Jahren nach Rom gekommen sein soll, um die Musik zu studiren, so ergibt sich, dass *Pierluigi* in einem Alter von 27 Jahren diese Stelle erhalten und im Jahre 1554 in einem Alter von 30 Jahren sein erstes Werk im Drucke herausgegeben hat. Auf diese Art die Lebensepochen berechnet, geht alles richtig und regelmässig; während nach der andern Alles hipothetisch, unwahrscheinlich und lächerlich erscheint. Wenn der Ausdruck: septuaginta fere vitae suae annos in dei laudibus componendis consumens, im engern Sinne genommen, folglich angenommen werden sollte, dass *Pierluigi* beinahe 70 Jahre als Tonsetzer in Thätigkeit gewesen, so müsste er schon um 1524 (welches als dessen Geburtsjahr gilt) Tonsetzer gewesen sein; er müsste, bei den damals vorhandenen grossen Meistern, doch 40 oder wenigstens 30 Jahre alt gewesen sein; woraus zu folgern wäre, dass er in einem Alter von beinahe 100 Jahren gestorben sei; er hätte also seine ersten Sachen, die i. J. 1554 gedruckt wurden, erst in einem Alter von 60 Jahren herausgegeben und wäre i. J. 1555 mit 61 Jahren als Sänger in die päpstl. Kapelle getreten. *)

*) Darauf wollen wir antworten:

Es ist und bleibt Hipothese — da kein Dokument vorhanden ist, wel-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der Dedikazion sagt Igino ferner, dass er bei Herausgabe dieser Werke nur den väterlichen Willen und Befehl vollzogen

---

ches irgend eine Gewissheit in der Sache geben könnte — dass *Pierluigi* im J. 1540 beiläufig 16 Jahre alt nach Rom gekommen sein soll, um dort Musik zu studiren. Nirgends wird gesagt, dass *Pierluigi* gerade 16 Jahre alt dahin gekommen sein müsse; im Gegentheile scheint es, dass nach Baini's eigenen Worten (I. Band, S. 16, wo er sagt: dovettero procurargli in Roma un posto fra i fanciulli destinati al servigio di qualche basilica) *Pierluigi* als Knabe von höchstens 10 Jahren dahin gekommen, weil sonst der mehrmals vorkommende Ausdruck *Fanciullo* doch einigermaassen lächerlich wäre. Was hindert uns nun, anzunehmen, dass *Pierluigi* i. J. 1524 10 Jahre alt nach Rom gekommen und sich dort im Verlaufe der Zeit in der Musik dergestalt ausgebildet hätte, dass er im September 1551 in einem Alter von beiläufig 37 Jahren die Kapellmeisterstelle in der Capella Giulia erhalten, sein erstes gedrucktes Werk im Jahre 1554 in einem Alter von 41 Jahren P. Julius III. dedizirt habe und das nächstfolgende Jahr 1555 als Sänger in die päpstliche Kapelle eingetreten sei—?

Auf diese Weise scheint es wahrscheinlicher, dass *Pierluigi* zu jener Zeit, wo so viele berühmte Tonsetzer vorhanden waren, die Kapellmeisterstelle eher in einem Alter von 37 Jahren verdient und erhalten habe, als, wie Baini annehmen zu müssen vermeint, in dem Alter von 27 Jahren, wo besonders seine kontrapunktischen Studien gewiss noch nicht zu der vollendeten Reife gediehen waren, die dazu erfordert wurde, um auf einen so bedeutenden Posten berufen zu werden und so vielen der geübten Meister die Spitze zu bieten. (Nur beiläufig will der Herausgeber hier die Erinnerung einrücken, dass *Orlando Lasso* die Kapellmeister-Stelle an einer der Hauptkirchen Roms, S. Johann im Lateran, 1441, in einem Alter von ungefähr 20 Jahren bekleidete.) Es ist weit natürlicher, anzunehmen (weil doch immer das Wahrscheinlichere angenommen werden muss), dass *Pierluigi* sein erstes kontrapunktisches Werk vielmehr in einem Alter von 41 Jahren, als in jenem von 31 dem Papste zu widmen den Muth gehabt; und warum soll ein Mann im Lebensalter von 42 Jahren als Sänger nicht noch erspriessliche Dienste leisten können? Baini geht jedenfalls zu weit, wenn er annimmt, dass jener lateinische Ausdruck von den Anhängern der entgegengesetzten Meinung für seine Anstellung als Tonsetzer gebraucht werden soll; das wollen wir keines weges; in diesem Falle wäre freilich, wie er sagt, alles unwahrscheinlich und sogar lächerlich. Aber was hindert uns, wie gesagt, anzunehmen, dass Igino mit diesen Worten nur überhaupt die 70jährige Widmung seines Vaters für den Tempel Gottes habe bezeichnen wollen? Diess steht, da andere Zeugnisse die Lebensdauer *Pierluigi's* auf beinahe 80 Jahre stellen, mit keiner der früher angegebenen Dienstepochen *Pierluigi's* nur im Geringsten im Widerspruche; im Gegentheile wird dadurch Alles auf das Befriedigendste ausgeglichen, die Stelle nicht zu vergessen (siehe S. 63), wo *Pierluigi* sein herannahendes Alter in Anschlag bringt und wofür nach Baini nur einige Jahre über vierzig an-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

habe und dass er daher mit der fernern Herausgabe der Werke seines Vaters fortfahren wolle, insofern es seine beschränkten Finanzmittel erlaubten, wobei er sich nun auch die grossmüthige Unterstützung des h. Vaters verspricht. Die Dedikazion ist vom März 1594 datirt und schliesst mit: Sanctitatis Vestrae humillimus servus Hyginus Petraloysius.

Wie es mit der weitern Herausgabe dieser Werke und der Unterstützung des Papstes ausgesehen, das wollen wir später untersuchen. Hier nur Einiges über den Inhalt des vorliegenden Bandes, welcher den Titel führt:

Missae quinque, quatuor ac quinque vocibus concinendae, auctore Joanne Petro Aloysio Praenestino Sacrosanctae basilicae Vaticanae capellae magistro, nunc demum in lucem editae. Liber septimus. Romae, apud F. Coattinum. 1594.

Dieser Band enthält drei vierstimmige und zwei fünfstimmige Messen:

Ave Maria
Sanctorum meritis } 4stimmig, *Sacerdos et pontifex*
Emendemus } *Tu es pastor ovium* } 5stimmig.

Diese Messen sind sämmtlich über die Titel-Melodien des gregorianischen Gesanges gearbeitet. Die erste: *Ave Maria* ist einfach, andächtig und wiederholt in verschiedenen Formen die Melodie: *fa, do, re, la, si b, la* (in den deutschen Singschulen *f, c, d, a, b, a*), welches die Tonart des Ave im gregorianischen Gesange ist. Die Messe: *Sanctorum meritis*, über die ganz eigenen Melodien dieser Himne gebildet, Melodien, heiter und lebendig, wie sie sich kaum in einer Stelle des gregorianischen Gesanges wieder finden, entwickelt ganz eigenthümliche Modulazionen und trägt einen besonders brillanten, originellen und grossartigen Charakter an sich. — Die Messe: *Emendemus* ist von strengem Stil, ohne jedoch im geringsten steif oder trocken zu sein.

Die Messe: *Sacerdos et pontifex* zeichnet sich durch eine Reihe neuer und lebendiger Modulazionen aus. — Die letzte Messe: *Tu es pastor ovium* ist bereits bei der Gelegenheit, als sie zuerst

---

zunehmen wären, ein Alter, welches doch gewiss keinem Kontrapunktisten der Welt noch Anlass zu Klagen gegeben haben dürfte, insofern von musikalischem Genie oder von der künstlerischen Anstrengung die Rede ist. Kdl.

Der Herausgeber widersteht leicht der Anfechtung, auch seinerseits noch auf die Diskussion einzugehn, in welcher sich der deutsche Bearbeiter besonders gefallen zu haben scheint; seine Meinung hat er in der Anmerkung S. 2 ausgesprochen. Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in der päpstlichen Kapelle unter Sixtus V. aufgeführt wurde, besprochen worden.

Igino veranstaltete im folgenden Jahre 1595 eine zweite Auflage bei demselben Buchdrucker und fügte noch eine sechsstimmige Messe mit dem Titel: *Ad bene placitum* bei. Diese letztere war die erste von den dreien, welche *Pierluigi* in Auftrag der Kardinals-Kongregazion zur Vollziehung der Dekrete des Trientinischen Konziliums geschrieben hatte, und welche Andrea de Agnetis neuerdings im Buche der Messen unter dem Titel: *Illumina oculos meos* auflegte. Auch eine dritte Ausgabe erlebte dieser 7te Band durch Gardano in Venedig 1605, wo die letzterwähnte Messe *Ad bene placitum* eingeschaltet war.

Igino fand bald die günstigste Gelegenheit, die noch nicht gedruckten Werke seines Vaters ohne allen Kostenaufwand auflegen zu lassen. Mehre Verleger boten ihm ansehnliche Summen für die ganze Manuskripten-Sammlung *Pierluigi's*.

Am meisten gab Tiberio de Argentis in Venedig heraus, welcher i. J. 1596 den grössten Theil derselben auf diese Art an sich brachte; den Rest kaufte Andrea de Agnetis, ebenfalls ein Venezianer; allein der Kaufpreis ist weder hinsichtlich des ersten, noch des zweiten Vertrages bekannt geworden. Ein anderer unbekannter Venezianischer Buchdrucker kaufte alle Manuskripte des Canto fermo um 2105 Scudi; somit kam die ganze musikalische Verlassenschaft in die Hände dreier Spekulanten und musste nach Venedig wandern, wo vielleicht noch Original-Manuskripte dieses grossen Meisters aufzufinden sein dürften.

Das Schicksal der Manuskripte vom Canto fermo ist aus dem Früheren bekannt; dort ist gesagt worden, dass der Kaufvertrag unter dem 2. Januar 1599 für nichtig erklärt wurde. Ob aber bei der vortrefflichen Ausgabe des Graduale *De tempore*, welche in der Medizäischen Druckerei unter Paul V. veranstaltet wurde, das in Rede stehende Exemplar nicht doch benutzt worden, muss vor der Hand noch dahingestellt bleiben.

Auch die von den beiden Obengenannten angekauften Musik-Werke von *Pierluigi* scheinen in der Folge in Vergessenheit gerathen zu sein; denn wie wäre es sonst möglich, dass *Pierluigi* unter seinen Werken nicht wenigstens *eine* ungedruckte Motette sollte hinterlassen haben? Sollten sich nicht wenigstens ein Madrigal, ein Psalm, eine Litanei, eine Lamentazion u. s. w. darunter gefunden haben, wovon bis dahin noch kein Abdruck gemacht worden? Hätte Igino diese Manuskripte wenigstens bei sich aufbewahrt, so wären dieselben doch beisammen geblieben, bis eine günstige Gelegenheit zu ihrem Druck sich gefunden hätte; allein so kamen sie an entfernte Besitzer, welche darauf nur insofern Werth legten, als Geld damit zu verdienen war. Somit erschienen bei den oben angeführten zwei Buchhändlern de Argentis und de Agnetis mehre Messen von *Pierluigi*, welche in 6 Bänden abgedruckt wurden und von welchen nunmehr kurz die Rede sein soll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

De Argentis liess nämlich bei den Erben Girolamo Scoto's den 8. Band der Messen auflegen, welchem er den Titel gab:

Joannis Petraloysii Praenestini Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus liber octavus, nunc primum in lucem editus, cum privilegio. Venetiis, apud haeredem Scoti. 1599.

Diese Messen waren, wie alle Missae posthumae *Pierluigi's*, einem Geistlichen gewidmet: P. Silvio Majoli, Prior von S. Salvatore in Lauro zu Rom etc., einem gepriesenen Verehrer der Kunst.

Der in Rede stehende Band, von welchem der Verf. der Memorie nur noch eine Ausgabe vom J. 1609 bei Girol. Scoto sah, enthält 6 Messen; zwei vierstimmige: *Quem dicunt homines* und *Dum esset summus pontifex;* zwei fünfstimmige: *O admirabile commercium* und *Memor esto;* dann zwei sechsstimmige: *Dum complerentur* und *Sacerdotes domini.*

Die erste Messe: *Quem dicunt homines* scheint eine Jugend-Arbeit zu sein, worin *Pierluigi* die 20 oder 30 Wiederholungen derselben musikalischen Frase nach Josquin's Sitte nützlich zu verwenden suchte; er scheint jedoch mit diesem Versuche nicht zufrieden gewesen zu sein, weil er von dieser Extravaganz in der Folge keinen weitern Gebrauch machte.

Die Messe: *Dum esset summus pontifex* ist sehr künstlich, aber klar und verständlich, über die Melodien dieser Antifone gearbeitet.

Die Messe: *O admirabile commercium* ist über die gleichnamige Motette, welche sich im ersten Buche der Motetten befindet, gearbeitet; sie ist eine der wohltönendsten, grossartigsten und schönsten dieses Meisters; sie bleibt, tausendmal gehört, immer neu und voll Wirkung.

Die Messe: *Memor esto*, eine Nachahmung der Motette gleiches Namens, die im zweiten Buche der Motetten enthalten, ist voll Andacht und hat überraschende Intonazionen.

Die Messe: *Dum complerentur* ist erhaben, wie die gleichnamige Motette; sie allein könnte den Musikern eben so als Vorbild der wahren Schönheit und Erhabenheit dienen, als demjenigen, welcher Rhetorik studirt, der Panegirikus auf Trajan von Plinius dem Jüngern. Diese Messe hatte *Pierluigi*, wie früher angezeigt worden, bereits dem Papste Gregor VIII. zum Gebrauche der päpstliche Kapelle zugeeignet.

Die Messe: *Sacerdotes Domini* endlich ist ein Produkt des grössten Talentes, nur *Pierluigi* eigenthümlich. Der Inhalt der ganzen Messe besteht aus zwei Kanons; der eine löst sich in der Sekunde, der andere in der Sekunde von der Sekunde, d. i. in der Terze des Führers (alla terza della guida) auf; die Auflösungspunkte sind jedoch nicht sehr entfernt, sondern finden sich gewöhnlich nach drei, öfters nach vier Takten. Eine Messe, auf solche Art gefesselt und über Themen aus dem gregorianischen Gesange zu schreiben, dabei alle andere Arten von Kunstmitteln in reichem Maasse anzuwenden und bei alle dem noch Geschmack, natürliche

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Leichtigkeit und Abwechslung zu erzielen — das ist nur das Resultat eines durch grosse Studien gereiften kolossalen Geistes.

Auf diesen 8ten Band liess de Argentis in derselben Druckerei noch den 9ten Band der Messen unter dem Titel folgen:

Joannis Petraloysii Praenestini Missarum cum quatuor, quinque ac sex vocibus Liber nonus etc. 1599.

und widmete denselben dem P. Gio. Cisano, einem Säkular-Domherrn von S. Giorgio in Alga zu Venedig.

Diese Ausgabe, von welcher der Verf. der Memorie noch eine zweite vom Jahre 1608 sah, enthält nachstehende sechs Messen:

zwei 4stimmige: *Ave Regina* und *Veni sponsa Christi;*
zwei 5stimmige: *Vestiva i colli* und *Sine nomine;*
zwei 6stimmige: *In te Domine speravi* und *Te Deum laudamus.*

Die zwei 4stimmigen Messen sind kurz, leicht, andächtig, und ganz ihrem kirchlichen Zwecke angemessen. — Die Messe: *Vestiva i colli*, über die Melodien des gleichnamigen Madrigals gearbeitet, ist voll von Kunststellen, scheint aber mehr für Instrumente, als für Stimmen geschrieben. — Die Messe: *Sine nomine* ist jedoch ausgezeichnet. Hier zeigt *Pierluigi*, mit welcher Meisterschaft er die Canoni in jedem Intervalle der Skala zu behandeln weiss. — Die Messe: *In te Domine speravi* ist wieder voll von künstlerischen Vorzügen und eine der schönsten dieses Meisters. — Die Messe *Te Deum laudamus* hatte *Pierluigi* früher P. Gregor XIII. für den Dienst der Kapelle gewidmet; sie ist daher auch früher schon besprochen worden.

Der 10te Band der Messen *Pierluigi's* wurde von Andrea de Agnetis in Venedig verlegt und führte folgenden Titel:

Joannis Petri Aloysii Praenestini missarum quatuor, quinque ac sex vocibus liber decimus etc. 1600 —

und war dem P. Vincenzo Sandrinela von Rimini, Säkular-Domherrn und Prokurator von S. Giorgio in Alga zu Venedig, gewidmet.

Die sechs Messen dieses Bandes sind wieder in der früher angezeigten Ordnung:

zwei 4stimmige: *In illo tempore* und *Già fu chi m'ebbe cara;*
zwei 5stimmige: *Petra sancta* und *O virgo simul et Mater;*
zwei 6stimmige: *Quinti toni* und *Illumina oculos meos.*

Diejenige unter dem Titel: *Già fu* etc. ist kurz, wohltönend, leicht und lebendig; jene: *Quinti toni* ausgezeichnet, von besonderer Wirkung und erhabenem Ausdrucke. Die drei Messen: *In illo tempore*, *Petra sancta*, *O Virgo etc.* sind voll Kunst, aber zu strenge, schwerfällig und melancholisch. Die Messe: *Illumina* endlich ist die erste von den dreien, welche *Pierluigi* zur Prüfungsepoche geschrieben und welche Igino unter dem Titel: *Ad bene placitum* in der zweiten Ausgabe des 7ten Bandes abdrucken liess.

Dieser Band hat keine zweite Auflage erlebt, weil, eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Messe abgerechnet, die übrigen alle dem Geschmacke der neuen Generazion nicht mehr zusagten. Agnetis liess daher nichts mehr von *Pierluigi* drucken.

De Argentis war mit seinen Messen glücklicher; daher liess er ohne Verzug den 11ten Band der Messen unter dem Titel auflegen:

Joannis Petraloysii Praenestini Missarum cum quatuor, quinque ac sex vocibus Liber undecimus. Ven. apud Hieron. Scoti. 1600.

Dieser Band war dem Prior von S. Gregorio in Bologna, P. Daniele Rosa gewidmet und enthielt 5 Messen: eine vierstimmige: *Descendit Angelus;* zwei fünfstimmige: *Regina coeli* und *Quando lieta sperai;* und zwei sechsstimmige: *Octavi toni* und *Alma Redemptoris Mater;* welche alle, ohne Ausnahme, schön und ihres Meisters würdig sind.

Die erste ist etwas lang, aber reich an Gedanken und Kunstwerth; die zweite, über den gleichnamigen Canto fermo gearbeitet, festlich und andächtig; die dritte, über dasselbe Madrigal geschrieben, voll Gefühl; die vierte hat einen zweiten Sopran, der die h. Worte in der Melodie einer ganz unbekannten, aber damals berühmten Kanzone vorträgt; die letzte gehört wieder unter das Gediegenste und Schönste der Kunst; sie wird in der päpstlichen Kapelle noch heute mit der grössten Wirkung ausgeführt.

Im Jahre 1601 kam der 12. Band der Messen, Eigenthum de Argentis, bei Scoti unter dem Titel heraus:

Jo. Petraloysii Praenestini missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus Liber duodecimus. Venetiis, 1601,

und war dem Domherrn P. Gio. B. Bordonio der Kongrezazion von S. Giorgio in Alga gewidmet.

Dieser Band enthält 6 Messen, zwei 4stimmige: *Regina coeli* und *O Rex gloriae*, zwei 5stimmige: *Ascendo ad Patrem meum* und *Qual' è il più grande Amor?* und zwei 6stimmige: *Tu es Petrus* und *Viri Galilaei.*

Diese Messen sind durchgehends schön; die erste, über die gregorianischen Melodien der Antifone geschrieben, ist sehr lebendig und fliessend; die zweite über die gleichnamige Motette dieses Meisters ist ganz Gebet; die dritte und vierte sind voll Abwechslung und von grösserer Wirkung, als die vorhergehende; die 5. bietet Schönheiten von erstem Range dar, sie ist reich an Ausdruck und an seltenen Kunstmitteln. Die letzte hatte *Pierluigi* bereits im Jahre 1585 unter Gregor XIII. der päpstlichen Kapelle übereignet; sie ist schon früher besprochen worden.

Der *letzte Band*, welcher von *Pierluigi's* Komposizionen *im Drucke* erschien, ist bei *de Argentis* aufgelegt und enthält vier 8stimmige Messen, unter dem Titel:

Joannis Petraloysii Praenestini musici celeberrimi Missae quatuor, octonis vocibus concinendae etc. Venetiis apud R. Coattinum. 1601.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieser Band wurde P. Girolamo Zino, General der sekularisirten Domherren von S. Giorgio in Alga zu Venedig, gewidmet.

Die erste jener Messen mit dem Titel: *Laudate Dominum omnes gentes* ist über die Melodien der gleichnamigen Motette dieses Meisters (2. Band der Motetten zu 5, 6, 8 Stimmen) gearbeitet und voll Schönheiten. *Non inveni meliorem*, schrieb Maestro *Chiti* im Jahre 1752 eigenhändig am Ende der Partitur, die er sich behufs seiner Studien abschrieb *).

Die zweite Messe ist über die Motette: *Hodie Christus natus* gearbeitet, deren Titel sie auch führt. So wie diese Motette, von welcher bereits früher die Rede war, alle Komposizionen der gewöhnlichen Meister in der zweichörigen Gattung weit übertrifft, so auch die Messe, von welcher der erste Chor aus den tiefen Stimmen, der zweite aus den hohen, von einem Baritono unterstützt, besteht. Hätte *Pierluigi* auch nur diese einzige Messe geschrieben, so wäre sein Name dennoch unsterblich.

Die dritte Messe führt den Titel: *Fratres, ego enim accepi* und ist über die Melodien dieser Messe (welche bis auf den damaligen Zeitpunkt ganz unbekannt geblieben war) geschrieben. Alles ist grossartig und edel, sowohl hier, als dort; es sei Anwendung der Kunst oder Ausdruck des Wortes.

Die vierte und letzte Messe: *Confitebor tibi Domine* ist, wie wir wissen, bereits bei Lebzeiten *Pierluigi's* gedruckt und von Gio. Becci der florentinischen Klosterfrau *Cibo* gewidmet worden. Darum hier nichts Weiteres darüber.

Nach ungefähr 20 Jahren gab ein gewisser *Fabio Costantini*, Kapellmeister an der Domkirche zu Orvieto, mehre *ungedruckte Motetten von Pierluigi* heraus, die sich unter den Komposizionen befanden, welche er sich während seiner Studien in Rom aus verschiedenen Archiven gesammelt hatte. Diese Sammlung führt den Titel:

Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae, a Fabio Costantino Romano, urbevetanae cathedralis musicae praefecto. Romae. B. Zannetti 1614**).

Die ersten vier Motetten dieser Sammlung sind von *Pierluigi*

---

*) Man sehe das Exemplar, welches von dieser Messe im Hause Corsini zu Rom aufbewahrt wird und man wird die Note Chiti's nachstehenden Inhalts finden: Non inveni meliorem in arte contrapuncti in concerto harmonico, in observantia imitationum subjecti, in expressione sensus verborum ac in omnibus requisitis necessariis admirandis, sed difficillime imitandis. Opus Joannis Petri Aloysii Praenestini Protomagistri in practicis omnium compositorum in re ecclesiastica.

**) In der Ausgabe, welche der Herausgeber der gegenwärtigen Kandler'schen Arbeit gesehen hat, steht durch einen derben Druckfehler die Jahrszahl 1512. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und heissen: *Sub tuum praesidium; Fratres, ego enim accepi; Caro meo* I. pars; II. pars: *Hic est panis.*

Sie sind durchgehends von grossem Werthe, nur dass wohl die erste von den beiden folgenden, welche die feinsten Schönheiten in Doppelchören enthalten, übertroffen werden möchte. Die Chöre bestehen, wie in der Messe: Hodie Christus natus, aus zwei Abtheilungen, von denen die eine die tieferen Stimmen, die andere die hohen Stimmen enthält.

Die Motette: *Fratres* etc. ist insbesondere von sehr erhabener Wirkung, und obgleich sie 8stimmig und in zwei gleiche Chöre abgetheilt ist, so dürfte doch unter allen Komposizionen *Pierluigi's* diese die einzige sein, welche mit der Missa Papae Marcelli einige Aehnlichkeit hat. Ueber diese Motette ist auch die früher besprochene *Messe Fratres* gearbeitet. Diese Motette wird noch heut zu Tage dreimal des Jahres in der päpstlichen Kapelle gesungen, und immer freut man sich dort, sie wieder zu hören.

Hiermit enden die Opera posthuma von Pierluigi, die gedruckt erschienen sind. Indessen nahmen die weiteren Auflagen seiner Werke kein Ende, und es gibt seit dem XVI. Jahrhunderte keine Zeitepoche, wo die Buchdruckereien nicht mit seinen Geistesprodukten beschäftigt gewesen wären. Der berühmte niederländische Kapellmeister *Matelart* zu S. Lorenzo in Damaso schaltete kaum zwei Jahre nach dem Tode *Pierluigi's* 6 von den Motetten des letztern in die schöne Ausgabe seiner Responsorien*) ein, um, wie er selbst sagte, den Werth seines Werkes zu vermehren und dem Kardinal Alessandro Peretti damit eine Aufmerksamkeit zu erweisen.

Paolucci, Martini, Dreyer, Burney, und in unserer Zeit *Choron***) haben durch den Druck viele Komposizionen *Pierluigi's* gemeinnützig zu machen gesucht. *Choron* sagt in seinem Werke:

Principes de composition des écoles d' Italie etc. Paris 1808. *Tom. III. Appendix II.*

» Il est bien à desirer qu'elles soient introduites dans les cathédrales de France. Je forme à cet égard le même voeu, que j'ai enoncé pour le rétablissement du chant Romain en France***). «

---

*) Responsoria, Antiphonae et Hymni in processionibus per annum quaternis et quinternis vocibus concinendae; auctore *Joanne Matelarto Flandren.* Colleg. Eccl. S. Laur. in Dammaso de Urbe capellae magistro. 1596. Romae ex typogr. Nic. Mutii 1596. Die Motetten *Pierluigi's*, welche darin befindlich, sind folgende: *Hodie beata Virgo* a 4 Voci; *Sicut cervus* a 4 Voci; *Jesus junxit se* a 4 Voci; *Crucem sanctam* a 5 Voci; *Homo quidam* a 5 Voci; *Coenantibus illis* a 5 Voci.

**) Aus der neuern Zeit könnten wir mehre in Deutschland noch hinzufügen. *Kdl.*

***) Choron hat sich indess in genanntem Werke (welches mit dem beschei-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

XIV.

Ungedruckte Werke *Pierluigi's*, welche sich in der päpstlichen Kapelle, in den Archiven des Lateran, Vatikan, der Kirche S. Maria in Vallicella, in der Bibliothek des Collegio Romano, so wie in der Vatikanischen Bibliothek befinden. Kurzer Blick auf untergeschobene Komposizionen.

Wir haben nun bisher derjenigen Werke *Pierluigi's* erwähnt, welche im Druck erschienen sind. Allein in den Kirchen-Archiven zu Rom befinden sich noch so manche Schätze dieses Meisters, welche der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen *).

---

denen Titel Oeuvre classique erschienen ist) die Mühe des Sammelns erspart und lieber gleich die Beispiele des P. Martini (mit allen Mängeln oder Druckfehlern, nur ohne die Analise, die dort dem Werke eigentlich seinen Werth gibt) mit beinahe gar keiner oder sehr flauer eigener Erklärung abdrucken lassen. *Baini* war hier offenbar bestochen durch das Lob seines Helden. *Kdl.*

*) Nun ist aber zu wissen nöthig, dass kein Archiv in Rom existirt, welches nicht durch unreine Hände oder durch andere unglückliche Schicksale eines Theils seiner Schätze beraubt worden wäre.

Was von dem Archive der päpstlichen Kapelle der Plünderung und dem Feuer, welches die Soldaten des Bourbon (1527) dort angelegt hatten, entging, wäre vielleicht noch immer von grossem Werthe gewesen. Aber der Kardinal Rospigliosi, welcher unter Innozenz IX. Protektor der päpstlichen Kapelle wurde, liess, vielleicht aus löblichen Gründen, das ganze Archiv der päpstlichen Kapelle in seinen Pallast bringen. Das Kollegium protestirte dagegen, aber umsonst. Dort blieb es nun 10 Jahre. Da Rospigliosi im Jahre 1688 mit Tod abging, so folgte der Kardinal Gaspare Carpegna, der ein Exkomunikazions-Dekret gegen diejenigen ausfertigte, welche Bücher oder Schriften des Archivs bei sich hatten, ohne sie zurückzugeben. Auf diese Art kam manches wieder zurück. Demungeachtet sind viele Pergamentbände, Titelblätter, Miniaturmalereien und Partituren noch abhanden geblieben.

Das Archiv der Vatikanischen Hauptkirche wurde, um auch hier frühere Schicksale unberührt zu lassen, nach dem Zeugnisse Giu. Jannaconi's um das Jahr 1770 von einem Aufseher um beiläufig 100 Partituren und Musikbücher bestohlen. Dasselbe Schicksal hatte um d. J. 1800 das Kirchenarchiv von S. Maria Maggiore. Auch das Archiv von S. Giovanni in Laterano ward sehr beschädigt, und zwar zur Zeit, als Chiti dort angestellt war, welcher im daranstossenden Pallaste Corsini wohnte und daher die Partituren *Pierluigi's* beständig hin und her tragen liess, wobei, wie gewöhnlich, Vieles verschleppt wurde.

Die zwei sehr reichen Archive der Jesuiten und in S. Apollinare wurden geplündert. Der Domherr Massajoli kaufte allein bei einem Antiquar an 3000 Pfund Musikalien und Bücher, welche von dort herrührten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ungeachtet nun die Kirchen-Archive Rom's, so wie, man dürfte sagen, ganz Italiens, in der verflossenen Zeit des grössten Theils ihrer Schätze beraubt wurden, so sind dennoch von *Pierluigi* so viele und so grosse Werke übrig, dass sie hinreichend erscheinen, um ihm vor allen Tonsetzern jener Zeit den ersten Platz anzuweisen und dem goldenen Zeitalter Leo X. die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dass nächst den übrigen schönen Künsten auch die Musik ihrer Vervollkommung sehr rasch entgegengegangen sei.

Im Archive der päpstlichen Kapelle findet sich von Pierluigi Folgendes im Manuskripte:

Drei 4stimmige Messen: *Lauda Sion, Pater noster, Jesu nostra redemptio*, alle über die gregorianischen Melodien geschrieben; sie sind kurz, wohltönend und leicht.

Vier 5stimmige Messen: Beatus Laurentius, Panem nostrum, Salve Regina, O Sacrum convivium. Die erste über eine gleichnamige Motette geschrieben und vortrefflich; die zweite ist merkwürdig wegen der überraschenden Harmoniefolgen; die letzten zwei sind bereits früher besprochen worden.

Drei 6stimmige Messen, nämlich: die erhabene *Ecce ego Joannes*, von welcher früher die Rede war; die nicht minder grossartige: *Veni Creator Spiritus*, welche *Pierluigi* unter Sixtus V. der päpstlichen Kapelle geschenkt hatte, und die *zweite Messe*, welche *Pierluigi in Auftrag des h. Kardinals Borromaeus* bei Prüfung der Kirchen-Musik komponirt hatte.

Zwei 5stimmige Motetten: Tu es pastor ovium und *Quodcumque ligaveris*, P. Sixtus V. gewidmet.

Zehn 6stimmige Motetten, darunter zwei sehr schöne: *Assumpta est, Quae est ista. Estote fortes in bello*, sehr kunstreich. Die folgenden 6 sind ebenfalls ausgezeichnet schön: *Cum autem esset Stephanus. Positis autem genibus. Hic est beatissimus. Hic est discipulus ille. Responsum accepit Simeon. Cum educerent.* Die letzte: *Tradent enim vos* ist mittelmässig.

Acht 8stimmige Motetten, welche alle ohne Ausnahme schön sind. *Pastor bonus. Etenim Pascha nostrum. Jesus junxit se. Et increpavit eos. Spiritus Sanctus. Hodie gloriosa. Regina mundi. Et ambulabunt gentes.*

Das 8stimmige Canticum: Magnificat, das *8stimmige Stabat Mater, die sehr schöne 4stimmige Lamentazion (Feria VI.) mit dem 5stimmigen Jerusalem*)*, das 4stimmige *Libera*, welche alle früher einzeln erwähnt worden sind.

Die Archive von S. Lorenzo in Damaso und S. Lorenzo in Lucina, S. Maria del Popolo, S. Andrea della Valle sind alle fast gänzlich zerstört.

*) *Burney* hat diese Lamentazion in der bekannten Sammlung: Musica della Settimana Santa nicht (wie *Baini* meint) herausgegeben, sie befindet sich aber in Abschrift in den Händen der Sammler. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieses *Libera* mag *Pierluigi* zugleich mit der Seelenmesse geschrieben haben, welcher er in der dritten Ausgabe des ersten Bandes der Messen die Jahreszahl 1591 vorsetzte und die er damals der päpstlichen Kapelle verehrte. Diese Seelenmesse ist so grossartig und erhaben, dass sie nur bewundert, nicht nachgeahmt werden kann und dieses Libera trägt denselben Stempel. Das besprochene Werk ist noch immer so neu, als wäre es von *Pierluigi* erst in unsern Tagen geschaffen worden.

Im Archive der *Capella Giulia der Hauptkirche im Vatikan* fanden sich nicht mehr, als 8 kleine Manuskriptbände, die zur Zeit *Pierluigi's* geschrieben zu sein schienen und welche, nebst vielen bereits gedruckten dieses Meisters, auch noch folgende ungedruckte Komposizionen desselben enthielten:

Ein vierstimmiges Tantum ergo von grosser Wirkung, obgleich ein wenig gedehnt.

Acht schöne und grossartige 8stimmige Motetten, nämlich: Ave mundi spes Maria; Beata es Virgo Maria; Ave Maria; O quam suavis; Disciplinam et sapientiam; O bone Jesu; O Domine Jesu Christe; Expurgate vetus fermentum.

In dieser nämlichen Sammlung befinden sich auch *zwei derjenigen Motetten, welche Fabio Costantini drucken liess* und welche er von diesem Manuskripte mag kopirt haben, nämlich: *Sub tuum praesidium* und *Fratres ego enim.*

Drei vortreffliche 8stimmige Psalmen, als: *Nunc dimittis; Omnes gentes; Laudate Dominum de coelis;* alle drei im Motettenstil gearbeitet.

Das 8stimmige Pater noster und *Ave Maria*, voll Wahrheit und Gefühl; ein 8stimmiges *Salve Regina* und *Alma Redemptoris mater;* drei verschiedene *Regina coeli;* alle 8stimmig und klassisch.

Acht Litaneien: drei 8stimmige Litaniae Domini, zwei 8stimmige Litaniae Sacrosanctae Eucharistiae und *drei 8stimmige Litaniae B. Virginis.* Diese Litaneien gehören unter die schönsten und edelsten Komposizionen *Pierluigi's.* Alle Vorzüge seines Stils finden sich darin vereinigt, Alles ist noch heute neu und frisch; wie man bei der noch immer stattfindenden Ausführung der Litaniae B. Virginis mit Vergnügen sich überzeugen wird. Die andern beiden Gattungen werden nicht mehr gesungen, weil darin Worte vorkommen, welche in der Kirche nicht mehr im Gebrauche sind. Man hat daher, um die schöne Musik nicht zu verlieren, die alten Worte wegradirt und an die Stelle derselben die Worte der Lauretanischen Litanei gesetzt.

Sieben 12stimmige Motetten, in drei Chöre abgetheilt. — Don Nicola Vicentino, A. Willaert und G. Zarlino schrieben über diese Gattung und lehrten die Art, die Bässe bei dreichörigen Komposizionen gehörig zu stellen; indess findet man selbst in den auf diese Art eingerichteten Werken der beiden letzteren noch viele den Effekt störende Fehler. *Pierluigi* erkannte, dass auch dieses noch wenig bebaute Feld durch gute Kultur fruchtbar werden könne; er erkannte, welchen Nutzen er aus der Vermehrung der Chöre für die Grösse der Wirkung zu ziehen vermöchte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Was er nun hierin geleistet, ist für seine Zeit das Höchste, und man kann behaupten, dass ihn keiner seiner Nachfolger des ganzen nächsten Jahrhunderts, sie mögen für 4, 5, 6, 9 oder gar 12 Chöre geschrieben haben, hierin erreicht hat*).

---

*) Vor *Pierluigi* hat, so weit Nachrichten reichen, der einzige *Ockenheim* vielstimmig und zwar bis auf 36 Stimmen gesetzt. (Siehe die Note**) S. 48.) Gleichzeitig mit *Pierluigi* schrieben *Willaert*, *Zarlino* und die Brüder(?) *Gabrielli*, Organisten zu S. Marco in Venedig, die im Jahre 1587 Konzerte und Sinfonien zu 12 und 16 Stimmen herausgaben; so auch *Marc Antonio Ingegneri*, Maestro von Cremona, der auch bei Gardano zu Venedig im Jahre 1589 ein Buch Motetten zu 16 Stimmen drucken liess. Nach *Pierluigi* wurde diese Sitte, für mehre Chöre zu schreiben, Mode; es gab keinen Meister im 18. Jahrhundert, welcher sich nicht in 16, 20 bis 24 und 36stimmigen Komposizionen versucht hätte. Wer hierüber nähere Notizen wünschen sollte, mag den Brief des Verfassers der Memorie über die vierchörige Motette des *D. Marco Santucci* lesen, welchem im Jahre 1806 von der Accademia Napoleone in Lucca der Preis zuerkannt wurde. —

Ueber die gewöhnlichen Werke dieser Art hoch erhaben stehen die vierchörigen Motetten, welche *P. Tiburzio Massaini*, ein Augustiner-Mönch, Paul V. gewidmet hat; so auch die vierchörigen Motetten von *Abbondio Antonelli*; nicht minder die 12, 24 und 32stimmigen Messen und Motetten von *Paolo Agostini*; die 16 und 20stimmigen Motetten *Asprilio Pacelli's*, der sie, als er den Dienst an der Vatikanischen Hauptkirche verliess, um in die Dienste Sigismund III., Königs von Polen, zu treten, drucken liess; die vierchörige Messe und Vesper von *Valerio Bona*, Kapellmeister zu S. Francesco in Brescia; die 16stimmigen Psalmen und Motetten von *Franc. Suriani*, *Ant. Savetta*, *Ant. M. Abbattini*; die sechs- und achtchörigen Messen von *Virgilio Mazzocchi*; die 4, 6 und 9chörigen Psalmen und Motetten von *Francesco Beretta* und *Ottavio Pitoni*; die vierchörigen Messen, Psalmen und Motetten von *Paolo Laurenzani*, *Alessandro Melani*, *Pompeo Canicciari*, *Gio. Costanzi*, *Pasquale Pisari*, *Giuseppe Jannaconi*; und, um alles übrige zu verschweigen, seien hier nur noch drei berühmte 48stimmige *in 12 Chöre* vertheilte Messen genannt, wovon die erste von *Orazio Benevoli* von 150 Sängern in der Kirche S. Maria sopra Minerva am 4. August 1650, die zweite am 4. August 1675 in derselben Kirche aufgeführt worden ist; die 3. ist von *Gregorio Ballabene*, der gegen 1800 starb.

Unter diesen allen wird jedoch *Orazio Benevoli* der gewöhnlichen Meinung nach für den grössten Tonsetzer in jenem Stile (zu vier Chören) gehalten, von einigen sogar *Pierluigi* vorgezogen, obgleich sich dieser nie über 3 Chöre hinausgewagt hat.

Filippo M. Bonini (Ateista convinto, Venezia 1665) erhebt ihn im dialogo VII. über alle bis dahin bekannt gewordene Komponisten; welches Lob Baini jedoch in Ansehung *Pierluigi's* gründlich zu widerlegen und aus der Natur der Sache darzuthun weiss, welcher technische Unter-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es befinden sich also, wie gesagt, sieben 12stimmige in 3 Chöre getheilte Komposizionen im Vatikanischen Musikalien-Archiv; durch die Nachlässigkeit der Aufseher ist jedoch der dritte Chor verloren gegangen, daher also nur 8 Bücher, d. i. 8 Stimmen hiervon noch vorhanden sind.

Die Komposizionen sind folgende: *Beati omnes, qui timent Dominum; Domine quis habitabit; Jubilate Deo; Laudate nomen ejus; Ad te levavi oculos; O quam bonus et suavis est; Salve Regina.*

Die vorhandenen 8 Stimmen zeigen, dass das Ganze ein Meisterstück gewesen sein müsse. *Biordi* sollte es auf Verlangen mit dem 3. Chor ergänzen und versuchte sich in der Motette: Ad te levavi oculos, welches ihm auch wunderbar gelang; er wollte indess jene Arbeit nicht weiter fortsetzen. *Baini* besitzt nunmehr das Manuskript davon und gibt *Biordi* das Zeugniss, dass er den Stil *Pierluigi's* täuschend nachgeahmt habe.

Endlich soll nach dem Zeugnisse *Chiti's*, des Maestro der *Lateranensischen* Hauptkirche, in jenem Archive noch ein kostbares *Originalmanuskript Pierluigi's* sich befunden haben, welches 11 *Uebungen zu 4 Stimmen* (Sopran und Alt) über die musikalische Skale enthielt. *Pitoni*, welcher bei der ofterwähnten Kompilazion seiner Notizen über die Tonsetzer von 1000—1700 jenes

---

schied zwischen den Komposizionen des einen und des andern statt gefunden; zum Schlusse beweist er, dass die vielchörigen Komposizionen Benevoli's den beabsichtigten Effekt niemals erreichten, noch erreicht haben konnten. *Kdl.*

Der Herausgeber ist nicht im Stande, sich ein Urtheil über den *Effekt* der vierchörigen Komposizionen von *Orazio Benevoli*, die er nie aufführen gehört, zu erlauben, am wenigsten im Vergleich mit jenen ähnlichen von *Pierluigi*, die er selbst nicht gesehen hat. Beweisen wollen, ist indess ein Andres, als bewiesen haben. Der Herausgeber gesteht, dass er jenen recht viel Effekt zutraut. Dass die eben erwähnte 16stimmige Motette von *Santucci* in der Aufführung jenen Komposizionen eines *Benevoli* den Preis nicht abgewinnen würde, getraut sich der Herausgeber nach Ansicht der in seinen Händen befindlichen Partitur wohl behaupten zu können. Die in Berlin sehr gepriesenen vierchörigen Komposizionen von *Fasch* sind der musikalischen Welt bisher vorenthalten worden; was der Herausgeber davon in Partitur zu sehen bekommen, ein Fragment des Gloria, nämlich die Schlussfuge (Cum S. Spir.) ist eben — eine Fuge, und zwar von 16 Stimmen: ein missliches Unternehmen, wenn man nach Effekt strebt. — Die 48stimmige Messe von *Ballabene* ist dem Herausgeber vor mehren Jahren zum Kopiren für seine Sammlung angeboten worden; er stellte sie unbenutzt zurück, weil er darin durchaus keinen Gedanken ausfindig machen konnte, wenn es nicht das kleinliche Streben wäre, Quinten und Oktaven zn meiden; von Effekt kann da, wie natürlich, keine Rede sein. — Die Musik hat daran, dass diese Art Landsturm aus der Mode gekommen, allerdings nichts verloren. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Archiv untersuchte, entdeckte, der erste, das Original-Manuskript jener 11 Uebungen, von welchem er Chiti eine Abschrift gab; dieser theilte weitere Abschriften dem P. Martini und Santarelli mit. Letztrer machte damit wieder dem Dr. Burney, Celi und andern Geschenke, wodurch sie, wie natürlich, in viele Hände kamen. Ob das in Rede stehende Original noch im Vatikanischen Archive sich befinde, weiss *Baini* nicht zu sagen; er zweifelt aber nicht ohne Grund daran. Die Abschrift *Chiti's* befindet sich in der Bibliothek des Hauses Corsini alla Lungara.

Im Archive der lateranensischen Hauptkirche, dem durch verschiedene dort angestellte Kapellmeister arg mitgespielt worden, hat sich von Komposizionen *Pierluigi's* Folgendes erhalten.

Der Verf. gegenwärtiger Memorie hat noch als Alumnus im Römischen Kollegium durch dem Domherrn G. Giugliano Compagnoni, Musikpräfekten in der lateranensischen Hauptkirche, das *Original der Improperia* und den Himnus: *Crux fidelis* zu acht Stimmen erhalten. Diese Improperia, welche *Pierluigi* der päpstl. Kapelle geschenkt hatte, sind nicht ungedruckt geblieben, indem Santarelli dieselben dem Dr. Burney mitgetheilt und dieser sie in der Sammlung der Charwochen-Musik mit abgedruckt hat. Die Himne Crux fidelis dürfte jedoch noch ungedruckt sein.

Derselbe Compagnoni schenkte Baini ferner die Originale folgender Himnen: *Pueri Hebraeorum; Gloria, laus et honor; Ingrediente Domino*, alle 4stimmig über die Melodien des gregorianischen Gesanges gearbeitet. Sie sind noch im niederländer Stile, etwas schwerfällig, sagt *Baini*, und zeigen, dass *Pierluigi* in den Jahren, als er an der lateranensischen Hauptkirche angestellt war, noch nicht zur Reife seiner Kunst gelangt war.

Ausser diesen entdeckte Maestro Chiti, der zugleich auch Kapellan des *Hauses Corsini* war, folglich in dem nebenanstossenden Pallaste wohnte (wohin ein grosser Theil der Musikalien aus dem Archive zum Behufe seiner Studien gebracht wurde), noch drei ungedruckte Werke von *Pierluigi.* *)

Diese Werke bestanden aus *einem Bande Lamentazionen, einem Bande Magnificat* und *einem Responsorium: Libera me Domine.*

Den Band Lamentazionen beschrieb M. Chiti folgendermaassen:

Liber II. Lamentationum Joannis Petri Aloysii Praenestini ineditus et inventus in veteri antiquo codice manuscripto Lateranensis basilicae. Hieronymus Chiti S. Lateran. bas. Magister studiose in hanc formam explanavit. Romae in aedibus Corsinis Lat. Anno 1756.

Dieser 2. Band ist wirklich der Zwillingsbruder des ersten, welchen *Pierluigi* im Jahre 1588 mit der Widmung an Sixtus V. drucken liess. Derselbe enthält, wie der erste, 9 Lamentazionen, 3 für jede Matutine. Die erste und zweite für die Matutine der

---

*) Chiti schrieb dort unzählig Vieles ab, welches alles nach seinem Tode der Bibliothek des Hauses Corsini verblieb.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5. Ferie: *In coena Domini* sind für vier und die dritte für fünf Männerstimmen. Am Schlusse des lateranensischen Manuskriptes befindet sich noch ein 4stimmiges Fragment zu 4 hohen Stimmen, welches zu einer andern zweiten Lamentazion gehörte, und diess Fragment enthält das: De Lamentatione, das Versett: Peccatum peccavit Jerusalem und den Schluss: Jerusalem, Jerusalem, converter ad Dominum etc.

Die erste und zweite Lamentazion der Feria VI. in parasceve sind gleichfalls für vier, die dritte für 5 Männerstimmen. Für das Matutinum des Charsamstages (per il matutino del sabato Santo)*) ist die erste Lamentazion für 4 hohe Stimmen, die zweite für 5 Männerstimmen, die dritte oder das Gebet des Propheten Jeremias 6- und das Jerusalem 8stimmig.

Nach dieser befindet sich im lateranensischen Originale noch eine dritte Lamentazion zu 6 Männerstimmen mit dem 8stimmigen Jerusalem.

Was den Werth dieser Lamentazionen anlangt, so sind sie, gleich den gedruckten des ersten Bandes, das Höchste der Kunst in dieser Gattung.

Das *zweite ungedruckte Werk* von *Pierluigi*, welches Chiti im dortigen Archive fand, war der erwähnte Band 5 *und* 6*stimmiger Magnificat*. Eine schöne, aber nicht, wie Martini behauptet, eine sublime Komposizion. Alle Kunstmittel sind hier reichlich verwendet. Als *Pierluigi* bei dieser Hauptkirche als Kapellmeister angestellt wurde, schrieb er diese Magnificat, indem er gleichzeitig auch auf das Studium der Werke Costanzo Festa's sich legte. *Pierluigi* war von dem Geiste derselben so ergriffen, dass er seine erste Komposizion ganz nach ihnen formte; dadurch wurden ihm zuerst die Vorzüge und Fehler der niederländischen Schule klar und er erkannte die Nothwendigkeit einer Reform des Musikwesens, welches sich so sehr von der Natur entfernt hatte, deren Nachahmung doch das edelste und vorzüglichste Ziel der Kunst sein sollte.

Dieser Band besteht aus 8 Magnificat, wovon jedes über einen der 8 Kirchentöne und die — der Psalmodie eigenthümliche — Melodie gearbeitet ist. Alle sind ferner über dieselben Versette gesetzt, nämlich: 1) Anima mea Dominum. 2) Et exultavit. 3) Quia fecit. 6) Fecit potentiam. 8) Esurientes. 10) Sicut locutus est und Sicut erat.

Indess muss bemerkt werden, dass bei dem Magnificat über den vierten Kirchenton das Versett: Fecit potentiam sowohl in *Chiti's* Abschrift, als in der, welche P. Martini besass, fehlte.

Das Magnificat über den ersten Kirchenton ist 5stimmig und wird bei Sicut erat 6stimmig. P. Martini führt im ersten Theile seines Saggio fond. prat. S. 12 das Versett: Et exultavit Spiritus meus an, und Alexander Choron, indem er alle Beispiele P. Martini's in sein Werk: Principes de composition des écoles

*) Wird am Vorabend, d. i. am Charfreitage gesungen. A. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d' Italie einrückt, zitirt (3. Bd. S. 7) dasselbe Versett als vorzüglich. Wir möchten jedoch die folgenden zwei Quartette: Quia fecit mihi (aus Sopranstimmen bestehend) und das Esurientes (für Männerstimmen) allen früheren Stücken vorziehen.

Das Magnificat über den zweiten Kirchenton ist gleichfalls 5stimmig und wird bei Sicut erat 6stimmig. Sowohl P. Martini, als Choron führen das Sicut locutus an den erwähnten Orten als Beispiele an. Uns gefällt wieder das Versett: Quia fecit mihi vor allen; wir finden es voll Gefühl und Leben. — Das Magnificat über den dritten Kirchenton ist 6stimmig. P. Martini (und Choron) führt davon wieder das Sicut locutus als Beispiel an.

Das Magnificat über den vierten Kirchenton ist 6stimmig und das Sicut 7stimmig. Das Versett: Anima mea hat einen Kanon im ersten Tenor alla diapente, welcher sich im zweiten Kontralt auflöst. Die drei Versette: Et exultavit, Quia fecit und Esurientes haben denselben Kanon. Das 7stimmige Sicut erat wird von P. Martini (und Choron) als Beispiel angeführt. Dasselbe hat zwei Canoni im Tenor, einen in der diapente, welcher sich im ersten Kontralt auflöst, den andern im diapason, dessen Auflösung im zweiten Sopran erfolgt.

Das Magnificat über den fünften Kirchenton ist 5stimmig und das Sicut erat 6stimmig. P. Martini (und Choron) führt diessmal das Esurientes als Beispiel an. Im 6stimmigen Sicut erat singen beide Tenore ein und dasselbe Thema, wie man zu sagen pflegt, a grancio, der eine singt nämlich dasselbe vom Anfange bis zu Ende, der andere fängt bei der letzten Note an und geht bis zur ersten zurück. (!)

Das Magnificat über den sechsten Kirchenton ist 6stimmig, mit zwei sehr lebendigen Bässen, die dem Stücke Nachdruck und Würde geben. Das 7stimmige Sicut erat hat einen Kanon im ersten Tenor alla diapason mit den Melodien der Psalmodie desselben Kirchentones, welchen der zweite Kontralt in moto contrario auflöst.

Das Magnificat über den siebenten Kirchenton ist 8stimmig. P. Martini (und Choron) führt das 6stimmige Sicut erat mit einem Kanon im zweiten Soprane alla diapason, der sich im ersten Kontralt auflöst, als Beispiel an. Uns gefällt vor allem das Versett: Fecit potentiam.

Das Magnificat über den achten Kirchenton endlich ist 6stimmig. P. Martini (und Choron) führt hiervon das Versett: Quia fecit mihi magna als schönes Beispiel an. Zu loben sind aber auch die drei Quartette: Fecit potentiam, Esurientes und Sicut locutus est, als vorzüglich.

Die dritte ungedruckte Komposizion, welche Girolamo Chiti im lateranensischen Archive gefunden hat, ist das 4stimmige Responsorium: *Libera me Domine*, auf dessen Original-Partitur nach dem Zeugnisse Chiti's die Jahreszahl 1560 geschrieben war. Dieses Libera gleicht im Ganzen jenem, welches die päpstl. Kapelle im Manuskripte besitzt; nur hat es ein 3stimmiges Dies irae, einige ganz besondere Feinheiten im Ausdrucke und so

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

überraschende Modulazionen, dass man kaum begreift, wie *Pierluigi* i. J. 1560 sich schon so hoch zu schwingen vermochte.*)

Auch *im Archive des Oratorio di S. Filippo* in S. Maria in Vallicella befindet sich eine reiche Sammlung ungedruckter Kompositionen von *Pierluigi;* wie aus der vieljährigen Anstellung desselben leicht zu begreifen. Darunter sind z. B. zwei achtstimmige Motetten: *Disciplinam* und *Nunc dimittis*, deren bereits früher erwähnt worden; der zweite Theil der Motette: *Surge, illuminare Jerusalem*, achtstimmig für den Privatdienst der päpstl. Kapelle gearbeitet, und vieles andere.

Vor allen aber verdienen hier ein sechsstimmiges Salve Regina, von grossem Kunstwerthe; vier achtstimmige Motetten: *O pretiosum, O admirabile, Videntes Stellam, Beata es Virgo Mater*, wovon vorzüglich die ersten drei vortrefflich sind; dann drei zwölfstimmige *in drei Chöre* vertheilte Motetten: *Laudate Dominum in tympanis* (sehr grossartig und erhaben); *Ecce nunc benedicite; Nunc dimittis servum* eine ganz besondere Erwähnung. Diese letzten drei Motetten sind überhaupt das Muster, das Grösste, was die Römische Schule je hervorgebracht hat.

Am wenigsten von allen besitzt an Werken von *Pierluigi* das *Archiv der liberianischen Hauptkirche, S. Maria Maggiore* genannt, wo *Pierluigi* 10 Jahre angestellt war. Gewiss hat derselbe auch hier mit gewohnter Thätigkeit Komposizionen zu Tage gefördert. Indess, da Baini nach genauester Prüfung nur einige gedruckte Bände Messen mit dem früher erwähnten Buche Himnen und unter den Manusksipten nur ein vierstimmiges *Pange lingua*, die zwei vierstimmigen Motetten: *O bone Jesu* und *O vos omnes* nebst der dreistimmigen: *Domine Jesu Christe*, die ein gewöhnlicher Tonsetzer des XVII. oder XVIII. Jahrhunderts für *Pierluigi'sche* Komposizionen ausgegeben, unter dessen Namen gefunden hat, so ist es sehr wahrscheinlich, dass dieses Archiv von unreinen Händen mag betastet worden sein.**)

---

*) Wenn wir aber annehmen wollen, wie es immer wahrscheinlicher wird, dass *Pierluigi* etwa um 10 Jahre älter gewesen wäre, als Baini vermeint (also damals etwa 46 Jahre gehabt hätte), wer könnte zweifeln, dass das vollendete Mannesalter nicht vollkommen zu einer ähnlichen Produkzion hingereicht haben sollte? Kdl.

**) Indess bewahrt man dort, abgesehen von jenen Seltenheiten, noch immer bedeutende Schätze. Es befinden sich daselbst die gedruckten Werke von Morales, Animuccia, Lud. da Vittoria, Gio. Navarro, Alfonso Lobo, Fr. Suriano, Arcang. Crivelli, P. Paciotti, den beiden Anerio, Felice und Franc., P. Agostini, Marco Scacchi, Fr. Foggia, Giac. Gastoldi, Stef. Fabri, Dom. Massenzio, Virg. Mazzocchi, Cima, Tomarozzi, Cossoni, Bernardino Nanini, Ang. Capponi, Cazzati, Gio. B. Bassani, Agost. Diruta, Florido de Silvestris, Ambr. Bissoni. Auch finden sich dort Messen, Himnen, Motetten, Antifonen, Psalmen u. dergl. von Bern. Alberghetti, Ant. Riccieri, Vital. Griziotti, Severo de Luca,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unter den *Bibliotheken* besitzt die des *Collegio Romano* ein altes Manuskript von dem vierstimmigen Himnus: *Audi benigne conditor*, als Anhang zum dritten Bande der Messen *Pierluigi's*. In dieser Komposizion ist ein Terzett für hohe Stimmen bei den Worten: *Multum quidem peccavimus* seines besonders pathetischen Ausdrucks und seiner künstlerischen Vollendung wegen, so wie das letzte Versett: *Praesta beata Trinitas* (fünfstimmig), welches im Soprane einen Canone alla diatesseron hat, der sich im zweiten Tenor auflöst, auszuzeichnen.

Ferner befinden sich dort in den Schränken des letzten Saales *zwei sehr kostbare Sammlungen* musikalischer Werke, welche folgenden Titel führen:

Varia musica sacra ex bibliotheca Altaempsiana, jussu D. Joannis Angeli Ducis ab Altaemps collecta,

welche folgende vier-, fünf-, acht- und zwölfstimmige Werke von *Pierluigi* enthalten:*)

Vierstimmige Himnen: Te lucis ante terminum, In manus tuas Domine, Sub umbra alarum, Nunc dimittis servum; die Antifonen: *Salva nos* und *Regina coeli.* Diese Komposizionen zeichnen sich sämmtlich durch leichten, natürlichen Stil, welcher den Stempel der Individualität *Pierluigi's* an sich trägt, sehr vortheilhaft aus.

Auch waren folgende *acht vierstimmige Motetten* darunter: *Ascendens Christus; Domine, secundum actum; Ne recorderis;*

Bonif. Graziani, Giulio Belli, Fr. Gasparini, Fr. Beretta, Carlo Foschi, Aless. und Dom. Scarlatti, Fr. Grassi, G. Ant. Perti, Gius. Corsi, Bened. Bellinzani, Fil. Vitali, P. Sim. Agostini, Ant. M. Pacchioni, Gius. A. Bernabei, Or. Benevoli, Forciliani, Fr. Ciampi, Gaffi, Santarelli, Giordani, Predieri, Galeazzi, Bicilli, Cecchelli, Bencini, Galvoti, Pitoni, Jomelli, Lorenzini, Marsand, Pettigno, Casali, Gaet. Carpani, Perez, Masi, Cavi etc.; ferner die sämmtlichen Werke von Cannicciari und Gio. Giorgi, worunter mehr als dreissig sechzehnstimmige Messen, Psalmen u. s. w.

*) Diese Bibliothek kann eben nicht arm genannt werden; doch sollte, wenn man dem Rufe trauen will, eine weit grössere Menge Original-Manuskripte dort befindlich sein, wenigstens war die *bibliotheca Altaempsiana* einst desswegen so berühmt. Indess befinden sich, ausser den obenangeführten nicht gedruckten Werken *Pierluigi's,* die schönsten Komposizionen aller Tonsetzer des 16. und Anfangs des 17. Jahrhunderts daselbst, von welchen sehr viele nicht gedruckt sind. Die interessantesten für die Geschichte der Musik mögen die *Instrumental*-Komposizionen von Gregorio Allegri sein, aus welchen man nicht nur das grosse Genie dieses gelehrten Mannes, sondern auch die Anfänge einer Erfindung erkennen kann, welche später so weit und mannigfach ausgebildet worden ist, dass man damit sogar menschliche Leidenschaften zu malen und ohne Worte verständlich zu machen gewusst hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ecce nunc benedicite, alle für 1 Tenor und 3 Kontralte; herrlich und voll Charakter. *Deus, qui animae famuli tui Gregorii*, für 1 Bass und 3 Tenore, sehr andächtig. *Innocentes pro Christo infantes*, für 1 Kontralt und 3 Soprane, voll Ausdruck und Wahrheit. *Princeps gloriosissimi Michael*, für 1 Kontralt und 3 Soprane, ernst und andächtig; endlich *Gaude Barbara beata*, für 1 Mezzo-Sopran, Sopran und 2 Violinen oder hohe Stimmen, im $\frac{3}{4}$ Takte geschrieben.*)

Zwei andere schöne *vierstimmige Komposizionen* finden sich in der angezeigten Sammlung: die Antifone *Regina coeli*, wo jedoch der Tenor fehlt, und *Alma Redemptoris Mater*, deren früher unter den achtstimmigen Komposizionen Erwähnung geschah, die jedoch nur vierstimmig ist, da die beiden Chöre bei ihrer Vereinigung im Sumens illud ave dieselben Noten zu singen haben.

Der 94ste Psalm: *Venite, exultemus*, fünfstimmig, in künstlerischer Hinsicht hoch erhaben, gehört nebst neun *achtstimmigen Motetten* und drei *zwölfstimmigen Komposizionen* zu den vorzüglichsten Bestandtheilen dieser Sammlung.

Die *achtstimmigen Motetten* führen folgende Titel: *Tria sunt munera fili; Non te frangant labores (pars I. et II.); Ecce venit; Haec dies; Lauda Sion;* zwei *Victimae Paschali; Veni S. spiritus; Ave Regina coelorum;* sie verdienen sämmtlich die hohe Anerkennung der Kunstverständigen.

Die *zwölfstimmigen Komposizionen* sind in drei Chöre vertheilt. Die erste davon: *O gloriosa Domina* ist hinsichtlich ihrer grossartigen Ideen und der bei Vereinigung der Chöre im Schlussversette: *Gloria tibi* hervortretenden immer wechselnden Wirkung sehr merkwürdig. Die zweite ist der Himnus: *Stabat mater;* auch hier verdient wieder jeder der drei vierstimmigen Chöre wegen der gewählten Melodien und der besonderen eben so originellen, als abwechselnden Akkordfolgen die besondere Beobachtung des Kenners. Die erste Vereinigung der Chöre ist bei dem Versette: O quam tristis, und von dem eindringlichsten Effekt; wir möchten sagen, dass dem Zuhörer bei dieser Stelle

---

*) Diese damals sehr überraschende Neuheit (ein ganzes Musikstück im $\frac{3}{4}$ Takte zu schreiben) bringt Baini auf den durch eine gelehrte Analise und Parallele des vorliegenden Musikstückes mit der alten griechischen und lateinischen Musik bestärkten Zweifel, ob *Pierluigi* wirklich der Verfasser desselben gewesen sei oder nicht. — Baini glaubt die Echtheit dieses Musikstückes aus dem fernern Grunde unverbürgt lassen zu müssen, weil sich unter *Pierluigi's* zahllosen 4, 5 und 6stimmigen Komposizionen über lateinische und italienische Worte keine in dieser Taktart findet: wenn es nicht vielleicht seine Absicht gewesen sein sollte, irgend einen antiken Rhithmus oder vermeinte antike Harmonie nachzuahmen. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ein unwillkürlicher Schrei ausgepresst wird; wir selbst können dieselbe niemals ohne Erblassen ansehen. *)

In der Folge wechseln die Effekte und es folgt der Schluss der drei vereinigten Chöre bei dem Paradisi gloria nicht ohne grosse Wirkung.

Die dritte der erwähnten *zwölfstimmigen Komposizionen* ist der 50ste Psalm: *Miserere*, ganz im Falsobordone geschrieben. Die drei Chöre theilen sich in die Versette, einer nach dem andern, und vereinigen sich bei dem letzten: Tunc imponent super altare. Alles ist von grossartiger Wirkung und die Wiederholung der Worte: Tibi soli peccavi von jedem Chor, einem nach dem andern, von origineller Bedeutung.

Diese schönen Reste heiliger Musik aus der berühmten *Altaempsianischen Bibliothek* erregten in dem Verfasser der Memorie die Neugier, nachzuforschen, ob nicht irgendwo ähnliches aus dieser Bibliothek Herrührendes aufzufinden wäre. Da der Kardinal Othoboni einen Theil dieser Bibliothek, Benedikt XIV. aber die Othobonianische literarische Verlassenschaft käuflich an sich gebracht und der Vatikanischen Bibliothek geschenkt hatte, so fragte der Verf. hier darüber nach und erfuhr, dass aus jener Altaempsiana 6 Manuskriptbände im grössten Folio-Format (unter den Nummern 2923 bis 2928) in der erwähnten Bibliothek vorhanden seien. Er erhielt nunmehr diese Bände zur Durchsicht und meldet uns darüber folgendes.

Die ersten 3 Bände enthalten nichts von *Pierluigi***). Aus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

*) Jannaconi, so erzählt *Baini*, mein Lehrmeister, musste sich, als ich ihm die Partitur davon zeigte, die Thränen vom Gesichte abtrocknen. *Kdl.*

**) Wohl aber von andern Meistern, und zwar Komposizionen, die der Erinnerung werth sind.

Der erste Band führt den Titel:

Diversorum chori; seu opera varia, quae inter officia occurrerunt et non inveniuntur in antiphonariis. Pro capella excell. D. Ducis ab Altaemps.

Hier sind alle Gattungen *Introitus* und *Responsoria* im gregorianischen Gesange zu finden; ferner vierstimmige Komposizionen im Figural-Gesange von Anerio, Annib. Zoilo, Dentice u. a.

Der zweite Band führt den Titel: *Musica diversa* und enthält: zwei 3stimmige Kanzonetten; eine Art dramatischer mit heiligen und profanen Gegenständen abwechselnden Vorstellungen: *S. Aglae penitente, S. Bonifazio Martire* in 3 Akten.

Der dritte Band gehört nicht zur Altaempsiana, sondern zur Othoboniana und enthält eine vierstimmige Messe von Alessandro Scarlatti, Autograf, deren Titel folgender ist:

Eminentissimo Principi Petro Cardinali Othobono R. R. E. Vicecancellarii excelso ac magnanimo Domino hoc opus, quod composuit et

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den *andern drei Bänden* hingegen hat der Verfasser seine Sammlung Pränestinischer Werke reichlich vervollständigt.

Der *erste Band* enthält fünf *4stimmige Himnen* und zwei *4stimmige Messen*. Auf einer Seite des Bandes liest man:

Ex codicibus Joannis Angeli Ducis ab Altaemps. Hymni feriales. Missa in majoribus duplicibus. Missa in minoribus duplicibus Jo. P. Aloysii Praenestini ma. scr. transsumpta ex propriis Originalibus.

Dieser letzte Ausdruck lässt vermuthen, dass der Herzog von Altaemps selbst mehre Originalhandschriften von *Pierluigi* müsse besessen haben, die jedoch nicht mehr vorhanden sind.

Die fünf *Himnen* sind folgende: *Immense coeli conditor; Telluris ingens conditor; Coeli Deus Sanctissime; Magnae Deus potentiae; Plasmator hominis Deus.* Alle Texte sind von alter Lesart; die Musik ist über die Melodien des gregorianischen Gesanges im Stile jener Himnen, die Sixtus V. gewidmet sind, gearbeitet.

Die zwei *Messen* sind ebenfalls über den gregorianischen Gesang gearbeitet, voll der seltensten Kunst, des grossen Meisters würdig. In diesem Bande ist noch die früher erwähnte Messe *Pierluigi's: Sanctorum meritis* und eine von *Anerio: Hor le tue forze adopra* enthalten.

Der andere Band hat folgende Aufschrift:

Ex codicibus Joannis Angeli Ducis ab Altaemps Missae Jo. P. Aloysii Praenestini.

Darin findet sich: *Primus liber nondum impressus usque ad hunc annum* 1611, *sed fidelissime transcriptus a propriis originalibus. Liber tertius.* Am Ende liest man: Anno D. 1607. Romae apud Altaemps. In diesem Bande findet sich auch das 1. Buch der gedruckten Messen des P. P. Paciotti v. J. 1591 beigebunden.

Das *erste Buch* enthält nur die *6stimmige Messe: Assumpta est*, wovon das Original, wie man sieht, in den Händen des Herzogs Angelo gewesen sein mag. Was aber die Bemerkung des Kopisten anlangt, dass diese Messe bis 1611 nicht gedruckt worden, so wissen wir aus dem Vorigen, dass *Pierluigi* selbst sie hatte drucken lassen und Sixtus V. widmete*).

Im 3. *Buche* ist die 6stimmige Messe: *Te Deum laudamus,*

---

propria manu scripsit, dicat et consecrat Alexander Scarlatti famulus ejus humillimus. Anno D. MDCCVI.

Al. Scarlatti mag gern in grossen Partituren geschrieben haben, denn es findet sich auch in der päpstl. Kapelle (unter No. 160) eine 5stimmige Messe im grössten Folio von ihm geschrieben und unter dem Titel: Clementina Papst Klemens XI. (im Jahre 1705) gewidmet.

*) Ebenfalls aus dem Vorigen wissen wir aber auch, dass davon keine Auflage gemacht worden war.

Kdl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die im Jahre 1585 Gregor XIII. gewidmet wurde und welche Tiberio de Argentis im 9. Buche der Messen im Jahre 1599 erscheinen liess, enthalten.

Das zweite Buch besteht nur aus der 6*stimmigen Messe: Tu es Petrus*, neu und noch nicht gedruckt. Sie ist ganz verschieden von der gleichnamigen Messe, welche Tiberio de Argentis im 12. Buche im Jahre 1601 herausgab. Jene ungedruckte ist ganz über die Melodien seiner Motette: *Tu es Petrus* gearbeitet; eine Motette, die noch heute mit grosser Wirkung gegeben wird. Die in Rede stehende Messe theilt alle Vorzüge mit jener Motette.

Der *letzte* von den 6 Altaempsianisch-Othobonianischen Manuskriptbänden enthält *neue Lamentationes Jeremiae Prophetae* und das hohe Lied *Benedictus Dominus Deus Israel**). Dieser Band ist von grossem Werthe; die Lamentazionen haben denselben Stil, wie die gedruckten und diejenigen, welche im lateranensischen Archiv und in der Bibliothek Corsini aufbewahrt werden. Die in Musik gesetzten Worte enthalten nicht die ganze Lamentazion, sondern nur die ersten 3 oder 4 Verse, wie die früher erwähnten. Die drei Lamentazionen der Mittwoche sind fünfstimmig für Baritono, Tenor, 2 Contralti und Mezzo-Soprano; die erste des Gründonnerstags ist 5stimmig, die zweite und dritte 6stimmig (für Baritono, 2 Tenore, 2 Contralti und Mezzo-Soprano); die ersten zwei Lamentazionen des Charfreitags sind 5stimmig, die dritte 6stimmig (für Baritono, Tenore, 2 Contralti und 2 Mezzo-Soprani).

Ueber den Werth dieser Lamentazionen ist — um nicht weitläufig zu werden — nur zu sagen, dass sie unter das Höchste, Würdigste und Schönste gehoren, was dieser grosse Meister je erdacht und vollendet hat**).

Das 5stimmige *Canticum Benedictus* hat die Musik nur über die gleichen Verse: 2, 4, 6 u. s. w. und ist über die zwei Melodien der Psalmodie des ersten Kirchentons gearbeitet; ebenfalls eine schöne Frucht des Pränestinischen Geistes. —

Bisher haben wir die Komposizionen kennen gelernt, welche unbezweifelt aus dem unerschöpflichen Geiste *Pierluigi's* geflossen sind. Die Sucht nach seinen Werken jedoch, welche zu allen Zeiten herrschte, hat manchen Falsarius veranlasst, Arbeiten anderer oft mittelmässiger Meister für Werke *Pierluigi's* auszugeben. Der Verfasser der Memorie hat namentlich in der Bibliothek Corsini eine grosse Zahl *untergeschobener Komposizionen* mit dem Namen *Pierluigi* bezeichnet gefunden, von denen er hier nur einige Beispiele aus den Manuskripten des D. Girolamo Chiti, eines übrigens erfahrnen und verständigen Mannes, anführen will.

---

*) Nebst diesen Lamentazionen finden sich dort auch die Responsorien von Annibale Zoilo, welche damals sehr berühmt waren, von denen jedoch zwei abhanden gekommen.

**) Baini gibt hier eine weitläufige Analise von den vorzüglichsten Stellen, welche das Gesagte mehr als bestätigen. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die 4stimmige Motette: *Inter vestibulum* ist von Chiti beschrieben: *Motetto di G. P. da Palaestrina raro e famoso, e d' amirabile studio ed armonia;* da sie doch von *Cristofano Morales*, unter Paul III., für die päpstliche Kapelle geschrieben worden ist. Ferner die Motetten: *O Sacrum convivium; Meus impletur; Domine non sum dignus; Miserere mei* und die 8stimmige Motette: *Super flumina Babylonis* sind von Chiti überschrieben: *Motetti rari del Palaestrina;* während sie von *Lud. da Vittoria* in seinem Motettenwerke zu Mailand bei Tini 1589 herausgegeben worden sind u. s. w.

XV.

Einiges auf *Pierluigi's* Leben und Werke Bezügliches.

Wir kommen nunmehr auf *verschiedene Anekdoten* zurück, die sich in der Lebensgeschichte *Pierluigi's* finden und von verschiedenen Schriftstellern erzählt werden. Sie sind jedoch von weniger Bedeutung und werden daher nur insofern berührt, als sie mit der Kunst in einigem Zusammenhange stehen und verbürgt werden können.

Dass *Pierluigi* einen Garten in Palaestrina besessen habe; dass er für den bei seinem Aufenthalte daselbst (die Lebensepoche wird nicht bestimmt) sowohl bei den dortigen Karmelitern, als in der Domkirche an Sonn- und Feiertagen geleisteten musikalischen Kirchendienst an den Einkünften der Domherren Theil genommen; dass er einst unter dem Gebüsche von Schilfrohr begeistert gewesen und eine ganze Messe an jenem Orte mit einem zugespitzten Rohre geschrieben, welche daher *Messa del canneto* hiess etc. — diese Sächelchen lässt Baini von den zwei Schriftstellern Suares und Cecconi erzählen, stellt dieselben aber als keinen Glauben verdienend ganz in Abrede, ohne jedoch Gründe für seine Zweifel anzugeben *).

---

*) Wir wollen nach dem Grundsatze: Il y a du vrai dans tout ce qui est faux, et du faux dans tout ce qui est vrai (französische Antithese; klingt witzig, ist aber falsch, wie meistens. A. d. Herausg.) Alles nach Maassgabe der Umstände gelten lassen. Denn was hindert uns, anzunehmen, dass *Pierluigi* von seinen Eltern, die in Palaestrina ansässig waren, einen Garten habe erben können? dieses Besitzthum hat seine Vermögensumstände gewiss nicht bedeutend erhöht; oder warum soll er jenen Kirchendienst in der Epoche, als er Goudimel's Schüler war und wo bis zu seiner ersten Anstellung als Singmeister der Knaben an der Vatikanischen Hauptkirche gewiss Musse für seine freie Beschäftigung sich ergab, nicht haben versehen können, wofür ihm die Domherrn bei seiner bekannten Beschränktheit eine Erkenntlichkeit zuwendeten? Die Messe del canneto kann wirklich existiren, wenn auch Baini, weil er sie nicht ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Doch etwas genauer verdient eine Thatsache beleuchtet zu werden, die von Doni dem Jüngern erzählt wird.

Hieronimus Capsperger in Rom, ein schlauer und den Musikern nicht gewogener Deutscher, hatte es durch einen einflussreichen Mann, der bei Papst Urban VIII. Vieles galt, dahin zu bringen gesucht, dass die Komposizionen *Pierluigi's* in der päpstl. Kapelle nicht mehr gesungen werden sollten. *Caspergius tuus, ille magister* (lässt Doni im Dialogus de praest. Mus. vet. 1. Buch, S. 98 den Polienus sagen) *an non Sapientissimum nostrum Pontificem bene persuaserat, ut rejectis suavissimis Praenestini prosodiis, suae invicem modulationes in Palatino Sacello concinerentur?*

Doni erzählt weiter, dass Capsperger seine Komposizionen dort habe einführen wollen; dem widersetzten sich jedoch die päpstl. Sänger, indem sie dieselben so schlecht sangen, dass sie dem Papste missfielen.

Diese Beschuldigung Capsperger's ist dem Abt Gerbert (siehe De Cantu et M. S. 2. Band, S. 350) wohl bekannt gewesen; er nimmt indess keine weitere Notiz davon, indem er sich mit den Worten zurückzieht: De quibus nihil mihi arbitrari reliquum est, quippe cui auctoris hujus clam sunt conatus. Der Verfasser der Memorie hat hierüber die Tagebücher der päpstlichen Kapelle von 1623—1644, der Epoche, wo P. Urban VIII. regierte, zu Rathe gezogen und versichert, nicht das Geringste über die fraglichen Thatsachen gefunden zu haben. Er ist ferner das Verzeichniss der musikalischen Bücher des päpstlichen Archivs durchgegangen, wo die Komposizionen von Capsperger, wenn sie auch nur ein Mal in der päpstlichen Kapelle wären gesungen worden, vorerst hätten eingetragen sein müssen, hat aber auch dort gar keine Spur davon gefunden. Er glaubt daher, dass es sich mit dieser Sache folgendermaassen verhalten habe.

Doni, ein toskanischer Edelmann und Hausprälat am Hofe, dem Hause Barberini und dessen Abkömmlinge Maffeo, nachherigem P. Urban VIII., vorzüglich zugethan, war ein vorzüglicher Lau-

---

sehen, dieselbe ganz in Abrede stellt. Wahrscheinlich dürfte diese eine mit einem Rohre geschriebene Messe sein, wie denn die damals üblichen langen Noten recht bequem mit einem dünnen zugespitzten Rohre geschrieben werden konnten. Kann man einer Messe den Titel: Sine nomine geben, warum nicht auch jenen del canneto. Wer weiss, ob nicht heut zu Tage eine Messe unter diesem Namen in Palaestrina oder sonst in der Umgegend zu finden wäre!

Kdl.

Obige Bemerkung des deutschen Bearbeiters hängt mit seiner Lieblingshipothese über *Pierluigi's* Geburtsjahr zusammen und beruht auf der Voraussetzung eines langen Zeitraums von *Pierluigi's* Austritt aus der Schule bis zu seinem ersten Bekanntwerden in der Kunstwelt als Tonsetzer und Maestro. Es wäre ein Beispiel von dem Licht unter dem Scheffel.

Anm. d. Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tenspieler und in allen Fächern der schönen Literatur vollkommen bewandert. Capsperger, ein sogenannter Stubengelehrter, welcher von den meisten Büchern nicht viel mehr als die Titel kannte, war allen wahren Gelehrten und Künstlern abhold, vorzüglich denen in Rom. Er fand indess einige, die ihm wohlwollten und sogar die besondere Gunst Sr. Heiligkeit verschafften. Doni, welcher diesen gefährlichen Nebenbuhler nicht leiden mochte, suchte ihn nunmehr mit einem Schlage zu demüthigen, indem er seinen musikalischen Stolz lächerlich machte.

Doch mag es Capspergern gelungen sein, den Papst zu bereden, statt der Pränestinischen Werke seine eigenen in der päpstlichen Kapelle einzuführen. Denn Doni würde niemals die Stirne gehabt haben, eine verläumderische Unwahrheit für eine allgemein bekannte Sache auszugeben, und P. Kircher, welcher in seiner Musurgia Capspergern so verschwenderisch lobt*), hätte Doni mindestens an demselben Orte widerlegen müssen, welches er doch nicht gethan. Nun scheinen sich aber die päpstl. Sänger in der Stadt dahin ausgesprochen zu haben, dass solche Musiken, im Stile der Gagliarden, Sarabanden und anderer Tanzmelodien geschrieben — denn in solchen zeichnete sich Capsperger (ein rüstiger Lautenschläger) vorzüglich aus — niemals in der päpstlichen Kapelle Platz ergreifen würden. Diese Reden mögen nun die Beschützer des letztern so eingeschüchtert haben, dass die Komposizionen desselben sorgsam verwahrt wurden und dass man keine von ihnen, aus Besorgniss, es möchten etwa Fehler darin gefunden werden, in die Hände der päpstl. Sänger kommen liess. Desshalb findet sich hiervon in dem Tagebuche der päpstlichen Kapelle nichts verzeichnet und desshalb ist auch in dem Archive keine Note von Capsbergerschen Komposizionen eingetragen. Diess erzählte nun Doni mit einigen Abänderungen, um das Ansehen Capsbergers und die Gunst, in der dieser bei seinem Beschützer stand, zu schmälern, diese Abänderungen mochten jedoch dem P. Kircher zu unbedeutend erscheinen, um die Vertheidigung Capsbergers, dessen Kühnheit nun einmal nicht zu entschuldigen war, darauf gründen zu können.

Einige Jahre darnach gab es in Rom *Streitigkeiten über eine Messe Pierluigi's.*

Die Sache verhielt sich, wie folgt.

Es ist aus dem Frühern bekannt, dass *Pierluigi* im J. 1590 dem Herzog Wilhelm von Baiern den 5. Band seiner Messen widmete; dass in diesem Bande unter andern auch die Messe: *Panis, quem ego dabo* enthalten war und dass diese Messe den Titel von

---

*) Ja wohl verschwenderisch; denn diessmal war Lob eine sträfliche Verschwendung. P. Kircher, dessen Geschmack mit seiner Gelehrsamkeit im umgekehrten Verhältnisse stand, hat von diesem Capsberger einige Proben in verschiedenen Stilen dort mitgetheilt; unter andern ein merkwürdiges Beispiel von » verständigem Gebrauche «(!) mehrer auf einander folgender Quinten und einiger anderer gewagten Akkorde. Es ist erbaulich! *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der gleichnamigen Motette erhielt, welche noch, und zwar schon im Jahre 1532, Lupo Lupi in der Motettensammlung, die den Titel *del fiore* führt, herausgab*).

Nun geschah es, dass im Jahre 1654, wo die alte Musik-Praxis bereits ganz aufgehört hatte, einige Grosssprecher über die Messe sich lustig machten. Glücklicherweise fand sich Jemand, der dieselbe gegen jene Beschuldigungen vertheidigte und, um die Kühnen für immer zum Schweigen zu bringen, diese seine Gründe in einem Büchelchen von 32 Seiten drucken liess, welches den Titel führt: Dubbi, i quali furono proposti sopra la messa: Panis etc. à quali si risponde in forma di dialogo. Incerto autore. Der Verfasser zeichnete die Anfangsbuchstaben: D. B. d. d. 26. Sept. 1654.

Das Resultat dieser Verhandlung zeigt nunmehr, dass die in Rede stehende Messe über alle Themen und Frasen der Motette Panis, quem ego dabo (Pars I. — Pars II.) und das Locutus est von Lupi mit vielem Geschicke gearbeitet ist; dass *Pierluigi* weit glücklicher in Behandlung der Harmonie und Akkordfolgen, im Ausdrucke der Worte und der ganzen technischen Behandlung gewesen, als jener Ultramontaner; so wie überhaupt der Reichthum an Gedanken hier ohne Vergleich grösser ist, als dort Da die Komposizion Lupi's mehr für Instrumente als für Gesang berechnet war, so hatte auch *Pierluigi* dieselbe Absicht hierbei, indem er seine Messe nicht der päpstlichen Kapelle, sondern dem mehrerwähnten Herzog von Baiern, welcher ein ausgezeichnetes Orchester hatte, widmete.

Analisirt man diese Messe genau, so wird man finden, dass *Pierluigi* hier einen von seinen gewöhnlichen Komposizionen ganz verschiedenen Stil in Anwendung brachte. Die Menge der Noten und Akkorde zeigt, dass er die Instrumente zunächst berücksichtigte und dass er es selbst gewiss für eine gefährliche Aufgabe hielt, den Sängern die Ausführung dieser Messe zuzumuthen.

P. Martini schrieb einstmals (Memorie stor. del P. Martini, p. 134) an P. Sabbatini: dass *Pierluigi* seines Wissens niemals der Kritik ausgesetzt gewesen. Diese Bemerkung hat sich jedoch nicht bewährt; denn wir haben bereits gesehen, dass man sogar besorgen konnte, dass seine Werke aus der päpstlichen Kapelle verbannt werden würden.

---

*) Im 16. Jahrhunderte blühten drei Lupi als Tonsetzer: Lupo, Giovanni und Desiderio. Die Werke des ersten finden sich in der sogenannten Raccolta del fiore, Raccolta del frutto und im Manuskripte in den Archiven der päpstlichen Kapelle. Die Werke Giovanni's ebenfalls an den angeführten drei Orten. Ueber Desiderio liest man im Essay sur la musique, Band 3, S. 448:

»Lupi, Didier, bon musicien, a mis en musique les chansons spirituelles de Guillaume Guerret, imprimées chez Duchemin. Il est nommé dans le prologue du quatrième livre de Rabelais.« — Auch Dr. Burney spricht von ihm, kennt aber keinen andern dieses Namens mehr.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aber weit empfindlicher ist die Behauptung, welche ein achtbarer Schriftsteller unserer Zeit, *Ant. Reicha**) aufgestellt hat: *dass die Stellung zweier Bässe und ihr harmonisches Verhältniss zu einander in der neuern Musik noch der Theorie ermangle.* Derselbe sucht seine Behauptung mit einigen nach seiner Meinung der Kritik verfallenden Beispielen aus den Werken *Pierluigi's,* (den er unter die Tonsetzer des 17. Jahrhunderts zählt) zu erhärten.

Wenn Hr. Reicha**) von den theoretisch-praktischen Werken seines Landes hätte reden wollen, so möchte er allenfalls Recht gehabt haben, denn unmöglich konnten ihm die Schriften Berardi's (Arcani musicali svelati dalla vera amicizia, Bol. 1690), welcher die Regeln für mehrstimmige Komposizionen aufstellt, von Lorenzo Penna (Primi albori musicali, Bologna 1695), der nebst der Lehre von dem Kontrapunkte für 2, 3 und 4stimmige Chöre auch Beispiele gibt, wie vier gleichzeitige und verschiedene Bässe in 16stimmigen Komposizionen zu behandeln sind; von P. Giuseppe Paolucci (Arte prattica di Contrappunto. III. T. Venezia 1772), welcher sehr ausführlich über 3 und 4chörige Komposizionen handelt und seine Lehren mit Beispielen klassischer Meister erhärtet; von Padre Martini (Storia della Musica. III. T. Bologna 1757—1781), welcher in der 2. Dissertazion des 1. Bandes die Zahl der harmonischen Verwandtschaften prüft und bestimmt und durch Vermehrung der Chöre denselben einen grossen Umfang anweist, so wie im 2. Bande seines Esemplare prattico di contrappunto, Bologna, 1774, die Regeln für mehrstimmige Komposizionen als wahrer Meister beschreibt und aufstellt, und in der Analise der 48stimmigen, in zwölf Chöre vertheilten Kyrie's und Gloria's von Gregorio Ballabene (Descrizione e approvazione dei Kyrie e Gloria a 48 Voci in dodici cori reali del M. S. Gregorio Ballabene romano. Roma per il Casaletti, 1774) die harmonischen Feinheiten dieser schwierigen von 12 verschiedenen gleichzeitigen Bässen getragenen und geleitetenKomposizionen beschreibt — unbekannt sein. Aus

---

*) Traité de haute composition musicale par Ant. Reicha. A Paris chez Zelter 1806. Vol. I. part. I. art. 4.

Eclaircissemens sur l' harmonie dans le style moderne, qui peut ou qui doit recevoir deux basses simultanées differentes. p. 46.

Cet Article est encore l' un de ceux qui n' ont pas été traités jusqu' à présent, et qui manquait essentiellement à l' art. Les compositeurs qui ont précedé le dixhuitième siècle, nous ont laissé (dans leurs doubles choeurs) des exemples de deux basses simultanées, qui n' ont pas du leur couter beaucoup de travail: il vaut mieux du moins le croire ainsi, plûtot que de penser qu'ils aient péché par ignorance. Voici quelques echantillons d' une double basse du dixseptième siècle de Palestrina. Num. 1. 2. 3. 4.

**) Der deutsche Bearbeiter hat hier den Bainischen Text absichtlich vollständig übersetzt. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

diesen und so vielen andern Werken, welche der Kürze halber hier nicht weiter berührt werden, mag man ersehen, wie wenig Glauben jene erste Behauptung des Hrn. Reicha verdient.

Ferner war *Pierluigi* — welcher im 16. Jahrhunderte gelebt und gestorben — wenn von Tonsetzern des 17. Jahrhunderts die Rede ist, nicht der Mann, dessen Komposizionen zum Beweise der oben erwähnten Behauptung angeführt werden durften. *Pierluigi* schrieb ausschliessend nur für Stimmen in der alten Praxis, als nämlich das organische Sistem*) noch nicht eingeführt war. *Pierluigi* war einer der ersten, der nach Willaert sich auf 2 und 3chörige Komposizionen einliess, und wir haben aus dem Frühern gesehen, mit welchem Glücke. Was haben nun die Komposizionen des 16. Jahrhunderts im strengen Stile der ersten Praxis und für blose Stimmen mit den Beispielen organischer Natur zu thun, die Hr. Reicha vom 17. Jahrhunderte aufzustellen wähnt? Sollte er statt der angeführten Beispiele von *Pierluigi* nicht lieber die 12 Bässe der organischen Antifonen von Ant. M. Abbatini (Rom, Mascardi 1677) oder die 2, 3, 4, 5, 6, 9 und 12 Bässe der Messen, Psalmen und Motetten Orazio Benevoli's und so vieler anderer Meister des 17. Jahrhunderts, von dem er sprechen will, näher beleuchten, wenn er wissen wollte, wie er über seinen Gegenstand schreiben sollte?

Herr Reicha, nicht zufrieden, *Pierluigi* und alle Tonsetzer des 17. Jahrhunderts der Unwissenheit in Absicht auf die Stellung zweier Bässe in zweichörigen Komposizionen beschuldigt zu haben, macht ihnen den weitern Vorwurf, dass sie in solchen Komposizionen beständig am einförmigen 4stimmigen Gesange (Sopran, Alt, Tenor, Bass) gehalten hätten**). Und *hier stellt er eine Tafel von acht verschiedenen Manieren auf, wie die Stimmen in zwei Chören gemischt werden können. Der erste Chor besteht aus Sopran und Kontralt, der zweite nur aus Tenoren und Bässen, und jeder Chor aus zwei, drei oder vier Stimmen****).

Nun haben aber die Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, ausserdem, dass sie 4, 5, 6, 8, 9 und 12chörig schrieben, nicht selten auch zweichörige Komposizionen zu 9 und 10 Stimmen zu Tage

---

*) Organisches Sistem: Was B. darunter meint, hierüber sehe man die Anmerkung **) S. 15. Anm. des Herausgebers.

**) Les doubles choeurs sont très usités dans un grand nombre d' églises de l' Italie. . . Sous le rapport du genre et du nombre des voix, les doubles choeurs sont ordinairement égaux, l' un et l'autre sont à quatre parties, savoir: Soprano, Alto, Tenore et Basse. Pourquoi donc cette égalité constante entre les deux choeurs? Parceque cette maniére est la plus commode et usitée depuis long tems. Jettez donc plus de variété entre les deux choeurs, puisque les moyens en existent; le public vous en saura grè. Voci les combinaisons les plus avantageuses pour rendre les doubles choeurs plus intéressans.

***) Von hier an wieder freie Uebersetzung oder Auszug. A. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gefördert; man schrieb auch schon im 16. Jahrhunderte für zwei ungleiche Chöre (einen mit den hohen Stimmen, den andern mit Männerstimmen), aber immer mit dem dirigirenden Grundbasse; wie sich denn insbesondere *Pierluigi* in dieser Komposizionsgattung vorzugsweise auszeichnete. Die Eintheilung des Hrn. Reicha, wornach ein Sopran und Kontralt für den ersten Chor, ein Tenor und Bass für den zweiten Chor, und so mehre andere Kombinazionen ähnlicher Art für 4, 5 und 6 Stimmen in beiden Chören in Vorschlag gebracht werden, wäre gegen alle bisherige Erfahrung und von gar keinem praktischen Nutzen. Die Musik zu zwei und mehren Chören ist nicht erfunden, um eine grosse Zahl Ausübender zu beschäftigen, sondern um grosse Effekte hervorzubringen, und demgemäss sollte jeder Chor seinen Grundbass und ein verhältnissmässiges Gleichgewicht an Kraft zur Stütze haben. Wenn in den Chören die Gleichheit der harmonischen Kräfte und die solide Grundbasis ermangeln, so geht die Wirkung ganz verloren. Die von Hrn. Reicha erdachten Kombinazionen der Stimmen für zwei und mehre Chöre müssten in Italien höchst lächerlich erscheinen, so wie es auch unbestritten bleibt, dass die dortigen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts von der Anordnung und Führung zweier gleichzeitiger Bässe weit mehr gewusst haben, als Hrn. Reicha träumen möchte*).

---

*) Baini widerlegt nunmehr in einer langen lehrreichen Note noch einige Irrthümer, die sich Hr. Reicha in seinem Werke hat zu Schulden kommen lassen, wovon als einem hier jedenfalls fremdartigen Gegenstand eine kurze Anzeige hinreichend sein dürfte.

Reicha behauptet, 1) dass der Septimen-Akkord mit der verminderten Terz, der Septimen-Akkord mit der verminderten Quinte, der grosse Septimen-Akkord, die grosse None, die verminderte None, die übermässige Quinte, dann die mit der Septime verbundene Quinte, die grosse Sexte und die grosse Quart-Sexte vor dem 18. Jahrhunderte nicht bekannt gewesen seien.

2) dass die Alten nur die Orgel als einziges Instrument gehabt hätten, um die Stimmen zu unterstützen und in ihrem Tone zu erhalten.

3) dass die Orgeln zu jener Zeit so schlecht gestimmt gewesen wären (indem die Tastentemperatur damals unbekannt gewesen), dass man kein Stück mit einem vollkommenen Minor-Akkord enden konnte.

4) Um die oben erwähnten Akkorde mit den Stimmen vollkommen rein geben zu können, wäre nothwendig gewesen, sie früher von gut gestimmten Instrumenten zu hören (was jedoch bei dem schlechten Stande der damaligen Orgeln unmöglich gewesen); denn die Sänger könnten einen dissonirenden Akkord nur dann rein angeben, wenn ihre Ohren denselben von den Instrumenten vollkommen angegeben gehört hätten.

Es wäre überflüssig, zu bemerken, dass Baini alle diese selbst gewählten Widerlegungspunkte durch technische Beispiele und geschichtliche Belege siegreich aus einander zu setzen und seinen Gegner in eine Lage zu bringen gewusst hat, aus welcher derselbe ohne nähere Kennt-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

XVI.

Geschichtliche Darstellung des Musikzustandes seit dem 10. Jahrhunderte. Vorzüglichste Epochen derselben bis auf *Pierluigi*. Dessen verschiedene Musikstile. *Musica alla Palestrina*.

Wenn die bisherigen Untersuchungen der Person und den Werken *Pierluigi's* unmittelbar gewidmet waren und Alles, was die Lebensverhältnisse und künstlerische Laufbahn des grossen Mannes angeht, auf das Umständlichste entwickelt und beleuchtet worden ist, so könnte der Biograf seine Aufgabe für gelöst ansehen. Allein der Verfasser der Memorie hat sich noch eine andere höhere Aufgabe gesetzt, die, wenn er sie auch nicht erschöpft zu haben behauptet, dennoch von einigem Nutzen für die Musikgeschichte sein dürfte.

Es handelt sich nämlich um die Frage, worin denn eigentlich die Verbesserung und Vervollkommnung der musikalischen Kunst durch *Pierluigi* bestanden habe? und um diese interessante Frage mit Sicherheit beantworten zu können, wird es nöthig, einen historisch-kritischen Blick auf die früheren noch sehr im Dunkel liegenden Jahrhunderte des Mittelalters, auf den Musikzustand im 10. Jahrhunderte und die Schicksale der harmonischen Kunst bis zur Hälfte des 16. Jahrhunderts, so wie auf die Korifäen der verschiedenen Epochen prüfend zu richten *).

---

niss der italienischen Schulen und tiefere Ergründung ihrer Geheimnisse so leicht nicht wieder zum Streite sich wird erheben können. *Kdl.*

*) Die Frage: *ob die alten Völker* irgendwo, *ob namentlich die Griechen die harmonische Musik*, wie wir sie nennen, *gekannt haben*, oder ob diess eine neuere (nach Rousseau barbarische, d. i. mittelalterliche) Erfindung sei, hat seit Jahrhunderten alle musikalischen Gelehrten und Schriftsteller beschäftigt, und es haben sich eben so achtbare Autoritäten für das *Nein*, als für das *Ja* ausgesprochen. Zu den letztern bekennt sich unser Verfasser. Die Anmerkungen eines deutschen Bearbeiters oder Herausgebers wären kein geeigneter Ort, die Verschiedenheit der Meinung über die Frage aufzunehmen, die schwerlich irgendwo und jemals zu allgemeiner und beständiger Ueberzeugung dürfte erledigt werden, obwohl das Häuflein der Anhänger des *Ja* in der neuern Zeit sichtlich im Abnehmen ist. Wenn daher gerade bei der jetzt folgenden Darstellung einer *Geschichte der Harmonie* nach den Ideen des verehrungswürdigen Verfassers der Herausgeber der Kandler'schen deutschen Bearbeitung sich der Bemerkungen enthält, die sich ihm eben hier nur allzuhäufig aufdrängen, so protestirt er dagegen, dass er durch diess Schweigen sein Einverständniss zu erkennen gegeben habe, indem er vielmehr über die oben berührte Frage, so wie über die Geschichte d. M. im Mittelalter und bis zum 14. Jahrhundert überhaupt, ganz andere und zum Theil von allen bisher gangbaren abweichende Meinungen hegt; er hat diese in seiner neulich erschienenen »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik« darzulegen und zu begründen versucht.

Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Daher wird es vor allem zu wissen nöthig, ob der Kontrapunkt und die harmonische Kunst bereits den Alten bekannt gewesen oder nicht.

Mit dem ersteren mag es, bei den vielen hierüber gewechselten Streitigkeiten, sich verhalten, wie es will, die Kenntniss der harmonischen Kunst bleibt doch unbestritten schon der alten Griechen und Römer, wo nicht noch älterer Nazionen, Erfindung und Eigenthum. Bei *Aristoteles*, *Plato*, *Pythagoras*, so wie bei *Cicero*, *Horatius*, *Macrobius*, *Seneca*, *Plinius* d. J. kommen hinreichende Andeutungen hiervon vor. Ferner ist gewiss, dass bereits zu Davids und Sesostris Zeiten die Harfe mit zwei Händen gespielt wurde, dass man die Melodien mit doppelten Pfeifen spielte und die harmonischen Mischungen mit verschiedenen Instrumenten ausführte, dass die Noten der Sänger von jenen der Instrumentisten verschieden waren, wie aus so vielen Fragmenten alter Musik hervorgeht, und dass die hidraulischen Orgeln einst sehr gewählte Harmonien mit hohen, mittleren und tiefen Tönen hervorbrachten. Auch ist historisch bewiesen, dass bei öffentlichen Schauspielen, bei Kriegsheeren, an Höfen zu allen Zeiten Instrumentisten und Virtuosen allerlei Art thätig waren. Es ist ferner ausser Zweifel gestellt, dass sowohl die griechische, als die lateinische Prosodie im Gesange ihren Rhithmus hatten, und so wie sich alle einfache Füsse auf drei beschränkten, so folgten alle Gesänge der Alten dem 2, 3 oder 4fachen Taktmaasse. Man weiss ebenso, dass der Kirchengesang, als er unter dem Pontifikate des h. Silvester im ersten Drittel des 4. Jahrhunderts (P. Silvester regierte nämlich vom Jahre 313—335) öffentlich wurde, rein diatonischer Art und auf die Zahl und den Rhithmus der Silben berechnet war. Diese Silbenmaasse verloren sich zwar zur Zeit der Einfälle der Barbaren in der lateinischen Sprache, aber es verblieb noch immer der Rhithmus in den Neumen, so dass sich der Sänger nach Belieben jenes Maass wählen konnte, welches ihm am meisten gefiel.

Aber auch die ersten Anfänge und das Fortschreiten der harmonischen Kunst lassen sich ebenso chronologisch nachweisen. Nach Angabe vieler Schriftsteller gab es schon seit der Zeit des Papstes *Vitalianus*, nämlich seit dem 7. Jahrhunderte*), in der päpstlichen Kapelle Chorknaben, *Sinfonisten* genannt, welche unter einem Primizerius zusammenlebten und sowohl im Gesange, als in den Wissenschaften Unterricht erhielten. Dieser Männer- und Knaben-Chor machte sich in ganz Europa durch die in den h. Gesang gebrachte Harmonie, die man damals *Organum*, so wie die harmonische Kunst *Ars organandi* hiess, berühmt. Unter dem Pontifikate des h. Gregor III. (735) wurde dieser harmonische Gesang nicht, wie einige behaupten, in der Kirche erst eingeführt, sondern nur mit grösserem Fleisse dort kultivirt und hiess nun entweder *Organum* oder *Cantus musicalis*. Man kann ferner

*) Er regierte von 655 bis 669. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mit allem Rechte annehmen, dass, als *Karl der Grosse* auf einer seiner Reisen nach Rom gegen Ende des 8. Jahrhunderts den Papst Adrian I. um zwei Sänger ersuchte, welche den römischen Gesang in Frankreich und Deutschland lehren sollten, diese Art harmonischen Gesanges darunter zu verstehen sei, wie auch Abt Gerbert meint (De Cantu et M. S. 2. Band, S. 141). Endlich ist es unzweifelhaft, dass diese Gattung harmonischen Gesanges von blosen Stimmen und die Benennung: *cantores Vitaliani*, welche das Volk den päpstlichen Sängern in dieser Beziehung gab, noch bis zu den Zeiten des *Notgerus Balbulus* dauerte, welcher in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts blühte*).

Das 10. Jahrhundert bringt uns die ersten Beispiele des harmonischen Gesanges zu 2, 3 und 4 Stimmen. Der Mönch und Schriftsteller dieses Jahrhunderts *Hucbaldus* lehrt umständlich die Kunst des sogenannten *Organums* (*ars organandi*) in Absicht auf den gregorianischen Gesang. Zweistimmig, sagt er, kann die zweite Stimme immer in der Quarte oder in der Quinte gehen. Dreistimmig können zwei Stimmen in der Quarte und Oktave, in der Oktave und Undezime, in der Quinte, Oktave, in der Oktave und Duodezime gehen. Vierstimmig wird in der Quarte, Oktave, Undezime oder Quinte, Oktave, Duodezime gesungen. Ferner lehrt derselbe, wie diese Harmonien in drei verschiedenen Manieren können verändert werden, worin die drei Benennungen: *motto retto*, *obliquo e contrario* ihren Ursprung finden.

Im Anfange des 11. Jahrhunderts finden wir durch *Guido von Arezzo* im Micrologus bestätigt, dass diese künstlichen Anfänge sich fortdauernd in der Praxis erhielten; nur kam noch eine neue Methode hinzu, die man *methodus durus* im Vergleiche mit der bestehenden, die man *mollis* nannte. Er setzt daher mit Vorbedacht hinzu, dass nicht alle Kantilenen zum Harmoniren (organare) gleich tauglich wären, sondern nur diejenigen, welche innerhalb einer Quarte oder einer Terz beschränkt wären. Ihm schreibt man auch den Gesang der Psalmodie mit immerwährender Terz-Sext zu, welches man auch mit einem französischen Ausdrucke Faux bourdon oder Falso bordone, falschen Bass benannte. Derselbe war auch nach dem Zeugnisse des P. Kircher**) und Anderer der Erfinder des Klavikords, der Spinette, Clavicembali u. s. w. Und hiermit wäre ein weiterer nicht unwichtiger Schritt zur harmonischen Musik mit dem Gebrauche der *unvollkommnen Konsonanzen* und der Erfindung des Cembalo gemacht.

---

*) Die Widerlegung dieser Hipothese Gerberts insbesondere (über die frühe Einführung eines harmonischen Gesanges in der päpstlichen Kapelle) findet sich in des Herausgebers angeführtem Werke, Epoche Hucbald.
Anm. des Herausgebers.

**) Sollte man nicht meinen, P. Kircher sei mit Guido im Seminarium gewesen?
Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Im 11. Jahrhunderte blühte *Joannes* (oder *Otto*, auch *Scholasticus* genannt), welcher im 23. Kapitel seiner musikalischen Abhandlung, die den Titel: De Diaphonia sive organo führt, bezeugt, dass zu jener Zeit bereits viele Arten der Kunst zu harmoniren (di organare) bekannt gewesen. Er hält sich jedoch an die gewöhnlichen, empfiehlt sodann die Abwechslung der drei Bewegungen und des Maasses und macht die Sänger nur darauf aufmerksam, dass sie richtig und mit Eleganz zu Werke gehen sollen, wenn eine Stimme mehr Noten, als die andere vorträgt. Hieraus ist also zu ersehen, dass die Kunst bedeutend im Fortschreiten begriffen war*).

---

*) Die uns bekannte Literatur führt diesen für seine Zeit bedeutenden Schriftsteller nur unter dem Namen *Joannes, Joannes Papa* und *Joannes Cotton* oder *Cottonius* auf. Unter beiden letzteren findet sich sein Traktat in F. A. Gerbert's *Script. eccl. de mus. sacra potiss.* T. II., wo, und zwar in der Vorrede, zugleich die Frage über seinen Namen, seine Lebenszeit und Herkunft erörtert ist. Die Meinung, dass *Papst Johann XXII.* (reg. 1316 bis 1334) der Verf. gewesen, konnte nur in einem über Geschichte d. M. und deren Literatur in grosser Unwissenheit schwebenden Zeitalter entstehen und forterben; P. Johann, wenn er sich mit mus. Wissenschaft befasst hätte, müsste seiner Zeit schon ganz andere Dinge zu erzählen gehabt haben. Gerberts Hipothese, welcher einen Geistlichen in einem Stifte zu Trier, *Joannes Scholasticus*, um d. J. 1047, für den Verfasser hielt, hat darum keine Wahrscheinlichkeit, weil in dem angezeigten Jahre Guido's mus. Theorien in Deutschland kaum noch bekannt und gewiss nicht so bearbeitet gewesen sein können, dass darüber ein in seiner Art so vorzüglicher Traktat schon zu suchen wäre. (Beiläufig sei noch angemerkt, dass in den Stiftern allenthalben einer der Canonici Titel und Amt eines *Scholasticus* oder *Scholaster* führte, und dass diess nicht ein Prädikat für besondere Gelehrsamkeit war.) Glaublicher erschien es immer, dass *Cotton* den Engländern angehörte, weil der gleiche Name dort früh vorkommt (Cottonische Bibliothek in London); dem man noch beifügen könnte, dass der Verfasser in einer Stelle sagt: *Hisce syllabis utuntur Angli, Alemanni et Francigenae;* ein Deutscher würde gesagt haben: *utuntur Alemanni, Angli et Francigenae.* — Der Herausgeber ist aber jetzt im Stande, in Beziehung auf jenen *Joannes* ein bisher noch ganz unbekanntes Datum anzuzeigen; er hat nämlich vor Kurzem einen mus. didaktischen *Original-Kodex vom J.* 1467 eingesehen, worin bei denselben Anlässen, bei welchen die Schriftsteller des 16. Jahrhunderts gewöhnlich den Joa. Pontifex zitiren, und zwar zu oft wiederholten Malen, *Joannes Hollandrinus* oder *Hollandus* genannt wird. Wirklich haben ihn unsers Wissens die Engländer niemals reklamirt; auch findet sich nicht, dass sein Traktat aus englischen Bibliotheken herüber in jene von Antwerpen, Paris, Leipzig und Wien gekommen wäre, wie diess wohl von einigen andern, besonders von den Mensuralisten der folgenden Zeit, bekannt ist. Man wähle nun und glaube, was man will. Immer ist der Herausgeber der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts lüftet sich vollends der Schleier in der Geschichte. *Franco von Köln**) gibt in seinem Werke: Ars cantus mensurabilis bereits eine vollständige Idee des Kontrapunktes. Er spricht von den musikalischen Figuren, welche er (doppelt lange) lange, kurze und halbkurze (semibrevis) nennt, von ihrer Dauer, von den Pausen und Ligaturen. Er spricht von dem Modus, von der Prolatio, von den Verkürzungen, vom tempus majus und minus, perfectum und imperfectum und von der Geltung der Punkte. Er lehrt, die verschiedenen Arten Motetten, Rodelli (Rondelli) und Conducti im Discantus, im Hocetum und im Organum über eine schöne Melodie, es sei eine bereits bekannte oder willkürlich gewählte, zu setzen. Er beschränkt die Dissonanzen auf vier, erklärt alle übrige Intervalle für Konsonanzen und vermehrt die Stimmenkombinazion über die von Hucbald bezeichneten vier. — Damit soll jedoch nicht behauptet werden, was auf einem der Königin von Schweden eigenthümlich gewesenen Musik-Kompendium von *Joannes de Muris* (Vatikanische Bibliothek, Nr. 1146) geschrieben steht: *Magister Franco invenit in cantu mensuram figurarum*: Franco habe nämlich die Mensur der Notenfiguren erfunden; denn er sagt selbst: *Cum videremus multos tam novos quam antiquos in artibus suis de mensurabili multa bona dicere* u. s. w., woraus zu ersehen, dass er zwar nicht Erfinder, wohl aber der älteste uns bekannte Schriftsteller über diesen Gegenstand sei.

Im 12. und 13. Jahrhunderte konnte die harmonische Musik sich abermals vergrössern und sich von manchen Schlacken reinigen. Gegen Ende des letztgenannten Jahrhunderts gaben *Marchettus von Padua* sein *Lucidario* und *Pomerio* sein Werk über die Mensural-Musik heraus. Dort sieht man schon die Versetzungszeichen (diesis) in der nämlichen Form, wie sie heute im Gebrauche sind, und alles das, was wir bei Franco antreffen, weitläufiger und mit mehr Gründlichkeit behandelt. Dann verdient auch dasjenige bemerkt zu werden, was Marchettus von den bereits bestehenden verschiedenen Musikschulen (Sekten) und ihren verschiedenen Sistemen sagt, wie z. B. von der französischen

---

Meinung, dass Johannes Traktat in den Anfang des Nach-Guidonischen (12.) Jahrhunderts gehört. Uebrigens gehört der Verfasser weder zu den Erfindern, noch zu den Mehrern in der Musik und deren Wissenschaft; von dem sogenannten *Organum* weiss und lehrt er weder Mehr noch Besseres, als Guido, für dessen Kommentator man ihn auch nur gelten lassen kann. Anm. des Herausgebers.

*) Die Unhaltbarkeit der in der Geschichte der Musik hergebrachten Meinung: dass *Franco von Köln* im 11. Jahrhundert geblüht habe, hat der Herausgeber mit Gründen darzuthun gesucht in einer Abhandlung in der Leipz. allg. mus. Zeitung vom Jahre 1828, desgleichen in der Gesch. d. europ. abendl. Musik, Epoche Franco. Er setzt ihn in den Anfang des 13. Jahrhunderts. A. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und italienischen Singschule, wo in den Theorien der Zeitmaasse*) und in den Regeln von der Perfekzion und Imperfekzion der Noten u. s. w. Verschiedenheiten sich zeigten.

Aber Komponisten oder *Tonsetzer aus jener Epoche* zu finden, war dem Verfasser dieser Memorie, trotz aller sorgfältigen Nachforschungen, unmöglich. Erst mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tauchen einige Namen derselben auf. Er glaubt daher, dass es damit folgende Bewandniss gehabt. Die harmonische Figural-Musik war wohl seit ihrem Wiedererstehen (?) im 11ten Jahrhunderte kultivirt worden; sie war jedoch aus der nicht figurirten harmonischen Musik, welche ihr lange vorherging, entstanden. Das Kind konnte sich jedoch von der Mutterbrust nicht trennen; die Melodien des gregorianischen Gesanges, welche seit dem 7. Jahrhundert als Grundlage des Organums dienten, einer Kunst, die man entweder aus dem Buche oder aus dem Stegreife übte, veranlassten die Sänger, darüber weitere Versuche anzustellen. So kam man zuerst auf die *Mensur* des Gesanges, wodurch die verschiedenen Gattungen der Noten bestimmt wurden, dann auf die Verzierungen der verschiedenen Bewegungen, des Ochetus, Rodellus, Conductus. Die gebildetsten Sänger analisirten diese Erfindung und zogen daraus Regeln und Lehrmethoden ab, um wieder ähnliche zu machen, behielten sich aber dabei immer noch Geheimnisse vor. Daher erlaubte sich Niemand, der nicht selbst Sänger war, geschriebene Komposizionen zur Ausführung vorzulegen. Damals waren also die Tonsetzer, so wie die Komposizionen nicht von Nöthen, und letztere gab es auch nicht, einige Motetten oder Kanzonen etwa ausgenommen, von welchen man öfters in den Handschriften die Melodie rein und einfach angegeben findet, und worüber nach dem Belieben der Sänger aus dem Stegreife der Discantus, der Ochetus, das Triplum, das Organum, der Rodellus, der Conductus u. s. w. gemacht wurden**).

---

*) Tempus bedeutet das Maass einer brevis: ▭. Hier jedoch dürfte *Baini* die Theorie der *Mensur* und die Regeln von der *Perfekzion* und *Imperfekzion* haben ausdrücken wollen. *Kdl.*

**) *Baini* sagt, er habe verschiedene alte einst in Handschriften enthaltene Motetten und Kanzonen gesehen, die theils zu Rom in verschiedenen Bibliotheken befindlich, theils ihm aus der Ferne zum Dechiffriren zugeschickt worden, und habe gefunden, dass dieselben ganz und gar über die Kirchentöne gearbeitet waren, auch ihre Natur, Frasen, Gänge und Manieren nachahmten und meist mit den Figuren des gregorianischen Gesanges geschrieben wurden, während bei den späteren auch die neuern Notenzeichen, nämlich: Ganze, Halbe, Viertel in Anwendung kamen. Uebrigens waren dergleichen Melodien nicht Erfindungen eines eigenen Kapellmeisters oder Tonsetzers, sondern von den Sängern selbst, meist Ausgeburten aus dem Stegreife. Die Schriftsteller fügten dann zu ihren Regeln kurze Beispiele mit solchen Motetten und Kanzonen hinzu, wie man unter andern bei Ugolino d' Orvieto in seinem Traktat: De Musica mensurali näher ersehen kann. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Und wirklich, als Papst Johann XXII. am Anfange des 14ten Jahrhunderts die Missbräuche des harmonischen Figuralgesanges in den Kirchen untersagte, tadelte er deswegen nicht die Tonsetzer, sondern die Sänger; nicht die Komposizionen, sondern nur die Extravaganzen im Vortrage, und er befahl nicht etwa, dass die Maestri kirchlicher schreiben, sondern, dass die Ausführenden zu der alten Gesangsmethode aus dem Stegreife wieder zurückkehren sollten. Wenn auch ein Sänger komponirte, so schrieb er nur die Hauptstimme auf; es war und blieb daher immer noch Sache der Ausführenden, die Harmonien darüber zu finden und die Bekleidung der Note mit dem Vortrage hinzuzufügen.

Das einzige Archiv der päpstlichen Kapelle besitzt ungeachtet der bei der Bourbonischen Plünderung ausgebrochnen Feuersbrunst noch eine solche Anzahl Komposizionen von jener Epoche*) bis *Pierluigi*, dass man darüber erstaunt. Jene Verfasser, deren Werke in der päpstlichen Kapelle ausgeführt wurden, mögen hier kurze Erwähnung finden.

Man theilt sie in *vier Epochen:*

Die *erste*, zu welcher der berühmte *Guillaume Du Fay*, Sänger der päpstlichen Kapelle, gehörte, begriff die Jahre von 1380 — 1432.

Die *zweite*, an deren Spitze der eben so berühmte *Johann Ockenheim (Ockeghem*, auch *Okegen*) stand, welcher von 1430—1480 blühte**).

Die *dritte*, welche *Jusquin de Prés* (Josquino del Prato) gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts verherrlichte.

Die *vierte* endlich und vollkommenste, welche die Epoche *Costanzo Festa's*, der im Jahre 1517 in die päpstliche Kapelle kam und am 10. April 1545 starb, genannt werden muss***).

Dieser Ugolino ist eine in der musikalischen Literatur wenigstens für uns mistische Person, da weder Forkel, noch Lichtenthal davon wissen. Bei ersterem kommt blos eine trockene Hinweisung auf Gesneri Partit. univ. lib. 7. tit. 3. vor, und letzterer führt zwar das Werk eines Venezianers Biagio Ugolini über die Hebräer auf, in dessen 32. Bande 40 musikalische Schriften meist über diesen Gegenstand enthalten sind; indess die Ausgabe ist vom Jahre 1744, also nicht einmal in entfernter Beziehung mit unserer Sache. Anm. des Herausgebers.

*) Soll eigentlich lauten: aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Anm. des Herausgebers.

**) Ockenheim, wie jetzt erwiesen ist, lebte noch in das 16. Jahrhundert hinein. Die Zeit seiner Blüthe ist vom Jahre 1430 jedenfalls etwas zu früh datirt. Anm. des Herausg.

***) Einem Römer muss man es zu gut halten, wenn er von Cost. Festa (wie brav auch dessen Arbeiten seien) eine Epoche datirt: zu dessen Zeit und wohl noch länger dominirten, zumal in Italien, nur die Niederländer. Anm. des Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

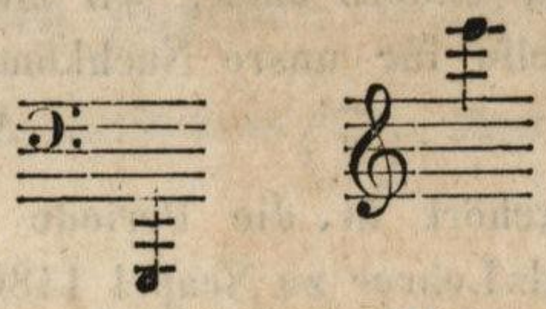
Die *erste Epoche* nennt uns vor allen Zeitgenossen, wie gesagt, *Guillaume Du Fay*, Kapellmeister und Tenor-Sänger der päpstlichen Kapelle von 1380—1432, einen durch grosse Verdienste in der Geschichte der Kunst verewigten Mann*). Seine Verdienste werden von P. F. Angelo da Picitono, Franchino Gaffurio, Adamo de Fulda und andern Schriftstellern gerühmt; alle aber kommen darin überein, dass er die von Guido d' Arezzo angegebene und aus 20 Saiten (Tönen) bestehende musikalische Gamme auf 34 Töne erweitert habe, indem er zwei Oktaven der Gamme hingefügte, eine nämlich im tiefern Theile unter der *Gamma Ut*, (G der grossen Bass-Oktave), die andere oberhalb dem höheren *e la*, (über dem zweigestrichenen *e*), woraus für die Orgel sowohl, als für die übrigen Instrumente und den Gesang ein grosser Vortheil erwuchs. Wir meinen jedoch, dass *Dufay* nicht sowohl Erfinder dieses vergrösserten Diapason gewesen, als vielmehr der erste, welcher davon beim Komponiren Gebrauch gemacht hat**).

Die *Zeitgenossen Dufay's****) waren: *Eloy*, *Donstable*,

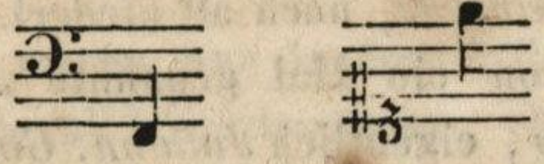
---

*) Er war mit folgenden Sängern gleichzeitig in der päpstlichen Kapelle angestellt: Egidio Flannel, genannt l' Enfant, Giovanni Redois, Bartolomeo Poignare, Giovanni de Curte, genannt mon Ami, Giacomo Ragot, Egidio Lauri, Guglielmo di Malbecq, Arnoldo de Latinis.

**) Mit dieser Beschreibung der angeblichen Erweiterung der Guidonischen Gamme durch Dufay wollen wir es nicht so genau nehmen. Adam von Fulda spricht nur von dem *F* unter dem *I'* (Gamma) des Guidonischen Sistems. Wozu auch hätte ihm, der nur für Menschen-Stimmen, und zwar für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen setzte, ein Sub-Bass bis in das *G* unter dem *G* auf der ersten Linie des Bass-Schlüssels — und ein Zuwachs in der Höhe bis in das dreigestrichene *e* nur irgend nützen können?



Und wirklich sind die vierstimmigen Komposizionen Dufay's (von denen jetzt in meiner Geschichte d. eur. abendl. Mus. Proben vorliegen) alle in den Umfang von 21 Tönen begränzt:



Endlich verdient die Erweiterung der Gamme auf keine Weise den Namen einer Erfindung. Anm. des Herausgebers.

***) In Beziehung auf die hier beginnenden *Verzeichnisse* der Musiker der von dem Verf. der Memorie bezeichneten Epochen sei es dem Herausgeber dieser Kandler'schen Bearbeitung erlaubt, eine allgemeine Bemerkung (aus eigener Erfahrung) hier zu äussern.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bianchoys (eigentlich *Binchois*), *Ant. Busnoys*, *Brasart*, *Guglielmo Guarnieri*, *Gio. Wrede Brugen*, *Pietro de Domarto*, *Gloy*, *Vincenzo Faugues*, *Giovanni Martun*, *Giovanni de Monte*, *Guglielmo de Mascaredio*, *Egidio de Marino*, *Giovanni de Ubrede*, *Bonadies*, *Filippo de Primis*, *Petrequin**).

Alle diese Meister waren in ihrer Art sehr geschätzt. Die Kennzeichen ihres Stils waren folgende:

1) Sie schrieben blos rein diatonisch über den gregorianischen Gesang.

2) Sie schrieben daher in D (Re) mit der verminderten Terz und vergrösserten Sexte, in E (mi) mit der verminderten Sekunde, Terz, Septime, in F (fa) mit der grossen Quarte, in G (sol) mit der grossen Terz und kleinen Septime.

Es ist eine der misslichsten Aufgaben (deren sich der Historiker gleichwohl nicht entschlagen kann), eine Reihe von Künstlern oder Gelehrten, welche im Verlauf von Jahrhunderten geblüht haben, nach angenommenen Zeitabschnitten sinchronistisch zu reihen. Diese Schwierigkeit hat der Verfasser der deutschen Abhandlung über die Preisfrage des k. niederl. Instituts v. J. 1826 sehr wohl eingesehen und für die in dieser Beziehung nur allzuleicht unterlaufenden Irrthümer die Nachsicht der Kritik im Voraus in Anspruch genommen. Hanc veniam damus petimusque vicissim. Gewiss ist es, dass ein früheres Erscheinen des höchst verdienstlichen Baini'schen Werkes den beiden Verfassern der Abhandlungen über die niederl. Frage ihr Unternehmen erleichtert haben würde; es dürfte aber nicht als Unbescheidenheit gerügt werden, wenn eben dieselben die Meinung hegen, dass im umgekehrten Falle auch der würdige Baini aus jenen Abhandlungen manches Datum in seinen Memorie über *Pierluigi*, besonders in Absicht auf die grosse Periode der Niederländer, würde haben berichtigen können.

Darum helfe einer dem andern nach; wir müssen ja ehrlich gestehen, dass wir doch nur Behelfe für unsre Nachkommen in diesem Fache zu Tage gefördert haben. Anm. des Herausgebers.

*) *Guglielmo Guarnerii* gehört in die Periode Ockenheims (Franchinus Gafurius fand ihn noch als Lehrer zu Neapel 1480). — *Gloy*, richtiger *Eloy* (franz. für *Eligius*). — *Guglielmo de Mascaredio*, bei Gerber *Mascandio*; vermuthlich wohl *Mascardio*, und ein Anverwandter des späteren Römischen Buchdruckers *Mascardi*. — *Giovanni Ubrede* (bei *Spataro* angezeigt), soll heissen *Uvrede*, nach alt niederl. Schreibart, d. i. *Wrede*; nämlich wieder der schon ein Mal genannte *Joa. Wrede Brugen* d. i. *Brugensis*). — *Bonadies*, eigentlich *Johann. Goodendag*, der Lehrer von Franchin Gafuri, 1472, also in der *Ockenheim'schen* Epoche. — *Petrequin*, vermuthlich *Pierken* (deutsch Peterchen); unter diesem Namen kommt *Therache* (bei *Petrucci* gar *P. de Terracina*) vor, der aber sogar in die Epoche Josquins gehört. (*Pierre de la Rue* hiess nicht Peterchen, sondern der grosse Peter, *Pierazzon*, *Pierçon*, *Pierchon*.) — Spät in das 15. Jahrhundert gehört vermuthlich auch *Phil. de Primis*, vielleicht mit *Prioris* (dem Zöglinge Ockenheims) identisch.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3) In den Kadenzen änderten sie meist die Terz von der Quinte der Tonart D (Re) und der Tonart G (sol) durch ein Erhöhungszeichen (Kreuz); bei der Tonart E (Mi) findet sich nie die Kadenz in der Quinte *B durum* (bei uns H) in E, sondern immer gebrauchten sie hier entweder die Quarte oder die nächste Stufe.

4) Oefters wendeten sie auch übersetzte Tonarten (toni o modi trasportati) an, wie z. B. D in G mit verkleinerter Terz; E in A mit kleiner Sekunde; F in B mit einem b und zwar in B; G in C mit b in der Septime, und diese b setzte man in die Schlüssel (Vorzeichnung).

5) Selten sind ihre Komposizionen im natürlichen A und C.

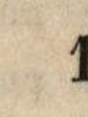
6) Gewöhnlich sind sie 4-, bisweilen auch 5- und 6stimmig.

7) Ihre Stimmen sind: Kontrabass, Bass, Bariton, Tenor, Kontralt, Alt, Sopran.

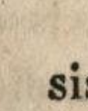
8) Die Schlüssel sind: der *F-Schlüssel*, den sie auf der dritten, vierten und fünften Zeile für den Bariton, Bass und Kontrabass gebrauchten; der *C-Schlüssel*, den sie auf alle fünf Zeilen setzten und ihn für Sopran, Alt, Tenor und Kontratenor gebrauchten; der *G-Schlüssel*, den sie auf die erste und zweite Linie setzten und für den Sopran gebrauchten.

9) Sie schrieben meist für den Bass, Tenor, Kontralt, Sopran; oft für Kontrabass, Bass, Bariton und Tenor; oder für Kontrabass, Bariton, Tenor und Kontratenor; auch nicht selten für Bass, Bariton, Tenor und Kontralt.

10) Das Zeitmaass drückten sie aus; durch das Zeichen des Modus und zwar major oder minor, durch das Tempus perfectum oder imperfectum; mit der Prolatio und mit der sogenannten Hemiolia, indem sie die Noten einmal roth, ein andermal schwarz färbten, und sonst mit allen nur erdenklichen Abstufungen. Sie veränderten das Zeitmaass sehr oft mitten in der Komposizion*).

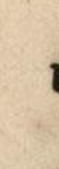
11) Sie gebrauchten folgende Notenfiguren: maxima (), longa (), brevis (), semibrevis (), minima (), semiminima ()

---

*) *Modus* bezieht sich nämlich auf die maxima und longa ; *tempus* auf die brevis ; *prolatio* auf die semibrevis oder auf die minima .

Die rothen Figuren waren nur in den frühesten Zeiten des Mensuralsistems (und nicht überall) angenommen, ehe man dahin gelangt war, durch Einführung ungefüllter Figuren neben den früher allein gekannten schwarzen alle denkbaren Verhältnisse kennbar auszudrücken. Dufay, der Erste in der von Baini angenommenen ersten Periode, hat sich der rothen Farbe nicht bedient, vielleicht aber in England noch der (etwas jüngere) Dunstable und dessen dortige Kunstgefährten oder nächste Vorgänger. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und croma (). Aber sie verbanden niemals mehr, als zwei Kromen, oder sechs Semiminimen. Uebrigens verbanden sie oft zwei, drei, vier und fünf maximae () mit eben so vielen longae ().

12) Ihre Melodien sind meist ohne Kantilene, schwerfällig und hart. Nur wenn der Bass und Sopran lange in der Dezime einhergehen, werden sie etwas gefälliger.

13) Ihre Sätze (Frasen) sind meist ohne Bedeutung; öfters gebrauchten sie dieselben mittelst der sogenannten Gänge, andamenti *).

14) In ihren Gesängen finden sich Sprünge in der hohen und niedern Terz, in der hohen und niedern Quarte, Quinte, Sexte und in der Oktave.

15) Sie gebrauchten sehr selten die sogenannten Occhetti **).

16) Der Rodellus und der Conductus ***) bestehen bei ihnen blos aus Nachahmungen und Fugenattaquen, die sie häufig gebrauchten. Man sieht daraus, dass selbst im improvisirten Kontrapunkte ähnliche Kunststücke eingeführt sein mussten.

17) Die konsonirenden Akkorde, von welchen sie Gebrauch machten, waren die gewöhnlichen, nämlich: Terz Quinte Oktave; Terz Sexte Oktave; Terz Quinte Septime; dieser letztere war aber seltener †).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

*) Lichtenthal definirt den Ausdruck *andamento* folgendermaassen: *andamento*, relativamente alla composizione della fuga, è un periodo, una composizione, una specie di soggetto alquanto lungo, che percorre tutte le corde del tuono, ed immischiavene talvolta anche delle altre, contenendo due o più membri. La parola *andamento* prendesi anche per movimento, quindi dicesi *andamento giusto, rapido etc.* talvolta per carattere, p. e. tal composizione ha un *andamento regolare* etc. *Kdl.*

**) Ochetus, Hocetus, Hocquetum, einzelne (detachirte), durch Pausen oder Sospirien abgesetzte Noten. Nur Franco und der Pseudo-Beda sprechen noch davon; Dufay und seine Zeitgenossen brauchten sie nicht mehr, und in Tinctoris Definitorio (mus. Lexikon vom J. 1476) mangelt das Wort gänzlich.
Anm. des Herausgebers.

***) Bei Franco (aber auch nur bei diesem frühen Vorläufer) kommen die hier angeführten termini technici vor, worunter wir aber nicht gewisse musikalische Figuren, sondern gewisse Gattungen von Gesängen und die demselben eigene Komposizionsart verstehen können (obgleich Franco's Text uns über diesen Gegenstand nicht ganz klar ist). — Rodellus, eigentlich Rondellus, und Conductus ist gebildet nach dem französischen Rondeau oder Rondelet und Conduit, nach Du Cange gewisse weltliche Gesänge.
Anm. des Herausg.

†) Gehört eigentlich wohl in die Klasse der dissonirenden Akkorde.
Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

18) Sie bereiteten alle Dissonanzen (darunter auch die Quarte begriffen) vor, behandelten und lösten sie regelmässig auf.

19) Franchinus Gaffurius (Musicae actionis liber III.) tadelt den Missbrauch der aufgelösten Dissonanzen am Anfange des Takt oder im guten Theile desselben*).

20) Man schrieb nur Messen und Motetten.

21) Die Messen tragen alle ihren Titel, welcher vom Thema oder der Hauptmelodie genommen ist, die der Tenor vorzutragen pflegte.

22) Sie zogen diese Titel und Themen der Messen theils aus dem gregorianischen Gesange, theils aus profanen Liedern.

23) Die Worte der Messen sind am Anfange jedes Musikstücks einfach angezogen; die Sänger mussten sie auswendig wissen und sie wohl oder übel unter die Noten bringen.

24) In den Motetten sind die Worte ganz ausgeschrieben und können öfters ohne Schwierigkeit den Noten angepasst werden; das Silbenmaass aber ist gewöhnlich vernachlässigt.

25) Der Stil der erwähnten Verfasser bleibt sich in allen Komposizionen vollkommen gleich; er hat immer eine und dieselbe Farbe, schwerfällig und sonderbar. Selten finden sich dort angenehme Harmonien; die Tenore haben gewöhnlich lange ermüdende Noten zu halten.

26) Man kannte nicht oder vernachlässigte wenigstens auf das Aeusserste den Ausdruck der Worte.

Dieses sind die individuellen Kennzeichen der ersten geschriebenen Komposizionen, die uns aus dem Ende des 14. und aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts übrig geblieben. Die Messen Dufay's jedoch erheben sich über jene der erwähnten Zeitgenossen durch einen weit natürlichern Gesang, daher seine Themen und Kontrathemen bereits sehr vortheilhaft in's Auge fallen, wie z. B. seine Messen: Ecce Ancilla Domini; Omme l' omme armé; Se la face ay pale; Tant je me deduis, für jene Zeit ziemlich befriedigend aussehen. Selbst mancher angenehme Gedanke und hin und wieder Spuren von Gefühl sind darin anzutreffen.

Die Tonsetzer *der zweiten Epoche*, von welchen Johann Ockenheim der gepriesenste war, häuften, indem sie ihre Vorgänger übertreffen wollten, Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten, womit sie der Kunst einen Dienst zu erweisen glaubten. Hier die Namen derselben:

Johann Tinctor, Gaspar, Jakob Hobrecht, Wolfgang Graffinger, Philippe de Burges, Regis, Franc. Caron, Ant. und *Robert. de Fevin, de Orto, Gascogne, Egid. Cervelli, Richafort* (auch *Ricciafort*), *Jean Beausseron, Noel Baudouyen,*

---

*) Die Bessern unter ihnen (ich meine die Niederländer) werden sich dergleichen gewiss nicht haben zu Schulden kommen lassen.

Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Melchiorre Robledo, *Fresneau*, *Prioris*, *Andreas de Sylva*, *Jean Consilion*, *Vacqueras*, *Philippe* und *Jean Basiron*, *Jean Le Petit*, *Robinet de Feine*, *Giovanni Scribano*, *Eust. de Monteregali*, *Giovanni de Villanas*, *Conrade Hayus*, *Vincenet*, *de Clibano*, *Fagus* (oder *la Fage*), *Giovanni Martini*, *Andrée Michot*, *Pierre Molus*, *Ant. Divitis* u. s. w. *).

Die vorzüglichsten Kennzeichen der Komposizionen dieser Meister sind folgende:

1) Häufiger Gebrauch der Canoni und aller, auch der abstraktesten Kombinazionen derselben.

2) Der Satz war vierstimmig, aber ohne Schlüssel und Takt. Sie setzten am Anfange einen Kreis, mit der Chiffre des Fragezeichens in der Mitte und damit kündigten sie den Räthselkanon an. Derartige Komposizionen hiessen bei ihnen composizioni cattoliche, catholica, und auch ad omnem modum, d. h. solche Komposizionen konnten in jedem Tone und Takte gesungen werden **).

3) Sie wechselten in der Mitte ihrer Komposizionen den Takt öfter noch, als ihre Vorgänger, und mischten gleiche und ungleiche Takttheile.

4) Solche Mischungen wurden durch einen, zwei oder drei sogenannte puncta prolationis, welche dem Zeichen des modus oder des tempus beigesetzt wurden, angedeutet.

5) Es wechselt hiernach die Geltung der Noten, die, wie natürlich, in ein ganz eigenes Verhältniss zu einander zu stehen kamen, welches perfezione hiess.

6) Demnach war es nöthig, den Notenzeichen die minima mit dem krummen Schweife beizufügen.

7) Daher entstanden ausser den alten die Geltung vermehren-

---

*) *Joa. Tinctor* (oder nach niederl. Weise *Tinctoris*, subaudi *filius*) ist oben, in der ersten Epoche, schon ein Mal vorgekommen, gehört aber allerdings hierher. — *Gaspard*, mit Josquin Schüler des gemeinsamen Lehrers Ockenheim, gehört in die nachfolgende dritte Periode; dasselbe lässt sich von den meisten hier aufgezählten behaupten. — *Wolfgang Grafinger* (oder *Grefinger*) gehört gewiss erst in das 15. Jahrhundert. (S. Gerbers n. Lex.) — *Robinet de Feine* wird wohl kein anderer sein, als *Robert de Fevin* (anderwärts nach irriger Lesart sogar *Feum.*) — *Phil. de Burges*, vielleicht *de Bruge*. — *P. Molus*, vermuthlich *Moulu*, ein Schüler Josquin's. — *Jean Beausseron*, vermuthlich *Bassiron*; sollten dieses Namens wirklich zwei vorgekommen sein?

Anm. des Herausgebers.

**) Den Schwank mit dem Fragezeichen statt des Schlüssels kennt man wohl nur aus Ockenheim Missa ad omnem tonum. Wir glauben nicht, dass derselbe oft wiederholt oder gar Mode geworden sei. Den Namen Catholica hat diesen oder dergleichen künstlichen Komposizionen (ex una voce plures) wohl nur *Glarean* (70 Jahre später) beigelegt; er gefiel sich in griechischen Benennungen. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Punkten noch Scheide- und Veränderungspunkte (punti di divisione e di alterazione).

8) Die Noten, welche unverändert bleiben sollten, wurden schwarz geschrieben.

9) Daher die zwei Hemiolien, die grössere und die kleinere, welche letztere ganz aus schwarzen Noten bestand*).

10) Hierzu kam noch ein tadelnswerther Missbrauch mathematischer Verhältnisse, so dass, wer nicht ein guter Rechenmeister war, fast nicht zu singen vermochte.

11) Die Worte wurden nicht mehr beachtet, als von ihren Vorgängern, d. h. sie führten dieselben am Anfange jedes Musikstückes an, in den Motetten schrieben sie dieselben ganz aus, aber ohne alle Rücksicht auf Prosodie.

12) Auch in den Themen der Messen folgten sie der hergebrachten Sitte, dass sie dieselben nämlich aus dem gregorianischen Gesange sowohl, als aus profanen, mitunter unzüchtigen Liedern nahmen und die Titel davon auf ihre Messen setzten.

13) Oefters schrieben sie Motetten mit doppelten, verschiedenen Worten in den verschiedenen Stimmen. Diese neue Extravaganz musste sehr viel Beifall gefunden haben, weil sie selbst noch in der nächsten Epoche auch bei Messen allgemein im Gebrauche stand.

14) Sie vermehrten die Stimmen bis auf 30, hatten aber darin keinen Plan, keine Anordnung; alles geht darunter und darüber und gewährte daher weder Vergnügen, noch Befriedigung**).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

So sehr indess auf Schwierigkeiten hingearbeitet wurde, so haben doch die Melodien in 3, 4, 5 und 6stimmigen Sachen eine weit bessere Kantilene, als die der vorhergegangenen Epoche; man sieht schon in den Kontrapunkten Noten, welche der guten Melodie wegen geändert wurden; man findet schon von Zeit zu Zeit Terzinen (?), bisweilen eine, bisweilen zwei, manchmal deren drei; hieraus ist also zu ersehen, dass der Gesang müsse Fortschritte gemacht haben, wesshalb die Tonsetzer, die alle Sänger waren, die Stimmen schon mit mehr Eleganz zu schreiben pflegten. In dieser zweiten Epoche finden sich schon Beispiele von Neapolitanischen Liedern und Villotten zu 3 und 4 Stimmen, die einfach, deutlich und von einem eigenthümlichen

---

*) Da nur eine Erläuterung, welche der Verfasser geben könnte, die hier leicht hingeworfenen Sätze einer längst verschollenen Theorie uns klar zu machen vermöchte, so enthalten wir uns hier jeder Bemerkung, aus Besorgniss, ein Gefecht gegen Windmühlen zu beginnen. A. d. Herausg.

**) Ueber den Garritus 36 vocum, welchen Ockenheim erdacht und welchen sein Lobredner Glareanus — *nicht* gesehen, ist schon früher die gebührende Bemerkung gemacht worden. Der Herausgeber zweifelt, ob er — in dieser Periode — öfter nachgeahmt worden; wohl aber in einer spätern. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stile sind, welcher verschieden von jenem der Messen und Motetten ist und wo die Worte gut eingetheilt erscheinen*).

Ockenheim hat sich insbesondere durch Originalität unter seinen Zeitgenossen hervorgethan. Er schrieb unendlich viel; im Archive der päpstlichen Kapelle finden sich, ungeachtet des mehrerwähnten Feuerschadens, sieben Messen und ein Salve Regina von sehr gutem Stile. Seine Melodien sind schon viel regelmässiger, als die anderer gleichzeitiger Meister; seinen Kanons sieht man keine Mühe, keine Anstrengung an; die Stimmen haben bei ihm geringern Umfang, sie konzentriren sich viel mehr, während sie bei andern sich ungebührlich ausbreiten; sein Stil wird lebendiger, und es finden sich in manchen Werken, vorzüglich in seinen Trauergesängen (?), die damals sehr gelobt und bewundert wurden, sogar Spuren gefühlvollen Ausdrucks. Glarean setzt Ockenheim's Ruhm auch vorzüglich in die Einhaltung der Tonarten, in die Vervollkommung der Canoni und in den Vorzug, dass er manche Komposizionen in allen Tönen und Taktarten setzte; das Publikum aber, welches von der Gelehrsamkeit eines Tonsetzers keine Notiz nimmt, gab ihm wegen seines deutlichen, angenehmen, ausdrucksvollen Stils den Vorzug vor seinen Zeitgenossen.

Dritte Epoche.

Während die geschicktesten Schüler Ockenheim's nach seinem Ableben sich gegenseitig die Palme streitig machten, hörte man allenthalben von einem Jünglinge sprechen, der durch seine Komposizionen eine musikalische Revoluzion zu begründen sich anschickte. Josquin de Près war in kurzer Zeit das Idol von ganz Europa geworden. Seine Komposizionen verdrängten in den Kapellen bald Alles, was vor ihm da war.

Josquin behielt den von Dufay eingeführten Stil bei, so auch die gebräuchlichen Akkorde, Schlüssel, Stimmen, Tonarten, Zeitmaasse, Fugen, Canoni, kurz alles Kunst-Materiale, was früher bekannt war. Allein sein Genius erfand überdiess ganz originelle Melodien, schuf deren in unendlicher Menge und verband sie mit den Themen heiliger sowohl, als auch weltlicher Komposizionen. Ueberall, auch in den verwickeltsten Kombinazionen, finden sich melodische Züge, die man noch heute schön nennen muss. Er wusste mit seinen Gedanken und Frasen gut Haus zu halten; nachdem er dieselben nämlich nach allen Seiten hin hat hören lassen, legt er sie in den Bass, manchmal auch in den Sopran, und verändert in tausenderlei Gestalten Melodien und Harmonien.

Josquin kannte die überraschenden Wirkungen des Tones mit der kleinen Sekunde (?) und machte davon häufig Gebrauch. In

---

*) Die Villote alla Napoletana möchten wohl schwerlich in der Ockenheimischen, kaum noch in der Josquinischen Epoche zu finden sein. Es scheint, dass sie nicht viel früher aufkamen, als das Madrigal, welches um das Jahr 1540 angefangen haben mag. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dieser Hinsicht verdient die Stelle: Ante omnia saecula im Credo der Messe: Una musque de buschaja Erwähnung, wo er, nachdem er im Tone A von der fünften zur ersten Stufe heraufgescherzt hat, auf einmal in den Ton B tritt und sich darin majestätisch festsetzt. (— — —)

Josquin wiederholte, wie gesagt, die alten Erfindungen mit vielem Glücke, indem er sie mit den angenehmsten Melodien verband. Daher sein Ruf und die Begierde aller gebildeten Völker nach seinen Werken, obgleich dieselben vom Genius des Zeitalters, dessen Sitten und Geschmack gänzlich verschieden waren.

Hätte Josquin, welcher, ungeachtet der widrigen Schicksale seines Lebens, in seinen Werken doch so unerschöpflich an guter Laune war, seinen Genius einigermaassen beherrscht, dass die heiligen Worte einen angemessenern, einfachern und natürlichern harmonischen Ausdruck erhalten hätten, wie viel grösser wäre der Vortheil für die Kunst gewesen, von welch' einer Menge Schlacken hätte dieselbe durch ihn können gereinigt werden! Aber bei ihm ist Alles Scherz und Laune; Messen, Motetten, Alles gilt ihm gleich, das Ehrwürdige der Liturgie liegt ihm nicht am Herzen, es ist ihm völlig gleichgiltig. Seine Anstellungen an verschiedenen Höfen haben ihn zwar manchmal auf ernstere Gedanken gebracht, und wirklich existiren von ihm Motetten, wie z. B. Tu solus, qui facis mirabilia; Domine Jesu Christe, adoro te; O bone et dulcissime Jesu etc., welche man mit Recht die Morgenröthe *des grandiosen Stils* nennen möchte. Auch einige seiner kurzen Messen, wie z. B. Dung aultre amer etc. zeigen, was er für die Kunst hätte werden können, wenn er gewollt hätte. Allein der Beifall der Welt verleitete ihn zu Schwachheiten und Extravaganzen, wovon man in der Geschichte der Musik kein zweites Beispiel mehr findet*). Die päpstliche Kapelle besitzt von ihm ausser drei Büchern gedruckter Messen mehr als zwanzig Messen im Manuskripte und eine grosse Sammlung Motetten, die das Gesagte mehr als zur Genüge bestätigen. Auf diese Weise waren die meisten seiner Kirchenkomposizionen ein Gegenstand der Unterhaltung für lustige Gesellschaften; man sang dort seine Messen und tanzte nach seinen Kirchenmelodien. Diess machte jedoch andere nicht verstummen; im Gegentheile war Josquins Epoche reich an Tonsetzern, wie folgendes Namens-Verzeichniss darthun mag.

Anton Brumel, *Louyset Pieton*, *Heinrich Isaak*, *Ludovico Elvezio***), *Sixtus Teodorich*, *Nicol. Craen*, *Johann Ghiselin*,

---

*) Doch, doch! und nicht eben sehr entfernt. Anm. des Herausg.

**) Ludovico Elvezio ist Ludwig Senfl (der später unter den Meistern der vierten Periode nochmals vorkommt), Heinrich Isaak's Schüler. Dahin gehörte als dessen Zeitgenosse auch Sixtus Dieterich. Auch mehre andere aus der hier genannten Reihe gehören in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pierre de la Rue, *Al. Agricola*, *Pippelare*, *Jean Mouton*, *Vine. Misonne*, *Jean Lheritier*, *Jean Brunet*, *Verdelot*, *Nicol. Gombert*, *Clemens non papa*, *Giovanni Viardot*, *Gio. Abbat*, *Gio. de Billhon*, *Lor. de Vorda*, *Forestin Maturin*, *Franc. de Layolle*, *Guill. Prevost*, *Gardane*, *Lupo*, *Desiderio* und *Gio. Lupo*, *Janecquin*, *Gio. Certon*, *Pietro de Villiers*, *Pietro Colin*, *Baccio*, *Fiorentino*, *Ilario Penet*, *Hesdin*, *Jean Courtois*, *Domin*, *Pierre de Manchicourt*, *Tommaso Crecquillon*, *Gosse*, *Dambert*, *Jean du Moulin*, *Niccola Paignier*, *Ludwig Paminger*, *Romano Mathias*, *Hurteur*, *Franc. de Lys*, *Cornelio Canis* u. s. w.

Diese Tonsetzer, so wie ihre Zeitgenossen überhaupt, schlugen drei verschiedene Wege ein, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, wenn ein ausserordentliches Genie in einer der schönen Künste sich auf einmal hervorthut.

Einige ahmten den Stil Josquin's sklavisch nach und kopirten mechanisch alle seine Fehler, ohne jedoch in den Geist seiner eigenthümlichen Erfindung einzudringen. G. Ghiselin, P. de la Rue und Al. Agricola waren unter allen seine ängstlichsten Nachahmer; alle Extravaganzen des Josquin'schen Stils finden sich in ihren Werken, die daher auch mehr für Instrumentalisten, als für Sänger taugten und der wahren Kunst nicht wenig Schaden zufügten.

Andere kehrten sich nicht an den hohen Flug dieses Genius und verfolgten den Weg Ockenheim's. Von dieser Klasse waren: Mouton und N. Gombert, die Repräsentanten dieser Partei, welche der musikalischen Kunst, ungeachtet auch ihre Werke nicht ohne Fehler waren, einen weit besseren Dienst erwiesen.

Andere Tonsetzer von weniger Talent, aber grosser Begierde, sich hervorzuthun, verfielen endlich in die lächerlichsten Kleinlichkeiten. Es galt denselben für Geist und Leben, wenn sie ihre Noten bei den Worten: Pflanzen, Wiesen, Blumen *grün*; bei den Worten: Sonne, Himmel, Wunden, Blut *roth*; bei den Worten: Finsterniss, Mord, Tod *schwarz* erscheinen liessen *). Es galt ihnen für Talent, wenn die verschiedenen Stimmen eines Stückes nach ihrem Satze: diversi diversa orant verschiedene Worte und Bitten sangen; und da in den Kirchen unter den Andächtigen mitunter auch Freigeister sich befinden, so schien es ihnen genial, wenn unter den kirchlichen Melodien auch weltliche, obgleich oft sehr anstössige Lieder mit gesungen wurden. Sie setzten Musiken auf die Wappen ihrer Beschützer und schrieben Kanons über Thürme, Berge, Flüsse etc., benutzten alle Gattungen Tanzmelodien zu Themen ihrer Motetten und hielten sich für grosse Meister, wenn sie mit ihren eigenen Erzeugnissen für die Kirche die Tanzlust der Zuhörer zu wecken verstanden. Kurz, diese dritte Epoche umfasst die letzten Jahre des 15. Jahr-

---

*) Welche Bewandniss es mit den angeblichen Farben hat, davon ist bereits in einer frühern Bemerkung die Rede gewesen. — *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hunderts und die ersten des 16., wo bereits Messen, Motetten, Himnen, Lamentazionen, Psalmen, Madrigale (?) und Kanzonen in allen Gestalten hervorgebracht wurden und wo Josquin die angenehmen Wirkungen der *melodisch-harmonischen Kunst* zuerst zu geniessen gab. Hätte derselbe mit seinem Talente sich nur auf weltliche Musik beschränkt, so hätte die Kunst davon grossen Nutzen ziehen können; so aber starb seine Musik als unhaltbar für die Kirche nach seinem Tode ab und die Werke seiner Nachahmer verdorrten, gleich Pflanzen, denen die Erde, ihre Nahrung, entzogen ist.

Vierte Epoche.

Wir kommen nunmehr zur vierten Epoche, derjenigen nämlich, welche dem Zeitabschnitte *Pierluigi's* unmittelbar vorhergeht und welche die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts umfasst. Diese gibt uns bei weitem die meisten Namen von guten Tonsetzern, als da sind:

Elziario Genet, genannt *Carpentrasso*, *Ludwig Senfl*, *Pietro Platense*, *Adrian Willaert*, *Giac. Arkadelt*, *Cost. Festa*, *Bart. Scobedo*, *Maistre Jehan*, *Cristof. Morales*, *Firmino Le Bel*, *Ghisil. d' Ankerts*, *Claudio Veggio*, *Cipr. de Rore*, *Giacch. Berkem*, *Girol. Parabosco*, *Claudio Goudimel*, *Giacomo Bus*, *Giacomo du Pont*, *Michele Novarese*, *Gio. de Coick*, *Nolet*, *Perison*, *P. Zannetto*, *Maria Riccio*, *Filippo di Monte*, *Tommaso Borgonio*, *Leon. Barré*, *Gio. Ferretti*, *Gio. Gero*, *Pietro Rosselli*, *Ivone Barry*, *Claudio da Correggio*, *Gugl. Textore*, *Jusquin Baston*, *Ant. Canacci*, *Vinc. Ruffo*, *Franc. della Viola*, *Franc. Guerrero*, *Pietro Cadeac*, *Jean Herissant*, *Volframo Samin*, *Nic. de Marle*, *Maillard*, *Claudio de Sermisy* (genannt *Claudin*), *Pietro Certon*, *Alart*, *Lasson*, *Pierluigi Caraffa*, *Dom. Phinot*, *Dom. de Villena*, *Anselm de Reulx*, *Ant. Cimello*, *Bernard. Lupacchini*, *Errico Scaffen*, *Franc. Corteccia*, *Franc. Biffetto*, *Flor. Candonio*, *Rinaldo Burno*, *Tommaso Majo*, *Vinc. Fontana*, *Agost. Licino*, *Gio. di Ferrara*, *Gabriele Martinengo*, *Oste da Reggio*, *Giord. Passet*, *Lud. Novello*, *Pietro P. Ragazzoni*, *Ant. Martoretta*, *Paolo Arctino*, *Simone Bolicau*, *D. Nicola Vicentino*, *Tertuval*, *Tromboncino*, *Uberto Naick*, *Pietro Bracarajo*, *Franc. da Milano*, *Ant. da Bologna*, *Giulio da Modena*, *Lucarino*, *Gio. Nasso*, *Lud. Floriano*, *Nicolò Dorati*, *Dom. di Nola*, *Franc. Portinaro*, *Pionier*, *Gasp. Alberti* etc. etc.*)

---

*) *Petrus Platensis* ist unser alter Bekannter aus der dritten Epoche, *Pierre de la Rue*. — *Phil. de Monte* gehört zu Palestrina's Zeitgenossen, den er noch überlebte. — *Lasson* ist vermuthlich *Lasso*, Palestrina's Zeitgenosse, kaum minder berühmt, als dieser. — *Franc. da Milano*, *Ant. da Bologna* und *Giulio da Modena* gehören zur Zunft der Lautenschläger, deren Angehörige unter den eigentlichen Musikern und Komponisten nicht appartementsmässig waren. — *Gasparo Alberti* scheint sich auch hier nur aus der (äusserst unzuverlässigen) *Libreria* des ält. *Doni*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Tonsetzer schrieben bereits im weltlichen Fache Madrigale, Sonetten, Neapolitanische Schifferlieder (barcajuole), Villotte, Arie (?) und Mascherate; im kirchlichen: Lamentazionen, Psalmen, Cantici, Himnen, Motetten und Messen; im gemischten Stile: Ricercari, Intavolature (?), Terzetti und Duetti.

Wenn wir ihre Werke näher prüfen, so finden wir darin folgende Eigenthümlichkeiten: einige Manieren von Mouton und Gombert, die noch in diese Epoche hineinlebten; trocken, gesucht in den Harmonien, kalt in den Melodien; allenthalben Künsteleien ohne Zahl. Doch entluden sich bereits einige dieser Fesseln, und vorzüglich in Madrigalen und Sonetten von Arkadelt, Willaert, Festa, de Rore, Ruffo sieht man bereits einen zweiten ganz verschiedenen Stil und angemessenere Verhältnisse; so wie darin auch ein verständiger und mässiger Gebrauch der Kunstmittel sich bekundet. Diesen Stil benutzte Cost. Festa, um die Himnen des gregorianischen Gesanges mit Melodien zu versehen; diesem Stile folgte Crist. Morales, um sein Magnificat über die Kirchentöne zu schreiben u. s. w. Einige ahmten den Stil der Messe von Josquin nach: Dung aultre amer, welchen man Stile familiare nannte, worin Note auf Note, Silbe auf Silbe kommt; dahin gehörten: Gasparo Alberti*), Giacomo Buus, Jusquin Baston u. s. w., aber ihnen mangelte der Geist Josquin's. Andere suchten etwas von eigener Erfindung hinzuzufügen und gaben dergleichen Produkzionen sonach etwas mehr eigenthümlichen Werth. Ghisilino d' Ankerts, Bartolomeo Scobedo, Ivone, Barry, Cristof. Morales, Cost. Festa u. s. w. bedienten sich dieser leichten Annehmlichkeit oft in ihren Lamentazionen; Tommaso Borgonio, Gugl. Textore und Ghisilino d' Ankerts brachten diesen Stil in ihren Requiems in Anwendung. Aber auch diese Werke hatten bald das Schicksal der Messe familiari — sie wurden vergessen. Viel glücklicher waren die Tonsetzer der Villotten, Neapolitanischen und Venezianischen Arien, der Schifferlieder (barcajuole) und Maskeraden, da sie den vorgefundenen, leichten, melodiösen Stil nur zu benutzen und deutlich zu schreiben brauchten**). P. Caraffa, ein Neapolitanischer Edelmann, zeichnete sich vorzüglich in diesem Stile aus. Seinen Fusstapfen folgten:

Rinaldo Burno, Franc. Maso, Vinc. Fontana, Dom. di Nola, Cipr. de Rore, Oste da Reggio, Tromboncino, P. Zannetto, Claudio

---

eigeschlichen zu haben; die mus. Literatur hat nirgends sonst etwas von ihm zu melden gewusst. S. Verdienste d. Niederl. um die Tonk. S. 67.
Anm. des Herausgebers.

*) M. s. die eben vorhergegangene Anmerkung. Sollte vielleicht Gaspard irgendwo mit dem Beinamen Albertus vorgekommen sein?
Anmerkung des Herausgebers.

**) Welcher jedoch den eigentlichen Musikern, d. i. den unterrichteten Kontrapunktisten, durchaus nicht recht gelingen wollte. Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

da Correggio, Franc. Corteccia, Paolo Aretino, Giac. Buus und andere. Lud. Novello übertraf seine Zeitgenossen in Maskeraden.

Dieser leichte Stil erhielt später ein anderes Gewand und verpflanzte sich in die Psalmen zu zwei und drei Chören, darin zeichneten sich A. Willaert, Cipriano de Rore, Cl. Goudimel, Filippo de Monte, Giacomo Berckem u. a. vorzüglich aus. In den Psalmen dieser Meister sind schon die Bässe viel melodischer und ausdrucksvoller, die Stimmen sind nur *ripieno*, haben aber guten Gesang; die Kunststellen bestehen höchstens aus einem Fugensatz oder einer einfachen Nachahmung. Und dieser Stil wurde auch von Tonsetzern gebraucht, die das chromatische und enharmonische Geschlecht erneut zu haben vermeinten*). In den Jahren 1535 und 1548 erschienen bei Scoto nnd Gardano zu Venedig mehre Bände chromatischer Duetten zum Singen und Spielen.

D' Ankerts versichert in seinem Traktate (einem Manuskripte, in welchem derselbe gegen D. Nicola Vicentino die diatonische Musik gegen die chromatische und enharmonische in Schutz nimmt), dass dergleichen Werke von den Musikern verachtet würden. Demungeachtet wollte D. Nicola Vicentino nicht ruhen und gab in demselben Stile zu Venedig und zu Rom Verschiedenes heraus. Durch diese Hartnäckigkeit verleitet, fingen auch andere Tonsetzer an, in ihren Produkzionen die bis dahin nicht gebräuchlichen Intervalle der verminderten Quarte, der falschen Quinte, zweier, auch dreier gleichzeitiger Halbtöne in Anwendung zu bringen, wie man in den Motetten des V. Ruffo, Cl. Veggio, Cipr. de Rore, Claudio di Correggio, Franc. della Viola ersehen kann.

Nach dem Zeugnisse Zarlino's (Supplem. mus. Lib. I. cap. 3. p. 18) suchten die Tonsetzer dieser Zeitperiode ihre Vorgänger auch in der Stimmenzahl zu überbieten und schrieben für 12, 16, 32 bis 50 Stimmen. Hierbei mussten sie (?) jedoch den einfachen Stil gebrauchen, welchen Josquin eingeführt hatte. Diesen Stil hielt Costanzo Festa der weiteren Ausbildung für werth und zog daraus manche herrliche Frucht. Mehre seiner Motetten, Madrigale und der erste Theil seines Te Deum sind voll Adel, Würde und Grösse. Aber Festa war nicht genug Filosof, er

---

*) Es versteht sich, dass hier nicht das enharmonische und chromatische Klanggeschlecht im Sinne der längst verschollenen altgriechischen Musik und ihrer Schriftsteller gemeint sein kann, sondern nur chromatisch alterirte oder enharmonisch verwechselte Noten (wiewohl enharmonische Verwechslung im heutigen Sinne auch in dieser Periode schwerlich nachzuweisen sein möchte). Denn Nicolo Vicentino's Versuch, ein enharmonisches und chromatisches *Klanggeschlecht* auf den neueren Kontrapunkt zu verpflanzen, war ein misslungener, der nur dazu dienen konnte, die gern hellenisirenden gelehrten Musiker von dessen Wiederholung für immer abzuschrecken und die Ueberzeugung nur fester zu begründen, dass *unsre* Musik mit der *alten griechischen* Musik nichts gemein hat, noch haben kann. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hatte nicht die Energie, die Fesseln, welche der Fantasie der Tonsetzer so hinderlich sind, zu zersprengen; er strauchelte noch zu oft mit seinen Zeitgenossen. Festa versuchte manchen schönen Flug, aber die Flügel hatten nicht genug ausdauernde Kraft, daher er wieder zu Boden sank. Es existirt nicht eine einzige wahrhaft grosse Komposizion von Festa, doch hinterliess er seinem Nachfolger *Pierluigi* ein Kapital, von welchem dieser, wie wir bereits gesehen haben, die reichsten Früchte zog.

Dieser einfache Stil machte nicht nur in weltlichen Kompositionen Glück, sondern begeisterte auch einen Morales, Le Bel, Rore, Festa, Ruffo und andere, Worte mit Gefühl auszudrücken; allein nach wenigen lichtvollen Takten beginnen gewöhnlich die abschreckendsten Stellen, Räthsel-Kanons und abstraktesten Künsteleien, welche dem Musikstücke ihren ganzen Werth raubten. Doch verdankt man den Tonsetzern dieser Epoche zwei neue Stile: erstlich den *künstlichen*, der jedoch auch manche Züge von Mässigung darbot und würdevoll war, wie so manche Motetten, Madrigale, Ricercari und Terzetten (nicht so sehr die Messen, wo immer Anstände mit Silben und Worten vorherrschen) Zeugniss geben; sodann den *einfachen*, in welchem die sogenannten Messe familiari geschrieben waren. Obgleich die ersten Versuche von Messen, Lamentazionen nicht sogleich Beifall fanden*), so haben doch die Proben bei 2 und 3chörigen Psalmen grössern Werth, und dieses Stils bedienten sich vorzüglich diejenigen, welche die drei Geschlechter der alten griechischen Musik wieder einführen wollten**).

In diesem Zustande der Dinge befand sich die Musik, als Palestrina bei Goudimel in die Schule eintrat. Dieser Meister lehrte seinen Schülern freilich Alles, was in jener Epoche Rechtens war; daher finden wir bei ihm niemals kontrapunktische Fehler, nie mehr als ein *b* in den Schlüsseln ausgesetzt; niemals Canoni***) (?), Räthsel oder sonstige effektstörende Künsteleien; wir finden die Stimmen immer genau auf den Diapason des betreffenden Gamma beschränkt, die dissonirenden Akkorde immer nach den Regeln behandelt; mit einem Worte, wir entdecken bei ihm die geregeltste und gelehrteste Komposizions-Methode, die bis dahin bekannt geworden.

Goudimel folgte aber seinen Zeitgenossen nicht im einfachen Stile der Villotten, Arien, Maskeraden; auch *Pierluigi* folgte diesem Stile nicht. Goudimel kannte nicht die grossartigen Wirkungen einiger Stellen, die Josquin und Festa hervorzubringen

---

*) In diesem einfachen Stile hat man schon Lamentazionen von Stefan Mahu, einem deutschen Komponisten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Anm. des Herausgebers.

**) Hier kann wohl wieder nur Nicolo Vicentino gemeint sein. Uns sind diese Proben unbekannt geblieben. Anm. d. Herausgebers.

***) Gelehrt musste er sie doch haben. Anm. d. Herausg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wussten; selbst *Pierluigi* kannte diese Manier am Anfange seiner Studien ganz und gar nicht. Goudimel gebrauchte gern das Tempus, die Prolatio, die Proporzionen und die Hemiolien u. s. w. *Pierluigi* machte auch in diesen wissenschaftlichen Fächern seinem Meister Ehre. Goudimel kannte endlich die nachahmende Musik gar nicht, eben so wenig die Filosofie dieser Kunst und *Pierluigi* trat als bloser Rhetoriker aus der Schule; er hatte jedoch von Natur ein weit grösseres Talent, als sein Meister, einen weitumfassenden unerschöpflich reichen Geist, eine grosse Seele, ein gefühlvolles Herz, eine feurige Fantasie, einen höchst musikalischen Genius von unermüdlicher Natur, er konnte daher nicht auf halbem Wege stehen bleiben und nicht den Sklaven eines barbarischen Herrn abgeben. Er sprengte die Ketten und schwang sich zum Oberherrn seiner Kunst empor, benutzte das Gute und Schöne aller seiner Vorgänger, das er mit kühnem Blicke aus ihren Werken herauslas, und schuf in allen Stilen Meisterwerke, welche noch bei der Nachwelt als Gegenstand der Bewunderung und Verehrung heilig gehalten werden.

Der Verfasser dieser Memorie will nunmehr versuchen, die verschiedenen Arten des Stils, die er in den Komposizionen *Pierluigi's* angetroffen zu haben glaubt, zu unterscheiden und ihre Eigenthümlichkeiten zu bezeichnen. Er findet in sämmtlichen Werken des Meisters zehn merklich verschiedene Schreibarten *).

Erster Stil.

Dieser ist sehr künstlich, voll Studium, voll sichtbarer Anstrengung. Alles ist hier gefeilt und man kann von jeder Note Rechenschaft geben. Der Akkorde sind manchmal zu viele auf einander gehäuft, doch sündigt *Pierluigi* hierin weniger, als seine Vorgänger. Von Zeit zu Zeit sieht man Josquin's Manier, die Wiederholung derselben Form in verschiedenen Tönen, vernünftig nachgeahmt, auch sind die Worte in den Messen immer genau unter die Noten gesetzt; der Gesang aller Stimmen ist und bleibt allenthalben naturgemäss, die Gedanken, Frasen und Melodien sind so nahe an die Themen gebunden, dass sie davon abzustammen scheinen, und das Ganze ist vorzugsweise harmonisch, aber immer von einerlei Farbe, wobei denn auch die Worte, so wie ihr Sinn, selten dem Zuhörer vernehmlich werden.

In diesem Stile, worin er mit seinen unmittelbaren Vorgängern, so wie mit seinen vorzüglicheren Zeitgenossen übereinkommt, liess *Pierluigi*, beiläufig drei Jahre nachdem er (der erste) zum Maestro der Capella Giulia ernannt worden, jene fünf seiner besten Messen drucken, die er P. Julius III. zueignete. Darin findet man

---

*) Wir wollen dem Verfasser in dieser mit kritischem Scharfsinne angestellten Untersuchung willig folgen, obgleich wir uns, unverholen gestanden, von den ohne Noth vervielfältigten Unterabtheilungen nie ganz überzeugen konnten. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nun ein Gemisch von fremden Worten mit denen der Messe, den Gebrauch verschiedener tempi und prolazioni, so wie der canoni. In der ersten Messe, der feierlichsten von allen, singt eine Stimme, meist der Sopran, die Worte und Noten der Antifone: Ecce Sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo et inventus est justus. Dieselbe hat ein sehr künstliches Osanna und noch künstlicheres Agnus Dei und Dona nobis pacem*).

Zweiter Stil.

Später, als *Pierluigi* nämlich die Werke Festa's und anderer Meister jener Epoche studirt hatte, erhielt sein Geist einen neuen in der Schule Goudimel's zur Zeit noch unbekannten Nahrungsstoff. In dieser Stimmung und mit diesen Hilfsmitteln ausgerüstet schrieb er die erste Lamentazion Jeremias. Ein ganz verschiedener Stil zeigt sich nunmehr schon in diesem Werke, wo Alles Natur, Leben, Wahrheit ist und der Fluss der Stimmen, der Akkorde und Frasen, eigenthümlicher Ausdruck der Gedanken, wenige, aber gut angelegte Kunstpartien angenehm überraschen. Die Notenzeichen dieser, so wie der zwei später geschriebenen Bände Lamentazionen bestehen meist nur aus gleichen Figuren, halben oder ganzen Noten; die Akkorde sind abwechselnd, die Modulazionen sehr natürlich, neu und rein. Ueberhaupt ist dieser Stil filosofisch, grossartig, höchst leidenschaftlich und ausdrucksvoll zu nennen. *Pierluigi* gebrauchte ihn beiläufig um 1559, als er Maestro im Lateran war, und alle seine folgenden Werke haben Anklänge hiervon.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dritter Stil.

Als *Pierluigi* im Dienste der Protobasilica den Stil von Festa und Morales im Cantico Magnificat, welches über die Melodien der kirchlichen Psalmodie geschrieben war, näher geprüft und studirt hatte, beschloss er, denselben nachzuahmen; er machte ihn jedoch mehr naturgemäss, indem seine Sätze gerundeter, seine Gedanken sinnvoller, seine Harmonien umfassender erschienen, und hier war es, wo er den Bässen eine ganz neue Art Gesang gab, verschieden von der Steifheit der früheren Bässe.

Zu diesem Stile rechnet man auch seine Himnen; nur dass hier der Wechsel der Modulazionen bunter, gesuchter, stärker erscheint und die Modulazionen ganz originell und neu sind.

---

*) Das Osanna ist *in tempore imperfecto, prolatione perfecta*; im Agnus haben der Sopran gleichzeitig mit dem Kontralt das *tempus perfectum minus*, der Tenor das *tempus perfectum majus* und der Bass das *tempus imperfectum, prolationem perfectam*. Im Dona nobis pacem wechselt oft die *Hemiolia minor* gemischt mit dem *tempus minus imperfectum etc.*

Auf dieselbe Art beschreibt *Baini* die vier anderen Messen: O Regem coeli; Virtute magna; Gabriel Archangelus; Ad coenam agni providi, woraus die Extravaganzen der früheren Zeit sattsam hervorgehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vierter Stil.

In diesem Stile, seinem gewöhnlichen, schrieb *Pierluigi* den grössten Theil seiner 4, 5, 6, 7stimmigen Messen und Motetten, seiner 4 und 5stimmigen Madrigale. Hier machte *Pierluigi* mit grossem Gewinne von einer Extravaganz Josquin's Gebrauch, indem er nämlich auf einmal, ohne Grund, die Stimmen in der Konsonanz aufhält und über derselben verschiedene Silben und Worte sagen lässt. *Pierluigi* wählt für diese Form immer die Worte von mehrem Gewichte, vereinigt dann alle Stimmen und erzielt mit harmonischen nachdrucksvollen Gängen über einen majestätischen Bass eine wunderbare Wirkung. Alles dieses ist mit einer so reichen Gabe von Originalität und Neuheit gewürzt, dass die mehren hundert in diesem Stile geschriebenen Komposizionen sämmtlich und einzeln einen ganz eigenthümlich glänzenden Charakter erhalten. Zu diesem Stile gehören die Komposizionen *Pierluigi's*, worin er die Manieren seiner Vorfahren, aber mit Verstand und Ueberlegung, nachahmte, wie z. B. die Messe l'Omme armé, voller Kunststücke; die Motette Tribularer, wo eine Stimme nach einer immer gleichen Zahl von Takten dieselbe Figur fünf Stufen auf — dann eben so viel wieder herabsteigend vorträgt und dieses sinnige Spiel mit der grössten Leichtigkeit im zweiten Theile wiederholt*); die Messen und Motetten mit Canoni alla

---

*) Ich kann mir es nicht versagen, dasjenige, was ich bei Veranlassung der bei Hrn. Hofrath R. Kiesewetter aufgeführten und von mir besprochenen alten Musikwerke über dieses Tribularer geschrieben, aus der Wiener Musikal. Zeitung, 1. Jahrgang (1817) auszuziehen, um den theilnehmenden Lesern eine bezeichnendere Idee davon zu geben; gestattete es der Raum, so wäre ein ähnliches Verfahren noch manchem andern Meisterwerke *Pierluigi's* zu Theil geworden.

» *Tribularer, si nescirem misericordias tuas. Offertorium für* 6 *Stimmen von Palestrina.* Dieses Offertorium gehört unstreitig zu den denkwürdigsten Monumenten, die aus dem Zeitalter der am höchsten getriebenen Kunst und Künstelei des doppelten Kontrapunkts auf uns vererbt worden sind. Es bildet dasselbe ein in zusammenhängenden kanonischen Sätzen fortgeführtes Ganze in zwei Abtheilungen, jede von 91, zusammen also 182 (breiten $\frac{4}{2}$) Takten.

Das Merkwürdigste darin ist ein Canto fermo, der in der dritten Stimme (Alt) im neunten Takte

$$\begin{array}{lllll} \bar{d} & _ _ _ & _ _ & \bar{e} \; \bar{d} \\ \text{Miserere} & & \text{mei} & \text{Deus} \end{array}$$

eintritt: ; dann nach 3 Pausen diesen nämlichen Gesang um eine Stufe höher:

$$\begin{array}{lllll} e & _ _ _ & _ _ & \bar{f} \; \bar{e} \\ \text{Miserere} & & \text{mei} & \text{Deus} \end{array}$$

, und so fort nach drei Pausen jedesmal um eine Stufe höher intonirt, bis er in die fünfte $\left(\begin{array}{lll} a & _ _ _ _ _ & \bar{b} \; \bar{a} \end{array}\right)$ gelangt ist, aus welcher er dann nach

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2, 3, 4 etc. diritti e rovesci mit verschiedenen Taktarten. In diesem Stile bleiben die Worte und der Sinn des Gesungenen grossentheils noch verständlich, da die Stimmen oft sich vereinigen.

Fünfter Stil.

Dieser Stil ist kurz, fliessend, ausdrucksvoll und so leicht, dass man darüber fast die Kunst vergisst. In dieser Gestalt erscheinen seine 4, 6, 8stimmigen Litaneien und einige Messen, wie: Aeterna Christi munera, Iste confessor, Missa brevis etc., wo jedoch nicht selten schon Nachahmungen vorkommen. Hier nehmen sich die Worte besonders deutlich aus.

Sechster Stil.

Den sechsten Stil vergleicht *Baini* mit der Minaturmalerei. In diesem Stile komponirte *Pierluigi* viele Motetten zu vier gleichen Stimmen, verschiedene Verse aus dem Magnificat, den Him-

---

Zwischenräumen von abermals drei Pausen stufenweise wieder eben so um einen Ton tiefer intonirend bis zum ersten Tone (d) herabsteigt und endlich in diesem bis zum Ende der Abtheilung als auf einem Orgelpunkte stehen bleibt, um welchen sich die obern und untern Stimmen noch durch 6 lange Takte winden. In der zweiten Abtheilung wird dieses Spiel mit dem gedachten Canto fermo in gleicher Ordnung und unter immer neuen kanonischen, mit der genauesten Nachahmung (in der Quarte) fortgeführten Gesängen den übrigen Stimmen wiederholt.

Nur ein *Palestrina* konnte den Gedanken eines solchen Unternehmens fassen und mit dieser Leichtigkeit ausführen, als hätte er dadurch den Meistern der kontrapunktischen Künsteleien seiner Zeit einen Beweis geben wollen, dass er selbst nicht aus Mangel an Gewandtheit in diesen Arbeiten zu jenem einfachern Stile in der Kirchenmusik zurückgekehrt sei, dessen Wiederhersteller und eigentlicher Schöpfer er für sein Zeitalter geworden war, und dass es sehr wohl möglich sei, einen fliessenden Gesang in den einzelnen Stimmen und in deren Verbindung — bei allem Zwange, den die Fessel des Kanons auflegt und den der beigefügte, in bestimmten Fortschreitungen wiederholte Canto fermo über die Maassen vollends erschwert — ein anmuthiges Harmoniengewebe zu bilden, das den Kenner und Liebhaber solcher Subtilitäten in Staunen setzt und dennoch die Forderungen nicht unbefriedigt lässt, welche auch das blos gut organisirte, für reine Harmonien und für den Reiz vereinigter Melodien empfängliche Ohr an eine Musik stellt, welche die Seele zugleich zu religiösen Empfindungen stimmen soll.

Dieses Offertorium ist den Kennern und Liebhabern der alten klassischen Kunstwerke nicht unbekannt, wiewohl von wenigen jemals gehört worden. Es ist hier (zu Wien) in mehren Privatsammlungen in Abschriften vorhanden, an deren Echtheit um so weniger zu zweifeln ist, da von *Palestrina* auch in diesem kunstreichen Stile mehre ähnliche Ueberbleibsel vorhanden sind, in welchen man den Griffel des Meisters leicht wieder erkennt. *Edl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nen, und Stellen aus Messen zu drei und vier gleichen Stimmen. Der Gesang hierin ist sehr angenehm und natürlich. Die Kunststellen sind klar, gut geordnet und kommen immer zur rechten Zeit. Die Harmonien sind angenehm, die Akkorde von Zeit zu Zeit neu und überraschend, die Abwechslung ist unerschöpflich. Die Nachahmung der Natur ist höchst rein und wohlthuend. Zu diesem Stile gehören auch die Uebungen über die Skala zu vier gleichen Stimmen.

Siebenter Stil.

Diess ist der Stil der Missa Papae Marcelli, der schönste und vollkommenste dieses Meisters, die einzige Komposizion, die uns hierin vorliegt und deren Eigenschaften früher umständlich erörtert worden sind.

Achter Stil.

Dieses Stils bedient sich *Pierluigi* in den 8stimmigen Messen, Motetten und ähnlichen Komposizionen, so wie in seinen 3chörigen Sachen. Er ist klar, grossartig, wie jener in der Missa Papae Marcelli, aber immer streng und unbeugsam in seinem kirchlichen Pathos, während er in letzter nach dem Charakter der Worte und ihres Sinnes alle Formen, jedoch mit Würde annimmt. Damit hiebei die Abwechslung noch wohlthuender und auffallender werde, vertheilte er die Stimmen in den zweichörigen Messen und Motetten dergestalt, dass im ersten Chore nur die hohen, im zweiten aber die Männerstimmen, jeder von dem bezüglichen Basse unterstützt, zu stehen kommen.

Mit den beiden letztgenannten Schreibarten vervollkommnete *Pierluigi* den grossartigen und überraschenden Stil dergestalt, dass er geeignet war, die edelsten und höchsten Gefühle in der Seele des Zuhörers zu wecken. In den beiden nächstfolgenden Stilen machte er sich zum Herrscher über Verstand und Willen, indem er seinen Zuhörern das Wahre auf eine so angenehme Weise vortrug, dass man sich des Eindruckes der zartesten Leidenschaften nicht entschlagen konnte. Die zwei folgenden Stile sind daher auch nur über Worte und Dichtungen vom höchsten leidenschaftlichen Ausdrucke geschrieben, und nur die vereinigte Wirkung von Dichtung und Musik erregt sodann die gewaltige Ueberraschung, von welcher so eben die Rede war.

Neunter Stil.

Dieser wurde von *Pierluigi* selbst mit dem Worte *alacrior* (lebhafter) bezeichnet, und in diesem schrieb er die Musik des hohen Liedes Salomons, mehre geistliche Madrigale und einen grossen Theil der Messe: Assumpta est. Natur und Kunst bildeten vereinigt diese Schreibart; Alles ist deutlich, klar und durchsichtig, selbst die Kunstpartien verdunkeln nicht, sie verleihen im Gegentheile dem Ganzen Glanz. Die häufige Vereinigung der Stimmen vermehrt die Wirkung, so dass die Worte und ihr Sinn, welche man immer sehr deutlich hört, auf Gefühl und Verstand den bezeichneten wohlthätigen Eindruck machen können.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zehnter Stil.

Dieser Stil ist eine Vermischung des zweiten, achten und neunten Stils *Pierluigi's* und ist meist bei Worten angewendet, welche Schmerz, Reue, Bitten, Furcht ausdrücken, wie z. B. in den Motetten: Peccavimus cum patribus nostris; Peccantem me quotidie; Paucitas dierum meorum finietur brevi etc. oder in den Madrigalen: Jo son ferito; Se amarissimo fele etc. Dieser Stil trägt alle Vorzüge des vorhergehenden in sich, nur dass die entsprechenden düsteren Gefühlstöne des zweiten Stils hinzukommen, welche durch Verbindung mit dem achten an Stärke und Nachdruck gewinnen, wodurch denn der streng pathetische neue Stil seinen Ursprung erhält.

Mit diesen Kunstmitteln führte *Pierluigi* also die musikalische Kunst und Wissenschaft bis zum Ziele der Vollendung. Aber wie stand es mit der Kunstpraxis seiner Zeitgenossen? Folgten auch diese der filosofischen Erfindung? Schrieben auch diese in jener Art, so kunstreich und naturgemäss? Nicht also. Wie die Malerei, durch Rafael Sanzio auf den höchsten Gipfel erhoben, bei seinem Tode wieder herabsank und von seinen Schülern, die verschiedene Stile annahmen, übel gehandhabt wurde, so auch die Musik; denn sie war nach dem Ableben *Pierluigi's* weit unvollkommener, als früher, weil viele seiner Nachahmer ausarteten. — Niemals gab es eine musikalische Epoche, welche reicher an Tonsetzern gewesen wäre, als die Zeit *Pierluigi's;* die berühmtesten darunter waren:

Zarlino, dessen magerer, trockener, mühevoller Stil bekannt ist, wovon sein Hauptwerk: die zwei- und dreichörigen Psalmen, den sprechendsten Beweis geben mag.

Orlandus Lassus, ein Niederländer von Geburt und in seiner Kunst, ohne schöne Gedanken, ohne Leben und Geist, ein Mann, welcher mit einigen achtstimmigen Messen und Motetten im einfachen Stile das übertriebene Lob: Lassus, lassum qui recreat orbem an sich gerissen hat*).

Paolo und *Giovanni Animuccia*, fleissig, voll Studium, ihre Werke aber *invita Minerva* geschrieben.

Costanzo Porta, D. Ferdin. de las Infantas, Tiburzio Massaini, Crist. Hameyden, Arcangelo Crivelli, Felice Anerio,

---

*) Der geehrte Verfasser erlaube uns, die Vermuthung auszusprechen, dass er, all' sein Leben mit der Sammlung der Opera omnia seines von ihm vergötterten Meisters allzusehr beschäftigt, sich (wie natürlich) nicht die Zeit und die Mühe genommen habe, viel von den Werken des grossen Orlando zu spartiren. Dergleichen angemaasster Ruhm, den es in allen Zeitaltern gegeben hat, hat sich (wie die Kunstgeschichte überall beweist) nie in die Jahrhunderte erhalten. Recht sinnreich sagt ein neuerer italienischer Schriftsteller: Le riputazioni musicali sono fra loro, come quei liquidi di qualità e peso diverso, che dopo essere stati fortemente agitati nello stesso vaso, finiscono col riprendere il posto, che ad essi assegnano invariabilmente le loro specifiche qualità.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ruggero Giovanelli folgten theils dem niederländischen, theils dem einfachen, aber unförmlichen Stile, mehr aus Noten, als aus Gedanken bestehend. Nur *Giovanni M. Nanini* in einigen Motetten und *Tommaso Lod. da Vittoria*, in den Lamentazionen, in der Passio und in den sogenannten Misse brevi haben *Pierluigi's* Stil nachzuahmen gewusst.

Für die Madrigale gab es wohl mehre gute Tonsetzer, indess fehlte es ihnen mehr oder weniger an dem wahren Ausdrucke der Natur. Andrea Gabrielli, Giovanni Contini, Alfonso della Viola und Luca Marenzio folgten in ihren besten Madrigalen vielmehr den Fusstapfen des C. Festa; Alessandro Striggio von Mantua und P. Vinci, ein Sizilianer, ahmten eher den melodischen Stil des P. Caraffa, als jenen *Pierluigi's* nach. D. Gesualdo, principe di Venosa, glaubte mit seinem ganz eigenen enthusiastischen Stil, durch Sprünge, Vorzeichnung von ♯ und b das auszudrücken, was in der Musik auszudrücken nicht möglich ist. Diese Versuche hätten daher füglich unterbleiben können. Alle anderen Tonsetzer sind von weniger oder gar keiner Bedeutung.

Orazio Vecchi machte im melodischen Stile glückliche Versuche, und die harmonische Komödie: *l' Anfiparnaso* gibt einen rühmlichen Beweis hievon. *Emilio del Cavaliere* und *Giacomo Peri* zogen aus denselben und ähnlichen Versuchen die Erfindung des Rezitativs. Siehe die Soli und Duetti mit Begleitung eines Basses.*)

Unmittelbar nach *Pierluigi's* Tode hörte man in den Kirchen schon die Orgel, welche den Bass zu einer der zwei Stimmen

---

*) *Orazio Vecchi* hat in seinem *Anfiparnaso* nicht mehr, als eine Reihe burlesker Madrigale geliefert; von Melodie hatte dieser wackere Meister noch keine Ahnung. *Emilio dé Cavalieri*, *Peri* und *Caccini* aber suchten auch etwas ganz anderes und schlugen einen ganz verschiedenen Weg ein, welcher gewissermaassen von der *Melodie* noch weiter entfernt ist; sie erfanden die *musikalische Rezitation*, obwohl in einer noch sehr rohen Gestalt. Eigentliche *Melodie* (abgesehen von den althergebrachten Nazional-Liedern, Villote, Barcaruole und dergl., welche aber unter den Händen der Kontrapunktisten völlig ihre Natur veränderten) *als solche erfunden* und *harmonisch begleitet* findet sich zuerst bei *Lud. Viadana* in dessen Concerti. Er war, wie er in der Vorrede erzählt (und nicht widersprochen worden ist) mit dieser neuen Gattung im Jahre 1596 oder 1597 in Rom zuerst aufgetreten. Suum cuique. *Caccini*, vermuthlich ein besserer Sänger und Gesanglehrer, als Komponist, kann mit seinen so betitelten *Nuove musiche* (welche zudem später erschienen) hier gar nicht in Betrachtung kommen. Die eigentliche *Arie* aber, in der Oper und in der Kantate, entstand wieder drei bis vier Jahrzehende später, und *Duetten* dürften in jener Periode, und noch lange nachher, nur etwa in Madrigalen- oder Kanzonetten-Form oder in der Form der von Viadana eingeführten sogenannten Concerti in der Kirche, zu finden sein.

Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

begleitete, und kurz darauf zeigte sich die Erfindung des bezifferten Basses.

Die zweite Musikpraxis der nicht vorbereiteten Dissonanzen mit den drei Hauptakkorden Terz Quinte Oktave, Terz Quinte Septime minor, den drei verminderten Terzen und ihren Umkehrungen war also eine Erfindung, die man am Schlusse des 16. Jahrhunderts gemacht hatte. Striggio, Gabrielli, Vinci, Nanini, Anerio, Crivelli, Marenzio, Giovanelli und hundert andere schrieben bei Lebzeiten *Pierluigi's* noch *im strengen Stile der alten Praxis*, nach seinem Hinscheiden aber im *organischen Stile der neuern Praxis*. Und da die Werke *Pierluigi's* so hoch standen, so zog man aus den Stimmen den Generalbass für die Orgel aus und so wurden sie in den Kapellen der Grossen und in den Kirchen ausgeführt. Allenthalben verdrängte jedoch die Mode und Sucht nach neuen Produkten die Werke dieses grossen Mannes; nur in der päpstlichen Kapelle haben dieselben für ewige Zeiten ihren Platz gefunden, obgleich es immer Meister gegeben hat, die nächst der Instrumentalmusik, welche nach und nach in den Kirchen eingeführt wurde, Komposizionen alla Palestrina zu Tage förderten.

Laudemus virum gloriosum et parentem nostrum.

ZENEAKADEMIA
LISZT MÜZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Verzeichniss

aller Werke

des

Giovanni Pierluigi da Palestrina,

wie dieselben von *Giuseppe Baini* zum Behufe einer zu besorgenden vollständigen Ausgabe nach unserm Musiksistem in Partitur gebracht worden sind.

Motetti a 4 Voci, einige zu gleichen Stimmen. 2 Bücher in 1 Bande.
Motetti a 5, 6, 7 Voci. 1. Buch in 1 Bande.
Motetti a 5, 6, 8 Voci. 2. Buch in 1 Bande.
Motetti a 5, 6, 8 Voci. 3. Buch in 1 Bande.
Motetti a 5 Voci. 4. Buch desgl.
Motetti a 5 Voci, 5. Buch desgl.
Motetti a 4, 5, 6 Voci. 6. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Motetti a 8, 12 Voci. 1. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Motetti a 8, 12 Voci. 2. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Inni a 4 Voci, mit einigen noch *ungedruckten*. 1 Band.
Offertorii a 5 Voci. 2 Bücher in 1 Bande.
Lamentazioni a 4 Voci. 1. Buch, desgl.
Lamentazioni a 4 Voci. 2. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Lamentazioni a 5, 6 Voci. 3. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Magnificat a 4 Voci. 1. Buch, 1 Band.
Magnificat a 5, 6 Voci, und eins a 8 Voci. 2. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Litanie a 4 Voci. 2 Bücher, und ein 3. noch *ungedrucktes* a 6, 8 Voci, desgl.
Madrigali a 4 Voci. 1. Buch, desgl.
Madrigali a 4 Voci. 2. Buch, desgl.
Madrigali a 5 Voci. 1. Buch, desgl.
Madrigali a 5 Voci. 2. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 1. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 2. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 3. Buch, desgl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Messe a 4, 5 Voci. 4. Buch, 1 Band.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 5. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 6. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 7. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 8. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 9. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 10. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 11. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 12. Buch, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 13. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Messe a 4, 5, 6 Voci. 14. Buch, *ungedruckt*, desgl.
Messe ad 8 Voci. 1 Buch, desgl.

Im Ganzen 36 Bände.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chronologische Reihenfolge der Kapellmeister,

welche an den *drei Hauptkirchen Roms*: zu *S. Giovanni in Laterano*, *S. Pietro in Vaticano* und *S. Maria Maggiore* nach den vorhandenen sicheren Quellenangaben angestellt waren.

S. Giovanni in Laterano. (Protobasilica lateranense)	S. Pietro in Vaticano. (Capella Giulia)	S. Maria Maggiore. (Basilica liberiana)
	Knaben-Singmeister:	
1535. Rubino, bis Ende November 1539; er kam dann nach S. Peter, aber im J. 1548 wieder nach S. Giovanni zurück.	1539, Januar. Giacomo Arkadelt, bis letzten November 1539. Im Dezember 1540 kam er in die päpstliche Kapelle.	1539. Giacomo Coppola.
1541. Orlando di Lasso.	1539, Dezember. Rubino, bis letzten Dezember 1545.	1553. Rubino.
1548. Rubino, bis Ende Dezember 1549. Im Januar 1550 kam er wieder nach S. Peter.	1545. Gio. Batt. Basso, bis zum letzten Februar 1547.	1561. Gio. Pierluigi da Palestrina, bis Ende März 1571.
1550. Paolo Animuccia.	1547. Domenico Ferrabosco, bis letzten Januar 1548.	1571. Gio. Maria Nanini, verzichtete auf diese Stelle 1575.
1552. Bernardino Lupacchini.	1548. Francesco Rosselli, bis letzten Februar 1550.	1575. Ippolito Tartaglini.
1555. Giovanni Pierluigi da Palestrina, bis letzten Februar 1561.	1550. Rubino, bis letzten August 1551.	1577. Orazio Caccini.
1561. Annibale Zoilo, bis letzten Juni 1570, wo er in die päpstliche Kapelle kam.	*Kapellmeister:*	1581. Niccolò Pervé.
1570. Bartolomeo Roy.	1551. Gio. Pierluigi da Palestrina, bis letzten Dezember 1554.	1587. Francesco Suriano, verzichzichtete auf die Stelle 1589.
1572. Francesco Rosselli.	1555. Giovanni Animuccia, bis Ende März 1571.	1589. Curzio Mancini, desgl. im Dezember 1591.
1573. Francesco Adriani di S. Severino, welcher mit 36 Jahren am 16. August 1575 starb und bei den 12 Aposteln begraben wurde, wo noch eine Inschrift befindlich ist.	1571. Gio. Pierluigi da Palestrina, zum zweiten Male, bis 2ten Februar 1594.	1592. Annibale Stabile.
1575. Annibale Stabile, bis letzten Mai 1576.	1594. Ruggero Giovanelli von Velletri, bis Ende März 1599; er kam in diesem Jahre in die päpstliche Kapelle.	1596. Giovanni Trojani.
1576. Giovanni Andrea Dragoni, bis Ende 1598.	1599. Stefano Fabri der Aeltere, bis letzten September 1601.	
1599. Francesco Suriano, bis 1600.		
1600. Francesco Anerio.	1602. Asprilio Pacelli, † 1623 in Warschau.	1600. Francesco Suriano.
1603. Stefano Fabri der Aeltere.	1603. Francesco Suriano.	1603. Vincenzo Ugolini.
1607. Curzio Mancini.	1620. Vincenzo Ugolini.	1606. D. Domenico Pataloni.
1608. Abbondio Antonelli.	162(aolo Agostini, † September 629.	1610. Federico Donati. 10. Januar.
1609. Giacomo Benincasa.	162('irgilio Mazzocchi, † Oktober 1646.	1610. Paolo Tarditi. 26. Januar.
1613. Cristofano Giuzzardi, bis Ende des Jahres 1619.	1646.)razio Benevoli, † 17. Juni 1672.	1610. Roberto di Fiandra, kam gar 9. Februar. nicht nach Rom.
1620. Antonio Cifra.	1672. Ercole Bernabei.	1610. Domenico Allegri, bis Ende 3. April. 1629.
1622. Giuseppe Olivieri.		1630. Giuseppe Giamberti.
1623. Antonio Maria Abbatini, bis Ende Mai 1628.		1645. Ant. Maria Abbatini.
1628. Virgilio Mazzocchi, bis Ende September 1629.		
1629. Dionisio Cavallari, bis Ende Oktober 1635.		

Folgt nach Seite 176.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Chronologische Reihenfolge der Kapellmeister,

welche an den *drei Hauptkirchen Roms*: zu *S. Giovanni in Laterano*, *S. Pietro in Vaticano* und *S. Maria Maggiore* nach den vorhandenen sicheren Quellenangaben angestellt waren.

S. Giovanni in Laterano. (Protobasilica lateranense)	S. Pietro in Vaticano. (Capella Giulia)	S. Maria Maggiore. (Basilica liberiana)
	Knaben-Singmeister:	
1535. Rubino, bis Ende November 1539; er kam dann nach S. Peter, aber im J. 1548 wieder nach S. Giovanni zurück.	1539, Januar. Giacomo Arkadelt, bis letzten November 1539. Im Dezember 1540 kam er in die päpstliche Kapelle.	1539. Giacomo Coppola.
1541. Orlando di Lasso.	1539, Dezember. Rubino, bis letzten Dezember 1545.	1553. Rubino.
1548. Rubino, bis Ende Dezember 1549. Im Januar 1550 kam er wieder nach S. Peter.	1545. Gio. Batt. Basso, bis zum letzten Februar 1547.	1561. Gio. Pierluigi da Palestrina, bis Ende März 1571.
1550. Paolo Animuccia.	1547. Domenico Ferrabosco, bis letzten Januar 1548.	1571. Gio. Maria Nanini, verzichtete auf diese Stelle 1575.
1552. Bernardino Lupacchini.	1548. Francesco Rosselli, bis letzten Februar 1550.	1575. Ippolito Tartaglini.
1555. Giovanni Pierluigi da Palestrina, bis letzten Februar 1561.	1550. Rubino, bis letzten August 1551.	1577. Orazio Caccini.
1561. Annibale Zoilo, bis letzten Juni 1570, wo er in die päpstliche Kapelle kam.	*Kapellmeister:*	1581. Niccolò Pervé.
1570. Bartolomeo Roy.	1551. Gio. Pierluigi da Palestrina, bis letzten Dezember 1554.	1587. Francesco Suriano, verzichzichtete auf die Stelle 1589.
1572. Francesco Rosselli.	1555. Giovanni Animuccia, bis Ende März 1571.	1589. Curzio Mancini, desgl. im Dezember 1591.
1573. Francesco Adriani di S. Severino, welcher mit 36 Jahren am 16. August 1575 starb und bei den 12 Aposteln begraben wurde, wo noch eine Inschrift befindlich ist.	1571. Gio. Pierluigi da Palestrina, zum zweiten Male, bis 2ten Februar 1594.	1592. Annibale Stabile.
1575. Annibale Stabile, bis letzten Mai 1576.	1594. Ruggero Giovanelli von Velletri, bis Ende März 1599; er kam in diesem Jahre in die päpstliche Kapelle.	1596. Giovanni Trojani.
1576. Giovanni Andrea Dragoni, bis Ende 1598.	1599. Stefano Fabri der Aeltere, bis letzten September 1601.	
1599. Francesco Suriano, bis 1600.		
1600. Francesco Anerio.	1602. Asprilio Pacelli, † 1623 in Warschau.	1600. Francesco Suriano.
1603. Stefano Fabri der Aeltere.	1603. Francesco Suriano.	1603. Vincenzo Ugolini.
1607. Curzio Mancini.	1620. Vincenzo Ugolini.	1606. D. Domenico Pataloni.
1608. Abbondio Antonelli.	162[illegible] aolo Agostini, † September 629.	1610. Federico Donati. 10. Januar.
1609. Giacomo Benincasa.	162[illegible] 'irgilio Mazzocchi, † Oktober 1646.	1610. Paolo Tarditi. 26. Januar.
1613. Cristofano Giuzzardi, bis Ende des Jahres 1619.	1646.)razio Benevoli, † 17. Juni 1672.	1610. Roberto di Fiandra, kam gar 9. Februar. nicht nach Rom.
1620. Antonio Cifra.	1672. Ercole Bernabei.	1610. Domenico Allegri, bis Ende 3. April. 1629.
1622. Giuseppe Olivieri.		1630. Giuseppe Giamberti.
1623. Antonio Maria Abbatini, bis Ende Mai 1628.		1645. Ant. Maria Abbatini.
1628. Virgilio Mazzocchi, bis Ende September 1629.		
1629. Dionisio Cavallari, bis Ende Oktober 1635.		

Folgt nach Seite 176.

Anhang.

Notizen über berühmte Musiker, ihr Leben und ihre Werke, als Ergänzung und Berichtigung des Gerber-schen Tonkünstler-Lexikons.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A.

Abbatini, Antonio Maria, gebürtig von Città di Castello, war Maestro zu S. Giovanni im Lateran vom Juli 1626 bis letzten Mai 1628, später Maestro del Gesù (Jesuskirche), wo er viele Jahre blieb. Im Jahre 1645 kam er in derselben Eigenschaft nach S. Maria Maggiore, gab aber diese Stelle schon am 5ten Januar 1646 auf. Von da ging er zur Kirche S. Lorenzo in Damaso und kehrte wieder, und zwar am 28. September 1649, nach S. Maria Maggiore zurück, wo er bis zum letzten Januar 1657 blieb. Späterhin wurde er Kapellmeister in Loreto, wo er mehre Jahre verweilte. Als er wieder nach Rom zurückkam, berief man ihn das dritte Mal, und zwar am 28. März 1672, nach S. Maria Maggiore, wo er Anfangs Juni 1677 wieder abdankte. Er starb noch in demselben Jahre in seiner Vaterstadt, in einem Alter von 82 Jahren.

Im Jahre 1649 half er dem *P. Kircher* bei der Kompilazion seiner Musurgia mit seinen Talenten und Materialien, wofür ihm der erwähnte Schriftsteller im 1. Bande, S. 600 besondere Anerkennung zollt.

P. Urban VIII. berieth sich mit ihm über Verbesserung und Abkürzung der kirchlichen Himnen, da er als ein denkender Mann seines Faches grosses Ansehen hatte; diese Himnen sollten, diesen Veränderungen gemäss, mit der schönsten damals bekannten Musik zu Antwerpen bei Moretti gedruckt werden. *Abbatini* rieth ohne Bedenken zum Abdrucke der Musik *Pierluigi's*, welche er als Muster des Besten und Vollkommensten der damaligen Epoche empfahl. (Siehe die Geschichte.)

Die gedruckten Werke *Abbatini's*, obgleich er nach dem Zeugnisse des *P. Kircher* deren viele zur Herausgabe bestimmt hatte, sind nicht in grosser Anzahl vorhanden. *Baini* sind davon folgende bekannt:

Libri 4. *di Salmi a* 4, 8, 12, 16 *Voci.*	Roma; Mascardi.	1630—35.
Libri 5 *di Motetti a* 2, 3, 4, 5 *Voci.*	Roma, Grignani.	1635—38.
Libri 3. *di Messe a* 4, 8, 12, 16 *Voci.*	Roma, Mascardi.	1638—50.

Nach seinem Tode gab sein Schüler *Domenico del Pane* Antifonen zu 24 Stimmen, nämlich zu 12 Tenoren und 12 Bässen, Rom, 1677, heraus.

Der grösste Theil von *Abbatini's* Werken liegt in den Archiven von S. Giovanni in Laterano, von S. Maria Maggiore, zu S. Lorenzo in Damaso und del Gesù. Es sind: Antifone a 24 Voci zu 12 Soprani und 12 Contralti; Messen, Psalmen und Motetten zu 4, 8, 12, 16, 24, 48 Stimmen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Endlich führt *P. Martini* in seiner Streitschrift mit *Redi* die akademischen Reden *Abbatini's* an, die er in den Jahren 1663, 66, 67, 68 gehalten haben soll.

Agazzari, Agostino, aus adeligem Geschlechte von Siena, führte den Beinamen Accademico armonico intronato und stand im Dienste des Kaisers Matthias. Als er wieder nach Italien zurückkehrte, ward er in Rom Kapellmeister von S. Apollinare und des deutsch-hungarischen Kollegiums, wo er die neue Art der *Konzerte* einführte. Später wurde er zum Kapellmeister des Römischen Seminariums erwählt, nachher aber kam er wieder nach Siena zurück, wo er bei dem dortigen Dome als Kapellmeister angestellt wurde. Daselbst starb er um 1645.

Seine wichtigsten Werke sind:

Madrigali armoniosi dilettevoli a 5, 6 *Voci.* Anversa, pel Ballario. 1600.
Due libri di Madrigali a 5 *Voci.* Anversa. 1602.
Tre libri di Motetti a 5, 6, 7, 8 *Voci.* { Roma, per il Zannetti. 1603. / Venezia, per l'Amadino. 1608.
Quattro libri di Motetti a 2, 3 *Voci.* Roma, per il Zannetti. 1604, 1605.
Due libri di Motetti a 2, 3, 4 *Voci.* Milano, pel Titi. 1607, 1609.
Due libri di Musiche spirituali a 3 *Voci.* Roma, per il Zannetti. 1607.
Salmi spezzati a 3 *Voci.* Venezia, per l'Amadino. 1610.
Sertum roseum ex plantis Jerico. Motetti a 1, 2, 3 *Voci.* Venezia, per l' Amadino, 1611.
Salmi a 8 *Voci.* Venezia, per l'Amadino. 1612.
Compieta a 4 *Voci con l'organo.* Ven. per l'Amadino. 1613.
Dialoghi a 6, 8 *Voci.* Ven., Amadino. 1613.
Eucharisticum melos a 1 *e più Voci.* Roma, Soldi. 1625.
Litanie a 4, 5, 6, 7, 8 *Voci.* Roma, Bianchi. 1639.
Motetti a 1, 2, 3, 5 *Voci.* Roma, Bianchi. 1640.

Nach dem Zeugnisse *Pitoni's* schrieb *Agazzari* im J. 1614 zu einer Vermählungsfeier: *Eumelio, dramma pastorale cogl' intermedii apparenti*, welches in demselben Jahre bei Domenici in Ronciglione gedruckt wurde.

Augustini Agazzari harmonici intronati Sacrarum Cantionum quae binis, ternis quaternisque Vocibus concinendae. Lib. 2. *Op.* 5. *Mottectorum.* Venetiis, 1609.

In diesem Werke findet sich eine lange Abhandlung über das Instrumentenspiel und den Gebrauch der Instrumente im Konzerte.

Auch war *Agazzari* einer der ersten, welche die rechte Art, über den Bass zu spielen und den Bass zu beziffern, lehrten, wie die erwähnte Abhandlung näher zeigt.

Agostini, Paolo, von Vallerano, heirathete die Tochter *Bernardo Nanini's*, seines Meisters. Er war an mehren Kirchen angestellt, namentlich zu S. Lorenzo in Damaso und nach Ugolini im Vatikan.

Pitoni sagt in seinen ungedruckten Notizen über die Tonsetzer, dass er aus folgender Ursache Kapellmeister im Vatikan geworden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ugolini, ein Mitschüler *Agostini's*, wurde Maestro zu S. Peter; dieser konnte *Ugolini* auf dem ehrenvollen Posten nicht mit gleichgiltigen Augen sehen, er forderte ihn daher zu einem Wettkampfe in der Komposizion heraus. *Ugolini* nahm diese Ausforderung nicht an, wesshalb das Kapitel für gut fand, ihn zu entlassen und *Agostini* statt seiner zu wählen.

Baini stellt diese Herausforderung jedoch in Abrede und sagt, dieselbe hätte entweder bei der Bewerbung um die in Rede stehende Stelle oder kurz nachdem der Erstere diese Stelle erhalten, geschehen müssen. Nun sei es aber gewiss, dass *Ugolini* im Vatikan vom Jahre 1620—1626 angestellt gewesen; es müsste daher vorausgesetzt werden, dass *Agostini* erst nach 6 Jahren seinen widersinnigen Neid geäussert haben sollte, widersinnig, weil *Ugolini* eben so geschätzt als Tonsetzer war, wie *Agostini*.

Agostini hat sehr viele Werke hinterlassen; er war einer der ersten, welche für 16, 24, 48 Stimmen zu 4, 6, 12 Chören schrieben, wovon man viele Beispiele in den Manuskripten der Bibliothek des Hauses Corsini alla Lungara und im Archive des Vatikans sehen kann.

Man erzählt, dass, als einst Papst Urban VIII. in die Vatikanskirche kam, während eine 48stimmige Messe von *Agostini* aufgeführt wurde, der h. Vater dort verweilte, mit Vergnügen zuhörte und den Maestro am Ende mit dem Kopfe grüsste!

Baini kennt folgende gedruckte Werke von ihm:

Due libri di Salmi a 4, 8 *Voci.* Roma, Soldi. 1619.

Due libri di Magnificat ed Antifone ad 1, 2, 3 *Voci.* Roma, Soldi. 1620.

Cinque libri di Messe a 8, 12 *Voci.* Roma, Robletti. 1624, 1625, 1626, 1627, 1628.

Liberati sagt in seinem Briefe an *Ovidio Persapeggi* Folgendes über ihn:

»Ein sehr geliebter Schüler *Bernardino Nanini's* war *P. Agostini*, einer der geistreichsten und talentvollsten Tonkünstler, welche die Musik unserer Zeit in allen Komposizionsarten aufzuweisen hat. Unter seinen bewunderungswürdigen Werken führte er zu S. Peter Musiken zu 4, 6, 8 Chören zum Erstaunen der Römer auf. Wäre er nicht in der Blüthe seiner Jahre gestorben, so hätte er die Welt in noch grössere Bewunderung versetzt; und wenn es erlaubt wäre, könnte man von ihm mit Recht sagen: *Consummatus in brevi explevit tempore multa.*«

Agricola, Alessandro, Niederländer und Schüler *Ockenheim's*, ein Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, von welchem verschiedene Werke in der päpstlichen Kapelle aufbewahrt werden und von welchem *Petrucci* in seinen ersten Druckversuchen zu Venedig 1503 und 1504 nebst andern Komposizionen der Zeitgenossen mehre Messen auflegte, wofür er von der Republik ein ausschliessendes Privilegium erhielt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegri, Domenico, ein Römer, welcher 1610 Kapellmeister an der Hauptkirche S. Maria Maggiore war. Von ihm ist folgendes Werk im Drucke bekannt:

Modi quos expressis in choris fecit Dominicus Allegrius Romanus musicae praefectus in basilica liberiana. Romae, 1617. Darin befindet sich unter andern ein Sopransolo mit Geigen (con sordelline; so hiess man dieselben damals), ein Duett zwischen Tenoren mit 2, und ein Basssolo mit eben so viel Geigen.

Allegri, Don Gregorio, ein Römer, war anfangs Benefiziat in der Kathedralkirche zu Fermo.

P. Urban VIII. berief ihn wegen seines musikalischen Talents nach Rom und liess ihn in's Kollegium der päpstlichen Sänger am 6. Dezember 1629 aufnehmen. Nach dem Zeugnisse *Andrea Adami's* (Osservaz. S. 199) war er, wie *Gerber* sagt, sehr freigebig gegen Arme und Gefangene. Er starb am 18. Februar 1652 und wurde zu S. Maria in Vallicella (einer bekannten Kirche in Rom) begraben.

Als er noch in Fermo war, gab er zwei Bände Konzerte zu 2, 3, 4 Stimmen heraus, die in Rom bei Soldi 1618 gedruckt und dem Duca Gio. Ang. Altaemps gewidmet wurden.

Ferner sind von ihm:

Gregorii Allegri Romani Firmanae ecclesiae beneficiati motecta (zu 2, 3, 4, 5 und 6 *Stimmen*), dem Erzbischof D. Pietro Dino von Fermo gewidmet. Romae, Soldi. 1620, 1621.

Einige Motetten *Allegri's* wurden in die Sammlung des *Fabio Costantini* eingeschaltet, die den Titel führt: *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a* 2, 3, 4, 5 *Voci.* Roma, 1618.

Als Mitglied der päpstlichen Kapelle bereicherte er das Musik-Archiv derselben mit vielen Werken, worunter sich eine Motette und eine Messe zu 8 Stimmen: *Christus resurgens ex mortuis* und ein *Miserere* zu 9 Stimmen auszeichnen, das noch heut zu Tage in der päpstl. Kapelle gesungen wird.

Viele Komposizionen von ihm befinden sich auch im Archive der obenerwähnten Kirche, wo er begraben liegt, und im Collegio Romano, wo unter dem Titel: *Varia musica sacra ex bibliotheca altaempsiana jussu D. Jo. Angeli Ducis ab Altaemps collecta* zwei Sammlungen Manuskripte aufbewahrt werden, unter denen sich Verschiedenes von ihm befindet.

P. Kircher gibt einige Beispiele von seinen Instrumentalkompozionen.

Ameyden, Cristiano, ein Niederländer aus dem 16. Jahrhunderte, der zu *Pierluigi's* Zeit Sänger in der päpstlichen Kapelle war, wo er auch als Tonsetzer und überhaupt wegen seiner wissenschaftlichen Kenntnisse ein grosses Ansehen behauptete.

Von ihm werden verschiedene Werke, besonders *Messen*, im päpstlichen Archive aufbewahrt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anerio, Felice. Von seinen gedruckten Werken sind folgende bekannt:

Il 1. 2. 3. *Libro di Madrigali spirituali a* 5 *Voci.* Roma, Gardano. 1585.
Il 1. 2. *Libro dè concerti spirituali a* 4 *Voci.* Roma, Coattino. 1593.
Il 1. *Libro degl' Inni, cantici e motetti a* 8 *Voci.* Venezia, Vincenti. 1596.

Diess Werk ist Klemens VIII. gewidmet, dem er seine Danksagung für die ihm ertheilte Komponistenstelle in der päpstlichen Kapelle macht.

Il 2. *Libro degl' Inni e motetti a* 5, 6, 8 *Voci.* Roma, Zannetti. 1602.
Il 1. *Libro dè Madrigali a* 6 *Voci.* Venezia, Amadino, 1590, ed in Anversa. 1599.
Il 2. *Libro di Madrigali a* 6 *Voci.* Roma, Zannetti. 1602.
Responsorii per la Settimana Santa a 4 *Voci.* Roma, Zannetti. 1603.
Canzonette a 3, 4 *Voci. Madrigali spirituali a* 3, 4 *Voci. Libri* 4. Roma, Zannetti. 1603.
Einige Motetten und Psalmen zu 8 *Stimmen,* welche in der Sammlung *Fabio Costantini's* enthalten sind.
Sonetto sopra l'antica villa di Belvedere detta Aldobrandini a 8 *Voci.*

Ueberdiess befinden sich von ihm noch verschiedene Sonette in mehren Sammlungen.

Die Werke *Fel. Anerio's* im Manuskripte befinden sich zu S. Maria in Vallicella, im Vatikan, vorzüglich aber in der päpstlichen Kapelle, für welche er am meisten geschrieben hat.

(*Gerber* kennt nur Weniges und Unbedeutendes von diesem Meister.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anerio, Giovanni Francesco. Von diesem nicht unberühmten Bruder des vorhergehenden Meisters sind folgende Werke im Drucke bekannt:

Il libro 1. *di Motetti a* 1, 2, 3 *Voci.* Roma, Robletti. 1609.
Il libro 2. *con le Litanie, e le* 4 *antifone maggiori dopo il vespero a* 7, 8 *Voci.* 1611.
Il libro 3. *con le Litanie a* 4 *Voci.* 1613.
Il libro 4. *con le Litanie a* 4 *Voci.* 1617.
Il libro 5. *con le Litanie a* 4 *Voci.* 1618.
Il libro 1. *di Mott. a* 4, 5, 6 *Voci.* Betitelt: *Sacri Concentus.* Romae, 1613.
Il libro 2. *di Mott. a* 5 *Voci.* Betitelt: *Ghirlande di sacre rose.* Roma, Soldi. 1619.
La Selva armonica, dove si contengon Motetti, Madrigali, Canzonette, Dialoghi, arie a una, 2, 3 *e* 4 *Vo. con basso per Organo.* Roma. 1617.
Diporti musicali, madrigali a 1, 2, 3, 4 *Vo.* Roma. 1617.
Il libro dè responsorii per il Natale a 3, 4, 8 *Vo.* Roma, Robletti. 1619.
Il libro delle litanie. Roma, Masotti. 1626.
La Messa dè Morti. Roma, Masotti. 1630.
Il libro dè Salmi a 3, 4, 5 *Vo.* Roma, Robletti. 1620.
Il libro 1. *dè Madrigali a* 5 *Voci.* Venezia, Gardano. 1605.
Il libro delle Gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto. Ven. Vincenti. 1607.
Il libro 2. *dè madrigali a* 5, 6, *ed uno a* 8 *Voci.* Venezia, Vincenti. 1608.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il dialogo pastorale al presepio a 3 Vo. con l' intavolatura del cembalo e del liuto in rame. Roma, Verovio. 1600.

Einige 8stimmige Motetten und Psalmen befinden sich in drei Sammlungen *Fabio Costantini's*, und die Musik zu dem Sonette: *Destati Apollo* in *Fabio Petrozzi's* Sammlung.

Animuccia, Giovanni. Zu den in *Gerbers* neuerm Lexikon (das alte enthält über ihn keine Notizen) angeführten Nachrichten über diesen merkwürdigen Mann möge hier noch Folgendes bemerkt werden.

Während er Musikmeister des h. Filippo Neri und seines Oratoriums war, liess er bei Dorici das 1. Buch *delle Laudi* 1565 zum Gebrauch der Jünglinge dieses Ordens drucken und dedizirte es dem h. Hieronymus mit folgendem Epigramme:

Seque suosque tibi chorus, alme Hieronyme, cantus
Dedicat, ipse tua quos dat in aede pius.
Pro quibus, in patria, fac, dulcis nomen Jesu
Audiat angelico dulcius ore cani.

Im Jahre 1570 gab er das 2. Buch *delle Laudi*, worin Motetten, Psalmen, und verschiedene andere Musikstücke in italienischer und lateinischer Sprache enthalten sind, zu Rom bei Ant. Blado heraus und dedizirte es dem Abbate Podocattaro, der ihn nebst andern Freunden bei Herausgabe dieses Werkes mit Geld unterstützte.

Das erste Buch dieser *Laudi* wurde nach *Baini* vom Publikum nicht besonders günstig aufgenommen. Desshalb sagt er in der Dedikazion des zweiten, er habe den Stil geändert, mehre Stimmen eingeführt und sich öfters an das Herkömmliche gehalten, überhaupt aber so gearbeitet, dass die Worte und der Sinn immer deutlich und nach seinem besten Wissen harmonisch wiedergegeben worden seien.

Aber auch diess zweite Buch soll nach *Baini's* Aeusserung seinem Zwecke nicht ganz entsprochen haben, da mehre Stücke darin vorkamen, die wohl von Kunstmitteln voll, aber nicht von dem entsprechenden heiligen Ausdrucke waren.

Animuccia, Paolo, ein Bruder des Vorigen, von welchem *Gerber* nur mit einigen Zeilen obenhin Erwähnung thut, war nach *Ottavio Pitoni's* handschriftlichen Notizen Kapellmeister zu S. Giovanni im Lateran vom J. 1550 bis 1555. *Baini* leugnet diess jedoch und sagt, dass bis 1554 *Bernardino Lupacchino* diesen Posten bekleidet; später könnte er es wohl gewesen sein. Von ihm existirt ein *Madrigal* unter denen von *Orlando Lasso*, welche in Venedig bei Gardano 1559, und ein anderes, welches in der Sammlung der Madrigale, die *Gardano* in demselben Jahre verlegte, befindlich ist.

Auch findet sich eine *Motette* von diesem Meister in der Sammlung Motetten, die zu Venedig im Jahre 1568 herauskamen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ankerts, Ghisilino d', ein Niederländer, im Jahre 1555 Camerlengo des päpstlichen Sänger-Kollegiums.

Um 1556 schrieb er seinen Trattato di Musica, wovon das Original in der Bibliothek di S. Maria in Vallicella liegt. In dieser Abhandlung sagt er unter andern: sehr selten wären in der päpstlichen Kapelle weniger als 6 oder 8 Tonsetzer vom ersten Range vorhanden, welche der Kunst und musikalischen Wissenschaft zur höchsten Ehre gereichten.

Mit diesem Traktat entschied *d' Ankerts* den berühmten musikalischen Streit zwischen *D. Vicenzo Lusitano* und *D. Nicola Vicentino* zu Gunsten des ersteren. Das Werk, welches darüber erschien, war der obenangeführte Traktat, welcher den Titel führt:

Trattato di Ghisilino Dankerts, musico e cantore capellano della capella del Papa, sopra una differentia musicale sententiata nella detta capella contro il perdente venerabile D. Nicola Vicentino per non haver possuto provare, che niun musico compositore intende, di che genere sia la musica, che esso stesso compone, come si era offerto etc.

Baini führt verschiedene Stellen aus diesem Manuskripte an und hält überhaupt viel auf diesen Mann. Von ihm werden Messen und andere Kirchenkomposizionen im Archive der päpstlichen Kapelle aufbewahrt; auch sind verschiedene Werke von ihm in Sammlungen gedruckt worden.

Antonelli, Abondio, ein Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, war 1608 als Kapellmeister zu S. Giovanni in Laterano angestellt. Unter andern rühmt man von ihm *vierchörige Motetten.*

Argentil, Carlo d', aus Tholen in der Provinz Zeeland, Sänger der päpstlichen Kapelle um die Mitte des 16. Jahrhunderts, von welchem verschiedene Komposizionen in deren Archive sich befinden.

Arkadelt, Giacomo, ein Niederländer, Singmeister der Knaben zu S. Peter im Vatikan vom Januar 1539 bis letzten November desselben Jahres. Er kam am 30. Dezember 1540 in das Kollegium der päpstlichen Sänger und wurde im Jahre 1544 zum Abt oder Camerlengo gewählt.

Sein Name kommt noch in dem Tagebuche der päpstlichen Kapelle vom Jahre 1549 vor; weil jedoch diese Bücher für die Jahre 1550, 1551, 1552 abhanden gekommen sind, so ist nicht genau zu bestimmen, in welchem Jahre *Arkadelt* aus der päpstl. Kapelle ausgetreten ist. Darauf begab er sich in die Dienste des Kardinals Karl von Lothringen. Man nannte ihn allgemein den königlichen Musiker.

Pitoni sagt in seinen handschriftlichen Notizen über die Kontrapunktisten von diesem Tonsetzer Folgendes:

» Er war Kapellmeister des Kardinals von Lothringen. Während er hier im Dienste stand, gab er 3 Bände 4- und 5stimmiger Messen in Paris bei Adriano le Roy 1557 heraus. Er war ein vortrefflicher Kirchen- und Kammerkomponist und der ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lehrteste im Madrigalenstil seiner Zeit; desshalb suchten die damaligen Buchdrucker seiner Manuskripte habhaft zu werden und setzten oft seinen Namen unter die Werke anderer Meister. Ich habe 3 Bände von seinen Madrigalen, die um 1539 gedruckt sind, gesehen, obgleich von ihm viele Bände solcher Kompositionen vorhanden sind. «

» Die Madrigale des 1. Bandes, welcher mit dem Madrigal: Il bianco e dolce cigno beginnt, werden wegen ihres überaus lieblichen und natürlichen Stiles noch heut zu Tage gesungen *); auch wurden sie im Jahre 1640 von Martello bei Vinc. Bianchi nachgedruckt. «

» *Doni* erwähnt in seiner Libreria fol. 64. 5 Bände Madrigale dieses Meisters. Im Verzeichnisse *Vincenti's* werden 3- und 4stimmige Madrigale von *Arkadelt* angeführt. «

Im Archive der päpstl. Kapelle befinden sich ebenfalls viele *Messen* und sehr viele *Motetten* von jenem Meister.

B.

Baccusi, Ippolito, gab gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien verschiedene praktische Werke heraus, welche so manchem musikalischen Literator noch nicht bekannt sein dürften. Es sind folgende:

I. *Hypp. Baccusii* (fu frate eremitano di S. Agostino) *Eccl. C. V. M. Praef. Psalmorum qui a S. E. R. ut plurimum in Vesperis decantantur, Lib.* 3. *Veronae.* Donnis. 1594.

II. *Hyppoliti Baccusii Eccl. Cath. Veronae Musicae Magistri: Missae tres cum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu comodissimae cum octo Vocibus.* Venetiis, apud R. Amadinum. 1596.

III. *Hypp. Baccusii E. C. V. M. Praefecti Psalmi omnes qui a S. Rom. Eccl. in solemnitatibus ad Vesperas decantari solent, cum 2 Magnificat tum viva voce, cum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimi, cum* 8 *Vocibus, nunc primum in lucem editi.* Venetiis. R. Amadin. 1597.

Diess ist das 3. Buch vierstimmiger Psalmen, welche *Baccusi* herausgegeben hat. Er bemerkt in der Vorrede zu dieser Ausgabe, dass er in dem vierstimmigen Satze seinen Vorbildern *Willaert, Jachet, Phinot* und *Morales* (von denen er sagt: Dii boni! quanto judicio praeditos!) gefolgt sei. Noverant siquidem, setzt er über dieselben hinzu, si quis psalmos quinque aut pluribus concinnasset vocibus, fore, ut plus nimio in unoquoque versiculo immorando, auditores nimio taedio afficeret. Quid? evenire etiam, ut non ita facile verba percipi possent, nimio vocum strepitu implicita. Aus dem eben angeführten Grunde habe er, wie jene, vorzugsweise den vierstimmigen Satz angewendet.

---

*) *Pitoni* wurde im Jahre 1657, am 8. März geboren und starb im Jahre 1743, 1. Februar.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Barè oder *Barrè, Leonardo*, seit d. 13. Juli 1537 Sänger der päpstl. Kapelle, gebürtig von Limoges; einer derjenigen, die zu den Musikaufführungen beim Konzilium von Trient bestimmt wurden, wo er bis zum Jahre 1547 blieb.

Er war ein fester Kontrapunktist, wie aus mehren *Motetten*, die bei Ant. Gardano in Venedig 1544 gedruckt sind, erhellt. Von ihm sind auch mehre *Messen* und *Motetten* im Archive der päpstlichen Kapelle vorhanden.

Gerber ist er gänzlich unbekannt.

Barrè, Antonio, seit dem Jahre 1550 als guter Tonsetzer bekannt; seine Werke sind in verschiedene Sammlungen eingeschaltet.

Er errichtete 1555 in Rom eine Noten-Druckerei, in welcher als das erste Werk: *Primo libro delle Muse a 5 Voci. Madrigali di diversi Authori* erschien; es enthält Komposizionen von *Giac. Arkadelt, Vinc. Ruffo, Jachet Berchem* und *Ant. Barrè* (dem Drucker).

In demselben Jahre erschien bei ihm eine zweite Madrigalensammlung, die sowohl von ihm, als andern Tonsetzern vierstimmige Komposizionen dieser Gattung enthielt. Diese Tonsetzer waren: *Alessandro Ruffo, Vinc. Ruffo, Gio. Dom. di Nola, Letma, Lupacchino, Vinc. Ferro, Lamberto il Caldarino, Giulio Fiesco, Paolo Animuccia, Ghisilino d' Ankerts.*

Die von *A. Barrè* in Musik gesetzten Madrigale sind Stanzen von Franc. Bellano auf die Vermählung des Marcant. Colonna: *Sorgi superbo Tebro; — Mando la mia fè tue; — Eccoti pur che la Felice* u. s. w., und zwei Madrigale zu Ehren des Kardinals di S. Fiore: *Spirto gentil; Poichè per te. — Baini* fand kein nach dem Jahre 1555 von *Barrè* gedrucktes Werk mehr. Nur im Jahre 1588 soll nach *Gerber* zu Mailand ein *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus* wieder erschienen sein, welches Motetten verschiedener Verfasser, z. B. *Orlando Lasso, Palestrina, Clemens non Papa, Rore, Villaert, Animuccia, Zoilo, Maillart* u. s. w. enthielt.

Gerber sagt indess noch von *Barrè* (S. Altes Lex.), dass verschiedene seiner Werke in einer Sammlung von drei Theilen enthalten wären, die zu Venedig im Jahre 1563 gedruckt worden.

Bartei, P. Girolamo, von Arezzo, gab unter andern zu Rom folgendes Werk heraus:

Il primo e secondo libro delli concerti a 2 Voci. del M. R. P. F. Girolamo Bartei aretino dell' Ordine di S. Agostino accomodati per sonare con qualsivoglia stromento con la parte continua per l' Organo. Roma, 1618.

Da er bei dieser Gelegenheit sagt, dass dieses das 11. von ihm herausgegebene Werk sei, so mögen die musikalischen Literatoren, denen bisher höchstens 4 bis 5 davon bekannt geworden, ihre Forschungen verdoppeln.

Baudouyn, Noel und *Beanon, Lamberto* } aus dem 15. Jahrhunderte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von ihnen kommen *Messen* und andere Komposizionen vor, welche in der päpstlichen Kapelle aufgeführt wurden und dort aufbewahrt werden.

Befani, Isidoro, ein Franziskanermönch, als Kapellmeister im Jahre 1788 bei den 12 Aposteln in Rom angestellt und von *Baini* als ein würdiger Zögling der Römischen Schule angeführt.

Benevoli, Orazio. Zur Berichtigung und Ergänzung des Gerberschen Lex. möge über diesen grossen Meister Nachstehendes bemerkt werden.

Er war ein Sohn *Albert's* aus Lothringen, wurde als Kapellmeister bei S. Luigi dè Francesi in Rom angestellt und begab sich später in die Dienste des Erzherzogs von Oestreich. In den Jahren 1643, 1644, 1645 gab er zu Wien verschiedene Motetten und Offertorien im Drucke heraus.

Als er wieder nach Rom zurückkehrte, erhielt er die frühere Anstellung wieder; nachher wurde er am 23. Februar 1646 Kapellmeister bei der Hauptkirche zu S. Maria Maggiore und im Dezember desselben Jahres Kapellmeister zu S. Peter. Er starb am 17. Juni 1672.

P. Benevoli war der grösste Komponist für 16stimmige Sachen; er schrieb auch für 24 Stimmen klassisch. Seine Werke findet man sowohl im Archive der S. Peterskirche, als in der Bibliothek des Hauses Corsini in Rom.

Baini sagt, er habe von ihm viele Messen zu 12, 16 und 24 Stimmen, Psalmen zu 8, 16 und 24 Stimmen, Motetten und Offertorien zu 4, 6, 8, 10, 12, 16, 24, 30 Stimmen gesehen.

P. Martini, *Burney* und *Bertini* behaupten nach *Antimo Liberati*, dass *Benevoli* ein Schüler *Nanini's* war; allein *Liberati* sagt nur, dass *Nanini* Lehrer *Vinc. Ugolini's*, dieser *Benevoli's* Lehrer gewesen sei. Es scheint also *P. Martini* falsch gelesen, die andern beiden aber falsch abgeschrieben zu haben, wie denn *Bertini* unsern ehrwürdigen *Gerber* oder seinen französischen Uebersetzer *Choron* überhaupt schändlich kopirt und häufig missverstanden hat.

Berardi, Angelo. Von ihm führt *Gerber* 5 theoretische Werke an, und es ist nur noch hinzuzufügen, dass er von *Viterbo*, wo er um 1681 Kapellmeister an der dortigen Domkirche war, nach Rom kam, wo er in gleicher Eigenschaft bei S. Maria Trastevere angestellt wurde.

Von seinen praktischen musikalischen Werken sind gedruckt:

Libri tre di motetti a 2, 3, 4 Voci. Bologna, Monti. 1665.
Due libri di Salmi concertati a 3 Voci, dedicati ad Anna Maria Costaguti Marchesa Serlupi. Bologna, Monti. 1668. Im zweiten Buche kommt der Psalm: *Domine probasti me* von seinem Schüler, *Johann Kaspar Probstat* vor. Von diesem Letzteren, wahrscheinlich einem Deutschen, hat unsere musikalische Literatur nichts aufzuweisen.
Due libri di Offertorii concertati a 2, 3 Voci. Bologna, Monti. 1680.
Due libri di Salmi vespertini a 3, 4, 5, 6 Voci. Bologna, Monti. 1682.
u. s. w.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beretta, D. Francesco, aus der Römischen Schule, Kanonikus und Kapellmeister zu S. Peter im Vatikan von 1678—1694, in welchem J. er starb. Im Archive dieser Hauptkirche befinden sich viele Komposizionen dieses Meisters, unter andern *Psalmen, Messen* und *Motetten* zu 16 und 24 Stimmen, nämlich zu 4 und 6 Chören.

Caifabri hat in die Sammlung vom Jahre 1683 einige Psalmen dieses Meisters eingereiht.

Bergamasco, Arcangelo. Von ihm kommen Madrigale in der Sammlung: *Dolci Affetti*, Roma, 1568 vor.

Bernabei, Giuseppe Ercole, von Caprarola gebürtig. Zur Berichtigung des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons (in der neuen Ausgabe) müssen die von *Baini* aus sichern Quellen gezogenen Daten der Anstellungen desselben angeführt werden. Er war nämlich Kapellmeister im Lateran vom Dezember 1662 bis März 1667; Kapellmeister in der französischen Ludwigskirche bis zum 20. Juni 1672, wo er in derselben Eigenschaft zu S. Peter im Vatikan als Nachfolger *Orazio Benevoli's* angestellt wurde.

Im Jahre 1674 trat er in die Dienste des Kurfürsten von Baiern, wo er um d. Jahr 1690 starb.

Die Werke dieses grossen Tonsetzers, welche als Manuskripte im Archive der Vatikanischen Hauptkirche aufbewahrt werden, sind 4, 8, 12 und 16stimmige *Messen*, *Psalmen* und *Offertorien*.

Bernabei, Giuseppe Antonio, Sohn und Schüler des Vorigen, folgte seinem Vater in der Hofkapellmeisterstelle zu München und erhielt daselbst den Titel eines Hofraths, in welcher Eigenschaft er im Jahre 1732 am 9. März als Greis von 89 Jahren starb.

Sein von *Gerber* (N. T. L.) angeführtes Messenwerk führt den Titel:

Missae septem cum quatuor Vocibus. Augustae Vindelicorum. 1710.

Bettini, Stefano, detto il Fornarino, einer der Mitschüler *Pierluigi's* bei *Claudio Goudimel.*

Bianciardi, Francesco, von Casole, einem Schlosse bei Siena, war Domkapellmeister in dieser Stadt.

Er schrieb in seinem kurzen Lebensalter von 35 Jahren unter andern folgende Werke, welche gedruckt worden sind:

Tre libri di motetti a 4, 5, 6, 7, 8 Voci. Venezia, Gardano. 1596, 1607.
Quattro libri di motetti a 2, 3, 4 Voci con l' Organo. 1599, 1608.
Tre libri di motetti senz' Organo. Venezia, Gardano. 1600.
Due libri di messe a 4, 8 Voci senz' Organo. Venezia, Gardano. 1604, 1605.
Salmi a 4 Voci. Venezia, Gardano. 1604. — u. s. w.

Pitoni sagt, dieser Meister wäre ein grosser Orgelspieler gewesen und habe sehr gelehrt über die Art, den Generalbass zu spielen, geschrieben.

Bidone, ein Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, welchen *Teofilo Folengo* (Siehe *Tiraboschi letterat. ital.* 7. Bd. p. 302) unter die besten seiner Zeit zählt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Biordi, Giovanni, aus dem Römischen gebürtig, Sänger der päpstlichen Kapelle seit 1717, später Kapellmeister an der Kirche S. Giacomo degli Spagnoli, wozu er im Jahre 1722 ernannt wurde.

In der Römischen Schule gebildet, komponirte er im klassischen Stile alla Palestrina, und viele seiner Werke werden zum gewöhnlichen Dienste in der päpstlichen Kapelle aufgeführt. Viele derselben finden sich in den Kirchen-Archiven Rom's im Manuskript. Die Anstellung an der Kirche S. Giacomo erhielt er im Wege einer Prüfung, bei der auch der berühmte *Nic. Porpora* sich einfand. Diese Prüfung wurde am 8. Januar 1721 ausgeschrieben; die Aufgabe war: eine 8stimmige Fuge über ein beliebiges Thema aus dem Choralbuche des Gregorianischen Gesanges zu schreiben. Unter den Konkurrenten befanden sich ausser ihm und, wie schon erwähnt, *N. Porpora* noch *Rolli*, *D. Girolamo Chiti*, *Monza*, *Califfi*.

Die Komposizionen dieser 6 Bewerber wurden an *Benedetto Marcello* in Venedig, *P. Ferd. Lazzari*, Maestro di S. Francesco in Bologna, *Giacomo Ant. Perti*, Maestro di S. Petronio ebendaselbst, und *Carlo Baliani*, Domkapellmeister in Mailand, zur Prüfung gesendet. In Folge der Entscheidung dieser kompetenten Richter erhielt nun *Biordi* die in Rede stehende Kapellmeisterstelle am 7. Mai 1722.

Das Nähere hierüber, so wie die Probe-Arbeit *Biordi's* kann im Manuskripte in der Bibliothek des Hauses Corsini alla Lungara zu Rom eingesehen werden.

Gerber kennt diesen Tonsetzer gar nicht.

Bontempi, Giovanni Andrea Angelini, Musiker, Dichter und Redner, anfänglich Kapellmeister in Rom unter Urban VIII., später in Venedig, dann bei dem Kurfürsten Georg II. von Sachsen.

Zu seinen in Gerbers neuem T.-Lex. (im alten wird er nicht erwähnt) angeführten Werken kommt noch folgendes hinzu:

Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis participati. Bononiae, 1690.

Bozio, Paolo, kommt in der Psalmen-Sammlung 1592 vor, die nach *P. Martini's* Zeugniss *Pierluigi* gewidmet wurde, von welcher jedoch *Baini* keine Spur gefunden zu haben behauptet.

Bramini, Giacomo, ein Römer, stammt aus *Orazio Benevoli's* Schule.

Er war Kapellmeister zu S. Maria della Consolazione in Rom und schrieb vorzügliche Werke zu 8, 12 und 16 Stimmen, welche in den Kirchen-Archiven daselbst aufbewahrt werden. Er war ausgewachsen, sehr schwächlicher Natur und starb desshalb sehr jung im Jahre 1674.

Broyer, ein Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, welchen *Teofilo*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Folengo (s. *Tiraboschi* letterat. ital. Bd. 7. S. 302) unter die besten seiner Zeit zählt*).

Brumel, Antonius. Zu *Gerbers* Nachrichten im neuen Tonkünstler-Lexikon über ihn ist beizufügen:

Die von *Glareanus* zitirten Anfänge und Schlüsse der 8 Kirchentöne findet man in dem Werke:

Musices practicae Erotematum Lib. II. auctore M. Gregorio Fabro Luczensi, in Acad. Tubingensi Musices professore ordinario. Basileae, per Henricum Petri. Anno Sal. 1553. Lib. 1. S. 168.

Brunelli, Antonio, zur Römischen Schule gehörig, Kapellmeister der Domkirche in Prato, von S. Miniato in Florenz und des Grossherzogs daselbst.

Von diesem kunstberühmten Manne sind ausser dem von *Gerber* erwähnten Werke: *Fioretti spirituali* noch bekannt:

Esercizi ad una e due Voci. Firenze, Marescotti. 1605.
La sagra cantica a 1, 2, 3, 4 *Vo.* 1606.
L' affettuoso invaghito. Canzonette a 3 *Vo.* 1607.
Lib. 1 *e* 2. *di motetti a* 2 *Voci.* Firenze, Marescotti. 1608.
Regole e dichiarazioni di alcuni contrappunti doppi, utili alli studiosi della musica, e maggiormente a quelli, che vogliono fare contrapunti all' improviso con diversi canoni sopra un sol canto fermo di Ant. B. Firenze, presso Crist. Marescotti. 1610.
Scherzi, arie, canzonette e madrigali a 1, 2, 3 *Vo. libri* 3. Venezia, Vincenti. 1614.

C.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Canniciari, D. Pompeo, Capellano Moretti, gebürtig aus dem Römischen, kam im Jahre 1709 als Kapellmeister an die Liberianische Hauptkirche (S. Maria Maggiore), in welchem Amte er am 29. Dezember 1744 starb und sein musikalisches Archiv dieser Kirche hinterliess.

Von ihm rühmt Baini 4chörige *Messen*, *Psalmen* und *Motetten*. Hernach wäre *Gerbers* Artikel (Carnicciani) zu berichtigen.

Carpani, Gaetano, ein Komponist des vorigen Jahrhunderts, aus der Römischen Schule und Kapellmeister an der Kirche del Gesù und andern Jesuitenkirchen, Lehrer *Jannaconi's*, *Baini's* (*Giuseppe's* Oheim) und vieler anderer kunstberühmter Tonsetzer.

Carpentrasso, von seiner Vaterstadt *Carpentras* (in Frankreich) so genannt (sein eigentlicher Name war: *Elziario Genet*), Sänger der päpstlichen Kapelle. Leo X. ehrte und liebte ihn vorzüglich und ernannte ihn zum assistirenden Bischofe beim päpstl. Stuhl und im Jahre 1518 zum Kapellmeister der päpstlichen Kapelle

---

*) Von *Broyer*, auch *Bruyer* (sogar auch *Bruhier*), befinden sich *Messen* (mit andern von *Pierre de Rue*) in einem der schönsten Codices des Ambraser Museums; auch die kais. Hofbibliothek in Wien besitzt Verschiedenes von ihm. Anm. des Herausgebers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Vorsteher des Sänger-Kollegiums). Er wurde bald darauf in Kirchenangelegenheiten nach Avignon geschickt. Da er noch als Sänger zum Kollegium gehörte, setzte er die neuen Lamentazionen Jeremias des Profeten in Musik, eine Komposizion, welche Leo X. in Avignon ausserordentlich gefiel. Später kam *Genet* wieder nach Rom zurück und zwar unter Klemens VII. Seine Lamentazionen wurden in Rom ebenfalls mit Beifall aufgeführt, *Genet* war damit aber nicht zufrieden, änderte Verschiedenes daran und dedizirte sie in dieser Gestalt Papst Klemens VII. mit einem lateinischen Sonette, dessen Anfang folgender ist:

Quae fuerant olim decimi pergrata Leonis
Lamenta atque tuis auribus, alme parens,
Corrupta haec vester vix agnoscebat alumnus
Carpentras, qui operis musicus author erat.

Von seinen Werken befindet sich in dem Archive der päpstl. Kapelle eine Sammlung *Magnificat*, und Gerber erwähnt die von Burney angeführten *Motetti della Corona* aus Petrucci's Sammlung von 1508—1519, in welcher nebst andern Komposizionen klassischer Meister auch Komposizionen von *Genet* enthalten waren.

Casini, D. Giovanni Maria, ein Priester, aus dem Toskanischen gebürtig, kam schon mit den Vorkenntnissen des Kontrapunktes ausgerüstet nach Rom, wo er unter *Matteo Simonelli* weiter studirte. Später begab er sich zu Bernardo Pasquini, unter welchem er sich im Orgelspiel besonders ausbildete und in Folge dessen als Organist bei der Chiesa maggiore in Florenz angestellt wurde.

Obgleich er sich hier nun vorzüglich auf das Orgelspielen legte, so liess er doch seinem ersten Meister zu Ehren einen Band vierstimmiger Motetten ohne Orgelbegleitung und im strengen Stile geschrieben, drucken, welche der Römischen Schule würdig sind. Da diess zu einer Zeit geschah, wo Niemand mehr ähnliche Musiken herauszugeben unternahm, so erscheint das Verdienst des Komponisten um so grösser, dass er sich nämlich mit den frühern Produkten der Klassiker zu messen wagte. Diese Motetten führen den Titel:

Jo. M. Casini organi majoris Ecclesiae Florentinae modulatoris et sacerdotio praediti Moduli quatuor vocibus. Op. I. Ad Sereniss. Ferdinandum, magnum Etruriae principem. Romae, ap. Mascardum, 1706.

Später erschienen von ihm:

Fantasie e toccate d' intavolatura. Pensieri per l'organo in partitura. Firenze. 1714.

Casini war jedoch auch als eifriger Theoretiker bekannt, welcher den Ideen *Vicentino's*, *Fabio Colonna's*, *Doni's* u. Anderer, welche die alten Tonarten wieder zurückzurufen suchten und desshalb die Klaviertasten vermehrten, entgegenzuwirken strebte— Grübeleien, die jedoch der Kunst keinen Vortheil brachten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Cavaccio, Giovanni, ein Tonsetzer aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von welchem nach *P. Martini's* Zeugnisse in einer im J. 1592 herausgekommenen Sammlung von Psalmen, welche *P.* gewidmet war, einige 5stimmige Komposizionen der Art vorkommen.

Cavaliere, Emilio del (oder, wie man ihn anderwärts auch gedruckt findet, *de' Cavaliere*).

Von diesem gegen Ende des 16. Jahrhunderts blühenden Tonsetzer (S. *Gerber's* altes und neues Lexikon) sagt *Baini* unter andern: »Ich halte denselben für einen grossen Genius, was auch die gleichzeitigen ähnlichen Erfindungen von *Gio. Bardi, Giulio Caccini, Vinc. Galilei, Giac. Peri, Giacomo Corsi, Ottavio Rinuccini* — welche sämmtlich *Cavaliere's* Freunde waren — der seinigen an Ruhm und Verdienst schmälern sollten. Alle diese Individuen standen sämmtlich auf dem freundschaftlichsten Fusse mit ihm, der als General-Inspektor über die Künstler in Florenz angestellt war.«

Ueber seine Oper: *La rappresentazione di anima e di corpo*, welche im Februar 1600 zu Rom im Oratorio di S. Maria in Vallicella mit vielem Gepränge aufgeführt wurde, wird bemerkt, dass die Vokalchöre mit Instrumenten im improvisirten Kontrapunkte begleitet wurden. Auch waren darin Terzette (?), die von Instrumentalstücken unterbrochen wurden. Dasselbe gilt auch von den Pastoralstücken (Schäfergedichten), welche *Cavaliere* früher in Musik gesetzt hatte, wie z. B. *Il Satiro*, welches im Jahre 1590 in Toskana vor dem Grossherzog aufgeführt wurde; in dem Gedichte: *La disperazione di Fileno*, welches im nämlichen Jahre in einer Privatakademie gegeben ward, oder in dem Stücke: *Il giuoco della cieca*, das 1595 mit dem grössten Beifalle vor den Kardinälen *Monte* und *Mont' Alto*, so wie vor dem Grossherzoge *Ferdinand* aufgeführt wurde. Die Dichtung aller 3 Schäferstücke war von *Laura Giudiccioni*, einer Lucchesischen Edelfrau.

Im Fileno kämpften drei Satirn tanzend und eine maurische Melodie singend. So auch im Giuoco della cieca, wo Nimfen um die Amarillis, welcher die Augen verbunden waren, singend und tanzend scherzten.*)

Ceccarelli, D. Benedetto, von Civitella gebürtig, stammte aus der Römischen Schule und war 1680 Kapellmeister bei der Kirche S. Apollonia in Trastevere zu Rom.

---

*) Wenn der geehrte Verfasser d. Mem. stor. crit. die hier beschriebenen Werke (den Satiro, die Disperazione di Fileno und den Giuoco della cieca) gesehen hat, wie die betreffenden Stellen anzudeuten scheinen, so wäre es sehr verdienstlich, wenn er seinen Einfluss anwendete, dass der Welt, die seit zwei Jahrhunderten davon nur eben erzählen hört und die Werke längst für verloren hält, wenigstens einige Fragmente davon mitgetheilt würden. Vielleicht würde man von da an die Aera des mus. dramatischen Stils datiren müssen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

15. und 16. Jahrhunderts gänzlich unbekannt war, wieder erneute.

Copola, Giovanni, erscheint im Jahre 1539 als Singmeister der Knaben an der Hauptkirche S. Maria Maggiore in Rom.

Corelli, Arcangelo, über dessen Lebensumstände und Werke das neue *Gerbersche* Lexikon einen sehr verdienstlichen Artikel enthält, wird hier nur desshalb aufgeführt, um einige unbedeutende Irrthümer, welche sich dort vorfinden, zu berichtigen.

Als sein Lehrer wird dort *M. Simonetti* genannt; es war aber der päpstl. Sänger *Matteo Simonelli*, welcher in vorliegendem Werke öfters erwähnt wird.

Corelli starb am 8. Januar 1713 in seinem 60. Lebensjahre und wurde zu S. Lorenzo in Damaso begraben, nicht in der Rotonda, wie es bei Gerber heisst. Wohl stand dort seine Büste mit der angegebenen Inschrift; die erstere ist jedoch vor ungefähr 10 Jahren auf Befehl des damaligen General-Direktors der schönen Künste, *Marchese Canova*, in das Museo Capitolino versetzt worden, wo der Verfasser dieselbe mit denen einiger anderer berühmten Meister, als: *Cimarosa*, *Paesiello*, *Sacchini*, noch im Jahre 1822 aufgestellt sah.

Marchese Giovanni Rangoni sagt, *Corelli* habe mit geometrischer Strenge geschrieben, und da dessen Urtheil (in dem Werke, das er *Essai sur le gout de la musique* betitelte) über *Corelli's* Kompositionen wahr und bezeichnend erscheint, so mag dasselbe hier einen Platz finden:

» Un gout épuisé est celui des sonates à la mode, beaucoup de légereté et peu d'expression et de fond; beaucoup de cette difficulté extravagante et bizarre, qui surprend sans toucher, et rien de celle qui est attachée aux règles fondamentales du contrepoint et du bon gout, qu'on admire dans les sonates géometriquement composées de Corelli. «

Corona, Agostino. Von ihm sind 5stimmige Psalmen in der Sammlung eingeschaltet, welche 1592 *Pierluigi* zu Ehren veranstaltet wurde, wie P. Martini (im Saggio f. pr.) versichert.

Cortellini, Camillo. Von ihm ist ausser den bei *Gerber* (N. L.) angezeigten Werken noch vorhanden:

Messe concertate a 8 *Voci di Cam. Cortellini, detto il Violino, Musico dell ill. Signoria di Bologna, Accademico filomuso,* in Venezia, app. Aless. Vicenti. 1626.

In der Vorrede liest man unter andern: *La messa: In Domino confido ha la gloria concertata e dove saranno le lettere grandi il cantore canterá solo, e dove saranno le linee, li tromboni, e altri simili stromenti soneranno soli* etc.

Corvo, Giovanni Batt., von Como gebürtig, liess im J. 1555 bei Gardano in Venedig einen Band *Motetten* drucken, worin ein schönes Epigramm in lateinischer Sprache zu Ehren des Kardinals Ippolito d'Este steht, welcher Palestrina's Protektor war.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

D.

Dragoni, Giovanni Andrea, gebürtig von Meldola, Benefiziat und Kapellmeister zu S. Giovanni in Laterano vom Juni 1576 bis zum Ende des Jahres 1598.

In dem von *Gerber* angeführten Madrigalenwerke schreibt er im J. 1574: »Als ich mich entschloss, nach dem Gutdünken des vortrefflichen Messer Giovanni Palestrina, meines Lehrers, diess zu thun« u. s. w., woraus hervorgeht, dass er *Pierluigi's* Unterricht genossen hat.

Die gedruckten Werke dieses Tonsetzers sind, so weit *Baini* dieselben kennt, folgende:

Un libro di Madrigali a 4 Vo. Venezia, per l'erede dello Scotto. 1581.
Quattro libri di Madrigali a 5 Voci. Venezia, per l'erede dello Scotto. 1574, 1575, 1579, e per il Vicenti. 1594.
Un libro di Madrigali a 6 Vo. Venezia, per l'erede dello Scotto. 1583.
Un libro di Villanelle a 5 Vo. Venezia, per l'erede dello Scotto. 1588.
Un libro di Motetti per tutti i Santi dell' anno a 5 Vo. Venezia, per l'erede dello Scotto. 1578.

Nach seinem Ableben liess das Kapitel der lateranensischen Hauptkirche, als Erbe seines Archives, noch drucken:

Un libro di madrigali a 6 Voci ed un libro di motetti a 5 Vo. in tre parti. Roma, Mutio. 1600.

Zu *Ottavio Pitoni's* Zeit sang man noch viele ungedruckte Komposizionen von *Dragoni*, und *Baini* sagt, er habe in der lateranensischen Hauptkirche ein vortreffliches 8stimmiges *Benedictus* desselben mit vielem Effekt ausführen gehört. Der Verfasser dieses Werkes hat sich eine Abschrift davon verschafft und kann daher mit Ueberzeugung bestätigen, dass *Dragoni* unter die vorzüglichsten Kontrapunktisten der Römischen Schule gezählt zu werden verdient.

F.

Fabri, Stefano, der Aeltere, war vom 26. April 1599 bis zum letzten September 1601 in der Vatikanischen Hauptkirche, dann im J. 1603 in S. Giovanni Laterano als Kapellmeister angestellt.

Fabri, Stefano, der Jüngere, Bruder des Vorigen, aus der Römischen Schule, war einige Jahre Maestro an der Kirche di S. Luigi, später zu S. Maria Maggiore, und zwar vom J. 1657 bis 1658, wo er im 52. Jahre seines Alters starb.

Von ihm sind 2, 3, 4 und 5stimmige *Motetten* (gedruckt in Rom, bei Fei, 1650) und *konzertirte*, d. i. mehrstimmige *Psalmen* (Rom, bei Fei, 1660) bekannt geworden. (S. Gerbers N. Lex.)

Falconi, Achille, Sohn des *Ant. F.*, Kapellmeister zu Caltagirone, starb am 9. November 1600 noch im Jünglings-Alter.

Pitoni sagt in seinen Lebensgeschichten der Kontrapunktisten von ihm Folgendes:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Falconi hatte einen grossen musikalischen Streit mit *Sebastian Raval*, Kapellmeister in Palermo, in welchem *P. Fr. Niccolo*, ein Florentinischer Dominikaner, von beiden zum Schiedsrichter erwählt, zu Gunsten *Falconi's* entschied. *Raval*, hierüber aufgebracht, liess an allen Strassenecken Zettel anschlagen, worin er *Falconi* herausforderte, vor dem Duca di Maguedo, damaligem Vizekönige zu Palermo, aus dem Stegreife zu komponiren. *Falconi* nahm die Ausforderung an, und da hiebei gegen *Falconi* entschieden wurde, appellirte dieser nach Rom Anfangs von Palermo, später von Messina aus, und schickte durch *Antonio il Verso*, einen sehr berühmten sizilianischen Tonsetzer und Schüler des *P. Vinci*, 9 Fragen an *Raval*. Die Einladung kam jedoch zu spät an *Nanini* und *Suriano*; denn *Falconi* starb inzwischen, wie oben gesagt, am 9. November 1600.

Wer sich über diese musikalische Streitigkeit näher unterrichten will, mag die Einleitung des Madrigalenwerkes von *Ach. Falconi* (Venezia, 1603) nachlesen, so wie die ähnliche Sammlung *Sebast. Raval's*, worin 3, 4, 5, 6 und 8stimmige Madrigale (Palermo, bei Franceschi, 1601) enthalten sind.

Fattorini, Gabriele, ein Komponist des 15. Jahrhunderts, von welchem 5stimmige gedruckte *Madrigale* und *Ricercari* für die Orgel vorhanden sind.

Faugues, Fagus und *La Fage* genannt, ein Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, von welchem verschiedene Werke im Archive der päpstlichen Kapelle vorhanden sind, worunter sich *Messen* (namentlich jene über *l' homme armé*) auszeichnen. Dieser Tonsetzer ist von jenem, welchen *Gerber* unter diesem Namen anführt, wohl zu unterscheiden.

Fay, Guglielmo du, der bedeutendste Meister der niederländischen Schule, aus Chimars in Hennegau gebürtig, ein berühmter, Epoche machender Tonkünstler des 14. Jahrhunderts. Er war Tenor-Sänger in der päpstlichen Kapelle vom Jahre 1380 — 1432 und erwarb sich wegen seiner sehr beifällig aufgenommenen Erfindung der zwei neuen Oktaven, welche zu dem bis dahin gebräuchlich gewesenen Musiksistem hinzugefügt wurden, den Namen des ersten Tonkünstlers seiner Zeit. *Baini* glaubt jedoch, dass er nicht sowohl Erfinder der Gammenausdehnung war, als vielmehr der erste, der bei dem Komponiren davon Gebrauch machte. *)

---

*) Dass er zwei Oktaven erfunden, scheint nicht richtig zu sein; vielleicht hat er zwei Oktaven (die oberste und die unterste) ergänzt. *Adam de Fulda* bei Gerbert (Script. eccles.) spricht davon; indess scheint es, dass Dufay nur das F unter dem *Γ* des Guido von Arezzo beigefügt habe. Diess verdient jedoch nicht den Namen einer Erfindung; wohl aber mag er viel wichtigere Dinge im Kontrapunkt und in der Mensur versucht haben. Man kennt keinen älteren Kontrapunktisten von einigem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Er ist der älteste und beste Tonsetzer jener Zeit, den man kennt, und von welchem vorzüglich *Messen* und *Motetten*, die durch guten Gesang und deutliche Ideen von ähnlichen Werken seiner Zeitgenossen sich unterscheiden, in dem päpstl. Musik-Archive aufbewahrt werden. Seine Kollegen in der päpstlichen Kapelle waren: *Egidio Flannel, detto l' Enfant, Giovanni Redois, Bartolomeo Poignare, Giovanni de Curte, detto mon Ami, Giacomo Ragot, Egidio Lauri, Gugl. di Malbecq, Arnoldo de Latinis.*

Fazzini, D. Giovanni Batt., ein Römer, war um das Jahr 1774 in jeder Gattung der musikalischen Schreibart berühmt und bei den Kirchen der h. Zäzilia, der h. Margaritta und der h. Apollonia in Trastevere zu Rom als Kapellmeister angestellt.

Fede, Giuseppe, und

Fede, Francesco Maria, zwei Brüder, geboren zu Pistoja, waren gute Tonsetzer ihrer Zeit.

Der erste, *Giuseppe*, ward im Jahre 1662 in der päpstlichen Kapelle als Sänger angestellt und war zugleich auch Kapellmeister di S. Marcello bei den PP. Serviten. Der Abbate *Ruggiero Gaetano* spricht in seinem Werke: *Memorie dell' anno santo* 1675 mit vielem Lobe von den Musiken, die damals in der Kirche von S. Marcello aufgeführt wurden. *Giuseppe Fede* hatte auch von Natur eine schöne Stimme, wesshalb *Angelo Berardi* in seinen *Ragionamenti musicali* sagte, dass, so oft *Fede* eine gewisse wehmüthige Stelle gesungen, die Zuhörer sich des Weinens nicht hätten enthalten können.

Francesco Fede war im Jahre 1667 als Maestro zu S. Margaritta in Trastevere angestellt und wurde wegen seiner melodischen Komposizionen, die damals nicht ihres Gleichen gehabt haben sollen, von dem erwähnten *Ruggiero Gaetano* sehr gelobt.

Ferrabosco oder *Ferraboschi, Domenico Maria*, Singmeister der Knaben in der Capella Giulia (Vatikan) vom März 1547 bis Januar 1548, in welchem Jahre er als Kapellmeister an der Domkirche S. Petronio in Bologna angestellt wurde.

Im November 1550 kam er als Sänger in die päpstliche Kapelle, aus der er aber, weil er verheirathet war, am 30. Juli 1555 wieder austreten musste.

Von diesem zu seiner Zeit sehr geachteten Tonsetzer findet man einige *Motetten* in der bezüglichen Sammlung des Gardano vom Jahre 1554 und einige *Madrigale* in einer ähnlichen Sammlung vom Jahre 1557, deren auch *Doni* der Aeltere in der *Libreria*, p. 83, und *Vincenzo Galilei* im *Fronimo*, p. 27,

---

Werth und *Baini* spricht von seinen Komposizionen wie von Arbeiten eines schon vollendeten Meisters. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erwähnen. Letzterer gibt auch das Lied des Ferrabosco; *Jo mi son giovinetta* mit der Lautentabulatur.

In dem päpstlichen Kapellen-Archive finden sich mehre schätzbare Werke von diesem Meister.

Ferraro, P. Antonio, unter den Tonsetzern des 17. Jahrhunderts, die sich zuerst der Cromen und Semicromen (Achtel und Sechzehntel) bedienten, als Beispiel angeführt. Von ihm ist folgendes gedruckte Werk bekannt:

F. Antonii Ferraro Carmelitae Siculi Politanensis etc. Sacrae cantiones, quae tum unica, tum duabus, tribus, ac quatuor vocibus concinuntur cum basso pro Organo. Romae, 1617.

Festa, Costanzo, der grosse Vorgänger Palestrina's in der Römischen Schule, welche durch diesen letztern so vielen und verdienten Ruhm erntete.

Er trat im Jahre 1517 als Sänger in die päpstliche Kapelle, wo er am 10. April 1545 starb und in der alten Kirche di S. Maria in Transpontina begraben wurde.

Seine Werke sind meistentheils ungedruckt und daher weniger bekannt, als sie verdienen. *Pietro Aron* zollt diesem Meister in seinem *Lucidario di Musica* grosses Lob. Ein bedeutender Theil seiner Komposizionen befindet sich im Archive der Vatikanischen Hauptkirche; ein Theil davon wurde in Fossombrone (in der *Raccolta della corona*) im Jahre 1519, später in der *Raccolta del Fiore* 1539; zu Venedig, bei Girol. Scoto 1543; in der *Raccolta* (Sammlung), die den Titel führt: *Mottecta trium vocum a pluribus auctoribus composita, quorum nomina sunt Jachettus, Morales, Constantius Festa et Adrianus Willaert*; ferner in der *Raccolta* vom Jahre 1554 bei Scotto gedruckt, wo Costanzo Festa bereits Kapellmeister in Rom genannt wird.

Seine Madrigale hat Ant. Gardano in Venedig 1557 gedruckt und *Doni* der Aeltere zitirt in der sogenannten *Libreria*, S. 84 unter seinen Büchern: *Li Terzi e Duo di Costanzo Festa.*

Welches grosse Lob *Burney* diesem Tonsetzer ertheilt, darüber lese man seine Geschichte der Musik nach, 3. Theil, S. 244 und 246.

Baini spricht mit vielem Eifer von *Festa's* Te Deum, welches noch heut zu Tage bei der Papstwahl und der Uebergabe des Hutes an neu kreirte Kardinäle, so wie am Fronleichnamstage, wenn die Prozession in die Vatikanische Hauptkirche eintritt, gesungen wird. Dies Te Deum ist noch heute, nachdem 300 Jahre verflossen, so schön und so neu, dass es Bewunderung verdient. Es ist auf die Versette nach dem Canto fermo gearbeitet. Die ersten Versette sind edel, grossartig, einfach, unvergleichlich; gegen die Hälfte ermattet jedoch die Musik etwas und sinkt gegen das Ende ganz, wesshalb man seit der Hälfte des vorigen Jahrhunderts vom Te ergo quaesumus an andere Verse im Falsobordone untergelegt hat.

Dieses Te Deum wurde bei Nicola Muzii in Rom im Jahre 1596, also 50 Jahre nach dem Tode des Komponisten, gedruckt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fioroni, Giovanni Andrea, geboren zu Pavia um 1704, gestorben zu Mailand 1779, ein ausgezeichneter Kirchenkomponist und zuletzt als Domkapellmeister in Mailand angestellt. Er studirte die harmonische Kunst 15 Jahre lang unter Leonardo Leo in Neapel.

Unter seinen Werken stehen die 8stimmigen *Messen* und *Vespern*, welche im Mailänder Domarchive aufbewahrt werden, oben an.

Foggia, Francesco, aus dem Römischen gebürtig, war anfänglich ein Schüler *Ant. Cifra's* (Siehe *Cifra*) und kam später in die Schule *Bernardino Nanini's* und *Paolo Agostini's*, dessen letztern Tochter er heirathete. Er war nach *Pitoni's* Notizen sehr jung, aber reif in seiner Kunst, als er sich auf eine an ihn ergangene Einladung in die Dienste Ferdinand Maximilian's, Kurfürsten von Köln, begab. Von da kam er an den Hof des Herzogs von Baiern und später zum Erzherzog Leopold von Oestreich. Später kehrte *Foggia* wieder nach Italien zurück, wo er Maestro an den Kathedralkirchen zu Narni und Monte Fiascone, zu Rom an S. Maria in Aguiro und S. Maria in Trastevere war. Im Dezember 1636 wurde er als Maestro zu S. Giovanni in Laterano angestellt, verliess aber auch diesen Posten schon im Juli 1661 und ging zur Kirche S. Lorenzo in Damaso und zuletzt zur Hauptkirche S. Maria Maggiore am 13. Juni 1677.

Er starb in einem Alter von 83 Jahren am 8. Januar 1688 und sein Sohn Antonio wurde an dieser Hauptkirche sein Nachfolger.

Von seinen Werken, sagt *Gerber*, sind selbst die Namen verschwunden; doch führt uns *Baini*, der Unermüdliche, folgende davon auf, die im Drucke erschienen sind:

Due libri di motetti a 2, 3, 4, 5 Voci. Roma, Grignani. 1640, 1645.
Due libri di Messe e motetti a 2, 3, 4 Vo. Roma, Mascardi. 1650.
Due libri di Litanie e motetti a 2, 3, 4, 5 Voci. Roma, Mascardi. 1652.
Due libri di Salmi a 4 Vo. Roma, de Lazzaris. 1660.
Motetti sagri a 2, 3, 5 Vo. Roma, Fei. 1661.
Due libri di Motetti a 3 Vo. pari. 1662.
Due libri di Messe a 4, 5, 8, 9 Vo. 1663.
Due libri di Salmi a 5 Voci. Roma, Belmonti. 1667.
Messe a 3, 4, 5 Voci. Roma, Mutii. 1672.
Messe e offertorii a 2, 3, 4, 5 Vo. dedicati allo stesso Foggia da Gio. Batt. Caifabri. Roma, 1673.
Offertorii a 4, 5, 6, 8 Voci. 1681.

Es gibt übrigens in Rom kein Archiv, wo nicht Werke von *Foggia* im Manuskripte vorhanden wären; auch in der päpstl. Kapelle wurden seine *Motetti concertati* bei der Fronleichnamsprozession aufgeführt.

Franco, von den Italienern *Francone* genannt (von Köln), der älteste uns bekannte Schriftsteller (aus dem 11. Jahrhunderte), der von der Musica misurata (mensurabilis) und vom Kontra-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

punkte handelt. Was *Baini* von seinem Traktate: *Ars cantus mensurabilis* Näheres anführt, kann bei *Gerbert*: Scriptores eccl. de Mus. Band 3, S. 1 nachgelesen werden. *)

G.

Gabriele, D., wird als Kapellmeister zu S. Petronio in Bologna von 1487—1512 aufgeführt.

Gargano, Teofilo, von Gallese, ein Sänger der päpstlichen Kapelle, in welche er am 1. Mai 1601 aufgenommen wurde.

Von ihm rühmt *Baini* ein besonders schönes *Miserere*, von welchem zwei Versetten, eins zu 4, das andere zu 5 Stimmen komponirt sind. Mehres von diesem Meister ist in dem Archive der päpstlichen Kapelle zu finden.

Garghetti, Silvio, von Rimini, ein Zögling der Römischen Schule, der im Jahre 1689 als Kapellmeister an der Kirche del S. Sudario zu Rom angestellt war.

Gasparini, Francesco, von Lucca, Schüler *Corelli's* und *Bernardo Pasquini's*, war Maestro an der Pietà zu Venedig. Im Jahre 1725 kam er als Kapellmeister an die Hauptkirche S. Giovanni in Laterano, wo er jedoch aus Rücksicht auf seine Gesundheit im Juli 1726 mit halbem Gehalt in Ruhestand versetzt und ihm mit dem andern halben Gehalte *D. Girolamo Chiti* von Siena beigegeben wurde. *Gasparini* starb jedoch nach 9 Monaten und *Chiti* folgte ihm in der Stelle im April 1727.

Unter den vielen Schülern *Gasparini's* war der berühmteste der Venezianische Patrizier *Bened. Marcello*, dessen Studien er, wie die Korrespondenz beider (in dem Psalmenwerke des letztern, und zwar im 1. Bande, abgedruckt) darthut, noch von Rom aus leitete.

Genet, Elziario, siehe *Carpentrasso*.

Giamberti, Giuseppe, aus der Römischen Schule, war nach dem, was *Baini* über ihn vorfand, vom Jahre 1630—1645 an der Hauptkirche S. Maria Maggiore als Kapellmeister angestellt, nachdem er früher am Dome zu Orvieto und in Rom an der Kirche der Madonna dè Monti in gleicher Eigenschaft gedient hatte.

Er hatte seine verdienstlichen Bemühungen bei Verbesserung des Römischen Antifonar's angewendet, welches bei Robletti 1650 herauskam.

Von seinen Werken sind folgende bekannt:

Due libri di poesie varie in musica. Roma, Soldi. 1623.

---

*) Ueber Franco's Lebensperiode vergl. die Anmerk. S. 150.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sacrae modulationes a 2, 3, 4, 5 *Vocibus cum litaniis B. M. Virginis.* 1627.
Libri 2 *di poesie morali in musica.* Orvieto, 1628.
Das oben erwähnte Antifonar führt den Titel: *Antiphonae et motecta festis omnibus propria et comunia juxta formam breviarii romani etc.*
Duetti per solfeggiare. Roma, Belmonte. 1657.

In der *Raccolta di D. Florido*, Roma, Belmonte, 1662, befindet sich ein 3stimmiges *Laudate* von *Giamberti.*

Giovanelli, Ruggero, ein berühmter Zögling der Römischen Schule, der bei *Nanini* unter *Pierluigi* seine Studien machte, Maestro zu S. Luigi und vom Collegio Germanico, und zuletzt am 15. März 1594 der unmittelbare Nachfolger *Pierluigi's da Palestrina* zu S. Pietro in Vaticano, so wie Sänger der päpstl. Kapelle, in die er am 7. April 1599 aufgenommen wurde.

Von seinen Werken, welche bei Gerber nicht aufgeführt stehen, sind noch bekannt:

Il 1. *Libro di Madrigali a* 5 *Voci.* Venezia, Gardano. 1586.
Il 2. *Libro di Madrigali a* 5 *Voci.* Venezia, Gardano. 1587.
Il 3. *Libro di Madrigali a* 5 *Voci.* Venezia, Gardano. 1589.
Il 2. *Libro degli sdruccioli a* 4 *Voci.* Venezia, Vincenti. 1592.
Il 1. *Libro di Motetti a* 5, 8 *Voci.* Roma, Coattino. 1593, wovon zu Frankfurt 1608 eine zweite Auflage veranstaltet ward.
Il 2. *Libro di Motetti a* 5, 8 *Voci.* Roma, Coattino. 1594.
Le canzonette a 3 *Voci con l'intavolatura del liuto.* Roma, Coattino. 1592.
Le villanelle eterie alla napolitana a 3 *Voci.* Roma, Coattino. 1593.

Mehre *Motetten* und *Psalmen* für 8 Stimmen sind in den drei Sammlungen *Fabio Costantini's* (Neapel, Carlino, 1615; Rom, Zanetti, 1616, 1617) enthalten.

In das Werk, das den Titel führt: *Dè Sonetti di Fabio Petrozzi posti in musica da varii maestri*, Roma, 1609, sind auch 2 Sonette von *Giovanelli* eingeschaltet.

In der *Spoglia amorosa: Madrigali a* 5 *Voci di diversi eccellentissimi musici*, Venezia, Scoto, 1585, herausgegeben von einem gewissen *Franc. Landoni*, sind auch einige Stücke von *Giovanelli* enthalten.

Baini, der noch von einem 4stimmigen *Miserere* dieses Meisters spricht, dessen letztes Versett 8stimmig ist und das in der päpstlichen Kapelle gesungen wird, sagt, dass sich *Giovanelli* vorzüglich in 2 und 3chörigen Komposizionen ausgezeichnet habe.

Endlich finden sich viele Manuskripte *Giovanelli's: Messen, Motetten* und *Psalmen* in dem Archive der päpstlichen Kapelle, worunter eine 8stimmige Messe, die ganz über *Pierluigi's Madrigal: Vestiva i colli* gearbeitet ist, sich auszeichnet.

Giovanni, Antonio, da Milano, wird unter den Kapellmeistern von S. Petronio in Bologna vom Jahre 1480—1487 aufgeführt.

Giubilei, D. Andrea, aus Pistoja, war im J. 1758 Maestro an der Kirche des Klosters delle Oblate del S. Bambino Gesù,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wird als Tonsetzer aus der Römischen Schule und als guter Kontrapunktist aufgeführt.

Giudetti, D. Giovanni, von Bologna gebürtig und geistlichen Standes. Er befand sich zur Zeit der Wahl Gregor's XIII. zu Rom und wurde von diesem Papste zu einem seiner Kaplane ernannt; auch erhielt er ein Benefiziat an der Vatikanischen Hauptkirche (am 27. November 1575).

Er war nach *Baini's* Zeugnisse ein Schüler von *Pierluigi* und übernahm im Verein mit diesem seinem Meister einen Theil der Verbesserung des gregorianischen Gesanges, eine Arbeit, die er sich später ganz ausschliessend allein angelegen sein liess. Er gab 4 Werke heraus, nämlich:

Das *Directorium chori* und *Cantus eccles. passionis*, welche *Gerber* anführt; ausserdem aber auch:
Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomatae juxta ritum capellae S. S. D. N. Papae ac basilicae vaticanae collectus et emendatus a Joanne Giudetto Bononiensi ejusdem basilicae perpetuo clerico beneficiato. Romae, 1587.

Von diesem Werke hat *Franc. Suriano* eine zweite Auflage veranstaltet, die zu Rom 1619 erschienen ist.

Endlich: *Praefationes in cantu fermo juxta ritum Sanctae Rom. Ecclesiae emendatae etc.* Romae, 1588. Ausser den Präfazionen liess *Giudetti* hier auch die vier Intonazionen des *Gloria, Credo* und *Ite missa est* beidrucken.

Im Jahre 1589 veranstaltete er, da das Directorium chori selten geworden war, eine zweite Ausgabe desselben.

Giudetti starb am 30. November 1592 in einem Alter von 60 Jahren, wesshalb sein Geburtsjahr 1532 sein muss.

In der Kirche S. Michele e Magno zu Rom sieht man an der Säule des h. Peter folgende Lapidarinschrift:

D. O. M. Joanni Giudetto hujus basilicae clerico benefic. Gregorii XIII. Capellano, viro probo princip. caro Matthaeus Giudetti fra. benem. moestiss. P. C. vixit ann. LX. obiit prid. Kal. Decem. MDLXXXXII.

Giuliano, Tiburtino, wird als vorzüglicher Tonsetzer und Verfasser nachstehenden Werkes genannt:

Fantasie e Ricercari a tre voci, accomodate da cantare e sonare per ogni istromento, composte da Mes. Giuliano Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari e madrigali a 3 Voci composte da lo eccellentissimo Adriano Willaert e Cipriano Rore suo discipolo. Venezia, 1549.

Giulio, da Modena. Doni der Aeltere behauptete, von ihm *Intavolature da organi* besessen zu haben; diess war bei *Doni* (wie es diesem Literator oft widerfahren) wohl nur unrichtig betitelt. Sicher war es nur Lautentabulatur. (Siehe die Abhandlung des H. Hofr. R. Kiesewetter über die Tabulaturen d. ä. Prakt. IV. Art. Leipz. M. Zeitung. 1831.)

Goudimel, Claudio. Es ist zu bedauern, dass wir von diesem für seine Zeit sehr wichtigen Tonsetzer so wenig wissen. Was

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seine Lebens-Umstände und seine wenigen übriggebliebenen Werke anlangt, das hat der fleissige *Gerber* aus *Hawkin's* und *Burney's* Geschichte der Musik getreu ausgelesen und *Choron* und *Bertini* haben es ihm eben so, freilich mit weniger Mühe, wieder nachgeschrieben. Das Unbedeutende nun, was *Baini* über *Goudimel* weiss, ist aus derselben Quelle, kann daher nicht füglich in Anschlag gebracht werden.*) Nur führt derselbe ausser den von *Gerber* genannten Werken ein *Magnificat* an, welches bei *Roy* und *Ballard* 1557 herausgekommen sein soll, von welchem jedoch die näheren Nachweisungen fehlen.

Auch führt *Baini* folgende Messen von ihm an:

Missae tres a Claudio Goudimel praestantissimo musico auctore nunc primum in lucem editae cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum:

Audi filia.
Tant plus ie metz.
De mes ennuis.

Item Missae tres a Claudio de Sermisis, Joanne Maillard, Claudio Goudimel cum quatuor vocibus conditae et nunc primum in lucem editae ad imitationem modulorum:

Plurium modulorum.
Je suis des-heritée
Le bien que j'ay.

Lutetiae, apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard, regis typographos in vico Sancti Joannis Bellovacensis sub intersignio divae Genovefes. 1558.

Missa ad imitationem moduli (M' amie un jour) auctore Joanne Maillard cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem edita. Lutetiae, apud le Roy et Ballard. 1559.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Guerrero, Francesco, von Seviglia. Von diesem Meister finden sich im päpstlichen Archive verschiedene Werke. Unter andern führt *Baini* eine *Messe: Beata Mater* an, die dem König Sebastian von Portugal im Jahre 1565 gewidmet und in Paris gedruckt ist; die Worte sind in ihr mit sehr gemeinen Einschiebseln verunstaltet.

Auch erwähnt *Baini* eines 4stimmigen *Miserere*, das jener Meister dem päpstlichen Sängerkollegium geschenkt hat.

I.

Ianacconi, Giuseppe, ein Tonsetzer aus der Römischen Schule, welcher so wichtig und auswärts doch so wenig bekannt ist.

Er studirte anfangs bei *D. Soccorso Rinaldini*, Sänger der päpstlichen Kapelle, sowohl Gesang, als Komposizion. Später kam er unter die Leitung von *Gaetano Carpani*, Maestro an der Kirche del Gesù und andern Jesuiten-Kirchen (desselben Meisters, welcher auch Lorenzo Baini, Oheim des *Giuseppe*,

---

*) Dass *Goudimel* wirklich der Lehrer Palestrina's gewesen, behauptet *Baini* gegen die von *Burney* aufgeworfenen Zweifel. S. 4 u. f. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unsers Verfassers, und Kapellmeister in Venedig, Rom, Terni und Rieti, in der Komposizion unterrichtete), unter welchem er sich in der Kunst vollkommen ausbildete.

Später stand er mit *Pasquale Pisari* in einem engen Freundschaftsverhältniss und spartirte mit diesem berühmten Meister die Werke *Pierluigi's*, in welchem Geschäfte er sich dergestalt auszeichnete, dass *Pisari* ihn vor allen seinen Kollegen für würdig hielt, ihm die Tradizion der Römischen Schule und mit dieser jene Memoiren, welche ihm von seinen Vorgängern hinterlassen worden waren, anzuvertrauen.

So wurde *Ianacconi* ein vollkommener Meister in jeder Gattung des Stils und unterrichtete viele angehende Tonsetzer, sowohl einheimische, als fremde.

Seine Werke waren eben so im *strengen*, wie im sogenannten *organischen* und *Instrumentalstile* vortrefflich. Vorzüglich zeichnete er sich aber in 8 und 16stimmigen Komposizionen aus. *Baini* besitzt Werke beider Gattungen von ihm, die so ausgezeichnet sind, dass sie ihn, wie er bescheiden bemerkt, bei jedesmaliger Ansicht demüthigen und ihn von der Unzulänglichkeit seiner Kräfte immer mehr überzeugen. *Ianacconi* war seit 1802 die letzten 14 Jahre seines Lebens hindurch *Giu. Baini's* Lehrer und Erbe der Tradizion der Römischen Schule. Dadurch wurden ihm viele Papiere, Notizen, Originalkomposizionen von *Pisari* und andern Vorgängern zu Theil, welche ihm sehr zu statten kamen.

Im 75. Jahre seines Alters rührte *Ianacconi* an einem der ersten Tage des März 1816 auf der Strasse della Fontanella di Borghese in Rom der Schlag, und *Baini* erzählt mit der theilnehmendsten Freundschaft, was auf seine Rettung Bezug hat; am 16. März 1816 gab er seinen Geist auf und wurde am 18. in der Pfarre von S. Simone e Giuda begraben. Am 23. desselben Monats hielt man ein Seelenamt, wobei *Franc. Basili*, ein Schüler *Ianacconi's* und damals Kapellmeister zu Loreto, jetzt Censore am Conservatorio zu Mailand, ein Requiem von seiner Komposizion aufführen liess.

Wer sich näher von diesem grossen Meister unterrichten will, lese in dem Römischen Journale: *Notizie del Giorno* nach, wo im No. 13 vom 28. März 1816 sein Nekrolog enthalten ist.

L.

Landi, Stefano, ein Römer, war Benefiziat zu S. Peter im Vatikan, aber nicht Kapellmeister daselbst, wie Abt *Gerbert* (De cantu et M. S. 2. Bd., S. 333) irrig sagt. Am 29. November 1629 kam er in das Kollegium der päpstlichen Sänger. Folgende Werke von ihm sind im Drucke bekannt geworden:

Madrigali a 5 Voci. Roma, Robletti. 1625.
Poesie diverse in musica. Roma, Robletti. 1628.
Missa in benedictione nuptiarum sex Vocum auctore Stephano Lando,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in basilica principis Apostolorum clerico beneficiato, nec non in ecclesia S. Mariae ad montes Musicae praefecto S. D. N. Urbano VIII. dicata. Romae, apud J. B. Roblettum. 1628.
Otto libri di arie a una e due Voci. Roma, 1628—1639.
Salmi interi a 4 Voci. Roma, Robletti. 1629.
Il S. Alessio, dramma musicale, dall' E. e R. Cord. Barberino fatto rappresentare al Sereness. principe Aless. Carlo di Polonia. Roma, Musotti. 1634.
Il libro 1. *di Messe a capella a* 4, 5 *Voci.* Roma, Grignani. 1639.
La morte d' Orfeo, Pastorale. Roma, Grignani. 1639.

Im erwähnten Drama: *S. Alessio* ist in der 4. Szene des 1. Aktes ein Chor von Dämonen, welche 3stimmig singen:

Si disserrino
L'atre porte
Della morte;

und in der 10. Szene des 2. Akts ein Chor Römischer Jünglinge, welche tanzen und 6stimmig singen:

Il ciel pietoso
In suon giocondo
Promette al mondo
Dolce riposo u. s. w. —

was als Beispiel angeführt wird, wie Gesang und Tanz in jener Zeit verbunden war.

Lasso, Orlando de. Das Wenige, was über diesen berühmten Mann nächst dem, was der reichhaltige Artikel bei *Gerber* (s. N. T.-Lex.) enthält, hier noch gegeben werden kann, besteht nur in einigen Bemerkungen, welche *Ottavio Pitoni* in seinen handschriftlichen Notizen über die Kontrapunktisten aufgezeichnet hat.

Lasso soll nach *Caferrio* (*Syst. Vetustatis*, Fol. 412) am 13. Juni 1593 gestorben und nach *Riccioli* im Jahre 1520 geboren worden sein. Dieses erstere Datum stimmt mit *Gerber* nicht; letzterer scheint indess eine offizielle Quelle für seine Angabe benutzt zu haben und daher auf alle Fälle den Vorzug zu verdienen. Nur ist die Notiz, welche uns *Baini* gibt, dass nämlich *Lasso* im Jahre 1541 Maestro dè putti (Knabenlehrer) an der Lateranensischen Hauptkirche gewesen sei, aus amtlichen Büchern gezogen.

Die unzählbare Menge Werke, welche der fleissige *Gerber* von *O. di Lasso* anführt, enthebt mich eines fernern Details hierin, obgleich *Baini* sagt, die Archive in Rom, vorzüglich des Oratoriums zu S. Maria in Vallicella, besitzen noch Vieles im Manuskripte von jenem Meister, was noch nicht bekannt sei. So z. B. habe er vortreffliche 4, 5, 6, 8stimmige *Motetten* von ihm gefunden. *Forkel* bemerkt indess in seiner Geschichte der Musik mit vielem Rechte, dass *Orlando di Lasso* mit seinen flammändischen Landsleuten gleichen Schritt gehalten, aber von Palestrina in Ansehung des kirchlichen Anstandes und der würdevollen Erhabenheit übertroffen worden sei.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Laurenzani, Paolo, aus dem 17. Jahrhunderte. Von ihm rühmt *Baini* 4chörige Psalmen.

Lauro, Domenico, aus dem 16. Jahrhunderte. Von ihm rühmt *Baini* 5stimmige Motetten.

Liberati, Antimo, von Foligno, kam am 29. November 1661 in das Kollegium der päpstlichen Sänger. Er erhielt von *Gregorio Allegri* seinen ersten musikalischen Unterricht sowohl im Gesange, als im Kontrapunkte. Nachher kam er zu *Orazio Benevoli*. Seine Anstellungen, so wie seine gedruckten Werke sind in *Gerbers* Lexikon richtig angegeben. Er schrieb viele *Madrigale*, *Psalmen*, *Oratorien* u. s. w., welche alle zu Rom sich noch vorfinden. Auch schrieb er ein Werk unter dem Titel: *Ragguaglio dello stato del coro della Capella pontificia*, welches im Manuskript in der Bibliothek zu S. Maria in Vallicella liegt. Von ihm befindet sich noch ein sehr schätzbares Manuskript in der Bibliothek des Hauses Ghigi zu Rom, welches den Titel führt: *Epitome istorica della Musica* und dem Papst Alexander VII. gewidmet ist.

Lupacchino, Bernardo, Nachfolger *Animuccia's* in der Kapellmeisterstelle zu S. Giovanni im Lateran. *Baini* sagt von ihm, dass er nach den täglichen Studien in seiner Kunst, in welcher er sehr gewandt war, den Tafelfreuden dergestalt huldigte, dass er darüber seinen Dienst versäumte, wesshalb er desselben verlustig wurde. *Lupacchino*, auch *Lupaggino* genannt, war nach *Pitoni* (*Notizie* Ms.) auch der Verfasser der *Ricercari* oder *Solfeggiamenti* für 2 Stimmen, welche vorzüglich Anfängern sehr nützlich waren und ihnen eine sehr schöne Singmethode eigen machten. *Doni*, dann die Madrigalensammlung bei *Gardano* zu Venedig 1559 u. a. enthalten Verschiedenes von ihm.

M.

Mancini, Curzio, war 1589 an der liberianischen Hauptkirche als Kapellmeister angestellt. Er entsagte dieser Stelle im Jahre 1591 und kam in derselben Eigenschaft im Jahre 1607 an die lateranensische Hauptkirche, wo mehre Werke von ihm aufbewahrt werden.

Er war zu seiner Zeit sehr geachtet.

Mantovani, Niccolo, wird unter den Kapellmeistern zu S. Petronio in Bologna (von 1550 bis 1563 angestellt) aufgeführt.

Marazzoli, Mario, von Parma gebürtig, wurde am 23. Mai 1637 in die päpstl. Kapelle aufgenommen. Er war auch Kammervirtuos der Königin Christine von Schweden und als ein grosser Harfenspieler und vorzüglicher Komponist von Oratorien und Kantaten beliebt. Er setzte bei seinem Tode, der am 26. Jan. 1662 erfolgte, sowohl für das päpstl. Sängerkollegium, als für

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Benefiziaten der liberianischen Hauptkirche zur Erinnerung an ihn ein jährliches Geschenk von 5 Lire aus.

Seine Werke waren:

Amori di Giasone e d' Isifile; Dramma für Venedig 1642 geschrieben.
L'arme e gl' amori; Dramma, vor der Königin von Schweden im Palazzo Barberini aufgeführt.
Dal male il bene, von ihm und Abbatini komponirt und zur Vermählungsfeier der Fürsten von Palestrina aufgeführt.
La vita umana, ovvero il Trionfo della Pietà, Dramma, im Palazzo Barberini zu Ehren der Königin von Schweden aufgeführt; die Worte waren von Giulio Rospigliosi, nachherig. Papst Klemens IX. Rom, bei Mascardi. 1658.

Einige der sogenannten *Cantate morali Marazzoli's* sind eingeschaltet in den Band der *Poesie morali* von *Giuseppe Giamberti.* Orvieto. 1628.

Im Archive von S. Maria in Vallicella befinden sich viele seiner *Oratorien,* so wie mehre *Madrigale, Arien* und *Kantaten* in den Manuskripten enthalten sind, welche *Baini* beim Verkauf der Bibliothek des Hauses Colonna an sich gebracht hat.

M. wird auch in der Geschichte der Königin Christine von Schweden, welche Conte Giulio herausgab, mit Lob erwähnt.

Massenzio, D. Domenico, von Ronciglione gebürtig, ein Tonsetzer aus der Römischen Schule, Maestro der Kongregazion der Adeligen im Profess-Hause der Jesuiten zu Rom.

Seine vorzüglichsten Werke sind folgende:

Sei libri di motetti ad 1, 2, 3, 4, 6 *Voci.* Roma, Zannetti. 1612—1624.
Tre libri di Salmi a 4, 5 *Voci.* Roma, Zannetti. 1618—1623.
Compieta a 8 *Vo. con l'organo.* Roma, Masotti. 1630.
Quattro libri di Salmi a 8 *Vo.* Roma, Masotti. 1630—1634.
Salmi a 5 *Vo.* Roma, Masotti. 1631.
Motetti e Litanie a più Voci. Libri due. Roma, Masotti. 1631.
Sette libri di Salmi a 4 *Vo.* Roma, Grignani. 1632—1643.

Matelart, Giovanni, ein niederländischer Komponist, in Rom an der Kollegiatkirche zu S. Lorenzo in Damaso angestellt, rückte zwei Jahre nach *Pierluigi's* Tode, also im J. 1596, zwei Motetten desselben in seine schöne Ausgabe der Responsorien ein, um diesem Werke einen grössern Werth zu verschaffen, und sagte in der Dedikazion an den Kardinal Montalto Aless. Peretti: »Opusculum hoc quod sudavi . . . et illud non meum integrum, quo exornatius appareat, quo tibi sit gratius.«

Diese Responsorien führen den Titel:

Responsoria, Antiphonae et Hymni in processionibus per annum quaternis et quinis vocibus concinendae, auctore Joanne Matelarto, Flandren. coll. eccl. S. Laurentii in Damaso de urbe cap. mag. Romae, N. Muti. 1596.

Mazzocchi, Domenico, von Civita Castellana gebürtig, der ältere Bruder *Virgilio Mazzocchi's,* war nicht nur ein sehr gewandter Musiker seiner Zeit, sondern auch Dr. des Rechts und der kanonischen Wissenschaften.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Gio. B. Doni widmete beiden Brüdern seine Abhandlung: *Annotazioni sopra il compendio dè generi e dè modi della musica*, wo er sich über die Eigenschaften Beider sehr vortheilhaft ausdrückt.

Von *Mazocchi's* Werken sind ausser denen, welche *Gerber* (N. T.-L.) aufführt, noch bekannt:

Musiche morali a 1, 2, 3 *Voci.* Roma, Zannetti. 1625.
Motetti a 2, 3, 4, 5, 8, 9 *Voci.* Roma, Zannetti. 1628.
Madrigali a 4, 5 *Voci concertati con istromenti.* Roma, Zannetti. 1630.
Madrigali a 5 *Voci in partitura.* Roma, Zannetti. 1638. In der Vorrede spricht er umständlich von den neu eingeführten Zeichen ✕ > < ∨ *p. f. e. tr.* u. s. w.
Tutti li versi latini del Sommo Pontefice Urbano VIII. posti in Musica a 2, 3, 4, 8 *Vo.* Roma, Zannetti. 1638.

Mazzocchi, Virgilio, von Civita Castellana gebürtig und jüngerer Bruder Domenico Mazzocchi's, war vom Juni 1628 bis Ende September 1629 Maestro zu S. Giovanni in Laterano und trat nachher in denselben Dienst bei der S. Peterskirche. Er starb in seiner Vaterstadt, wohin er sich zufällig begeben hatte, im Oktober 1646.

Pitoni sagt von ihm, er habe in der Kirche einen lebendigern und manigfaltigern Stil eingeführt; vorzüglich wären seine Himnen in dieser Hinsicht ausgezeichnet gewesen. Er eröffnete in Rom eine blühende Musikschule sowohl für Gesang, als die Komposizion, welche letztere viel rhithmischer und nach den Perioden der Kantilene berechnet war. Diese melodiöse Art zog viele Nachahmer nach sich und gab dem strengen Stile (musica di stile osservato) den letzten Stoss.

Grosse Lobsprüche über diesen Meister finden sich bei *Angelini Bontempi* und *Kircher*.

Von seinen Werken sind wenige im Drucke bekannt, entweder weil er wenig schrieb, oder weil sie verloren gegangen.

Einige seiner Motetten befinden sich in der Sammlung: *Sacre modulazioni di Dom. Bianchi.* Roma, Grignani. 1642.

Im Archive der Vatikanischen Hauptkirche werden *Messen, Psalmen, Offertorien, Himnen* und *Antifonen* von ihm aufbewahrt, aber in nicht bedeutender Anzahl.

Nach seinem Tode liess ein Schüler von ihm, *Franc. Benedetti* einige 8, 9 und 10stimmige *Psalmen*, die er von *Virgilio's* Bruder, *Domenico*, erhalten hatte, unter nachstehendem Titel auflegen:

Virgilii Mazzocchii in Vatic. bas. musicae praefecti psalmi vespertini binis choris concinendi. Romae, Grignani. 1648. In der Dedikazions-Rede an Domenico, seinen Bruder, steht ein Epigramm als Lob auf *Virgilio M.*, das mit den Versen schliesst:

Donec erunt Veji,') *semper tua fama manebit,*
Et pietas dulci clarior eloquio.

') *Veji* bezieht sich nämlich auf seinen Geburtsort, welcher in der Landschaft liegt, die von den alten Römern das Land der Vejenter genannt wurde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mel, Rinaldo de, kam um 1580 noch in guten Jahren nach Rom, wo er seine Studien fortsetzte, nachdem er bereits Kapellmeister am portugiesischen Hofe gewesen war und bei dem Kardinal *Gabriello Paleotto*, einem Bologneser Patrizier, als Kammervirtuos in Diensten gestanden hatte, von dem er auch im Jahre 1591 als Kapellmeister an der Kathedralkirche von Sabina angestellt wurde, als nämlich jener Kardinal dort Bischof war.

Pitoni sagt von ihm (*Notizie Msc. dè contrapp.*), er habe von M. Foggia öfters gehört, dass *Rinaldo de Mel* der Erfinder des Kontrapunkts gewesen, welcher gewöhnlich in den Sopranstimmen herrscht, was man gemeinhin *cantare e sostenere la mula* nannte. Sein Ruhm verbreitete sich durch ganz Europa, nicht blos der Litaneien vom Jahre 1589 halber (welche Mattheson zitirt), sondern vieler anderer Werke wegen, wovon hier mehre der gedruckten aufgeführt werden sollen.

Quattro libri di Madrigali a 3 *Voci.* Venezia, Gardano. 1582, 1583.
Quattro libri di Madrigali a 4, 5 *Vo.* Venezia, Gardano. 1584, 1586.
5 *Libri di Madrigali a* 4, 5 *Vo.* Venezia, Gardano. 1587, 1590.
2 *Libri di Madrigali a* 5 *Vo.* Venezia, Gardano. 1591.
5 *Libri di motetti a* 5, 6, 8, 12 *Vo.* Venezia, Gardano. 1592, 1595.

Baini sagt, er habe einige handschriftliche Notizen, die er von seinen Vorgängern *Pisari, Biordi, Liberati, Allegri* durch *Ianacconi* überkommen, bei dem Namen Rainaldo de Mel folgende Bemerkung gefunden: »Fù forse questi il Maestro di Giovanni Petraloisio? No: ma fù Claudio Goudimel, dopo il quale venne in Roma il giovane Rainaldo, che fu il primo maestro del Seminario di Sabina, morto già il Palestrina«, wodurch der Zweifel, dass Rinaldo de Mel, wie die englischen Schriftsteller *Burney, Hawkins* u. a. behaupten wollen, mit *Claudio Goudimel* eine und dieselbe Person gewesen sei, wohl genugsam widerlegt sein dürfte.

Melani, Alessandro, von Pistoja gebürtig, wurde am 16. Oktob. 1667 als Kapellmeister an der liberianischen Hauptkirche (S. Maria Maggiore) in Rom angestellt, welche Stelle er im Februar 1672 niederlegte.

Von ihm rühmt *Baini* schöne 4chörige *Messen, Psalmen* und *Motetten*, die in den dortigen Archiven aufbewahrt liegen.*)

Micheli, Romano, aus der Römischen Schule, blühte zu Anfange des 17. Jahrhunderts; wenigstens datiren sich seine Werke aus dieser Epoche. Diese sind:

Musica vaga ed artificiosa di D. Romano Micheli romano. Venezia. 1615.
Compieta a 6 *Vo. con* 3 *tenori concertata all' uso moderno con il basso continuo per l'organo di D. Romano Micheli rom. M. d. C. nella catedrale di Concordia.* Venezia, 1616.

---

*) In einem von *P. Martini* eigenhändig geschriebenen Verzeichnisse: *Compositori di Musica dei Drami recitati in Bologna* finde ich diesen *Alessandro Melani* mit den Jahrszahlen 1688, 1697. *Kdl.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Madrigali a 6 Vo. in canone. Roma, Soldi. 1621.
Salmi a 4 Vo. 1638.
Messe a 4 Vo. 1650.
Responsorii a 5 Vo. 1658.

Gerber führt noch *Madrigale* von ihm an, die im J. 1567 und 1581 zu Venedig gedruckt wurden und die auf der Münchner Hofbibliothek zu finden seien. Wenn diese Angabe wahr ist, so mögen die obigen Messen und Responsorien wohl unter die Opera posthuma zu rechnen sein.

Baini erzählt von ihm übrigens Folgendes: *Micheli* war Benefiziat an der Metropolitankirche von Aquileja; und, kaum aus *Nanini's* und *Suriani's* Schule ausgetreten, machte er sich als einer der scharfsinnigsten Köpfe in Erfindung des künstlichen Kontrapunktes bekannt und berühmt. Er machte noch im Jünglingsalter eine Reise durch ganz Italien, um die wichtigsten Männer in seinem Fache kennen zu lernen, und soll sie in allen Komposizionen übertroffen haben, worüber auch mehre Wettstreite gehalten wurden. Er blieb dann einige Zeit in Concordia, einem Städtchen im Modenesischen, wo er Musik lehrte. Der Kardinal von Savoyen berief ihn nach Rom und gab ihm die Kapellmeisterstelle an der Kirche di S. Luigi dè Francesi im Jahre 1625. Er muss sehr alt geworden sein, da er sich in einem Manifeste, das er an alle Tonsetzer Italiens ergehen liess, unterschrieb: *Romano Micheli prete di Roma di età di anni* 84. In Venedig gab er mehre fliegende Blätter, Kanons u. s. w. in den Jahren 1618, 1619, 1620 im Drucke heraus. Von ihm ist noch ebendaselbst aufgelegt:

Lettera di D. Romano Micheli rom. alli musici della capella di N. S. ed altri musici Romani. Venezia. 1618.

Bei mehren Gelegenheiten schlug er die Angriffe der Ultramontaner auf die italischen Tonsetzer wacker zurück, wie folgende Anekdote beweisen mag.

Marco Scacchi, ein Römer und Kapellmeister am Hofe des Königs von Polen, gerieth in einen gelehrten Streit mit dem Organisten von Danzig, *Paul Syfert*. Dieser erlaubte sich in einem Werklein, welches 1645 gedruckt ward, gegen *Scacchi* die Bemerkung, dass die italischen Musiker alle nach Danzig gehen sollten, um die wahre Musik zu lernen, da sie nichts als Arietten, Kanzonetten und ähnliche Kleinigkeiten zu machen wüssten. *Micheli* nahm sich der Sache *Scacchi's* und der Italiener an und schickte *Syfert* einige seiner gedruckten Werke als einen Beweis des Wissens der Italiener und ihrer Art zu komponiren. Dasselbe that er auch mit *Kaspar Forster*, Kapellmeister der Republik von Danzig, und bat einen wie den andern, sie möchten, bevor sie Italien, die Mutter der Tonkunst, vor ganz Europa anschwärzten, es auf eine Probe ankommen lassen. *Syfert* und *Forster* antworteten darauf sehr höflich im Februar 1647 und liessen vom Streite mit *Scacchi* ganz ab. Indess gab *Micheli* im Jahre 1645 ein Werk heraus, das er den Musikern Italiens widmete; es führt den Titel:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Canoni musicali composti sopra le vocali di più parole da Romano Micheli romano, del qual modo di comporre egli è inventore.

Scacchi erhielt kaum dieses Werk, als er von Warschau aus am 16. März 1647 eine lange Dissertazion an *Micheli* richtete, worin er zu beweisen suchte, dass *Micheli* nicht der Erfinder dieser Art Kanons sei, sondern dass dies eine alte Erfindung wäre. *Micheli*, darüber entrüstet, schrieb sogleich ein Werkchen unter dem Titel:

La potestà Pontificia diretta dalla Santissima Trinità,

diese Worte ganz aus 2, 3, 4, 5, 6stimmigen Canoni bestehend, und fügte am Ende eine sehr gelehrte und triumphirende Antwort an *Scacchi* bei.

Dieses Werk erschien indess nicht komplet im Drucke, indem er nur einige einzelne Blätter leichterer Gattung davon drucken liess; das Original desselben wird in der Biblioteca Angelica oder S. Agostino in einem Volumen aufbewahrt, das den Titel führt:

Canoni musicali di Romano Micheli romano; dabei steht: *Ex dono auctoris, qui etiam donavit huic bibliothecae Angelicae ramum cum facultate accomodandi propter impressionem.*

Doni und *Kircher* ertheilen *Micheli* vieles Lob und lassen ihm in Betreff dieser Streitigkeiten alle Gerechtigkeit widerfahren.

Milioli, Franc. Giovanni, wird als Kapellmeister zu S. Petronio in Bologna von 1563—1581 aufgeführt.

Monteverde, Claudio, wird unter denjenigen Tonsetzern des 17. Jahrhunderts aufgeführt, welche zuerst für Instrumente schrieben, wodurch dem sogenannten Sonare alla mente (aus dem Stegreife, aus dem Kopfe spielen oder improvisiren) ein Ende gemacht wurde. Als Beispiele für diese Methode werden angeführt:

Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che serviranno per brevi episodii fra i canti senza gesto. Lib. 8. di Cl. Monteverde M. d. C. della seren. rep. di Venezia, dedicati alla S. C. M. dell Imp. Ferdinando III. Ven. appresso Aless. Vincenti. 1638.

Messe a 4 Vo., e Salmi a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *e* 8 *Vo. concertati e parte a cappella, e con le litanie della B. V. di Claudio Monteverde già M. d. C. della s. Rep. di Venezia.* Opera postuma. Aless. Vincenti. 1650.

Es ist bekannt, dass man *Monteverde* für einen Mann, der in der Musik Epoche machte, und zwar mit allem Rechte, gehalten hat; auch *Gerber* spricht umständlich hiervon; aber weniger bekannt ist es, dass er selbst sich den Erfinder des sogenannten *genere concitato* nennt: »*essendovi prima di me soltanto il genere molle, ed il temperato*« (s. die Vorrede der angeführten Madrigale). Daher kam es, dass, als er im Jahre 1624 *Tancred's* Streit mit *Clorinda* (aus *Tasso's Gerusalemme liberata*, Cant. 3) in Musik setzte, wo er verschiedene Leidenschaften, Krieg, Gebete, Tod u. s. w. musikalisch auszudrücken

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

suchte, diese seine Erfindung von denjenigen sehr gepriesen wurde, welche die erwähnte Komposizion im Hause Mocenigo zu Venedig aufführen hörten. Nur hatte er mit den Instrumentisten seine Noth, da sie, weil die Bässe in Sechzehntheile für den Takt gebrochen waren, dieselben zu spielen verweigerten und sie auf eine markirte Note reduzirten. Endlich aber gehorchten sie doch und fingen nun an einzusehen, dass die Wirkung der getheilten Bässe in den neueren Musikgattungen jedenfalls grösser war. Diese neuere Musik hatte nunmehr dreierlei Arten: *da teatro*, *da camera* und *da ballo* mit den Titeln: *molle*, *temperato*, *concitato*.

Moresi, Giovanni, von Ancona gebürtig, Maestro an den Hauptkirchen von Tivoli, Camerino, Ascoli, Fermo, Ancona, Loreto, Osimo und zu Rom an S. Maria in Trastevere.

Er trat mit 17 Jahren aus *Cifra's* Schule ganz vollkommen ausgebildet, so dass er sogleich als Maestro zu wirken begann. Sein Tod erfolgte im 82. Jahre seines Lebens den 24. März 1691 zu Ancona.

Mouton, Joannes. Von diesem Meister des 16. Jahrhunderts spricht *Baini* an mehren Orten und führt seine Werke an, welche im Archive der päpstlichen Kapelle noch in bedeutender Anzahl vorhanden sind, ein Beweis, dass sie zu ihrer Zeit grossen Beifall gefunden haben mögen.

Muzio, da Ferrara, der erste Kapellmeister zu S. Petronio in Bologna, von welchem die Geschichte weiss. Er war im J. 1474 daselbst angestellt und blieb bis 1480.

N.

Naldini, Sante, ein Römer, wurde am 23. November 1617 in das Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen und starb am 10. Oktober 1666. Sein Begräbnissort befindet sich in der Kirche di S. Stefano del Cacco, wo man ihm einen Stein mit einer Aufschrift und einem Kanon widmete, welcher jedoch vom Zahn der Zeit verwischt ist. Die Aufschrift war folgende: *D. O. M. Sancti Naldini musico romano sacelli pontificii emerito sepulchrum hoc ubi ejus humarentur ossa viventi ac bene merenti monaci Silvestrini concesserunt.* In der Mitte befindet sich der Räthselkanon mit den Worten: *Misericordias Domini in aeternum cantabo* und endet: *vixit annos LXXX. menses VIII. dies V. obiit die X. Oct. MDCLXVI.* *Adami* scheint daher — und mit ihm alle, die aus dieser Quelle schöpften, worunter auch unser verdienter *Gerber* — zu irren, wenn er ihn einen Silvestriner Mönch nennt; diese letzteren hätten ihn sonst in ihrer eigenen Gruft begraben und gewiss hätten sie des Bruders in der Grabschrift erwähnt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unter den Werken dieses Meisters, die sich in dem Archive der päpstlichen Kapelle befinden, erwähnt *Baini* eines *Miserere* (in der Reihe derjenigen aufgezählt, welche für diese Kapelle geschrieben wurden), das 4stimmig, das letzte Versett 8stimmig, komponirt war.

Naldini besorgte auch auf Befehl P. Urban VIII. die Herausgabe der Himnen, die theils nach dem alten gregorianischen Gesange, theils nach der Komposizion *Pierluigi's* umgearbeitet wurden, unter Mitwirkung von *Odoardo Ceccarelli*, *Stefano Landi* und *Gregorio Allegri*, dreier Sänger der päpstl. Kapelle und berühmter Männer in der Musikgeschichte.

Nanini, Giovanni Maria, eröffnete mit *Pierluigi* die erste Musikschule in Rom. Er war ein Schüler von *Claudio Goudimel* und kam im Jahre 1571 als Kapellmeister nach S. Maria Maggiore, wo er bis zum Mai 1575 blieb. Am 27. Oktober 1577 wurde er in's Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen; er starb am 11. März 1607 und wurde in der Kirche S. Luigi dè Francesi begraben.

Seine gedruckten Werke sind folgende:

1 *Buch* 3*stimmiger* und 1 *Buch* 5*stimmiger Motetten.* Venedig, Gardano. 1578.
Tre libri di Madrigali a 5 *Vo.* Venezia, Gardano. 1580, 1584, 1586.
Un libro di canzonette a 3 *Vo.* Venezia, Gardano. 1587.

Einige seiner Madrigale befinden sich in der Sammlung von *Annibale Stabile.*

Banchieri sagt (in der *Cartella*, S. 234): »Maria Nanino compositore celebre nella capella di N. S. ha mandato in stampa un libro di contrappunti obligati sopra il canto fermo in canone, opera degna di essere in mano di qualsisia musico e compositore.«

P. Martini zitirt in seiner Geschichte der Musik ein Manuskript *Orazio Griffi's*, welches die Regeln *Nanini's* über den sogenannten *Contrappunto alla mente* enthält, so wie das frühere von *Banchieri* angezogene Werk, das den Titel führt:

Centocinquantasette contrappunti e canone a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 *Voci sopra del canto fermo intitolato la base di Costanzo Festa. M. Sc.*

Einige 8stimmige *Psalmen* von ihm befinden sich in der Ausgabe von *Fabio Costantini* unter dem Titel:

Salmi a 8 *Vo. di diversi eccellentiss. autori* etc. Napoli, G. G. Carlino. 1615.

Mehre 2, 3, 4stimmige *Motetten* sind in der ähnlichen Sammlung desselben *Costantini*, Roma, Zannetti, 1616, so wie mehre 8stimmige *Motetten* in der Sammlung *Constantini's* vom Jahre 1617 befindlich.

In den Archiven di S. Maria in Vallicella, der Vatikanischen Hauptkirche, in der Bibliothek des Römischen Kollegiums, und zwar in den Bänden, die aus der des Duca G. A. Altaemps herrühren, sind viele *Motetten* und *Litaneien* G. M. Nanini's

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

enthalten. Das Meiste von ihm befindet sich jedoch im Archive der päpstlichen Kapelle, wo seine Werke an verschiedenen Festen, wie z. B. am Morgen des Weihnachtsfestes, wo die vortreffliche Motette: *Hodie nobis coelorum rex* gesungen wird, und immer mit neuem Vergnügen gehört werden.

In den Sammlungen: *Spoglia amorosa*, Vinegia, 1588; *Dodici Affetti; Dè Floridi Virtuosi d'Italia*, Venezia, 1568 u. s. w. befinden sich Beiträge von G. M. Nanini, meistens auserlesene *Madrigale*.

Nanini, Bernardino, jüngerer Bruder des Vorigen, Maestro an der Kirche S. Luigi dè Francesi und S. Lorenzo in Damaso. Von ihm sind folgende gedruckte Werke vorhanden:

Libro 1 *di Madrigali a* 5 *Vo.* Venezia, eredi dello Scotto. 1598.
Libro 2 *di Madrigali a* 5 *Vo.* Venezia, eredi dello Scotto. 1599.
Libro 3 *di Madrigali a* 5 *Vo.* Roma, Zannetti. 1612.
Libro 1 *di motetti a* 1, 2, 3, 4, 5 *Vo.* Roma, Robletti. 1608.
Libro 2 *di motetti a* 1, 2, 3, 4, 5 *Vo.* Roma, Robletti. 1611.
Libro 3 *di motetti a* 1, 2, 3, 4, 5 *Vo.* Roma, Zannetti. 1612.
Libro 4 *di motetti a* 1, 2, 3, 4, 5 *Vo.* Roma, Zannetti. 1618.
Li salmi a 4 *Vo. con l'organo se piace.* Roma, Robletti. 1620.
Venite exultemus Domino a 3 *Voci con organo.* Assisi, Salvio. 1620.

Nola, Giovanni Domenico da, Maestro di S. Annunziata in Neapel. Von ihm erschien nebst den von Gerber (N. T.-L.) angeführten Werken:

D. Joannis Dominici Juvenis a Nola Magistri Capellae S. Annuntiatae Neap. Cantiones, vulgo Motecta appellatae, 5 et 6 vocum, viva voce, ac omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, quam novissime editae liber primus. Venetiis, apud Jos. Gulielmum. 1575.

Dann sind in mehren Sammlungen, wie z. B. in der *Spoglia amorosa* (5stimmige Madrigale), Venedig, 1585; *Il* 1. *libro delle Muse a* 4 *Voci*, welches *Ant. Barrè* 1555 herausgab u. s. w. Komposizionen von diesem zu seiner Zeit sehr geehrten Meister enthalten.

Normant, Antonio, genannt *Lohial* oder *Loyal* mit dem Beinamen *Monsieur mon compère* oder *mon Compère*, ist einer der Tonsetzer des 14. Jahrhunderts, von welchen Komposizionen, namentlich *Messen*, in dem päpstlichen Musik-Archive vorhanden sind. (Er ist mit *Loyset*, dem Schüler Ockenheims, auch *Loyset Compère* genannt, nicht zu verwechseln.)

O.

Olivieri, Giuseppe, ein Römischer Tonsetzer, welcher im Jahre 1622 an der lateranensischen Hauptkirche als Kapellmeister angestellt war.

Von seinen Werken kennt man:

La turca armoniosa. Giovenili ardori di Giu. Olivieri, ridotti in madrigali e nuovamente posti in musica a 2 *e* 3 *Voci con il basso continuo per sonare in ogni istromento.* Roma, 1617.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Olivieri, Antonio, ein Tonsetzer, welcher im Jahre 1623 dem Giuseppe Olivieri an der lateranensischen Hauptkirche als Kapellmeister folgte.

P.

Pace, Vincenzo. Von ihm wird folgendes gedrucktes Werk angeführt:

Sacrorum concentuum, qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinuntur auctore Vincentio Pacio Assissensi in Cath. Eccl. Reatina musicae praefecto una cum basso ad organum. Romae, 1617.

Pacelli, Asprilio, trat als Klerikus von Vasciano im Jahre 1602 als Kapellmeister zu S. Maria Maggiore ein; später kam er an den Hof des Königs von Polen, wo er im 53. Jahre seines Alters 1623 starb.

Pitoni spricht in seinen Manuskript-Heften folgendermaassen von seinem Ableben. »Er starb zu Warschau und wurde in der Johanneskirche begraben, wo sein Sarg mit seinem Marmorbilde, der Kanzel gegenüber, mit folgender Inschrift steht:

D. O. M. Excellentiss. Viri Asprilii Pacelli itali de opido Vasciano Dioec. Narniens. qui professione musicus, eruditione, ingenio, inventionum delectabili varietate omnes ejus artis coaetaneos superavit, antiquiores aequavit, et serenissimi atque victoriosissimi principis D. D. Sigismundi III. Poloniae et Suecorum regis capellam musicam toto christiano orbe celeberrimam ultra viginti annos mira sollertia rexit, eadem sacra majestas regia ob fidelissima obsequia hoc benevolentiae monumentum poni jussit. Desiit die IV. Maji. An. D. MDCXXIII. anno aetatis LIII.«

Von seinen Werken führt *Baini* 16 und 20stimmige *Motetten* an, welche er im Dienste Siegmund III. komponirt hat nnd welche zu ihrer Zeit berühmt waren.

Paciotti, Pietro Paolo. Von diesem Tonsetzer des 16. Jahrhunderts findet man unter den Manuskripten der Altaempsianischen Bibliothek einen Band gedruckter *Messen* unter dem Titel:

Petri Pauli Paciotti romani, sem. rom. musicae moderatoris, Missarum libri I. quatuor ac quinque vocibus concinendarum, nunc denuo in lucem editus. Romae, ap. Alex. Gardanum. 1591.

Pane, Domenico del, aus dem Römischen gebürtig, war längere Zeit als Sopransänger im Dienste Kaiser Ferdinand III. und kam dann am 10. Juni 1654 in derselben Eigenschaft in die päpstliche Kapelle.

Ausserdem, dass er die 24stimmigen Antifonen des Abbatini herausgab, finden sich von ihm noch folgende Werke:

Messe dell' Abb. Dom. del Pane soprano della capp. pont. a 4, 5, 6, 8 *Voci estratte da esquisitti motetti del Palestrina* etc. Roma, 1687.

Darin sind enthalten:

Die 4stimmigen Messen: *Doctor bonus, Domine quando veneris.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die 5stimmigen Messen: *Stella quam viderant. O beatum virum. Jubilate Deo.*
Die 6stimmigen Messen: *Canite tuba in Syon.*
Die 8stimmige Messe: *Fratres ego enim.*

In der Dedikazion an den Kardinal Pamphili sagt er unter andern: »In der päpstlichen Kapelle öffnete sich eine Stelle für einen Sopran und es wurde dafür die Probe für den 3. Februar 1654 ausgeschrieben, und da ich verlauten liess, dass ich mich bei diesem Umstande gern wieder nach Hause begeben möchte, so hatte S. H. Papst Innozenz X. glorreichen Andenkens die Gnade, die Wahl bis auf den 1. Juni zu verschieben, damit ich mit Bewilligung S. M. Kaiser Ferdinand III., dem ich zu dienen die Ehre hatte, mich bequem nach Rom begeben konnte, wie es auch geschah. S. Heiligkeit endeten hier noch nicht Ihre Wohlthaten gegen mich, dieselben vermehrten sie im Gegentheile, indem mich S. Heiligkeit selbst hören wollten — eine Gunst, die andern nicht zu Theil wurde — und indem ich nicht nur für den Dienst der Kapelle, sondern auch Höchst Ihres eigenen Hauses angestellt wurde. Ich widmete mich nunmehr der Komposizion der gegenwärtigen sowohl, als andern Messen im Stile der päpstlichen Kapelle, indem ich dafür die ausgesuchten Motetten des Palestrina (von welchen andere meines Wissens noch keinen Gebrauch gemacht haben dürften) benutzte, damit diese würdevollen Melodien nicht blos an wenigen abgeschlossenen Festtagen, sondern zu allen Zeiten von der katholischen Kirche könnten gebraucht werden« u. s. w.

Hierdurch dürften sich die zweifelhaften Angaben *Gerber's* (A. u. N. T.-L.) genügend aufklären.

Pasquini, Bernardo, aus dem Toskanischen (zu Massa di Valnevola, am 8. Dezember 1637 geboren), war zu seiner Zeit das Wunder der Organisten. Er studirte bei dem Cavaliere *Loreto Vittori* und *Ant. Cesti*, und legte sich später ganz und gar auf das Spartiren von *Pierluigi's* Werken. Er war als Organist an der Hauptkirche S. Maria Maggiore angestellt, zugleich war er auch Kammer-Virtuos des Principe Gio. Batt. Borghese. Sein Ruhm verbreitete sich dergestalt, dass Kaiser Leopold I. seine eigenen Virtuosen ihm zusandte, damit sie sich in seiner Schule vervollkommnen sollten.

Bernardo Pasquini starb am 22. November 1710 und wurde in der Kirche di S. Lorenzo in Lucina begraben, wo seine Büste in Marmor links beim Eingang in die Kirche sich befindet.

Pervé, Niccolò, war im Jahre 1581 Kapellmeister an der liberianischen Hauptkirche (S. Maria Maggiore) in Rom angestellt, wo ihm im Jahre 1587 *Suriano* folgte.

Von ihm sind mehre Werke in Sammlungen gedruckt, unter andern in der, welche unter dem Titel: *Dodici Affetti* herauskam.

Piazza, D. Leandro, ein Zögling der Römischen Schule, von Segni gebürtig, welcher im Jahre 1775 in die päpstliche Ka-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pelle aufgenommen wurde, wo noch jetzt zwei 8stimmige *Psalmen* von seiner Komposizion: *Dixit* und *Beatus vir* mit besonderer Wirkung aufgeführt werden.

Pisari, Pasquale, aus dem Römischen gebürtig, Sohn eines armen Maurers, hatte als Knabe eine sehr schöne Stimme, wesshalb ihn ein gewisser *Gasparino* im Singen unterrichten liess. Als seine Stimme sich änderte, wurde er ein guter Bass, schämte sich aber zu singen, weil er zu viele Furcht hatte. Er widmete sich daher der Komposizion unter *Giovanni Biordi*, studirte *Pierluigi's* Werke mit so grossem und glücklichem Eifer, dass P. Martini ihn unter allen Tonsetzern für denjenigen erklärte, der dem Originale am nächsten kam, daher er ihn mit Recht den Palestrina des 18. Jahrhunderts nannte.

Pisari war viele Jahre in der päpstlichen Kapelle als Sänger, aber fast immer als Supernumerarius, wesshalb es ihm gewöhnlich hart ging. Er war immer ärmlich gekleidet; von frommen Leuten unterstützt, bewohnte er eine schlechte Kammer, wo er wie ein Bettelmönch lebte.

P. Martini liess sein Portrait in seiner Bidersammlung (Ikonothek) aufstellen; Santarelli trug die Kosten, indem er ihn sowohl für Martini, als für das päpstliche Archiv mahlen liess. Auf dem Portrait hält *Pisari* in der einen Hand ein Musikblatt, worauf ein 12stimmiger Kanon über die Worte steht: *di farmi ritrattar non fu mio voto.*

Der Hof von Portugal liess durch seinen Minister in Rom ein 16stimmiges *Dixit* zu 4 Chören und den ganzen Kirchendienst des Jahres 4stimmig mit Orgelbegleitung bei ihm bestellen.

Mit eisernem Fleisse arbeitete *Pisari* mehre Monate an diesem ungeheuern Geschäft. Das *Dixit* wurde in der Kirche dè SS. Apostoli auf Verlangen des Ministers von 150 Sängern zur grossen Zufriedenheit des letztern aufgeführt; bei welcher Gelegenheit auch ein 48stimmiges Kyrie und Gloria (in 12 Chöre vertheilt) von *Gregorio Ballabene* (worüber Martini die sogenannte *Approvazione ragionata* drucken liess) versucht wurde. *Pisari* hatte kaum die ganze Musik in zwei Kisten nach Lissabon abgesandt, so starb er in der Blüthe seines Alters 1778, und sein Enkel, ebenfalls ein Maurer, bezog das Honorar dafür.

Die Komposizionen, welche *Pisari* für die päpstliche Kapelle in grosser Anzahl schrieb, sind noch in derselben vorhanden; Alles ist vollkommen und klassisch: seine 8stimmigen *Messen, Psalmen, Motetten, Te Deum*, worunter ein vorzüglich schönes 4stimmiges. Er versuchte auch im Jahre 1777 ein 3. *Miserere* zu 9 Stimmen zu schreiben, da bis dahin ein würdiges drittes der päpstl. Kapelle fehlte (das erste war von *Allegri*, das zweite von *Bai*). Zwar hatte sich hierin schon im J. 1767 auch *Tartini* versucht, allein es entsprach nicht den Erwartungen, wesshalb die Sänger den *Pisari* wiederholt zu dieser Komposizion aufmunterten. Obgleich nun *Pisari* 9 Jahre lang diesem Zureden wi-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

derstand, so gab er doch, wie gesagt, endlich nach, und seine Komposizion wurde in die Bücher der Kapelle eingetragen, nachdem sie an der Charmittwoche des Jahres 1777 vor dem Papste Pius VI. aufgeführt worden war. Aber auch seine Komposizion sprach eben so wenig an, wie die von *Tartini*, und es ist viel Fleiss, aber ein ermatteter Geist darin zu erkennen.

Pitoni, Giuseppe Ottavio. Diesem unermüdeten Manne verdankt *Baini* viele Notizen, die er in dem gegenwärtigen Werke mit Vortheil benutzte. Das im Archive der Vatikanischen Hauptkirche liegende Manuskript, dessen auch der Hofkapellmeister *Reutter* 1731 erwähnt hat, führt den Titel:

Notizia dè contrappuntisti e compositori di Musica dagli anni dell' era cristiana 1000 *fino al* 1700. *Opera divisa in* 7 *parti, di Giuseppe Ottavio Pitoni, Maestro della Basilica Vaticana.* Inedito.

Das Leben *Pitoni's* beschrieb *D. Girolamo Chiti* von Siena, Maestro zu S. Giovanni in Laterano, sein Schüler und inniger Freund. *Chiti's* Manuskript befindet sich in der Bibliothek des Hauses *Corsini* in Rom. Folgendes sind die wichtigsten Angaben jenes Manuskripts.

Pitoni wurde zu Rieti am 18. März 1657 geboren, von wo ihn seine Aeltern schon im 12. Monate nach Rom brachten. Mit 5 Jahren wurde er in die Musikschule des *D. Pompeo Natale* gebracht, wo er den Gesang und die Anfangsgründe des Kontrapunkts erlernte. Mit 8 Jahren trat er als Sopran in die Kirche S. Giovanni dè Fiorentini und späterhin à SS. Apostoli, wo seine Komposizionen schon aufgeführt wurden. *Franc. Foggia* hörte mehrmals mit Vergnügen diese unverkennbaren Proben grossen Talentes und bat sich den jungen *Pitoni* auf einige Jahre von seinen Aeltern aus. Nun studirte er unter diesem berühmten Meister und half ihm bei dem Kontrapunktiren des berühmten *Ottavario* für die Heiligsprechung des *H. Cajetan* in S. Andrea della Valle, wo *Foggia* Kapellmeister war. Im 16. Jahre seines Alters (1673) wurde *Pitoni* Maestro von Monte Rotondo und im Jahre 1674 kam er in derselben Eigenschaft nach Assisi, wo er *Pierluigi's* Werke gründlich studirte, sie ohne Unterlass spartirte und damit sein ganzes Leben hindurch fortfuhr, auch dieselben unermüdlich seinen Schülern empfahl.

Im Jahre 1676 erhielt er die Kapellmeisterstelle an der Kathedralkirche zu Rieti. Im Jahre 1677, im 20. Jahre seines Alters, wurde er als Maestro bei der Kollegiat-Kirche von S. Marco in Rom angestellt, und dort liess er zum ersten Male seine 2 und 3chörigen Werke hören; er behielt diese Kapelle 66 Jahre lang, so lange er nämlich noch lebte. Im J. 1686 erhielt er die Kapelle des Collegio Germanico-Ungarico in Apollinare, wo er auch seine 4stimmigen Werke hören liess, und behielt dieselbe noch 58 Jahre lang, bis an seinen Tod. Im Jahre 1689 machte ihn der Kardinal Pietro Ottoboni zum Maestro von S. Lorenzo in Damaso, welche Kapelle er 30

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jahre lang behielt. Im Jahre 1708 wurde er zum Maestro an der Hauptkirche S. Giovanni in Laterano gewählt und verwaltete diese Stelle 11 und ein halbes Jahr; hier brachte er auch seine 2, 3, 4chörigen Werke zur Aufführung. Im September 1719 wurde er Kapellmeister zu S. Pietro in Vaticano, indem er die ähnliche Stelle zu S. Giovanni in Laterano niederlegte, und versah jenen Posten 24 und ein halbes Jahr, bis an's Ende seines Lebens. Er hatte auch Anstellungen bei den Kirchen S. Agostino, S. Andrea della Valle, S. Maria in Campitelli, S. Maria della Pace, S. Stefano del Cacco und S. Carlo à Catinari. Er war 6 Mal Guardiano bei der alle zwei Jahre statt habenden Congregazione di S. Cecilia der Musiker von Rom und einer der 4 Examinatoren der Maestri, so lange er lebte. So wohl in Rom, als auswärts galten seine musikalischen Entscheidungen wie Orakelsprüche.

Der 4stimmigen Werke von *Pitoni* mit und ohne Instrumente sind unendlich viele vorhanden, da er in keiner Kirche dasjenige aufführen liess, was er früher für eine andere geschrieben hatte, und bei jeder Feierlichkeit die Komposizionen zu wechseln pflegte.

Messen und *Psalmen zu* 3 *Chören* mit und ohne Instrumente mögen an 40 vorhanden sein; *4chörige Messen* und *Psalmen* mit und ohne Instrumente gegen 20. Er war bei seinem täglichen Schreibgeschäft so fleissig, dass er sogar ohne Partitur komponirte und die Stimmen eine nach der andere im strengsten Stile aufschrieb. Er fing eine 12chörige Messe an und setzte bereits die 12 Bässe und 12 Soprane, so wie sämmtliche Stimmen für das Kyrie und Christe, konnte sie aber seines hohen Alters wegen nicht vollenden. Er arbeitete für die Vatikanische Hauptkirche die ganze *Officiatura* der Messen und Vespern für alle Tage und Feste des Jahres, so dass man jeden Tag eine andere Komposizion singen konnte. Er schenkte dieser Kirche auch 30 Foliobände, seine kontrapunktischen Studien und alle Tonarten der klassischen Meister in allen Stilen enthaltend — ein Werk, das er: *Opera dè monumenti* nannte. Eben so verehrte er dieser Kirche einen Band, in welchen er mit eigener Hand die Notizen über viele Kapellmeister eingetragen hatte, und diess ist das Werk, welches *Baini*, wie gesagt, öfters zitirt.

Gegen Ende Januar 1743 erkältete er sich und musste das Bett hüten; schon am 1. Februar desselben Jahres verschied er im 85. Jahre seines Lebens. Er wurde in der Pfarre S. Marco begraben, wo die Familie *Pitoni* eine eigene Grabstätte besitzt, und am 3. feierte man die Exequien für den Verstorbenen.

Pitoni war von mittlerer Statur, hatte schwarze Haare, eine starke Leibeskomplexion, doch mehr zur Magerkeit sich hinneigend; er hatte ein scharfes Auge, übrigens aber gute, ehrwürdige, freundliche Züge. Uebrigens hatte er noch zwei Brüder.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pitoni's Werke haben noch bis auf den heutigen Tag ihre frische Jugendkraft erhalten. Die Fuge des 16stimmigen *Dixit* (4chörig), welches alljährlich in der zweiten Vesper des h. Peter in jener Hauptkirche gesungen wird, erscheint alle Jahre schöner und übertrifft immer die Erwartung der Zuhörer.

Die zwei Messen für das Weihnachtsfest mit den Titeln: *Li pastori a maremma* und: *Li pastori a montagna*, welche er bei Gelegenheit, als er ähnliche Wallfahrten begleitete, schrieb, bringen noch heute eine solche Täuschung hervor, dass man glauben sollte, solchen ländlichen Hirtenfesten bei Sang und Spiel beizuwohnen. Die Messe mit dem Titel: *Mosca*, welche zu Ehren eines Domherrn, der so hiess, geschrieben wurde, hat besondere Eigenthümlichkeiten, wesshalb sie noch immer sehr gern gehört wird. Die Seguenza dè defonti: *Dies irae* zu 6 Stimmen, welche auch in der päpstlichen Kapelle gesungen wird, ist noch immer so neu und frisch, so kunstvoll und reich an schönen Effekten, dass man sie immer mit neuem Vergnügen zur Aufführung bringt.

Pitoni war der Lehrer von *Durante*, *Leo*, *Feo*, welche die Neapolitanische Schule auf einen so hohen Grad von Berühmtheit erhoben.

Puliaschi, Giovanni Domenico, ein Römer, Kanonikus von S. Maria in Cosmedin, wurde am 3. Mai 1612 als Sänger in die päpstliche Kapelle aufgenommen.

Er schrieb, wie *Adami* sagt, mehre Kantaten im guten Stile und besten Geschmack, die er drucken liess und dem Kardinal Borghese widmete.

Die Werke, welche *Baini* von ihm sah, sind:

Musiche a voce sola. Roma, Zannetti. 1618.

Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni e sonetti a una voce con il basso continuo per sonare, posti in musica dal Sig. Gio. Dom. Puliaschi etc. con alcuni Motetti a una voce di Gio. Franc. Anerio. Roma, 1618.

Q.

Quagliati, Paolo. Von diesem bei *Gerber* hinlänglich beschriebenen Tonsetzer des 16. Jahrhunderts kommt unter andern folgendes gedruckte Werk vor:

Carro di fedeltà d'amore rappresentato in Roma da cinque voci, per cantar soli ed insieme, con aggiunto d'arie a una, a due, e tre voci, posto in Musica dal S. Paolo Quagliati. Roma, 1611.

R.

Ratti, Lorenzo, von Perugia, Enkel und Schüler *Vincenzo Ugolini's* (welchen *Gerber* [N. T.-L.] seinen Grossvater nennt),

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

war anfänglich Kapellmeister am Collegio Romano, dann bei dem Collegio Germanico, später aber zu Loreto, wo er noch in seinen besten Jahren starb.

Von seinen gedruckten Werken finden sich folgende vor:

Due libri di Madrigali a 5 Vo. Venezia, Vincenti. 1615, 1616.
Litanie e motetti a 5, 6, 7, 8 Vo. Venezia, Vincenti. 1616.
Due libri di motetti con l'organo a 2, 3, 4, 5 Vo. Roma, Zannetti. 1617.
Motetti della cantica a 2, 3, 4, 5 Vo. Roma, Zannetti. 1619.
Motetti a 1, 2, 3, 4, 5, 6 Vo. Venezia, Vincenti. 1620.
Graduali ed offertori per tutto l'anno, intitolati: Sacrae modulationes, per 1, 2 Vo. Venezia, Vincenti. 1628.

Nach *Pitoni* sollen sich viele Komposizionen von *Ratti* bei den Padri dell' Oratorio di S. Filippo zu Perugia befinden.

Raval, Sebastiano, ein berühmter spanischer Komponist, der um das Jahr 1600 nach Rom kam und zu folgender Anekdote Veranlassung gab.

Er war Kaplan vom Orden des h. Johann Baptist von Jerusalem und Kapellmeister des Duca d' Urbino. Als er vom Vizekönige von Sizilien Duca di Maguedo einen Ruf zur Hofkapellmeisterstelle zu Palermo erhielt, blieb er auf der Durchreise einige Zeit in Rom und gab sich dort für den ersten Musiker aus, indem er behauptete, er habe Niemand in ganz Italien gefunden, der sich mit ihm in Ansehung der musikalischen Kenntnisse messen könnte. Diesen Grossprecherei überdrüssig, schlug ihm Jemand die Gebrüder *Nanini* und *Franc. Suriani* vor, Kapellmeister, die seiner nicht ganz unwürdig wären.

Er forderte sogleich den ältern *Nanini*, nämlich Giovanni Maria, und *Suriani* heraus, um mit ihnen über willkürlich vorzulegende Themen aus dem Stegreife zu komponiren. Diese Beiden nahmen die Herausforderung ohne Weiteres an und begannen den Wettstreit. Allein während *Raval* noch an der ersten Idee arbeitete, boten *Nanini* und *Suriani* ihre Ausarbeitungen eben so schön, als gelehrt ihm dar, so dass *Raval* dieselben um Vergebung bat und ihren grossen Talenten die verdiente Gerechtigkeit widerfahren liess. Er studirte nunmehr durch die ganze Zeit, als er in Rom war, unter ihnen und nannte einen wie den andern immer *Signor Maestro;* eine Bescheidenheit, die ihm nur Ehre machen konnte.

Redois, Giovanni, und *Regis, N.*, werden unter den vorzüglichen Sängern und Tonsetzern in der päpstlichen Kapelle vor d. Jahre 1420 aufgeführt.

Rinaldini, D. Soccorso, von Fabriano aus dem Römischen gebürtig, wurde im Jahre 1746 als Kapellmeister an der Kirche der Madonna dè Monti angestellt und erwarb sich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

als guter Gesang- und Komposizionslehrer seiner Zeit grossen Ruf. Von seinen Werken ist nichts bekannt.

Rore, Cipriano de, Maestro in S. Marco nach *Willaert*, seinem Meister, und vor *Zarlino*, gegen 1563. Er wird als einer der ersten Tonsetzer angeführt, welche die Worte gut unter die Noten passten. *Gio. M. Artusi da Bologna* sagt in seinem Werke: *Delle imperfezioni della musica moderna*, Venezia, 1600, p. 19: »M. Cipriano è stato giudizioso compositore et ha dato gran lume à pratici e se io dicessi, che fosse stato il primo, che avesse incominciato ad accomodar bene le parole, e con bell' ordine, non direi bugia, essendo da suoi antecessori e nel medesimo tempo molto in uso il fare de barbarismi.«

Baini widerspricht jedoch dieser Behauptung, indem er alle Motetten, Kanzonen, Madrigale aus der Zeit Anfangs des 15. Jahrhunderts hinsichtlich der Worte gut behandelt fand; nur in den Messen, sagt er, wurden die Worte öfters misshandelt, ein Fehler, in den auch Cipriano di Rore, wie *Gio. Animuccia* gefallen waren, die wohl Beide das Bessere versucht, aber nicht erreicht hatten.

Rosselli, Francesco, auch *Rossello* und *Rosselli* genannt (vielleicht auch gar derselbe mit *Francesco Roussel*), kam im Februar 1548 als Maestro dè putti in die Capella Giulia (der Vatikankirche) und blieb daselbst bis zum 26. Februar 1550. *Pitoni* fand ihn, nach dem Zeugnisse der dortigen Zahlungslisten, im Jahre 1572 und 1573 in derselben Eigenschaft an der lateranensischen Hauptkirche.

Von seinen gedruckten Werken kennt man:

Canzoni nuove a 4, 5, 6 *Vo.* Parigi, per le Roy. 1577.

Von seinen Madrigalen finden sich einige in den Sammlungen von Gardano, vom Jahre 1557 und von Scoto vom Jahre 1561.

Im Catalogo del Giunta ist das 1. Buch der *Madrigale a* 5 *Voci* di Franc. Rosselli zitirt, so wie *Pitoni* ein *Requiem* im Manuskript im Archive von S. Lorenzo in Damaso gesehen hat.

Vincenzo Galilei nennt ihn in seinem Fronimo S. 61 den *leichten* (*leggiadro*) und gibt seine Kanzone: *Guidommi in pace il ciel*, S. 144, und *Beltà siccome in mente*, S. 159, nebst der Lautentabulatur.

Pierluigi schrieb zu Ehren *Rosselli's* folgendes Madrigal:

Quai rime fur sì chiare
O quale stil fia mai lodato tanto
Che degno sia Rossel del vostro canto?
Voi certo foste in ciel,
Onde à mortali la divina armonia
Portaste, perchè eterno avrete il grido,
Che 'n più d'un lido
O somma cortesia!
Li basti versi miei spiegasser l'ali
Con vostre voci, e tali,
Che addolcir ponno il duol, far lieto il pianto,
Che nessun altro se ne può dar vanto.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach diesen Versen zu schliessen, muss Rosselli wohl einer der ausgezeichnetsten Tonsetzer seiner Zeit gewesen sein, obgleich *Baini* nach Prüfung einiger seiner Komposizionen das emfatische Lob dieser Verse herabstimmen zu müssen glaubt.

Rossi, Lorenzo de, ein Römischer Komponist, welcher im J. 1746 als Kammer-Virtuos bei dem Kardinal Alessandro Albani und Kapellmeister an der Kirche di S. Bernardino angestellt war, ein sehr geschmackvoller Klavierspieler, der diesem Instrumente eine Seele einzuhauchen wusste, wovon man bis dahin noch keine Idee hatte.

Gervasoni führt (in seinem Werke: *Nuova Teoria di Musica etc.*, Parma, Blanchon, 1812, worin auch verschiedene historische Notizen vorkommen) einen *Lorenzo Rossi* an, der aber zu Florenz 1760 geboren war und als Opernkomponist Ruf erlangt hat. Ob diess etwa ein Sohn des Vorhergehenden gewesen oder nicht, kann der Verfasser bei der Unzahl von Namen solcher Art nicht bestimmen. Auch *Gerber* lässt die Sache unentschieden.

Roy, Bartolomeo, war im Jahre 1517 Kapellmeister zu S. Giovanni in Laterano. Von ihm sind mehre Werke bekannt, unter andern eine 4stimmige Messe, welche zugleich mit einer 8stimmigen von *Pierluigi* zu Venedig, bei Scoto's Erben 1585 gedruckt wurde.

In mehren gedruckten Motetten- und Madrigalensammlungen befindet sich Verschiedenes von diesem Meister.

In jener Messe wird *Roy* Kapellmeister des Vizekönigs von Neapel genannt, und in der Dedikazion an *Signora Eleonora Cibo,* eine Klosterfrau in Florenz, heisst es unter andern: »*Le indirizzo le due messe si eccellenti et armoniose delli eccellentissimi Palestrina e Roy*« u. s. w., woraus hervorgeht, dass *Roy* zu seiner Zeit einen bedeutenden Ruf als Tonsetzer mag genossen haben.

Rubino oder *Robino,* Lehrer der Knaben in der Capella Giulia v. Dezb. 1539 bis Dezb. 1545. *Pitoni* bezeugt, er habe in den Zahlungsbüchern der Lateranensischen Hauptkirche gefunden, dass *Rubino* im Jahre 1549 als Lehrer der Knaben daselbst angestellt war. Im Januar 1550 kam er jedoch wieder in derselben Eigenschaft in den Vatikan zurück und setzte seine Schule bis zum letzten August 1551 fort. *Pitoni* hat auch mehre Motetten von ihm gesehen, die in der Sammlung auserlesener Manuskripte des zu seiner Zeit *berühmt gewesenen Archives* zu S. Lorenzo in Damaso enthalten waren. Im Jahre 1553 heisst es in den Akten des liberianischen Kapitels (S. Maria Maggiore): »Die 19. Augusti 1553 decreverunt scribi debere literas ad magistrum Rubinum per D. Rechum de Pellegrinis, quod velit venire pro magistro Capellae cum salario solito et consueto«, worauf *Rubino* im Semptember 1553 daselbst eintrat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In dem Werke, welches den Titel führt: *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe descriptio et delineato, auctore Abb. Paulo de Angelis.* Romae, ap. Zannetti. 1617, wo im 8. Buche die der Hauptkirche gemachten Schenkungen aufgeführt werden, heisst es unter andern: »Infra scripti libri quinque et XI rotuli sunt, quos habuit ecclesia ex hereditate magistri Robini de Francia cantoris eximii et canonici istius basilicae. Liber unus de papiro: speculum musicae. Alius liber in musicis incipit: Kyrie. Unus libellus, in quo est Beth de musica ... item XI rotuli in pergameno advoluti cum diversis hymnis, quibus utuntur pueri cum pergunt cantando processionaliter.« etc.

Rubino war also aus Frankreich gebürtig und Kanonikus an der Hauptkirche S. Maria Maggiore, welcher er auch seinen musikal. Nachlass vermacht hat.

S.

Sabino, Ippolito. Von diesem Tonsetzer des 16. Jahrhunderts finden sich nebst den in *Gerbers* N. T.-L. angeführten Werken auch mehre Madrigale in nachstehender Ausgabe:

Dè Floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro dè madrigali a 5 *Vo. nuovamente composti e dati in luce.* Venezia, presso Vincenti. 1586.

Salinas, Bernardo, wird unter den Tonsetzern genannt, die zu Anfange des 16. Jahrhunderts (wie z. B. *Gio. Scribano, Pietro Perez, Cost. Festa, Elziario Genet*, detto il *Carpentrasso, Gio. Bonnevin etc.*) blühten. Er ist nicht zu verwechseln mit dem hochberühmten didaktischen Schriftsteller *Franc. Salinas.*

Santarelli, Giuseppe, von Forli, im Jahre 1749 in das Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen. Seine musikalischen Verdienste werden von Dr. Burney, P. Martini und Abt Gerbert sehr in Ehren gehalten; er war Sopransänger und guter Kontrapunktist.

Burney schloss, so erzählt *Baini*, auf seiner musikalischen Reise durch Europa mit *Santarelli* ein enges Freundschaftsbündniss. Als der englische Gelehrte aber merkte, dass er von den dortigen Schätzen trotz jener Freundschaft wenig gewinnen würde, so kaufte er dem Kastraten die Ritterwürde von Malta, und der neue Ritter entdeckte ihm den grössten Theil der Schätze, welche in der päpstlichen Kapelle enthalten waren. Damit konnte nun Burney seine Geschichte der Musik wohl bereichern.

Von *Santarelli* existirt ein Werk unter dem Titel:

Della musica del Santuario, e della disciplina dè suoi cantori. Raccolta di monumenti ordinati e distributi per i secoli della chiesa da Frà Giuseppe Santarelli dell' Ordine Gerosolimitano, cantor pontificio, accademico filarmonico, e tra gli Arendi Barsinide Lisiaco,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

e dal medesimo dedicata ai Vescovi della chiesa. Roma, Komarek, 1764. (Hiernach möge der Artikel in *Gerbers* A. T.-L. seine Berichtigung finden.)

Von seinen Werken erwähnt *Baini* die Komposizion, welche *Santarelli* mit *Geminiano Santini* nach der Konsekrazionsfeier des Bischofs von Korinth am 19. November 1758 auf Befehl des Papstes für die Kardinalstafel zu machen hatte, wo man eine für diese Gelegenheit gesetzte Musik wünschte. *Santarelli* unterzog sich diesem Geschäfte mit Eifer und trug eben so wie *Santini* den Beifall des Papstes und der Gäste davon.

Santini, D. Geminiano, von Pesaro, im Jahre 1754 als päpstlicher Sänger in das Kollegium aufgenommen. Er war nach *Baini's* Zeugniss ein guter Tonsetzer und schrieb nebst mehren praktischen Werken einen musikalischen Traktat: *Il compositore armonico*, den er im Jahre 1764 Papst Klemens XIII. widmete, aber wegen Mangels an Unterstützung nicht drucken lassen konnte. Das Original-Manuskript wurde auf Befehl des Papstes im päpstlichen Archiv niedergelegt, wo es noch aufbewahrt wird.

Santini schrieb für den Dienst der päpstlichen Kapelle eine 6stimmige Messe unter dem Titel: *Petrus et Joannes*, die er im Jahre 1767 dem Neffen des Papstes, Mons. Gio. Batt. Rezzonico widmete, worin er seine beschränkten Verhältnisse als Supernumerarius erwähnt und auch von seinem Compositore armonico spricht, der aber nichtsdestoweniger ungedruckt blieb.

Santini, Prospero, wird in dem Werke:

Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae a Fabio Costantino Romano urbevetanae cathedralis musicae praefecto in lucem editae. Romae, Zannetti. 1614

unter den ausgezeichnetsten Komponisten jener Zeit, als: *Pierluigi, Gio. M. Nanini, Fel. Anerio, Soriano, Giovanelli, Arc. Crivelli, Bern. Nanini, Gio. F. Anerio* u. s. w. mit seinen Werken aufgeführt.

Santucci, D. Mario, eines der acht Mitglieder der musikalischen Abtheilung in der Klasse der schönen Künste an der vormaligen italienischen Gesellschaft der Wissenschaft und Künste, und Meister des Kontrapunktes in Lucca; er befindet sich noch am Leben.

Er wurde zu Camajore im Toskanischen am 4. Juli 1762 geboren und zeigte seit seiner Kindheit einen grossen Hang zur Musik, widmete sich aber erst mit 17 Jahren derselben ausschliessend, d. i. im Februar 1779, wo er sich nach Neapel begab und in das Conservatorio di S. Maria in Loreto eintrat. Dort studirte er mit allem Fleisse die Musik unter Leitung des M. *Fedele Fenaroli.* Binnen eines Zeitraums von 11 Jahren wurde er ein vortrefflicher Tonsetzer und kehrte als solcher im Jahre 1790 in sein Vaterland zurück, wo man

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ihm in Anerkennung seiner musikalischen Kenntnisse sogleich die Kapellmeisterstelle gab.

Im April 1794 wurde er Priester und beschäftigte sich mit glücklichem Erfolge mit verschiedenen Wissenschaften; seine Vorliebe für Musik blieb aber demungeachtet immer gleich gross. Im Jahre 1797 kam er als Kapellmeister zu S. Giovanni in Laterano nach Rom, und im Jahre 1808 wurde er zum Kanonikus der Domkirche in Lucca ernannt.

Dieser vorzügliche Tonsetzer zeichnete sich unter andern durch eine *4chörige Motette* aus, die von der Accademia Napoleone in Lucca (Siehe *Il Rapporto de' Giudici sul premio della musica*, p. 21 negli atti della solenne adunanza dell' Accademia Napoleone, Lucca per Franc. Bertini, 1806) gekrönt wurde. Seine Kirchenmusiken sind vorzüglich geschätzt und er zieht noch jetzt sehr gute Schüler.

Wir besitzen von ihm in Wien viele *Psalmen* für eine und mehre Stimmen, die der Verfasser dieses Werkes in Italien schreiben liess und worin, obgleich sie im blühenderen Stile gehalten und dem ästhetischen Ausdrucke vorzugsweise angemessen sind, auch der geübte Kontrapunktist nicht zu verkennen ist.

Wer die vorerwähnte Motette genauer kennen lernen will, lese *Baini's*:

Lettera sopra il motetto a quattro cori del S. D. Maria Santucci premiato dall' Accademia Napoleone in Lucca l'anno 1806 *come lavoro di genere nuovo.*

ZENEAKADÉMIA

Sartori, Baldassarre, von Palliano, im Jahre 1689 in das päpstliche Sängerkollegium aufgenommen, war nach *Matteo Fornari* (Mskr. *Dell' origine, progr. e privil. della cap. pont.*) ein vorzüglicher Kirchenkomponist. Er war ein vertrauter Freund des Kard. Tommasi, welcher in seiner Kirche die Instrumentalmusik untersagte und nur an einigen Festen dieselbe erlaubte, wozu jedoch *Sartori* die Komposizionen liefern musste, der hiebei die gregorianischen Melodien zur Grundlage nahm. So schrieb er die *Antifonen*, den *Himnus*, *Psalmen* und das *Canticum* für 2 Vespern, alles vierstimmig, dann die *Messe* 8stimmig, und Alles hatte dem Kardinal, welcher den Proben beiwohnte, sehr gefallen. Diese Komposizionen wurden sämmtlich am Feste des h. Martinus 1712 von den Sängern der päpstl. Kapelle in der Kirche des Heiligen dieses Namens (chiesa di S. Martino à monti) aufgeführt. Die erwähnte Vesper und Messe befinden sich in den Händen *Baini's*, welcher grossen Werth darauf legt.

Savetta, Antonio, ein Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, gebürtig von Lodi. Von ihm werden *Motetten* zu 16 und 24 Stimmen angeführt, welche zu ihrer Zeit grossen Beifall fanden.

Savioni, Mario, ein Römer, wurde am 16. März 1649 in die päpstliche Kapelle als Sänger aufgenommen. *Adami* nennt ihn

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(*Osservaz.* S. 204) »Uomo singolare ne' concerti da camera«. Von ihm sind folgende gedruckte Werke bekannt:

Due libri di motetti a Voce Sola. Roma, Mascardi. 1650.
Quattro libri di madrigali a 3 *Vo.* Roma, Mascardi. 1660.

In der *Scelta di motetti a* 2, 3 *Voci* von *Caifabri*, Roma, 1667, finden sich 3stimmige Motetten von *Savioni*, so wie auch in andere Sammlungen Komposizionen von diesem Meister aufgenommen sind.

Scacchi, Marco, ein berühmter Schüler von *Franc. Anerio*, ein Römer, war 30 Jahre lang am k. polnischen Hofe angestellt, von wo er später nach Italien zurückkehrte und zu Gallese, der Heimath seiner Aeltern, starb.

Er bestand den berühmten musikalischen Streit mit dem Organisten der Republik von Danzig, *Paul Syfert*, gegen welchen er sein *Cribrum musicum ad triticum Syfertinum.* Venetiis, Vincenti, 1643, drucken liess. *Syfert* antwortete 2 Jahre darnach, aber ziemlich schwach, mit dem Werkchen: *Anticribratio musica ad avenam Scacchianam.* Danzica, Retio, 1645. *Scacchi* replizirte mit seinem *Breve discorso sopra la musica moderna.* Varsovia, Elert. 1649, und damit endete der Streit. (S. *Micheli, Romano.*)

Seine gedruckten Werke sind folgende:

Tre libri di madrigali a 5 *Vo.* Venezia, Magno. 1634—1637.
Un libro di Messe a 4, 5, 6 *Vo.* 1638.
Due libri di Motetti artifiziosi a 4, 5 *Vo.* 1640.

Berardi, Scacchi's Schüler, erhebt die Verdienste dieser Komposizionen bis zu den Sternen; er sagt in der Vorrede der *Documenti armonici*, pag. 11 unter andern Folgendes: »Nella mia più florida gioventù con tutto, ch'io fossi canonico, e maestro di capella in città riguardevole mi sottomessi interamente alla scuola e direzione della sospirata memoria di Marco Scacchi, già maestro di capella de' monarchi di Polonia per il corso di anni trenta. Questi studi erano il nostro ordinario trattenimento, ed essendo io il minimo gli faccio imprimere, acciò maggiormente risplenda la gratitudine che devo alle ceneri del mio caro maestro.«

Der Ruhm dieses Mannes wäre noch grösser, wenn er dem Römer *Micheli* das Verdienst der Erfindung der mehrstimmigen Canoni über die Vokale mehrer Worte nicht hätte streitig machen wollen.

Scobedo (oder *Escobedo*), *Bartolomeo*, gehört unter die guten Tonsetzer des 16. Jahrhunderts. Seine Werke liegen, da er Sänger der päpstlichen Kapelle war, im Archive dieser letzteren in grosser Anzahl aufbewahrt. Wer über seine musikalische Entscheidung über die zwischen *D. Vicentino* und *D. Vincenzo Lusitano* hinsichtlich des *genere diatonico* entstandene Streitfrage etwas Näheres erfahren will, der möge

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nächst *Hawkins* Geschichte (VIII. Band) bei *Baini* (I. Band, p. 343) nachblättern; dort findet sich die Sache eben so umständlich, wie bei ersterm erzählt, nur mit dem Unterschiede, dass *Baini* aus *D' Ankerts*, welcher mit *Escobedo* Schiedsrichter war, Originale selbst schöpfte, während *Hawkins* entferntere Quellen benutzt hat.

Scribano, Giovanni, ein Tonsetzer zu Anfange des 16. Jahrhunderts, welcher einigen Ruf hatte.

Serra, D. Paolo, von Novi gebürtig, wurde im Jahre 1753 in das Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen. Der ganze Titel seines von *Gerber* (N. T.-L.) nach *Burney* angezeigten Werkes ist:

Introduzione armonica sopra la nuova serie dè suoni modulati oggidi, e modo direttamente e più facilmente intuonarla di Paolo Serra capellano cantor pontificio. Roma, Giunchi. 1768.

Severi, Francesco, von Perugia, wurde am 31. Dezember 1613 als Sopran der päpstlichen Kapelle aufgenommen. Er war ein vorzüglicher Sänger und guter Tonsetzer. Er starb am 25. Dezember 1630.

Von ihm findet man die sogenannten *Salmi passeggiati*, die er dem Kardinal Borghese zueignete; sie sind in Rom bei Borboni 1615 gedruckt. Diese *Salmi passeggiati* enthielten für diejenigen, welche wenig Erfindung hatten, alle Arten Verzierungen über den Canto fermo und die sogenannten Fauxbourdons aller Kirchentöne, wie sie in Rom gebräuchlich waren.

Simonelli, Matteo, ein Römer, wurde am 15. Dezember 1662 in die päpstliche Kapelle aufgenommen; er war ein Schüler von *Gregorio Allegri* und später von *Orazio Benevoli*. Die gründlichen Studien, die er in den Werken *Pierluigi's* machte, verschafften ihm den Namen eines *Palestrina des 17. Jahrhunderts*. Er war Kapellmeister an mehren Kirchen zu Rom. *Caifabri* schaltete in eine Raccolta vom Jahre 1683 verschiedene Psalmen von *Simonelli* ein; er selbst jedoch liess nichts von eigenen Komposizionen drucken. Viele seiner Werke, als *Messen, Psalmen* und *Motetten*, befinden sich als Manuskripte im päpstl. Archive. Zur Zeit *Adami's* war von ihm ein 4stimmiges *Victimae paschali* berühmt. Heut zu Tage wird von ihm am 4. Sontage in der Faste die 6stimmige *Motette: Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est* mit grossem Beifalle gesungen. Sie ist nach *Baini's* Versicherung im besten Geschmacke geschrieben.

Soto, Francesco P., von Langa in der Diözese Osma gebürtig, wurde am 8. Juni 1562 in das päpstliche Sänger-Kollegium aufgenommen und starb als Dekan der päpstlichen Kapelle, 85 Jahre alt, am 25. September 1619 (nicht 1691, wie es bei *Gerber* heisst).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Welche Achtung *Soto* bei Sixtus V. genoss, beweist der Umstand, dass dieser Papst, als er über die Einführung des Kapellmeisters in die päpstliche Kapelle aus dem Mittel der Sänger und Abstellung dieser geistlichen Würde — welche dem Primicerio an Rang und Würde gleichstand — die Urtheile der Sachverständigen hören wollte, die beiden Sänger *Merlo* und *Soto* berief, mit denen er mehre Unterredungen über diesen Gegenstand hatte.

Soto hatte Einfluss auf die Musik des Oratorio, welches der h. Filippo Neri gestiftet hatte, und sammelte die *Laudi spirituali*, welche *Pierluigi* komponirt hatte, da er seit 1571 dorthin arbeitete, so wie die Komposizionen Anderer; auch liess er als Fortsetzung der zwei Bücher, welche *Animuccia* in diesem Fache herausgab, folgendes Werk drucken:

Il terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro Voci. Roma, per Aless. Gardano. 1588,

und dedizirte dasselbe dem Kardinal Federico Borromeo, Neffen des h. Karl, welcher das erwähnte Oratorio häufig besuchte. Im folgenden Jahre 1589 liess *Soto* eine neue Auflage dieser drei Bücher *Laudi* machen, denen er noch neue Komposizionen hinzufügte, unter dem Titel:

Libro delle laudi spirituali dove in uno sono compresi tre libri già stampati, e ridutta la musica a più brevità e facilità, e con l'aggiunta di molte laudi nuove.

Im Jahre 1591 endlich liess er bei demselben Gardano das 4. Buch der *Laudi spirituali a 3 e 4 Voci* drucken, die er der Herzogin Olimpia Orsina Cesi d'Acquasparta widmete, in welchem die Tonsetzer nicht namentlich angegeben sind.

Spataro, Giovanni, von Bologna, war ein ausgezeichneter Theoretiker und Praktiker seiner Zeit und von 1512 bis 1541 als Kapellmeister zu S. Petronio in Bologna angestellt.

Stabile, Annibale, wird als *Pierluigi's* Schüler angeführt. Er hat in Rom verschiedene Kapellmeisterstellen bekleidet, nämlich zu S. Giovanni in Laterano von 1575—1576; im Collegio Germanico, Ungarico und S. Apollinare vom Juli 1578 bis Februar 1590; endlich zu S. Maria Maggiore von 1592 bis 1595.

Von ihm sind folgende Werke gedruckt, und zwar bei Gardano zu Venedig:

Tre libri di Motetti a 5, 6, 8 *Vo.* 1584, 1585, 1589.
Un libro di Madrigali a 5 *Vo.* im J. 1587,

worin mehre Madrigale von Gio. Maria Nanini sich befinden;

Un libro di litanie a 4 *Vo.* 1592,

wo er das Bekenntniss ablegt, dass er all' sein Wissen seinem Meister Giovanni Pellestrina schuldig sei (suo Maestro Giovanni Pellestrina).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auch in andern Sammlungen finden sich Komposizionen von *Annibale Stabile*.

(*Gerber* verweist [im A. T.-L.] unter dem Namen *Annibale Stabile* auf *Annibal Patavinus* und sagt, *Scardeoni* sei sein Biograf gewesen, zieht auch mehre Werke desselben aus dem Draudius an, die so ziemlich in die Epoche der vorerwähnten fallen. Ob nun diese beiden Namen einem und demselben Individuum angehören und ob nicht bei *Gerber* mit Rücksicht auf die übrigen über diesen Mann gegebenen Nachrichten ein Anachronism unterlaufe, das mögen Andere bei grösserer Musse untersuchen. In meinen Notizen finde ich in der Reihe der Organisten von S. Marco, und zwar an der zweiten Orgel, einen *Annibale Padovano* von 1552 bis 1556. Vielleicht ist diess der Verfasser derjenigen Komposizionen, welche unter dem Namen *Annibal Patavinus* vorkommen. In dem Schüler Palestrina's ist eher ein Römer zu vermuthen.)

Steffani, Agostino, von Castelfranco gebürtig, kam durch die Protekzion eines deutschen Grafen, der ihn zu S. Marco in Venedig singen hörte, nach München, wo er im Jahre 1674, 19 Jahre alt, unter *Bernabei* sich auf die Komposizion legte und sich darin in kurzer Zeit so ausbildete, dass er noch in demselben Jahre eine Sammlung 8stimmiger Psalmen von bedeutendem Werthe unter dem Titel herausgab:

Psalmodia vespertina volans octo plenis vocibus concinenda, ab Augustino Steffano in lucem edita, aetatis suae anno XIX. Monachii. 1674.

Er starb zu Frankfurt im Jahre 1730, im 75. Jahre seines Alters, nicht im 80., wie *Gerber* irrig angenommen. Das Weitere der Lebensverhältnisse dieses berühmten Mannes ist übrigens in dem alten Lexikon des erwähnten unermüdeten Schriftstellers sehr ausführlich angegeben, wesshalb wir hier darüber hinweggehen können.

Suriano, Francesco, auch ***Soriano***, geboren zu Rom 1549. Mit 15 Jahren kam er als Chorknabe in die lateranensische Hauptkirche, wo er den ersten Unterricht von *Annibale Zoilo* und *Bartolomeo Roy* genoss. Nachdem sich seine Stimme geändert hatte, kam er unter die Leitung eines gewissen *Giovanni B. Montanari*, späterhin aber in die Schule von *Giovanni M. Nanini* und *Pierluigi*. Er erhielt sodann um 1600 die Anstellung als Benefiziat an der Hauptkirche zu S. Maria Maggiore und als Maestro, eine Stelle, die er bereits im Jahre 1587 versah, aber 1589 verliess und 1599 die Kapellmeisterstelle zu S. Giovanni in Laterano übernahm, die er, wie gesagt, 1600 wieder aufgab. Obgleich er zu S. Peter im Vatikan angestellt war, vermachte er dennoch im Jahre 1619 all' sein Vermögen der Hauptkirche S. Maria Maggiore mit der Verbindlichkeit für letztere, sein Leichenbegängniss, eine jährliche Todtenfeier und zwei Kapellanien auf Rech-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

nung des Kapitels zu bestellen. *Suriano* starb bald nach dieser Schenkung im Januar 1620 und wurde zu S. Maria Maggiore begraben.

Seine Werke sind folgende:

Il libro 1. *di madrigali a* 5 *Vo.* Venezia, Gardano. 1581.
Il libro 2. *di madrigali a* 5 *Vo.* Roma, Coattino. 1592.
Li Motetti a 8 *Vo.* Roma, Mutio. 1597.
Il libro 1. *di Madrigali a* 4 *Vo.* Roma, eredi del Mutio. 1597.
Il libro 2. *di Madrigali a* 4 *Vo.* Roma, eredi del Mutio. 1602.
Il libro 1. *di Messe.* Roma, Robletti. 1609.

Dieser Band ist P. Paul V. gewidmet, und es erhellt daraus, dass *Suriano* nach und nach an allen drei Hauptkirchen angestellt gewesen, da er in der Dedikazion sagt: »Praeterea labores et industriam addixi, te benignissime annuente, cum in basilica ad Praesepe tu summae rerum praeesses, ego musicae rei. Accedit quod haec parata sunt a me tum in ea basilica, tum in lateranensi, ac vaticana, hoc est, in totius christiani orbis principibus ecclesiis« etc. Unter diesen Messen befand sich auch die 6stimmige Missa Papae Marcelli, die er für 8 Stimmen setzte.

Canoni et obblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave maris stella a 3, 4, 5, 6, 7, 8 *Vo.* Roma, Robletti. 1610.
Il libro 1. *di Salmi e Motetti a* 8, 12, 16 *Vo.* Venezia, Vincenti. 1614.
Il libro 2. *di Salmi e Motetti a* 8, 12, 16 *Vo.* Venezia, Vincenti. 1616.
Le Villanelle a 3 *Vo.* Venezia, Vincenti. 1617.
Il Magnificat e li Passio a 4 *Vo.* Roma, Robletti. 1619; auf deren erster Seite sein Portrait mit der Unterschrift: *Franciscus Surianus Romanus annorum LXX.*

P. F. Giovanni d' Avella (in seinen: *Regole di Musica*, Roma, Moneta, 1657), obgleich er sich als einen sklavischen Verehrer und Nachfolger der Neapolitaner Meister: *Pomponio Neana, Gio. Dom. Montella, Simone Crescenzio, Scipione Dentice, Stella, principe di Venosa, Corcia, Ippolito Tartaglino, Palazzotto, Alessandro Grande* u. s. w. erweist, von welchen allen er in seinem Werke Beispiele anführt, kommt doch auf *Suriano* zurück, dem er (Kap. 91, S. 144) mit folgenden Worten vor allen übrigen Gerechtigkeit widerfahren lässt:

»Possedeva bene l'arte à tempi nostri un valent'uomo romano, degno di lode, chiamato il Soriano. Questro era talmente eccellente che sopra ogni nota faceva sempre dissonanze continue senza interponer il contraponto; pareva una furia infernale, et un angelo poi nel contraponto sonoro et era tanto pronto nelle dissonanze, che in ciò fu singolare: molti valent' uomini si provarno, se potevano imitarlo, ma dopo tre o quattro pause si tiravano all' ordinario contrapunto.«

Von seinen Komposizionen wird insbesondere eine sehr künstliche *Messe sopra la scala* erwähnt, die er 1619 der päpstl. Kapelle schenkte und die im Volumen 75 enthalten ist.

Sylva, Andrea, ein Römischer Tonsetzer aus der Epoche *Josquin's*. Von ihm finden sich im Archive der päpstl. Kapelle verschiedene Werke, welche unter die besten ihrer Zeit gerechnet werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

T.

Tartaglini, Ippolito, ein Römischer Tonsetzer, welcher im J. 1575 als Kapellmeister an der Hauptkirche S. Maria Maggiore angestellt war. Von ihm sind dort noch verschiedene Werke vorhanden; unter andern befinden sich Madrigale von ihm in der Sammlung: *Dodici Affetti.*

Tintore, Giovanni, um 1450 geboren, ein Niederländer und berühmter musikalischer Schriftsteller, von dessen praktischen Werken in dem Archive der päpstlichen Kapelle Verschiedenes aufbewahrt wird. *Baini* sagt bei Gelegenheit, wo von Behandlung des Textes die Rede ist, dass seine 5stimmige Messe: *l'homme armé* ein Beispiel von sehr willkürlicher Behandlung des Textes gibt. Während 4 Stimmen das *Sanctus* singen, lässt er den Tenor sagen: *Cherubim ac Seraphim caeterique spiritus angelici Deo in altissimis incessabili voce proclamant.* Im Osanna lässt er den Alt sagen: *Pueri hebraeorum sternentes vestimenta ramos palmarum Jesu Filio David, clamabant Osanna in excelsis.* Und im 3stimmigen *Benedictus* sagt der Tenor: *Benedictus semper sit filius Altissimi, qui de coelis huc venit in nomine Domini.*

Von ihm ist wohl Vieles noch übrig, aber der Welt (ausser seinem vortrefflichen *Definitorio*) bisher nichts mitgetheilt worden. Seine *Traktate* (die Komposizionen lassen wir der päpstlichen Kapelle) — niemals gedruckt — existiren in Abschrift in der k. Bibliothek zu Paris.

Uebrigens hat über diesen berühmten Mann *Mr. Fétis* in der *Revue musicale* und in seinem *Memoire* über die Niederländer manches Interessante bekannt gemacht.

Trasuntino, Vito. Baini erzählt, dass er ein Cembalo von diesem Meister besitze, das einzig in seiner Art sei. Dasselbe ist im Jahre 1606 auf Kosten des Camillo Gonzaga, Conte di Novellara (im Modenesischen), gearbeitet und ausgezeichnet durch einen äusserst komplizirten Mechanismus, indem die Tastatur aus 4 Reihen besteht und 4 Oktaven, jede Oktave 31 Tasten enthält, so dass sich 125 Tasten darin befinden. Dabei ist ein sehr fein gearbeitetes Tetrachord befindlich, welches die genaue Eintheilung der ganzen Stimmung des Cembalo enthält, so dass es sehr leicht zu stimmen ist. Auf der Vorderseite hat es die Aufschrift:

Solus
Camillus Gonzaga Novellariae comes
Clavemusicum omnitonum
modulis diatonicis, cromaticis et enarmonicis
a docta manu tactum
insigne
Vito de transuntinis Veneto auctore.
MDCVI.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

U.

Ugolini, Vincenzo, von Perugia, war zuerst Kapellmeister zu S. Maria Maggiore im Jahre 1603, verfiel dort in eine lange Krankheit, und obgleich ihn die Aerzte für unheilbar erklärten (wie diess aus den Zensualbüchern jener Kirche erhellt), behielt man ihn dennoch im Amte. Im Jahre 1609, als er nichtsdestoweniger wieder hergestellt wurde, ward er an der Domkirche zu Benevent angestellt, wo er einen grössern Gehalt hatte und bis zum Jahre 1615 blieb. Er kam dann wieder nach Rom, wo er als Maestro di S. Luigi de Francesi und später (1620) zu S. Peter im Vatikan angestellt wurde; hier starb er im Jahre 1626.

Von seinen gedruckten Werken sind folgende bekannt:

Due libri di motetti a 8 Vo. Roma, Zannetti. 1614.
Due libri di madrigali a 5 Vo. Venezia, Vincenti. 1615.
Quattro libri di motetti a 1, 2, 3, 4 Vo. Venezia, Vincenti. 1616, 1617, 1618, 1619.
Due libri di Salmi a 8 Vo. Venezia, Vincenti. 1620.
Due libri di messe e motetti a 8, 12 Vo. Roma, Soldi. 1622.
Salmi e motetti a 12 Vo. Venezia, Vincenti. 1624.

Liberati sagt in seinem Briefe an *Ovidio Persapeggi* (S. 28) Folgendes von ihm:

»L'altro insigne scolare e favorito di Bernardino Nanini fu Vincenzo Ugolini, uomo di gran maestria nell' insegnar altrui, tanto il canto, quanto la modulazione armonica, come l'hanno fatto vedere molti suoi scolari dell' [illegible] e dell' altro talento, et in specie Lorenzo Ratti suo nepote, florido compositore, come le stampe ce lo dimostrano, et Orazio Benevoli« u. s. w.

Ugolino d' Orvieto, blühte zu Anfange des 14. Jahrhunderts. Von seinen Werken sulla musica misurata besitzt *Baini*, wie er anführt, eine Sammlung in einem schönen Kodex.

Unioni, Virgilio, von Rieti, wird als Zögling der Römischen Schule rühmlich erwähnt. Er war im Jahre 1709 als Kapellmeister an der Kirche und am Kloster di S. Chiara in Rom angestellt.

V.

Vacqueras, vermuthlich ein Spanier und Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, von welchem verschiedene Werke in dem päpstl. Archive vorhanden sind.

Valentini, Pierfrancesco, ein Römischer Edelmann von besondern musikalischen Verdiensten, Zögling der Römischen Schule unter *Gio. M. Nanini*, wovon auch *Gerber*, wie von seinen Werken, aus guten Quellen spricht.

Er starb im Jahre 1654 und hinterliess drei didaktische Werke im Manuskript, welche an die Bibliothek des Hauses Barberini kamen; auch befahl er seinen Erben, dass sie 22 Bände

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seiner musikalischen Werke drucken lassen sollten, was auch geschah.

Die Titel jener didaktischen Werke sind:

Duplitonio. Musica dimostrazione di Pier Franc. Valentini romano, per la quale appare li toni e modi musicali ascendere al numero di 24 dove dodici soli communemente sono stimati etc. Dedicato alla Ces. M. del Imp. Ferdinando III.
Trattato del tempo, del modo, e della prolazione etc.
Trattato della battuta musicale etc.

Die 22 Werke, welche die Erben in Folge testamentarischen Auftrages drucken und dabei immer die Nummer und die Veranlassung beifügen liessen, waren folgende:

Madrigali a 5 Vo. Musica e poesia del Valentini. Libri 2. Roma, Mascardi. 1654.
Motetti ad una Voce con istrumenti. Libri 2. Roma, Mascardi. 1654.
Motetti a 2, 3, 4 Vo. Libri 2. Roma, Mascardi. 1655.
Canzonette spirituali a Voce sola. Libri 2. Roma, 1655.
Canzonette spirituali a 2, 3 Vo. Libri 2. Roma, 1656.
Canzonette spirituali a 2, 3, 4 Vo. Libri 2. Roma, 1656.
Musiche spirituali per la natività di N. S. G. Cristo a 1, 2 Vo. Musica e poesia del Valentini. Libri 2. Roma, Belmonti. 1657.
Canzoni, Sonetti, ed Arie a Voce sola. Libri 2. Roma, Belmonti. 1657.
Canzoni ed Arie a 1, 2 Vo. Musica e poesia del Valentini. Libri 4. Roma, Belmonti. 1657.
Litanie e motetti a 2, 3, 4 Vo. Libri 2. Roma, Belmonti. 1657.

Vecchi, Orazio. Zu seinen in *Gerber* angeführten praktischen Werken ist noch hinzuzufügen:

Selva di varia ricercatione di Orazio Vecchi, nella quale si contengono varii soggetti a 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 Voci, cioe madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a diece nel fine, et accomodatovi la intavolatura di liuto all' arie, ai balli et alle canzonette, nuovamente ristampata e corretta dall' autore. Venezia, Gardano. 1595.

In diesem Werke gibt es viele Komposizionen zum Singen, Spielen und Tanzen zugleich; unter andern ist der *Saltarello detto Trivella* zu 5 Stimmen und der *Pass' e mezzo* über die Kanzone *Gitene ninfe*, auch 5stimmig, darin enthalten.

Viadana, F. Ludovico, ein Mönch, geniesst bereits zwei Jahrhunderte hindurch die Auszeichnung, für den Erfinder des Generalbasses gehalten zu werden. *Brossard*, *Rousseau* und andere, sowohl deutsche, als italienische Schriftsteller folgen dieser Idee. Allein *Baini* sagt: drei gleichzeitige Schriftsteller: *Viadana*, *Bianciardi* und *Agost. Agazzari* haben über diesen Gegenstand geschrieben, ohne dass *Viadana* diese Ehre besonders zugesprochen worden oder derselbe sie sich zugeeignet hätte. Er war indess einer der ersten, die hierüber geschrieben. (Durch H. Hofr. *R. Kiesewetter* Abhandlung über die Tabulaturen der ältern Praktiker, Art. V., ist hoffentlich alles Gerede über diesen Schriftsteller für immer abgethan. Leipziger Mus. Zeitung. 1831.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Viadana war übrigens ein Spanier und kein Italiener, wie ihn *Brossard* nennt; er schrieb aber seine Abhandlung: *Sopra il modo che dee tener l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo etc.*, in Italien und in italienischer Sprache. (Diess ist eigentlich nur die Vorrede zu den *Concerti sacri*, 1603.) Auch hiess er nicht *Giovanni Mattia*, wie ihn fälschlich *Ant. Garzia* in der Note bei dem Namen *Viana* in der Uebersetzung des spanischen Gedichts: *La Musica* von *Yriarte* nennt, was auch unsern *Gerber* (N. T.-L.) zu einem Irrthum verleitete.

Viadana war Kapellmeister an der Domkirche zu Mantua, später an der Kirche di Concordia, endlich an der zu Fano. Er liess 28 Werke drucken, von welchen mehre wiederholte Auflagen erlebten. Die vorzüglichsten darunter sind:

Salmi a 5 *Voci* in mehren Bänden.
Falsi bordoni a 4, 8 *Vo.*
Cento concerti a 1, 2, 3, 4 *Vo.*
Concerti sacri a 2 *Voci*, in mehren Bänden.
Concerti ecclesiastici a 2, 3, 4 *Voci*, in 10 Bänden.
Officium defunctorum a 4 *Vo.*
Vesperi a 4 *Vo.*

Alle diese Werke sind in Venedig bei Vincenti vom Jahre 1600 bis 1622 gedruckt.

Vincenti, Giovanni, ein Schüler *Benevoli's*, ein, um mit *Antonio Liberati* zu reden, sehr fester Tonsetzer. Er war viele Jahre lang als Kapellmeister zu Loreto angestellt, kam dann, beiläufig 1674, nach Rom, seiner Vaterstadt, wo er bis an sein Ende lebte. *Liberati* sagt von ihm noch ferner: »Di valor non secondo a verun professore di musica nel massiccio del sapere per la modulazione armonica, e per lo stile ecclesiastico non coinquinato nè lascivo.«

Vitali, Filippo, ein florentinischer Geistlicher, wurde am 10. Juni 1631 in das päpstliche Sänger-Kollegium aufgenommen. *Adami* sagt, er wäre ein guter Tonsetzer im Kirchen- und Kammerstile gewesen. Von seinen gedruckten Werken sind folgende bekannt:

Due libri di musiche ad 1, 2 *Vo.* Roma, Robletti. 1618.
Motetti a 2, 3, 4, 5 *Vo.* Roma, Robletti. 1631.
Arie a 2 *Vo.* Roma, Masotti. 1635.
Gl' Inni per tutto l'anno giusta la correzione di Papa Urbano VIII. Roma, Masotti. 1636.
Salmi a 5 *Vo.* Roma, Bianchi. 1641.
Libri cinque di arie a 3 *Vo.* *Firenze, Landi etc.* 1647.
Aretusa, favola cantata in Roma nel 1640, ist im Manuskript vorhanden.

Die erwähnten *Inni* widmete *Vitali* dem Papst Urban VIII.; sie sind in dem päpstlichen Archive unter der Nummer 85 eingetragen, und es befindet sich darauf ein schön gemaltes Titelblatt mit *Vitali's* Portrait, wie er dem Papste knieend sein Buch überreicht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vittori, Loreto, von Spoleto, ein Schüler *Francesco Soto's*, der beiden *Nanini* und *Suriani's*, daher zur Römischen Schule gehörig, als Dichter, Tonsetzer und der vorzüglichste Sopran-Sänger seiner Zeit bekannt und berühmt. Er kam mit *Ottavio Doni* nach Florenz, wo er bei dem Grossherzog Kosmus II. in Dienste trat und sich bei dieser Gelegenheit sehr mit Poesie beschäftigte. Der Kardinal Ludovico Ludovisi, Neffe Gregor XV., erhielt ihn auf vieles Bitten vom Grossherzoge wieder zurück; so ward er, kaum in Rom angekommen, am 23. Januar 1622 in das päpstliche Sänger-Kollegium aufgenommen. P. Urban VIII., von seinen Verdiensten durch den Kardinal Ant. Barberini in Kenntniss gesetzt, ernannte ihn zum Ritter des Christus-Ordens. Von ihm ist Folgendes gedruckt:

Arie a Voce sola. Roma, Bianchi. 1539.
La Galatea, dramma in musica. Roma, Bianchi. 1639.
La pellegrina costante, dramma sacro. Roma, Manelli. 1647.

Die ausserordentlichen Wirkungen, welche das Dramma: *La Galatea* hervorbrachte, beschreibt *Chiaro Nicio Eritreo* (*Giovanni Vittori Koscio*) in seiner *Pinacoteca*, II. No. 68, und sagt überhaupt von *Vittori*, dass er die Zuhörer mit seinem Gesange zu Allem stimmen konnte, was ihm beliebte, zum Lachen, Weinen, Schreien u. s. w.

Ebenderselbe sagt auch, *Vittori* habe ausser mehren dramatischen Werken einen Band *Dialoghi sagri e morali in versi.* Roma, 1652, und ein *poema giocoso* unter dem Titel: *La Troia rapita.* Macerata, 1662 herausgegeben. Er starb am 23. April 1670 und wurde zu S. Maria sopra Minerva begraben, wo man einer Seitenthür gegenüber in einem Winkel der Hauptsäule folgende Inschrift auf einer Marmortafel liest:

D. O. M. *Equitem Loretum Victorium Spoletinum ob miram canendi artem, eximiam vocis suavitatem, Hetruscae poesis praestantiam apud principes, apud Pontifices acceptissimum, quem Ludovici card. Ludovisii summis precibus a Cosmo II. magno Hetruriae duce sacellum Pontificium impetravit: Urbani VIII. et Antonii card. Barberini beneficentia decoratum ipsius nominis fama viventem illustravit in chartis, fato extinctum in marmore celebrat. Anno Salutis Hum. MDCLXX.*

Vittoria, Tommaso Lodovico, ein spanischer Geistlicher, gebürtig von Avila. Er war ein tiefer Kenner der musikalischen Kunst; so wie er sich in dem grössten Theile seiner Werke als vortrefflichen Schüler und getreuen Nachahmer von *Escobedo* und *Morales* zeigte, so näherte er sich in leichteren Sachen von Gefühl und Ausdruck öfters *Pierluigi* dergestalt, dass man seine Komposizionen mit denen des letztern fast verwechseln könnte.

Seine Messen: *O quam gloriosum est regnum; Simile est regnum coelorum* u. s. w.; seine *Turbae der Passion* und einige *Motetten* von ihm werden alljährlich in der päpstlichen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kapelle gesungen und haben alle ihre Vorzüge bis auf den heutigen Tag bewährt. Er wurde wegen seiner vorzüglichen Eigenschaften im Jahre 1573 zum Kapellmeister des Collegio germanico ernannt; später 1575 kam er in derselben Eigenschaft an die Kirche S. Apollinare.

Baini sagt, *Adami* habe im Traume geschrieben, dass *Vittoria* Sänger der päpstlichen Kapelle gewesen; denn er werde in keinem Elenco oder Tagebuche des Archives angeführt; so wie auch *Abbate Bertini* (in seinem *Dizionario di Mus.* T. IV. p. 122) irrt, wenn er sagt, *Vittoria* sei ein Rival *Pierluigi's* gewesen, da er doch dessen, so wie *Gio. Maria Nanini's* vertrauter Freund war, welchem zu Liebe er den spanischen Mantel ablegte und sich mit mehr Geschmack nach Römischer Sitte kleidete.

Die Werke, welche *Baini* von *Vittoria* kennt, sind folgende:

Thomae Lodovici da Victoria Abulensis coll. germ. in urbe Roma musicae moderatoris liber I. qui missas, psalmos, magnificat, ad Virginem Dei matrem salutationes aliaque complectitur 4, 5, 6, 8 Vocum. Venetiis, apud Ang. Gardanum. 1576 (dem Herzog Ernst von Baiern gewidmet).

Cantica B. Virginis, vulgo Magnificat 4 Vocum. Una cum quatuor antiphonis B. V. 5 et 8 Vocum. Romae, ap. Zannettum. 1581.

Hymni totius anni 4 Vocum, una 8 Vocum. Romae, apud Zannettum. 1581 (Gregor XIII. gewidmet).

Missarum liber primus 4, 5, 6 Voc. ad Philippum II. Hisp. R. Romae, apud Gardanum. 1583.

Officium hebdomadae S. Romae, ap. A. Gardanum. 1585.

Motecta festor. totius anni etc. 5, 6, 8 Voc. ad sereniss. Sabaudiae ducem Carolum Eman. Romae, ap. Al. Gardanum. 1585.

Motecta 5, 6, 8 et 12 Vo. etc. noviter impressa Mediolani ap. Tr. et N. Sim. Tini. 1589.

Missarum liber secundus 4, 5, 6, 8 Vo. cum Asperges et Vidi aquam etc. ad S. pr. card. Albertum. Roma, ap. Fr. Coattinum. 1592.

Pitoni sagt in seinen handschriftlichen Notizen von ihm: »Als *Vittoria* Kapellan Sr. kaiserl. Majestät war, schrieb er im Jahre 1605 das *Uffizio dè morti* 6stimmig, das er zu Madrid für die Exequien der Kaiserin in demselben Jahre drucken liess.«

Die Lamentazionen *Vittoria's*, welche in oben genanntem Officium hebd. S. enthalten sind, waren bis auf die Zeit der Lamentazionen *Pierluigi's* am meisten im Gebrauch in der h. Kapelle, wurden aber durch letztere verdrängt.

Vuert, Giaches. Von ihm werden Madrigale in dem Werke:

Spoglia amorosa. Madrigali a 5 Voci di diversi eccellentissimi musici nuovamente posti in luce. In Venezia, appresso l'her. di G. Scoto. 1585.

aufgeführt und er selbst scheint, diesem Titel nach zu urtheilen, zu seiner Zeit berühmt gewesen zu sein.

Gerber kennt ihn nicht; führt ihn jedoch unter dem Namen *Waer* (im alten T.-L.) und unter dem Namen *Waert* oder

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wert (im neuen T.-L.) auf. Ob er mit *Jacobus Vaet*, der ebenfalls in der Mitte des 16. Jahrhunderts geblüht haben und Vorsteher der kais. Hofkapelle gewesen sein soll, identisch ist, wäre noch zu erörtern.

Z.

Zarlino, Giuseppe, von Chioggia gebürtig, ein Schüler *Adrian Willaert's*. Dieser berühmte musikalische Schriftsteller des 16. Jahrhunderts war ein Zeitgenosse *Pierluigi's*, fast zu derselben Zeit, wie letzterer, geboren und gestorben. Alle frühern Schriftsteller haben in ihren Angaben über *Zarlino* geirrt; jetzt aber hat der *Abb. Ravagnan* in seinem *Elogio di G. Zarlino.* Venezia, 1819, Tipografia Zerletti, sowohl das eine, als das andere umständlich nachgewiesen; *Ravagnan* hat *Zarlino's* Geburtsjahr auf 1517 und sein zu Venedig erfolgtes Ableben auf den 14. Februar 1590 festgesetzt. Von dem Geburtsjahr sagt er indess nur, dass es nicht weiter hinausgestellt werden dürfe. Hinsichtlich des Sterbetages hat er aber die Todten-Register des Pfarr-Archives di S. Zaccaria geprüft und Folgendes gefunden:

Addi 14. *Febbrajo* 1589 (1590).

E morto il R. M. P. Isepo Zarlino M. d. C. di S. Marco Capelan di S. Severo de età di anni 69 *ammalato de mal de gotte et cataro da mesi tre.*

Ravagnan sagt bei dieser Gelegenheit, das angegebene Alter von 69 Jahren sei falsch; es müsse heissen: 73 nicht ganz zurückgelegt. Er schliesst auf das Geburtsjahr von einem Dokumente, welches bezeugt, dass *Zarlino* mit 23 Jahren zum Diakonat geweiht worden, welches zu Ostern 1539 geschehen sei.

Dass seine praktischen Werke den theoretischen bei weitem nachstehen, ist, nach meinem Dafürhalten, keine neue Bemerkung mehr. *Baini* wenigstens wirft ihm bei jeder Gelegenheit das steife, geistlose Wesen des flandrischen Stils vor, welches sein grosser Zeitgenosse *Pierluigi* so ganz verbannt hätte. Wir behaupten aber nach guter Ueberlegung, dass selbst *Pierluigi* diesem Wesen nie ganz untreu geworden. Es war der Charakter jener Epoche, ohne welchen Niemand komponiren konnte. Namentlich spricht *Baini* diess Urtheil über *Zarlino's* Lamentazionen und seine 3- und 4chörigen Kompositionen aus, und *Burney* scheint ihm bei diesem Urtheile zum Muster gedient zu haben.

Zoilo, Annibale, ein Römer, war vom Jahre 1561 bis 1570 als Kapellmeister an der Lateranensischen Hauptkirche angestellt und wurde am 5. Juli 1570 in das Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von ihm werden im Kirchen- und Kammerstile verschiedene Werke, vorzüglich in Sammlungen, angeführt; die päpstliche Kapelle bewahrt so manches Treffliche von ihm; auch sagt *Baini* bei Gelegenheit von *Pierluigi's* Lamentazionen, dass in diesem Bande des Archives 16 *Responsorii dei tre matutini delle tenebre* von diesem *Annibale Zoilo* vorhanden seien, die zu ihrer Zeit in grosser Achtung gestanden hätten, die aber 18 an der Zahl sein sollten, weil das Resp. *Jesum tradidit impius* und jenes: *Recessit pastor noster* fehlen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von folgenden Tonsetzern, welche Gerbern grösstentheils unbekannt geblieben, sind in dem Archive der päpstlichen Kapelle Werke vorhanden:

Abbat, Giovanni, aus dem 14. Jahrhunderte.

Bel, Firmino Le, aus dem 16. Jahrhunderte.

Billhou, Giovanni, aus dem 15. Jahrhunderte.

Bonnevin, Giovanni, aus dem 16. Jahrhunderte.

Calvez, Gabriele, ein Spanier, aus dem 16. Jahrhunderte.

Certon (Sarton), Giovanni, aus dem 14. Jahrhunderte.

Cornelio, Canis, aus dem 15. Jahrhunderte.

Cortit, Antonio, schrieb um das Jahr 1460.

Curte, Giovanni de, genannt *Mon ami*, Sänger und Tonsetzer, in der päpstlichen Kapelle vor 1420 angestellt.

Domarto, de, ein sehr schätzbarer Tonsetzer des 15. Jahrhunderts.

Filippon oder *Philippon*, aus dem 14. Jahrhunderte.

Forestyn, Mathurin, aus dem 14. Jahrhunderte.

Gloy, N., aus dem 15. Jahrhunderte.

Heyus, Corrado, aus dem 14. Jahrhunderte.

Hilaire, N., aus dem 14. Jahrhunderte.

Layolle, Francesco de, aus dem 14. Jahrhunderte. Von ihm sind mehre *Messen* vorhanden.

Martini, Giovanni, aus dem 15. Jahrhunderte. (Niederl.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Misonne, Vincenzo, aus dem 15. Jahrhunderte.

Monlù, Pietro, aus dem 16. Jahrhunderte.

Pintelli, N., aus der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Pietro, Perez, welcher im Anfange des 16. Jahrhunderts blühte.

Pippelare, von welchem *Messen* aus dem 14. Jahrhunderte vorhanden sind.

Prioris, N., aus der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Robledo, Melchiorre, aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Rosselli, Pietro, detto il Rosso, aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Ruffo, Alessandro, aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; er ist von *Vincenzo Ruffo* zu unterscheiden.

Von folgenden Tonsetzern, welche Gerbern zum Theil unbekannt geblieben, sind in verschiedenen Sammlungen Kompositionen enthalten:

Accelli, Cesare, Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von welchem in der Sammlung *Dè floridi Virtuosi d'Italia* 5stimmige Madrigale vorkommen.

Bellano, Francesco, aus dem 16. Jahrhunderte, in verschiedenen Sammlungen.

Belli, Girolamo, in der Sammlung: *Dè floridi Virtuosi d'Italia.*

Carrara, Michele, aus dem 16. Jahrhunderte, von welchem in der Sammlung: *Dè floridi Virtuosi d'Italia etc.* 5stimmige Madrigale vorkommen.

Correggio, Claudio da, ein vorzüglicher Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von welchem 5stimmige Madrigale in der Sammlung: *Spoglia amorosa.* Venezia, Scoto, 1585, und in andern Sammlungen enthalten sind.

Ferro, Vincenzo, } aus d. 16. Jahrhunderte, kommen in *Barrè's*
Fiesco, Giulio, } Madrigalensammlung vom Jahre 1555 vor.

Finech (unser Heinrich *Finck*), aus dem 15. Jahrhunderte; von ihm werden mehre Bücher *Canoni* angeführt. (Unter dem Namen *Finck* kommen bei *Gerber* einige Notizen über ihn vor.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Finot, auch *Phinot*, aus dem 16. Jahrhunderte, von dem *Ippolito Baccusi* in seinem Psalmenwerke, so wie von *Willaert*, *Berchem*, *Morales* sagt: »Uomini di finissimo giudizio,« ein Beweis, dass dieser wenig bekannte Tonsetzer zu seiner Zeit in grosser Achtung gestanden hat.

Francesco da Milano, von dessen Orgeltabulaturen *Doni* der Aeltere einige zitirt. *Orgel* muss hier heissen *Laute*, weil die Alten die Instrumente *Organa* nennen, damals aber keine andern als Lautentabulaturen existirten.

Griffi, *Orazio*, in der Sammlung: *Dè floridi Virtuosi d'Italia.*

Lamberto il Caldarino, Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von welchem in dem 1. *libro delle Muse*, welches *Barrè* im Jahre 1555 herausgab, Madrigale enthalten sind.

Lerma, in *Barrè's* Madrigalen-Sammlung.

Locatello, *Gio. Batt.*, aus dem 16. Jahrhunderte, in der Sammlung: *Dodici affetti*, und in jener: *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae a Fabio Costantino.* Roma, Zannetti. 1614.

Masanelli, *Paolo*, aus dem 16. Jahrhunderte, in der Sammlung: *Dè floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro dè Madrigali a cinque voci.* Venezia, 1586.

Micheli, *Domenico*, aus dem 16. Jahrhunderte, in demselben Werke.

Moscaglia, *Gio. Batt.*, aus dem 16. Jahrhunderte, in demselben Werke und in der Sammlung: *Dolci Affetti*, *Madrigali a* 5 *Voci di diversi eccellenti Musici di Roma.*

Qui legis ista, tuam reprehendo, si mea laudas
Omnia, stultitiam; si nihil, invidiam. *Owen.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Register.

Aaron, Petrus, Seite 3.
Abbat, Gio., S. 30. 162.
Abbatini, Ant. Maria, S. 72. 128. 179. Kapell - Meister an den 3 Hauptkirchen (vier Mal).
Accelli, Ces., S. 243.
Adami da Bolsena, S. VII
Adriani, Franc. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Agazzari, Agost., S. 34. 180.
Agostini, Paolo, S. 72. 128. 180. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Agricola, Aless., S. 3. 30. 162. 181.
Alart, S. 163.
Alberghetti, Bern., S. 133.
Alberti, Gasp., S. 163.
Allegri, Dom., S. 182. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Allegri, Greg., S. 53. 72. 96. 182.
Ameyden od. Hamoyden, Christian, S. 182.
Andrea da Canareglio. Siehe Gabrieli.
Anerio, Fel., S. 53. 72. 115. 183.
Anerio, Franc., S. 8. 72. 183. K. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Anfossi, Pasqu. S. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Angelo, Sohn von Pierluigi, S. 71.
Animuccia, Gio., S. 4. 184. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Animuccia, Paolo, S. 184. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
d'Ankerts, Ghiselin, S. 4. 52. 163. 185.
Annibal, Patavinus, S. 34.
Anselmus v. Parma, S. 3.
Antonelli, Abbond., S. 128. 185. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Antonio da Bologna, S. 32. 163.
Antonio dagli Organi. S. Sguarcialupo.
Argentil, Car., S. 4. 185.
Arkadelt, Giac., S. 4. 5. 52. 163. 185. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Avignon, päpstliche Kapelle daselbst, S. 53.

Baccusi, Ippol., S. 19. 186.
Bacio, S. 162.
Bai, Tom., S. 96. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Ballabene, Greg., S. 128.
Barbetta, Giul. Ces., S. 34.
Barré, Ant., S. 187.
Barré, Leonard., S. 4. 8. 52. 163. 187.
Barry, Ivo., S. 163.
Bartei, Hier., S. 187.
Bassani, Gio. B., S. 133.
Bassano, Gio., S. 14.
Bassiron, Fil. u. Gio., S. 158.
Basso, Gio. B., S. 5. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Baston, Josquin, S. 163.
Baudouin, Noel, S. 30. 157. 187.
Beanon. Siehe Lambertus.
Beaulieu, Sim., S. 163.
Befani, Isid., S. 73. 188.
le Bel, Firmin, S. 163.
Belhaver, Vinc., S. 34.
Bellano, Franc., S. 243.
Belli, Hier., S. 243.
Bellinzani, Bened., S. 134.
Bencini, Piet. Paolo. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Benevoli, Or., S. 72. 75. 128. 188. K. - M. an den 3 Hauptk. (2 mal).

*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Benincasa, Giac. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Berardi, Ang., S. 72. 188.
Beretta, Franc., S. 72. 128. 189. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Bergamasco, Ang., S. 189.
Berkhem. Siehe Jachet.
Bernabei, Ercole, S. 72. 75. 189. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen (2 mal).
Bernabei, Gius., S. 75. 189.
Bernhard, der Deutsche, S. 34.
Bertoni, Ferdin., S. 76.
Bettini, Stef., genannt il Fornarino, S. 4. 189.
Bianchini, Gio. B. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Bianciardi, Franc., S. 34. 189.
Bicilli, S. 134. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Bidone, S. 189.
Bifetto, Franc., S. 163.
Biffi, Anton., S. 76.
de Billhon, Gio., S. 30. 162.
Binchois, Egid., S. 154.
Bindella zu Treviso, S. 3[illegible]
Biordi, Gio., S. 73. 190.
Bissoni, S. 133.
Bona, Valer., S. 128.
Bonadies, S. 134.
Bonnevin, Gio., S. 52.
Bontempi, And. Ang., S. 72. 75. 190.
Borgonio, Tom., S. 163.
Bozio, Paolo, S. 190.
Bracarajo, Pietr., S. 163.
Bramini, Giac., S. 72. 190.
Brancaccini, Dom. Maria de, S. 73.
Brasart, S. 154.
Broyer, S. 190. (Auch Bruyer, Bruhier.)
Brumel, Ant., S. 30. 161. 191.
Brunelli, Ant., S. 72. 75. 191.
Brunet, Gio., S. 162.
Buchner, Joh., S. 34.
Burno, Rinald., S. 163.
Burroni, Ant. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Busnoy, N., S. 30. 154.
Buus, Giac., S. 34. 163.
Caccini, Giul., S. 173.
Caccini, Oraz. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Cadeac, Pietr., S. 163.
Calegari, P. Franc. Ant., S. 70.
Caletto. Siehe Cavalli.
Canacci, Ant., S. 163.
Candonio, Flor., S. 163.
Canicciari, Pomp., S. 128. 191. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Canis, Corn., S. 162.
Cantus planus major, S. 25.
Capsberger, Hier., S. 140.
Capponi, Ang., S. 45.
Caraffa, Petraloys., S. 163.
Caron, Franc., S. 157.
Carpani, Cajet., S. 191.
Carpentras, Elz. Genet von, S. 52. 96. 163. 191.
Carrara, Mich., S. 243.
Casali, Gio. B. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Casini, *Gio. Maria, S. 192.*
Cavaccio, Gio., S. 193.
de Cavalieri, Emil., S. 173. 193.
Cavallari, Dion. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Cavalli, Franc., S. 75.
Cavi, Gio., S. 134.
Cazzati, S. 133.
Cecarelli, Bened., S. 73. 193.
Cecchelli, Carlo. Siehe Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Celi, Gio., S. 73. 194.
Certon, Gio., S. 162.
Certon, Pietro, S. 163.
Cervelli, Egid., S. 157.
Cesti, Ant., S. 72. 194.
Chitti, Girol., S. 73. Kap. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Cifra, Ant., S. 72. 75. 194. K. - M. an den 3 Hauptkirchen.
Cimatori, Mich., S. 5. 195.
Cimello, Ant., S. 163.
Ciprari, Andr., S. 71. 195.
Claudio de Coreggio, Claudio Merulo, S. 34. 163.
Clemens non Papa, S. 162.
de Coick, Gio., S. 163.
Colin, Pietr., S. 162.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Colombani, Or., S. 195.
Conforti, Gio. Luc., S. 15. 195.
Conrad, zu Speier, S. 34.
Consilion, Gio., S. 158.
le Cont, Gio., S. 4.
Contini, Gio., S. 3.
Contrappunto alla mente, S. 14. 24.
Copola, Gio., S. 196. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Corelli, Archang., S. 72. 75. 196.
Corona, Aug., S. 196.
Corteccia, Franc., S. 33. 163.
Cortellini, Cam., S. 196.
Cortit, Ant., S. 52.
Corvo, Gio. B., S. 196.
Costanzi, Gio., S. 128. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Courtois, Gio., S. 162.
Crecquillon, Tom., S. 162.
Croce, Gio., S. 75.
Craen, Nic., S. 161.
de Curte, Gio., S. 52.

Dambert, S. 162.
Dentice, Lud., S. 96.
Desprez. Siehe Josquin.
Diruta, Hier., S. 34.
Divitis, Ant., S. 158.
le Domarto, Pietr., S. 154.
Domin, S. 162.
Donati, Baldass., S. 75.
Donati, Feder. Siehe K.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Doni, Ottav., S. 15.
Donstable, S. 153.
Dorati, Nic., S. 163.
Dragoni, Ant., S. 71. 197. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Dufay, Guil., S. 52. 153. 198. unter Fay.
Durante, Franc., S. 72.

Eloy, S. 153.
Elvezio, Lud., S. 161.
Escobedo. Siehe Scobedo.

Fabri, Stef. d. Ae., S. 72. 197. Kap.-Meister an den 3 Hauptkirchen (2 mal).
Fabri, Stef. d. J., S. 197. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
la Fage, S. 158.
Falconi, Achill., S. 197.
del Fante, Ant. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Fattorini, Gabr., S. 198.
Faugues, Vinc., S. 30. 154. 158. 198.
Fauxbourdons, Falsibordoni, S. 54.
Fede, Francesco Maria, S. 73. 199.
Fede, Gius., S. 73. 199.
de Feine, Robinet, S. 158.
Feo, Franc., S. 72.
Ferrabosco, Dom., S. 4. 5. 8. 52. 199. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Ferracuti, Franc. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Ferraro, Ant., S. 200.
Ferretti, Gio., S. 163.
Ferro, Vinc., S. 243.
Festa, Costanzo, S. 4. 52. 96. 131. 163. 165. 200.
Fevin, Ant., S. 30.
Fevin, Rob., S. 157.
Fiesco, Giul., S. 243.
Finck, Heinr., S. 243.
Finot. Siehe Phinot.
Fioravanti, Val. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Fiorentino, S. 162.
Fioroni, Gio. Andr., S. 201.
Flannel, Egid., S. 52.
Floriano, Lud., S. 163.
Foggia, Ant. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Foggia, Franc., S. 72. 75. 201. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen (2 mal).
Fontana, Vinc., S. 163.
Fontemaggi, Ant. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Fontemaggi, Dom. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Forciliani, S. 134.
Forestyn, Matthur., S. 30. 162.
Fornari, Matteo, S. VII.
Foschi, Carlo, S. 133.
Fossis, Pietro de, S. 75.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Francesco da Milano, S. 32. 34. 163.
Franchi, Cirill., S. 19.
Franchinus. Siehe Gafurius.
Franco, von Cölln, S. 24. 201.
Frescobaldi, Hier., S. 34.
Fresneau, S. 158.
Furlanetto, Bonav., S. 76.
Fux, Jos., S. 74.

Gabriele, D. zu Bologna, S. 202.
Gabrieli, Andr., S. 34. 128.
Gabrieli, Gio., S. 34. 128.
Gafurius, Franchinus, S. 3.
Galeazzi, Franc., S. 134.
Galuppi, Baldass., S. 75.
Ganassi dal Fontego, S. 14.
Gardane, S. 162. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Gargano, Theof., S. 53. 96. 202.
Garghetti, Silv., S. 73. 202.
Garrone, P., S. 76.
Gascogne, S. 30. 157.
Gaspard, S. 30. 157.
Gasparini, Franc., S. 202.
Gastoldi, Giac., S. 133.
Generalbass, B. continuo., S. 26. u. S. 30 u. f.
Genet, Elz. Siehe Carpentras.
Gero, Gio., S. 163.
Ghiselin, Gio., S. 30. 161.
Giamberti, Gius., S. 72. 202. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Gianzetti, Gio. B. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Giorgi, Gio., S. 134. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Giovanelli, Rug., S. 53. 72. 203. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Giovanni, Ant. da Milano, S. 203.
Giubilei, Andr., S. 73. 203.
Giuliano Tiburtino, S. 204.
Giulio da Modena, S. 32. 163. 204.
Giusti, Paolo, S. 34.
Gloy. Siehe Eloy.
Gombert, Gio., S. 52. 162.
Gosse, S. 162.
Goudimel, Claud., S. 4. 163. 204.
Graffinger, Wolfg., S. 157.
de Grandis, Vinc., S. 53.
Greff, Valent., S. 34.
Griffi, Or., S. 244.
Grizziotti, Vital., S. 133.
Guammi, Gius., S. 34.
Guarnerii, Guil., S. 159.
Guazzoni, P., S. 76.
Guerrero, Franc., S. 30. 96. 163. 205.
Guglielmi, Pietr. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Guicciardi, Crist. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Guidetti, Gio., S. 71. 77. 204.
Guido von Arezzo, S. 24.

Haendel, Geo. Fried., S. 73.
Herissant, Gio., S. 163.
Hesdin, S. 162.
Heyus, Conr., S. 30. 158.
Hobrecht, Jac., S. 3. 30. 157.
Hofheimer, Paul, S. 33.
Hucbaldus, S. 24.
Hurteur, S. 162.

Jachet de Mantua, auch Berkhem, S. 4. 30. 163.
Jannaconi, Gius., S. 73. 128. 205. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Jannequin, Clem., S. 30. 162.
de Jazzan, Tom., S. 96.
Ingegneri, Marc. Ant., S. 128.
Johann von Cölln, S. 34.
Johann von Ferrara, S. 163.
Jomont, Guil., S. 96.
Josquin Deprés, S. 3. 30. 52. 160.
Isaac, Heinr., S. 3. 161.

Kapsberger. Siehe Capsberger.
de Kerle, Giac., S. 30.
Kotter, Joh., S. 34.

Lamberto il Caldarino, S. 244.
Lambertus de Beanon, S. 52. 187.
Lamentazionen in d. päpstl. Kap., S. 93 u. f.
Landi, Stefano, S. 53. 206.
Landino, Franc., S. 30.
Lasso od. Lassus, Orland., S. 30. 207. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Lasson, S. 163.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Latilla, Cajet. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Lauro, Dom., S. 208.
de Layolle, Franc., S. 30. 162.
Luzzasco Luzzachi. S. 32.
Legrenzi, Gio., S. 75.
Leo, Leonardo, S. 72.
Lerma, S. 244.
Lheritier, Gio., S. 162.
L'homme armé — Autoren, welche über dieses Thema Messen komponirt haben, S. 65.
Liberati, Antimo, S. 72. 208.
Licino, Aug., S. 163.
Lobo, Alfonso, S. 133.
Locatello, Gio. B., S. 244.
Lorenzani, Paol., S. 128. 208. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Lorenzini, Raim. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Lotti, Ant., S. 76.
Loyal, Ant., S. 4. 30. 216. unter Normant.
Loyset, Pieton, S. 161.
Lucarino, S. 163.
Lugo, P., S. 76.
Lupachino, Bern., S. 163. 208. K.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Lupi, Gio., S. 30. 162.
Lupo, Desid., S. 162.
de Lys, Frances., S. 162.

Madrigalisten, S. 173.
Maillard, S. 163.
de Majo, Franc., S. 76.
Majo, Tom., S. 163.
Maistre, Jean, S. 163.
Manchicourt, Pierre, S. 162.
Mancini, Curt., S. 208. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen (2 mal).
Mantovani, Nic., S. 208.
Marazzoli, Marco, S. 72. 208.
Marcello, Bened., S. 73. 75.
Marchettus von Padua, S. 3. 35.
de Marino, Egid., S. 154.
de Marle, Nic., S. 163.
Marteretta, Ant., S. 163.
Martinengo, Giul. Ces., S. 75. 163.
Martini, Gio., S. 30. 76. 158. Martun, 154.
Masanelli, Paolo, S. 244.
de Mascardio, Guil., S. 154.
Masi, Fel., S. 73.
Masini, Ant. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Massaini, Tiburt., S. 128.
Massenzio, Dom., S. 72. 209.
Matelart, Gio., S. 209.
Mattei, Stanisl., S. 76.
Mattia, Römer, S. 34.
Mazzochi, Dom., S. 72. 209.
Mazzocchi, Virg., S. 72. 128. 210. K.-M. a. d. 3 Hauptkirch. (2 mal).
Mehrchörige Komposizionen von 8, 12, 16 bis 48 Realstimmen, S. 128 und folg.
Melani, Alessan., S. 128. 211. K.-M. an den 3 Hauptkirchen.
del Mell, Renat., S. 5.
de Mell, Rinald., S. 5. 79. 211.
Merlo, Aless., gen. della Viola, S. 4.
Merulo, Claud., S. 32.
Micheli, Dom., S. 244.
Michieli, Romano, S. 211.
Michot, Andr., S. 158.
Milioli, Fr. Gio., S. 213.
Milleville, Aless., S. 34.
Miserere — Komposizionen darüb., welche im Laufe der Zeiten in der päpstlichen Kapelle im Gebrauche gewesen, S. 96.
Misonne, Vinc., S. 30. 96. 162.
Molus, Petr., S. 158.
Monferrato, Natal., S. 75.
Mont, Gio., S. 4.
de Monte, Gio., S. 154.
di Monte, Fil., S. 163.
de Monteregali, Eust., S. 158.
Monteverde, Claud., S. 213.
Morales, Christof., S. 4. 30. 52. 163.
Moresi, Gio., S. 72. 214.
Moscaglia, Gio. B., S. 244.
du Moulin, Gio., S. 162.
Mouton, Gio., S. 30. 162. 214.
Muzio da Ferrara, S. 214.

Naick, Hub., S. 163.
Naldino, Santi, S. 53. 96. 214.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nanini, Bern., S. 71. 216.
Nanini, Gio. Mar., S. 4. 71. 96. 215. K.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Nasso, Gio., S. 163.
Navarro, Gio., S. 133.
Neysiedler, Melch., S. 34.
da Nola, Gio. Dom., S. 163. 216.
Nolet, S. 163.
le Normant, Ant. Siehe Loyal.
Notendruck, S. 31.
Novarese, Mich., S. 163.
Novello, Pietr., S. 163.

Obrecht, Jac. Siehe Hobrecht.
Okeghem od. Okenheim, Joh., S. 30. 160.
Olivieri, Ant., S. 217.
Olivieri, Gius., S. 216. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Organisten, berühmte, S. 32 u. f.
Ortiz, Diego, S. 14.
de Orto, S. 30. 157.
Oste da Reggio, S. 163.

Pacchioni, Ant., S. 73.
Pacciotti, Pietro Paolo, S. 133. 217.
Pace, Vinc., S. 217.
Pacello, Aspril., S. 128. 217. K.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Paignier, Nic., S. 162.
de Palomares, Gio., S. 96.
Paminger, Ludwig, S. 162.
del Pane, Dom., S. 72. 217.
Paolo da Castello, S. 34.
Paolucci, Gius., S. 76.
Parabosco, Hier., S. 163.
Partenio, Gio. Dom., S. 75.
Pasquini, Bern., S. 218.
Pasquini, Ercole, S. 34.
Passet, Giord., S. 163.
Pataloni, Dom. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Paul von Florenz, S. 3.
Paulus Aretinus, S. 163.
Penet, Il., S. 162.
Perez, Pietr., S. 52. 96.
Peri, Jacopo, S. 173.
Perisson, Cambio, S. 163.
Perotti, Gio. Ag., S. 76.
Perti, Giac. Ant., S. 76.
Pervé, Nic., S. 218. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Pesci, Sante. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
le Petit, Jean, S. 158.
Petrequin, S. 154.
Petrucci, Ott., S. 31.
Petrus Platensis. Siehe de la Rue.
Pettigno, S. 134.
Philippon, S. 30.
Philippus de Burges oder de Bruges, S. 163.
Philippus de Caserta, S. 3.
Phinot, Dom., S. 163.
Piazza, Gio. B., S. 72. 218.
Pintelli, S. 30.
Pionier, S. 163.
Pipelare, S. 30.
Pisari, Pasqu., S. 53. 73. 96. 128. 219.
Pitoni, Gius. Ott., S. VII. S. 72. 128. 220. K.-M. an den 3 Hauptkirchen (2 mal).
Polaroli, Ant., S. 76.
du Pont, Giac., S. 163.
Ponzio, Pietr., S. 73.
Portinaro, Franc., S. 163.
Predieri, Luc., S. 76.
Prevost, Guil., S. 30. 162.
de Primis, Fil., S. 154.
Prioris, S. 30. 158.
Prosdocimus de Beldomandis, S. 3.
Puliaschi, Dom., S. 53. 72. 222.

Quagliati, Paolo, S. 222.

Ragazzoni, Pietr., S. 163.
Ratti, Lor., S. 72. 222.
Ravagnan, Abb., S. 75.
Raval, Seb., S. 223.
Redois, Gio., S. 52. 223.
Regis, Gio., S. 30. 157. 223.
de Reulx, Ans., S. 163.
Riccieri, Ant., S. 76.
Riccio, Maria, S. 163.
Ricercari, eine Gattung von Instrumentalkomposizion, S. 23. 30. 32.
Richefort, S. 157.
Ridolfo, Sohn des Pierluigi, S. 71.
Rinaldini, Soccorso, S. 73. 223.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Roberto di Fiandra. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Robledo, Melch., S. 138.
Rodesca di Foggia, Enr., S. 34.
Römische Schule, deren Stiftung und deren ausgezeichnete Zöglinge, S. 11 u. f.
Rortino. Siehe Volpe.
Rom, Hauptkirchen; Reihenfolge der Kapellmeister an denselben. Nach S. 176 eingelegt.
Romano, Matt., S. 162.
de Rore, Cipr., S. 75. 163. 224.
Rosselli, Pietr., S. 30.
de Rossi, Lor., S. 73. 225.
Roussel od. Rosselli, Franc., S. 4. 5. 163. 224. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Rovetta, Gio., S. 75.
Roy, Bart., S. 225. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Rubino, S. 5. 11. 225. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen (5 mal).
Rue, Pierre de la, S. 30. 162.
Ruffo, Vinc., S. 163.

Sabbatini, Lud. Ant., S. 76.
Sabino, Ippol., S. 226.
Salinas, Bern., S. 52.
Samin, Volframo, S. 163.
Santarelli, Gius., S. 73. 226.
Santini, Gemin., S. 73. 227.
Santini, Prosp., S. 227.
Santucci, Marc., S. 128. 227.
Saratelli, Gius., S. 76.
Sartori, Baldass., S. 73. 228.
Savetta, Ant., S. 128. 228.
Savioni, Mario, S. 53. 72. 228.
Scacchi, Marco, S. 72. 75. 229.
Schachinger, zu Passau, S. 34.
Scaffen, Enr., S. 163.
Scarlatti, Aless., S. 96. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Scarlatti, Domen. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Scobedo, Bart., S. 4. 30. 52. 163. 229.
Scribano, Gio., S. 4. 52. 96. 158. 230.
Senfl, Ludw., S. 163. Siehe auch Elvezio.
de Sermisy, Claud., S. 163.
Serra, Paol., S. 53. 73. 230.
Severi, Franc., S. 53. 72.
Sguarcialupo, Ant., S. 30.
Signoretti, P., S. 76.
Silla, Sohn von Pierluigi, S. 71.
Simonelli, Matteo, S. 53. 72. 230.
Soto, Franc., S. 230.
Spatarus, Joh., S. 3. 231.
Stabile, Ann., S. 71. 231. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen (2 mal).
Stamegna, Nic. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Steffani, Aug. Abb., S. 75. 232.
Striggio, Aless., S. 33.
Suriano, Franc., S. 72. 128. 232. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen (3 mal).
Sylva, Andr., S. 30. 158. 233.

Tabulaturen, S. 31 u. f.
Tarditi, Paol. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Tartaglini, Ippol., S. 234. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Tartini, Gius., S. 96.
Tertuval, S. 163.
Terziani, Pietr. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Textore, Guil., S. 163.
Theodoricus, Sixtus, d. i. Dieterich, S. 161.
Tinctoris, Joh., S. 30. 157. 234.
Tomarozzi, S. 133.
Tomelli, Nic. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Tonsetzer in der päpstlichen Kapelle, S. 52 u. f.
Tonsetzer des Vor-Palestrina'schen Zeitalters, in vier Epochen eingetheilt: 1. Epoche Dufay, 2. Ockenheim, 3. Josquin Deprés, 4. Costanzo Festa. S. 152 u. f.
Tonti, Mich. Ang., S. 34.
Transuntino, Vinc., S. 234.
Trojani, Gio. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Tromboncinus, S. 163.

Ubrede. Siehe Wrede.
da Udine, Gio., S. 14.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ugolino, Vinc., S. 72. 235. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen (2 mal).
Ugolino d'Orvieto, S. 235.
Unioni, Virg., S. 73. 235.

Vaqueras, S. 30. 158. 235.
Valentini, Franc., S. 72. 235.
Valotti, Franc. Ant., S. 76.
Vecchi, Oraz., S. 173. 236.
Veggio, Claud., S. 163.
Venedig, Reihenfolge der Kapellmeister an San Marco, S. 75.
Verdelot, S. 162.
Verzierungen des Gesanges, S. 15 u. f.
Viadana, Ludov., S. 34. 111. 236.
Viardot, S. 162.
de Villanos, Gio., S. 158.
de Villena, Dom., S. 163.
de Villiers, Pietr., S. 162.
Vincenet, S. 158.
Vincenti, Gio., S. 237.
Vincentino, Nic., S. 127. 163.
Vincentius, Lusitanus, S. 4.
della Viola, Franc., S. 163.
Vitali, Filip., S. 53. 72. 237.
Vittori, Loretto, S. 53. 238.
Vittoria, Tom. Lud., S. 238.
Vittorio, zu Bologna, S. 34.
Volpe, Gio. B., S. 75.
de Vorda, Laur., S. 162.
Vuert, d. i. Wert, Giaches, S. 239.

Willaert, Hadr., S. 75. 127. 163.
Wolfgang, Ungar, S. 34.
Wrede, Gio., S. 154.

Zacconi, Lud., S. 14.
Zanetto, P., S. 163.
Zarlino, Gius., S. 75. 127. 240.
Zingarelli, Nic. Siehe Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Zoilo, Annib., S. 9. 30. 73. 240. Kap.-M. an den 3 Hauptkirchen.
Zuccari, P., S. 76.

R221

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTARA
Leltározva: 1948. nov hó
221 tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT FERENC