

LK 89



ZEN AKADEMIA
LUST MUSEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ározhelyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

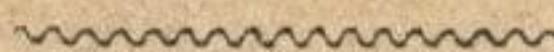
116
236



Der Canon

in seiner

geschichtlichen Entwicklung.



Ein Beitrag zur Geschichte der Musik



ZENEAKADÉMIA
VOLUME

Otto Klauwell,

Dr. phil.



VERLAG VON C. F. KAHNT IN LEIPZIG.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Der Canon

41

geschichtlichen Entwicklung.

16 - 18

45

Ein Beitrag zur Geschichte der Musik



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



LK 89



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MR 236

~~146~~



Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Prof. Dr. Oscar Paul

 **aus Dankbarkeit**

zugeeignet.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Meinern hochverehrten Lehrer

Herrn Prof. Dr. Oscar Paul



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zugewendet



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

146



Die historische Entwicklung des musikalischen Canons.

Ueber den Canon, in seiner geschichtlichen Entwicklung, ist unseres Wissens noch nichts im Zusammenhang geschrieben worden. Wenn wir daher im Folgenden den Versuch machen, das zerstreute Material, welches diesem Thema vorliegt, zu sammeln, um in gedrängter Kürze einen möglichst vollständigen Ueberblick über den historischen Bildungsprocess dieser ihrem Wesen nach auf dem wichtigsten musikalischen Ausdrucksmittel, der Imitation, beruhenden Kunstform zu geben so glauben wir hiermit eine nicht unwesentliche Lücke in der bisherigen Behandlung der Geschichte der Musik auszufüllen. Wenn auch der Canon, als selbstständige Kunstform, in der heutigen Musik eine ziemlich untergeordnete Stellung einnimmt und wegen der Fesseln, welche er der Phantasie des Componisten auferlegt, einnehmen muss, so gab es doch eine Zeit, in der man sich kaum ein Musikstück ohne canonische Imitation denken konnte. Es begreift sich leicht, dass in jener Zeit, in welcher sich die ganze Musik auf den a capella Gesang beschränkte, so dass die Bestrebungen einzig und allein auf die Ausbildung der Künste der Imitation gerichtet sein mussten, welche bei der verhältnissmässig noch unentwickelten Kunst der Harmonie den Hauptreiz der Gesänge bildeten, — dass in jener Zeit sage ich, die Entwicklung der Musik mit der Entwicklung der Imitation fast identisch war, wenigstens



mit ihr gleichen Schritt hielt. Und da der Canon diejenige Compositionsform ist, welche sich nach kurzer Zeit aus den rohesten Anfängen der Imitation herausbildete und innerhalb welcher sich die weitere Entwicklung der letzteren im Laufe der Zeiten hauptsächlich vollzog, so haben wir in der Geschichte des Canons implicite einen Haupttheil derjenigen der Imitation und einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte der Musik überhaupt. Ich glaube mit diesen wenigen Worten die Bedeutung, welche die geschichtliche Entwicklung des Canons in der Entwicklungsgeschichte der Musik überhaupt einnimmt, hinreichend gekennzeichnet zu haben, um meiner Arbeit auch eine innere Berechtigung zu verschaffen.

Eine vollständige Lösung der Aufgabe, die ich mir gestellt, zu geben, war mir insofern unmöglich, als mir nur ein verhältnissmässig kleiner Theil der bezüglichen Compositionen aus dem 15. und 16. Jahrhundert zur Untersuchung und Vergleichung zu Gebote stand. Namentlich sind es die von Ottaviano dei Petrucci in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts veranstalteten Sammlungen von Liedern niederländischer, deutscher und französischer Componisten, deren Kenntniss ich schmerzlich vermisst habe. Auch von den einschläglichen theoretischen Werken und Monographien konnte ich einiger¹⁾, welche mir interessantes Material geliefert hätten, wegen der Seltenheit der noch existierenden Exemplare nicht habhaft werden. Was die benutzten Quellen und anderweitigen Schriften betrifft, so habe ich mich bemüht, nur dasjenige, was zu der gestellten Aufgabe in direktem Bezug steht, heranzuziehen, alles Nebensächliche auszuschliessen, ein Verfahren, welches durch den der Arbeit zugedachten engen Raum nothwendig bedingt ist. So bin ich auch mit der Einschaltung von Notenbeispielen möglichst sparsam zu

¹⁾ So besonders Herm. Finck's *Practica musica lib. III de canonibus*.



Werke gegangen, konnte jedoch nicht hindern, dass die Zahl derselben nichtsdestoweniger eine ziemlich beträchtliche wurde. Dem Bestreben, die der Arbeit gesteckten Grenzen nicht zu überschreiten, ist es auch zuzuschreiben, wenn ich es unterlassen habe, in der Einleitung über die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges überhaupt zu sprechen, wie es vielleicht wünschenswerth gewesen wäre. Uebrigens durfte dies insofern überflüssig erscheinen, als jede grössere Musikgeschichte Gelegenheit bietet, das Nöthige hierüber im Zusammenhang nachzulesen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 236



I. Theil.

Entstehung und Entwicklung der canonischen Imitation. Die erste niederländische Schule.

Wenn es vor zehn Jahren jemand unternommen hätte, eine Geschichte des Canons zu schreiben, so würde seine Beantwortung der Frage nach der Zeit der ältesten, uns überlieferten Composition dieser Gattung mit der Nachricht, welche wir heute hierüber zu geben im Stande sind, um mehr als zweihundert Jahre differirt haben. Erst vermöge der im Jahre 1865 geschehenen Publikation Coussemakers, durch welche es nöthig wurde, einen englischen Canon, der bis dahin allgemein für den ältesten gehalten und als aus der Mitte des 15. Jahrhunderts herrührend bezeichnet wurde, bereits in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück zu datiren, ist man in den Stand gesetzt, auf die wahre Entstehungszeit dieser Compositionsform einen annähernd richtigen Schluss zu ziehen. Freilich hat jene altenglische Composition, deren Entstehen in so früher Zeit nicht hinreichend aufgeklärt ist, einen eigenthümlichen Umstand im Gefolge, der es nicht rathsam erscheinen lässt, den Engländern allein den Ruhm der Erfindung dieser CompositionsGattung zu vindiciren. Nach dem Auftreten jenes Canons nämlich folgt ein Zeitraum von über zweihundert Jahren, in dem nicht die geringste Spur einer ähnlichen Composition zu entdecken ist, bis man um die Mitte des 15. Jahrhunderts bei den Niederländern, nachdem bei ihnen die Kunst der canonischen Imitation durch eine lange Entwicke-



lungsperiode hindurch die nöthige Reife erlangt hatte, zum ersten Male wieder auf fertige, selbstständige Canons stösst. Nach dieser Zeit, zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts, sind jedoch auch in England die musikalischen Bestrebungen mit Vorliebe wieder auf canonische Künste gerichtet — Thomas Tallis, William Bird, John Bull — so dass man sich kaum der Annahme verschliessen kann, dass jenes älteste Denkmal des Canons bald nach seinem Erscheinen wieder verschollen ist, und erst später, als die Niederländer sich allmählich selbstständig zur Meisterschaft auf diesem Gebiete erhoben hatten, die Blicke der Engländer wieder auf eine Compositionsform gelenkt wurden, deren erstes Recht der Erfindung sie unbestritten für sich in Anspruch nehmen durften. Wenn sonach die Entstehung des Canons als Kunst- und Compositionsform schon in die Zeit vor dem Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen und nach England zu verlegen ist, während die Niederländer bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts Compositionen dieser Art nicht aufzuweisen haben, so können wir doch nicht umhin, das Recht der Erfindung gleichmässig auf Engländer und Niederländer zu vertheilen. Die ganze Entwicklung der canonischen Imitation bei den Niederländern zeigt sich als eine so normal-allmähliche und gerade von englischer Seite aus unbeeinflusste, dass eine Kenntniss jenes räthselhaften englischen Stückes bei ihnen, ehe sie selbst auf der Höhe ihrer musikalischen Entwicklung angelangt waren, nicht vorauszusetzen ist.

Ausser diesem ältesten, englischen Zeugnisse von der Existenz eines Canons ist es nur noch eine Stelle in den Schriften des Johannes de Muris, verbunden mit einer auf sie bezüglichen Conjekture Forkels, welche darauf hinzudeuten scheint, dass man sich schon vor der Glanzepoche der Niederländer, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wenn nicht früher, in Frankreich oder Deutschland mit der Composition von Canons beschäftigt habe. In Bezug auf Deutschland werden wir



später einen Canon kennen lernen, der, wenn er auch erst dem 15. Jahrhundert angehört, dennoch auf eine längere Ausübung canonischer Studien zu schliessen und sonach obige Vermuthung für wahrscheinlich zu halten uns berechtigt. Die erwähnte Stelle des de Muris findet sich in dessen quaestiones super partes musicae in dem Abschnitt de discantu et consonantiis und ist folgenden Inhalts: „Sciendum est notabiliter, quod non possumus duas notas ponere in rota, vel in una linea, vel in una spatio, et eodem modo duas octavas, item duas sextas“ etc.¹⁾ Da nun hier, schliesst Forkel, das Wort rota unmöglich in der Bedeutung eines Instrumentes wie die Leiern genommen sein kann, oder wie die Cymbelregister der alten Orgeln ihres radförmigen Umdrehens wegen genannt wurden, so kann der Sinn der Worte des de Muris kein anderer sein, als dass es in einem Canon verboten sei, zwei Einklänge oder Oktaven auf einander folgen zu lassen. Diese Vermuthung hat allerdings, obwohl die Stelle des de Muris nicht ganz verständlich ist, viel Wahrscheinlichkeit für sich. Denn dass mit dem Worte rota von den älteren Componisten wirklich diejenige CompositionsGattung bezeichnet wurde, welche wir heutzutage Canon nennen, erhellt aus einigen Worten, welche jener altenglischen Composition im Manuscripte beigegeben sind, und die Forkel bei dieser Gelegenheit aus Hawkins' Musikgeschichte citirt: „Hoc genus compositionis seu contrapunctionis canonem vocant musici moderni anglice a catch, vetustioribus vero nuncupatur rota.“²⁾ Ueberhaupt würde man weit fehlen, wenn man das thatsächliche Bestehen von Canons erst von der Zeit an datiren wollte, in welcher dieser Name für derartige Musikstücke, wie die heute so benannten, in Gebrauch kam. Es erscheint uns hier der geeignete Ort zu sein, ehe wir zu unserer eigentlichen Aufgabe übergehen, kürzlich

¹⁾ Gerbert, script. III pag. 306.

²⁾ Vergl. Forkel, Gesch. d. Mus. II. S. 490.



zusammenzufassen, was über den Namen Canon und seine Synonyma zu sagen ist. Wenn wir heute mit diesem Ausdruck ein Musikstück bezeichnen, welches so beschaffen ist, dass die eine, zuerst anhebende Stimme von den anderen, in gleichen oder ungleichen Zwischenräumen nachfolgenden Stimmen Note für Note nachgeahmt wird, — wobei es zunächst gleichgültig ist, ob die Nachahmung zur ersten Stimme im Verhältniss der Congruenz, Umkehrung, Verlängerung oder Verkürzung etc. steht — so gebrauchen wir diese Bezeichnung als *pars pro toto*, indem man früher unter Canon, der Bedeutung des griechischen Wortes *κάνων* gemäss, nur das Zeichen verstand, welches die Richtschnur für die mehrstimmige Ausführung eines gegebenen einstimmigen Gesanges an die Hand gab.¹⁾ Anstatt dieses Zeichens bedienten sich die Componisten auch häufig des Wortes Canon an denjenigen Stellen des Gesanges, an welchen die nachfolgenden Stimmen einzusetzen hatten, woraus sich die irrthümliche Bezeichnung des ganzen Musikstückes mit Canon erklärt. Der eigentlichen Bedeutung des Wortes nach verlangte also ein Satz wie dieser:



¹⁾ Es brauchte sogar nicht einmal immer eine nachahmende Folgestimme vorhanden zu sein, der Canon enthielt dann nur die Anweisung, in welcher Weise der Satz, dessen Notirung man in der einfachsten Weise besorgt hatte, gesungen werden sollte. So finden wir z. B. über den Tenor des zweiten Kyrie der Messe *Omne armé* von Dufay aus dem Ende des 14. Jahrhunderts den Canon: *ad mediam referas pausas relinquendo priores*, womit gesagt sein soll, dass man die Noten auf die Hälfte zu reduciren und die vorausstehenden Pausen wegzulassen habe.



folgende Ausführung durch die Sänger:

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system shows a vocal line with various intervals and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'etc.' and the piano accompaniment. A watermark 'ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM' is visible in the center of the page.

Sollte die Nachahmung nicht im Einklange Statt finden, so wurde die Zahl des betreffenden Intervalles neben das Zeichen § gesetzt. Z. B.:

The musical score shows a single staff with three measures. The first measure is marked '§ 4.', the second '§ 8.', and the third '§ 11.'.

Weil indessen diese Zeichen sowohl als auch andere nähere Bestimmungen, wie der Satz auszuführen sei, häufig weggelassen und an ihre Stelle ein seinen Sinn



in mystisches Dunkel hüllendes Motto gesetzt wurde, welches die Lösung der Aufgabe mit oft ebenso lächerlichen wie beinahe unüberwindlichen Schwierigkeiten verband, so definirten einige das Wort Canon überhaupt als eine Regel, in welcher der Componist seinen Willen mit einer gewissen Dunkelheit zu erkennen giebt¹⁾, oder eine Vorschrift, mittelst welcher man aus dem gegebenen Theil eines Gesanges den gesuchten hervorlockt.²⁾ Das, was wir unter Canon verstehen, hiess im 15. und 16. Jahrhundert, nachdem auch der Name rota ausser Gebrauch gekommen war, fuga³⁾ auch fuga perpetua, fuga legata⁴⁾ oder conseguenza⁵⁾, welche letztere Bezeichnung Zarlino mit solcher Hartnäckigkeit vertritt, dass er alle diejenigen, welche diesem Namen nicht huldigen, schlechtweg poco intelligenti nennt. Mattheson⁶⁾ erlaubt sich hiergegen die Bemerkung, dass es mit der Ansicht Zarlino's in Bezug auf die Bezeichnung conseguenza allerdings seine Richtigkeit habe, dass er aber nicht wisse, „warum diejenigen, welche das allgemeine Wort Canon gebrauchen, eben für unverständlich gehalten werden sollen, so lange sie wissen,

¹⁾ Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens (Tinctoris Diff.).

²⁾ Canon est imaginaria praeceptio, ex positiris non positam cantilenae partem eliciens. Vel est regula argute revelans secreta cantus, eine Definition, welche Ambros aus Herm. Finck's Practica musicae citirt, der sie jedenfalls dem Ornitoparchus, dem sie Forkel (Gesch. d. Mus. II S. 504) entnimmt, nachgeschrieben hat, da Finck's Werk erst 1556 erschien, während man Ornitoparch in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen pflegt.

³⁾ Fuga est idemtitas partium cantus, quoad valorem, nomen, formam et interdum quoad locum notarum et pausarum suarum (Tinct. Diffinit. bei Martini Saggio di Contrapunto I pag. 55).

⁴⁾ Vergl. Martini, Saggio etc. II XX.

⁵⁾ Von Adrian Willaert eingeführt. S. Martini a. a. O. II pag. 272.

⁶⁾ Vollkomm. Kapellmeister, 21. Hauptstück.



dass dieser Gebrauch aus einem kleinen Irrthum entstanden, da man das Zeichen und die bezeichnete Sache für eins genommen.“ Trotzdem giebt er dem deutschen Namen Kreisgesang oder Kreisfuge den Vorzug und wendet nur bisweilen den Ausdruck Canon an, weil er bekannt und gebräuchlich sei. Uebrigens protestirt Mattheson alles Ernstes gegen die Annahme eines Thüringers, dass der musikalische Canon „mit demjenigen groben Geschütz, welches eben also genannt wird, in eine Vergleichung kommen und aus solchem Grunde lächerlich gemacht werden soll“, nennt auch die Meinung „ganz und gar lächerlich“, welche Canon von canere ableitet. Von andern damals üblichen Bezeichnungen sind noch fuga a simiglianza und risposta zu erwähnen, während der Name Canon in unserem Sinne erst mit dem 17. Jahrhundert Eingang gefunden zu haben scheint¹⁾.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen zu unserer eigentlichen Aufgabe übergehend, wenden wir uns ohne Weiteres zur Betrachtung des ältesten Denkmals canonischer Kunst, jenes Canons, welcher, für uns ausserhalb aller Entwicklung stehend, ein ganz besonderes Interesse für sich in Anspruch nimmt. Die erste Mittheilung desselben erfolgte durch Hawkins, der ihn in einem Manuscripte des britischen Museums entdeckte und mit der Bemerkung, dass er der Mitte des 15. Jahrhunderts angehöre, in seiner Geschichte der Musik der Oeffentlichkeit übergab. Ihm schlossen sich Burney²⁾, Forkel³⁾, Kieseewetter⁴⁾, Ambros⁵⁾ u. a. an, ohne, wozu

¹⁾ S. Kircher Musurgia I pag. 383: Canones vocantur omnes illae Symphoniae, quae in unam conclusae vocem pro diversa inceptione et polyphona ratione diversas voces reddunt.

²⁾ A general history of Music II, S. 407.

³⁾ Gesch. d. Mus. II, S. 490.

⁴⁾ Verdienste d. Niederl. Beilagen S. 21.

⁵⁾ Gesch. d. Mus. II, S. 473. Der Irrthum auf Grund der inzwischen erschienenen Publikation Coussemaker's verbessert: III, S. 440.



auch kein Grund vorlag, das geringste Bedenken in die Angaben Hawkins' zu setzen. Erst Coussemaker war es vorbehalten, durch eine Mittheilung in seiner *art harmonique aux XII. et XIII. siècles* den eingerissenen Irrthum mit der Wurzel zu entfernen. Wir lassen hier die ganze darauf bezügliche Stelle aus dem angeführten Werke folgen. Nachdem zuerst des Manuscripts aus dem britischen Museum, in welchem sich unter anderen werthvollen Schätzen auch jener Canon vorfinde, Erwähnung geschehen, heisst es weiter: Hawkins et Burney après lui, l'ont attribué à un artiste du XV. siècle. Mr. William Chapell a démontré dans son savant ouvrage sur les chants populaires de l'Angleterre, que l'écriture de la partie du manuscrit, qui contient ce canon est du XIII. siècle. Il ressort en outre de ses nouvelles recherches, dont cet érudit a bien voulu nous communiquer le résultat, que la copie de ce canon est de la main d'un moine de l'abbaye de Reading, en Berkshire, nommé John Fornsete. La dernière date de l'écriture de ce religieux dans le manuscrit 978 est 1226, et dans le cartulaire de la même abbaye 1236. Ces dates, qui paraissent être restées inconnues à Hawkins, ne laissent prise à aucune discussion et prouvent qu'à cette époque ce genre de composition était en usage en Angleterre¹⁾. Hierdurch dürfte die Entstehungszeit jener alten Composition zweifellos bestimmt sein. Was nun den Canon selbst betrifft, so würde es zu viel Raum nehmen, wollten wir ihn vollständig aufgelöst hier eine Stelle finden lassen, und wir verweisen in dieser Beziehung u. A. auf Coussemaker²⁾, Forkel³⁾, Kiesewetter⁴⁾, wo die Auflösung nach Hawkins abgedruckt ist. Hier beschränken wir uns darauf, den Canon in moderne Noten übertragen, ungelöst, nebst den erklärenden Zusätzen des Manuscripts mitzutheilen.

¹⁾ L'art harmonique pag. 72.

²⁾ A. a O. Beilagen XX u. 0.

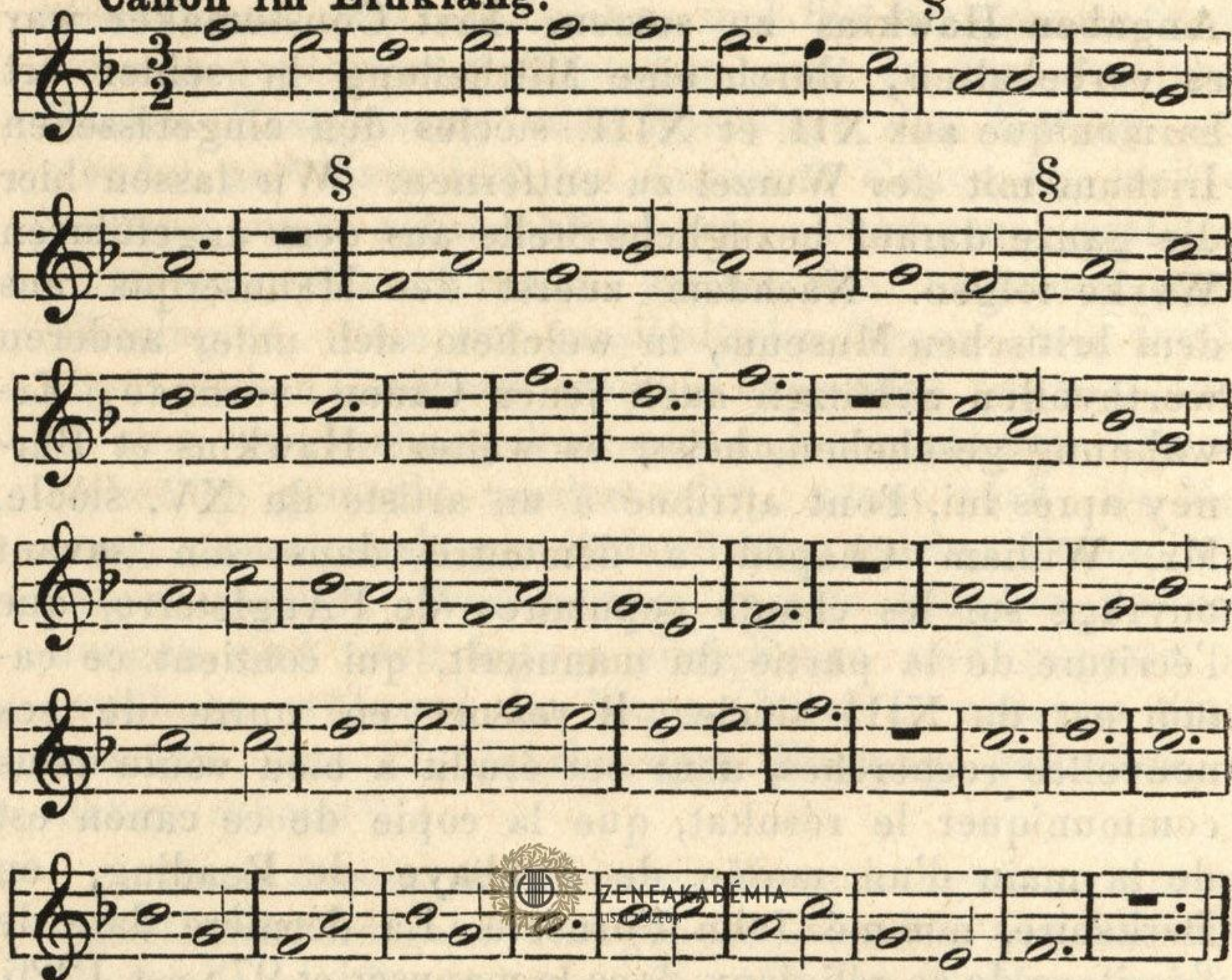
³⁾ Gesch. d. Mus. II S 492 ff.

⁴⁾ Verd. d. Nied. Beil. S. 12.



Aus einem Manuscript des brit. Museums.

Canon im Einklang.



Als Begleitung tritt zu diesem vierstimmigen Canon noch ein Pes genannter zweistimmiger Gesang, dessen Stimmen ihren Inhalt perpetuirlich mit einander vertauschen:



Dem Canon ist folgende Erklärung beigegeben: Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus tamen quam a tribus, vel saltem a duobus, non debet dici. Praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic: Tacentibus caeteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam



post crucem (hier das Zeichen §) inchoat alius: et sic de ceteris. Singuli vero repaudent ad pausaciones scriptas et non alibi: spacio unius longae notae. An der Oberstimme des Pes finden sich die Worte: Hoc repetit unus quociens opus est faciens pausacionem in fine und für die Unterstimme gilt Folgendes: Hoc dicit alius pausans in medio et non in fine, sed immediate repetens principium. Die Erklärung lässt an Umständigkeit nichts zu wünschen übrig. Der Vollständigkeit wegen fügen wir noch den Text bei, welcher nach Beseitigung einiger Archaismen folgendermaassen lautet:

Summer is come in,
Loud sing Cuckoo!
Groweth seed and bloweth mead
And spring'th the wood now
Sing Cuckoo.
Ewe bleateth after lamb,
Loweth ~~after~~ calf (the) cow.
Bullock starteth, buck verteth,
Merry sing Cuckoo,
Cuckoo, Cuckoo!
Well sing'st thou Cuckoo
Nor cease thou never, now.

Die beiden Personen des Pes singen bloß die Worte: sing Cuckoo now, sing Cuckoo. Das Ganze ist also ein Frühlingslied, begleitet von einem perpe-
tuirlichen Kuckuksruf (denn ein solcher soll wohl durch den Pes ausgedrückt sein, wenn er auch der Natur nicht sehr nahe kommt). Das Stück ist für die damalige Zeit von ganz erstaunlichem Wohlklang, wenn auch Reinheit der Stimmführung in jener Zeit noch nicht zu den erstrebenswerthesten Eigenschaften einer Composition gehörte und offene Quintenfolgen in Fülle mit unterlaufen. Für uns ist dies um so weniger von Belang, je vollendeter die Form der canonischen Nachahmung oder vielmehr des eigentlichen Canons in diesem Stück zum Ausdruck gelangt ist, so dass wir die Composition nicht nur als die älteste, sondern auch als



die bei Weitem interessanteste aller noch nach ihr auftauchenden Erstlingsarbeiten auf dem Gebiete des Canons bezeichnen können.

Wie schon bemerkt, würde man sich vergeblich bemühen, dieses englische Stück mit der allgemeinen Entwicklung des Canons in irgend welche nähere Beziehung zu setzen, und es bleibt uns nichts anderes übrig, als im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung, an welcher die Geschichte der englischen Musik ohnehin im Wesentlichen keinen Antheil mehr nimmt, von jener Composition, als einer eigenthümlichen, im Zusammenhang nicht mehr erklärbaren Erscheinung vollständig abzusehen, sie für die Entwicklung des Canons, die sich selbstständig in ausserenglischen Ländern vollzog, als nicht vorhanden zu betrachten.

In Bezug auf diese Entwicklung nun haben wir bereits constatirt, dass bis zur Mitte des 15 Jahrhunderts von einem wirklichen selbstständigen Canon kein eindeutiges Zeugniß vorliegt. Denn als ein solches ist die oben erwähnte Stelle des de Muris nicht zu betrachten. Erst bei den Meistern der eben genannten Zeit sehen wir diese Form der Imitation auf ganze Compositionen ausgedehnt, während dieselbe bis dahin nur periodenweise in längeren zwei- oder mehrstimmigen Sätzen zur Anwendung gelangte. Für uns, die wir nicht sowohl die Geschichte als vielmehr die Entwicklung des Canons zu untersuchen beabsichtigen, ist diese erstere Periode, in der sich die canonische Form allmählich erst zur Selbstständigkeit herausarbeitete, ungleich wichtiger als diejenige, welche von dem Hervortritt des Canons als selbstständiger Compositionsform ihren Ausgangspunkt nimmt, wenn auch die Entwicklung desselben mit diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen ist, sondern bis in das 16. Jahrhundert hineinreicht. Es liegt uns somit zu einer hinreichend erschöpfenden Lösung unserer Aufgabe vor Allem ob, auf die ersten zerstreuten Spuren von Imitation, als welche überhaupt den Keim des späteren Canons bil-



det, zurückzugehen, um an ihrer Hand zu den Anfängen der speciellen Form der canonischen Imitation vorzudringen.

Schon im 12. Jahrhundert, vor den Zeiten Franco's von Cöln, begegnen wir einem Schriftsteller, Johannes de Garlandia, welcher Canonicus der Abtei von St. Paul in Besançon war, in dessen Tractat über die Grundsätze des Discantirens einer Art von Imitation, vielleicht zum ersten Male, Erwähnung geschieht. Als die Haupteigenschaften eines Discantes führt er nämlich an: geordneten Klang (sonus ordinatus), Fiorirung (florificatio) und Wiederholung (repetitio). Letztere theilt er in repetitio ejusdem vocis, wenn eine Phrase in derselben Stimme wiederkehrt, und repetitio diversae vocis, wenn dieselbe zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Stimmen vorgetragen wird, wovon er folgen des Beispiel¹⁾ giebt:

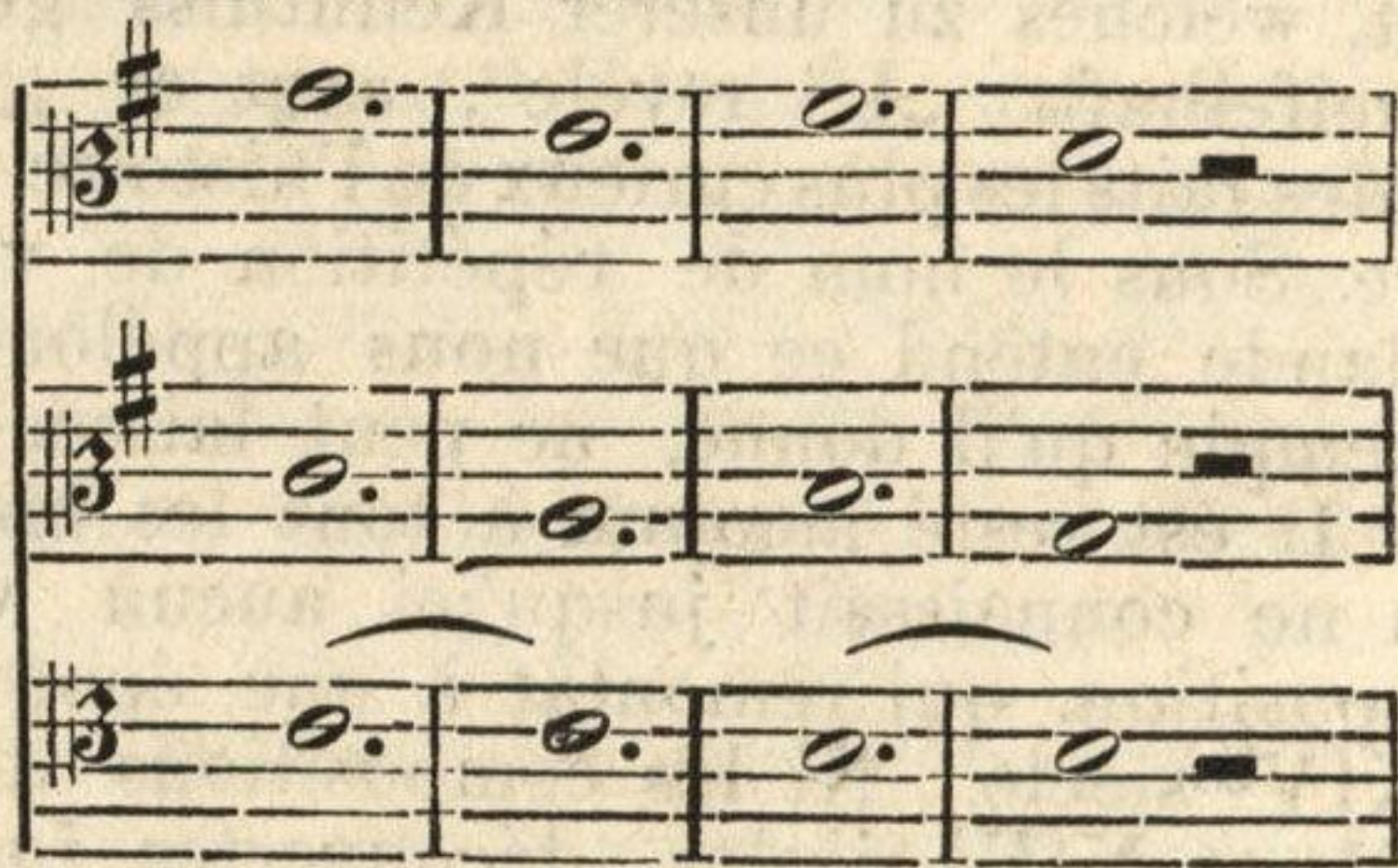


¹⁾ Von Coussemaker entziffert. S. dessen harmonie au moyen âge pag. 53. Dass dieses kleine Stück in seiner Art das älteste ist, welches zu unserer Kenntniss gekommen, ist nach C. unzweifelhaft. „Ici révèle“, sagt er „pour la première fois un des faits les plus curieux de l'histoire de la musique au moyen âge. Sous le nom de répétition de voix différente Jean de Garlande entend ce que nous appelons contrepoint double. L'exemple qu'il donne, ne peut laisser aucun doute sur ce point. Il est resté inconnu à tous les historiens de la musique. On ne connaissait jusqu'ici aucun vestige de ce genre de composition, qui remontât à une époque antérieure à la fin du XIV^e siècle. Ni les compositions des musiciens des XII^e XIII^e et XIV^e siècles, découvertes jusqu'à présent, ni les documents connus ne contiennent rien de semblable.“



Obwohl dieses kleine Stück, streng genommen, Imitation nach unserem heutigen Begriffe nicht enthält (eher noch eine Art doppelten Contrapunktes) — denn ob in einem zweistimmigen Gesange A die eine und B die andere Stimme singt oder B die eine und A die andere, ist für die Klangwirkung des Ganzen irrelevant und so sind die letzten vier Takte dieser kleinen Composition den ersten vollständig congruent, wogegen die Imitation den freien Fortgang der einen Stimme, während sie von der anderen Stimme nachgeahmt wird, verlangt — so dürften doch mit den obigen Sätzen des Garlandia die ersten Keime zu unserer heutigen imitatorischen Schreibweise gelegt worden sein.

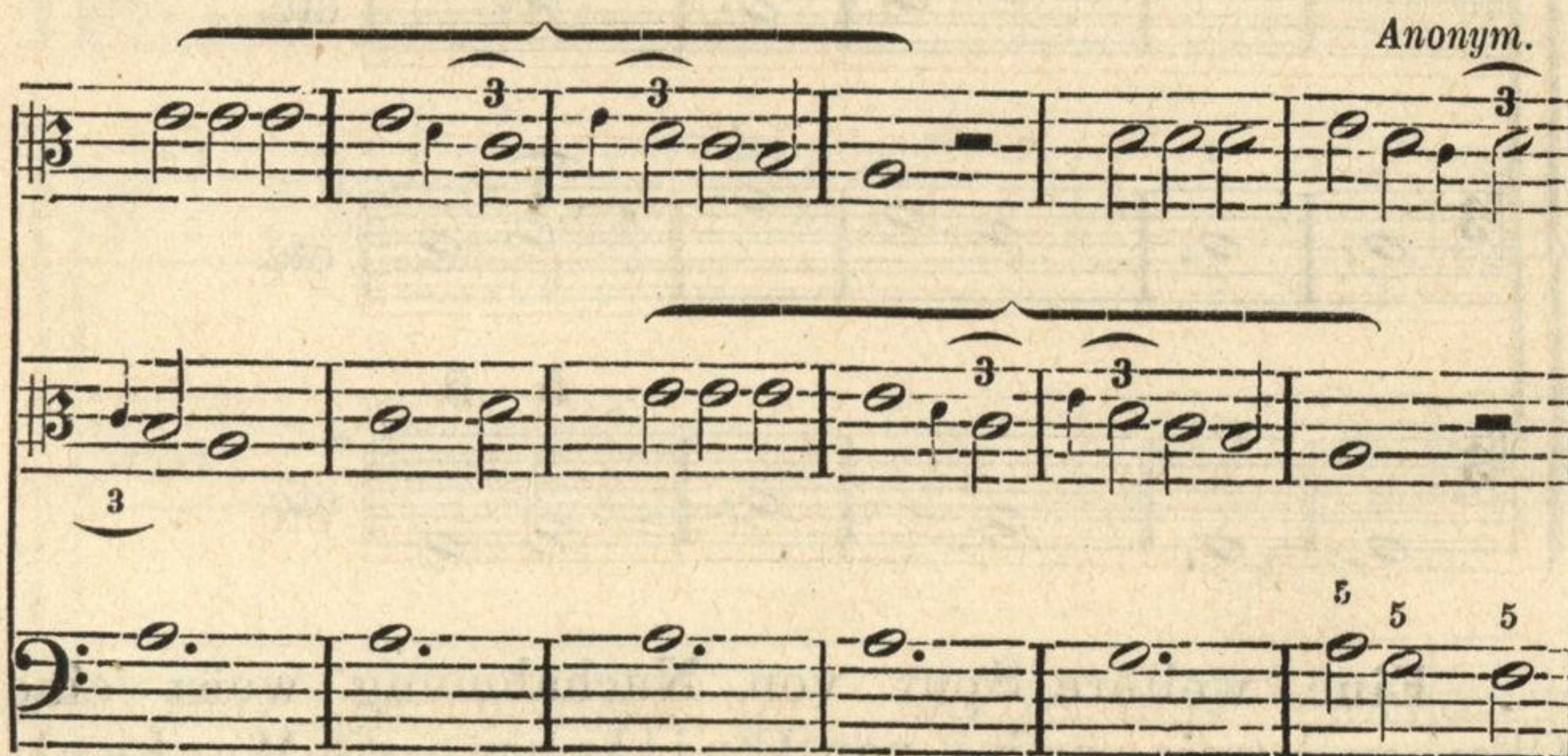
Die ältesten Beispiele wirklicher Imitation in unserem heutigen Sinne dürften wohl in jenen Stücken enthalten sein, welche Coussemaker in einem Traktat des britischen Museums entdeckt und seiner art harmonique entziffert beigegeben hat ¹⁾. Es sind namentlich zwei, welche in dieser Beziehung für uns von Interesse sind, das eine ein *Posui adjutorium* von Pérotin, einem der ältesten *déchanteurs* und Organisten an der Notre Dame aus dem 12. Jahrhundert, das andere von einem Unbekannten aus derselben Zeit. Freilich sind in diesen ersten Versuchen die wenigen hie und da zerstreuten Nachahmungen mit dem Verlust der correcten Stimmführung und unter Negation jeglicher erträglichen Klangwirkung theuer genug erkaufte worden, wie man überhaupt beim Durchlesen dieser Compositionen vor Stellen wie diese:



¹⁾ Beilage 2 und 19.



die nicht vereinzelt sind, nicht zurückschrecken darf. Die Hauptstellen der beiden Stücke, an denen wirklich ausgesprochene Imitationen hervortreten, sind folgende:



In einem anderen, von Coussemaker¹⁾ mitgetheilten Stück eines unbekannten Componisten aus dem 12. oder 13. Jahrhundert kommt es ebenfalls zu mehreren Imi-

¹⁾ Harmonie au moyen âge III. partie, planche XXVII No. 4.



tationen, die natürlich auch hier wieder Anlass zu den horribelsten Fortschreitungen werden. Wir lassen hier wenigstens den Anfang desselben als für unseren Zweck von Interesse eine Stelle finden:

Anonym.

ZENEAkadÉMIA
LISZT MÚZEUM

etc.

etc.

etc.

Eine weitere Spur von Nachahmung weist eine Chanson à trois parties von Guillaume de Machault (Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts) auf, welche übrigens in Bezug auf Contrapunktik dem Vorhergehenden nichts nachgiebt und in Anwendung von Dissonanzen wahrhaft Unglaubliches leistet (man sehe die drei auf einander folgenden Septimen im vorletzten Takt):



Guillaume de Machault.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The notation is in a historical style, likely from a 15th-century manuscript. The first system shows a sequence of notes with fingerings 5 and 8. The second system includes a trill-like figure and a bracketed group of notes. The third system features a series of notes with a final measure containing a double bar line and a repeat sign. A watermark for ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM is centered on the page.

Zum Schluss dieser Aufzählung von Beispielen der Imitation aus der ältesten Zeit sei noch einer im Uebrigen gegen die bereits angeführten Compositionen sehr vortheilhaft abstechenden altfranzösischen Chanson gedacht, welche Gerbert aufgefunden und Kiesewetter in den Beilagen zu seiner Geschichte der Musik (N. 3) zum



ersten Male entziffert mitgetheilt hat. Diese Composition („mais qu'il vienne à plaisance“ etc.), deren Verfasser unbekannt ist, zeichnet sich durch eine angenehme Lebendigkeit in den Stimmen und durch eine schon ziemlich entwickelte Rythmik und Harmonik (obwohl auch sie von fehlerhaften Fortschreitungen nicht frei ist) vor den übrigen Erzeugnissen der damaligen Zeit aus. Dass sie sehr alten Ursprunges ist, mindestens aber der Zeit angehört, von welcher hier die Rede ist, beweist unter Anderem der wiederholt darin zur Anwendung kommende Ochetus, jene höchst unschöne Manier der kurzen, stossweisen Noten, welche, den ruhigen Fortgang des Gesanges zerstörend, eine Art von Schluchzen hervorbrachten¹⁾. Da diese Manier im Laufe des 14. Jahrhunderts ausser Gebrauch kam, so kann dies zum ungefähren Maassstabe für die Bestimmung der Zeit dienen, welcher unsere Chanson angehört. Die sehr kurze hierher bezügliche Stelle des Stückes findet sich im Anfang des zweiten Theiles, wo die Oberstimme vom Bass in der Untersexta in gerader Bewegung und zugleich vom Tenor in der Unteroctave in der Gegenbewegung imitirt wird.



Während in den vorher angeführten Beispielen die Imitation immer nur im unisono sich vollzog, sehen wir

¹⁾ „Ochetus truncatio est cantus, rectis omissisque vocibus truncate prolatus.“ (Franco bei Gerbert, script. III pag. 14.)



sie hier zum ersten Male in anderen Intervallen angewandt. Zugleich dürfte unsere Chanson für die Nachahmung in der Gegenbewegung den ältesten auffindbaren Beleg abgeben. Durch die sehr annehmbare Conjekture von A. W. Ambros, welcher die Lücke des Manuscripts an der Stelle:



auf diese Weise ausgefüllt wissen will:



würde das Stück noch um eine Imitation bereichert werden.

Ueberblicken wir die bis jetzt angeführten Spuren imitatorischer Schreibweise, so tritt uns zunächst ein sehr beschränkter Gebrauch dieser Kunst insofern entgegen, als man noch nicht im Stande war, die nachahmende Stimme als solche länger als die Dauer einiger wenigen Takte hindurch fortzuführen. Man bemerkt ferner die sich steigernde Gezwungenheit und Geschraubtheit des harmonischen Apparates, je länger man die Imitation einzuhalten bestrebt war, so dass man diesem Zwecke zu Liebe dem menschlichen Gehör die sonderbarsten Zumuthungen stellte. Es ist in der That auch unter billiger Berücksichtigung der Zeitverhältnisse kaum begreiflich, wie jemals Menschen an solchen harmonischen Quodlibets, wie z. B. die von Coussemaker entzifferten Stücke aus dem 12. Jahrhundert, Gefallen finden konn-



ten, da doch dem Satz, dass über den Geschmack nicht zu streiten ist, eine absolute Gültigkeit nicht zuerkannt werden kann. Indessen ist der musikalische Geschmack zu Zeiten noch verderbter gewesen. Man braucht bloss an den freilich nicht hinreichend verbürgten sogenannten contrapunctus falsus zu denken, welchen Ambrosius selbst zum Gebrauch bei feierlichen Vigilien und Todtenmessen eingeführt haben soll und von welchem Franchinus Gafor sagt ¹⁾: „quem quoniam ab omni modulationis ratione sejunctus est, me pudet describere.“ Er soll nämlich darin bestanden haben, dass zwei Sänger ein und dieselbe Melodie bis zur letzten Note gleichzeitig in Secunden oder Septimen sangen, was denn doch das alte Organum mit seinen perpetuirlichen Quarten oder Quinten noch überbieten dürfte.

Ein Fortschritt nach beiden Seiten hin, d. h. in Bezug auf ausgedehntere und geschicktere Combinationen erzeugende Anwendung der Nachahmung, wie auf grössere Sorgfalt in dem Streben nach harmonischer Klangsönheit, wird von Guillaume Dufay bezeichnet, dessen Compositionen wir zunächst nach dieser Seite hin zu untersuchen haben. Glücklicherweise sind wir durch die Acquisitionen R. G. Kieseewetter's und F. J. Fetis' dazu in den Stand gesetzt, durch deren Bemühungen wir zur Kenntniss einiger Messen und Chansons Dufay's und noch anderer, später zu erwähnender, Meister dieses Zeitraumes gelangt sind, welche uns schon von dem wenn auch so zu sagen noch embryonischen Zustande des Canons zu Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts interessantes Zeugnis ablegen. Dufay war schon im Jahre 1380 Sänger an der päpstlichen Kapelle in Rom und wahrscheinlich bei der Rückverlegung des päpstlichen Stuhles von Avignon nach Rom mit übergesiedelt. Ueber seine Heimath und Lebensumstände herrschte lange Zeit tiefes Dunkel und was man von ihm wusste beschränkte

¹⁾ Pract. mus. lib. III cap. 14.



sich auf einige Stellen des Tincto¹⁾ und des Adam de Fulda²⁾, in deren Schriften seiner vorübergehend gedacht wird. Erst durch die ebenso glückliche wie zufällige Entdeckung von Fétis³⁾ sind wir über seine Heimath unterrichtet worden. Fétis fand nämlich auf einem alten Manuscript die Worte: *secundum doctrinam Wilhelmi Dufais Cimacencis Hann.*, woraus er mit Sicherheit auf den Geburtsort Chimay im Hennegau schloss. Weiteres über sein Todesjahr (1432) und seine Werke erfahren wir aus den *Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* von Baini, welches uns die Titel nachbenannter, im päpstlichen Archiv aufbewahrter, vier Messen mittheilt: *Ecce ancilla Domini* — *l'homme armé* (jener später von den Niederländern so vielfach benutzte Text) — *Se la face ay pale* — *tant je me deduis*. Baini drückt seine Zufriedenheit über diese Arbeiten mit Rücksicht auf die damalige Zeit unverhohlen aus⁴⁾ und nennt überhaupt Dufay *il più antico ed il più eccellente scrittore di messe e di motetti*. Bei der Unzugänglichkeit der alten Archive ist es daher als ein grosser Glücksumstand zu bezeichnen, dass es Kiesewetter gelungen ist, durch seine Verbindung mit Baini einen Theil der

¹⁾ -- et huic (Dunstapli) contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois (Prop. mus.).

²⁾ S. Gerbert script. III pag. 342, wo Adam de Fulda, nachdem er bemerkt, dass Dufay das Guidonische System erweitert habe, fortfährt: *Cujus compositio nostris magnum dedit initium formalitatis, vulgo manerum dictum*. Und später pag. 350: *Duffay, quem et moderniores musici omnes imitantur etc.*

³⁾ Er sagt selbst: *La patrie de Guillaume Dufay avait été ignorée jusqu'au moment, où le hasard me la fit découvrir dans un manuscrit anonyme du seizième siècle. (Mémoire sur cette question etc. pag. 12.)*

⁴⁾ *V'è qualche tratto anche gradevole; e talvolta vi si scorge alcun lampo di sentimento. (Memorie etc. II pag. 403.)*



Compositionen Dufay's in Abschrift zu erhalten¹⁾, Denn wer kann wissen, wie lange diese kostbaren und für die historische Forschung so anentbehrlichen Schätze, welche von den Vorgängern Baini's in der päpstlichen Kapelle theils ignorirt, theils sogar verläugnet wurden, uns noch vorenthalten worden wären! Ausser diesen im päpstlichen Archiv befindlichen und durch Kiesewetter an das Tageslicht gebrachten Compositionen Dufay's wird von Fétis eines Manuscripts aus dem 16. Jahrhundert erwähnt, welches, in dem Besitz des Mr. Guilbert Pixérécourt, eines Gelehrten in Paris, kostbare Motetten und Lieder von Dufay's Compositionen enthalte²⁾. Wir geben hier einige Proben der von Kiesewetter und Fétis entdeckten Schätze, um an ihnen unsere oben ausgesprochene Beobachtung zu rechtfertigen.

Chanson à 3 voix von Dufay

(aus dem Manuscript des Mr. Pixérécourt).

A

A.

¹⁾ Forkel, dessen Geschichte der Musik im Jahre 1801 erschien, weiss natürlich noch nichts von dieser Kiesewetter'schen Entdeckung und ist der Ansicht, dass von Dufay „aller Wahrscheinlichkeit nach keine einzige Note mehr vorhanden sei.“ (Gesch. d. Mus. II S. 515.)

²⁾ Un manuscrit précieux du 16^e siècle, qui est en la possession de Mr. Guilbert Pixérécourt, homme de lettre demeurant à Paris, et qui contient un grand nombre d'ouvrages de ces vénérables maîtres (er hatte vorher von Dunstaple, Dufay und Binchois gesprochen) nous fournit les moyens de



The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The first system is in G major (one sharp) and 3/2 time. The second system is in E minor (two flats) and 3/2 time, with a 'B.' marking above the first staff. The third system is also in E minor and 3/2 time, with 'B.' markings above the first and third staves. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). There are also 'x' marks above certain notes in the first and third systems.

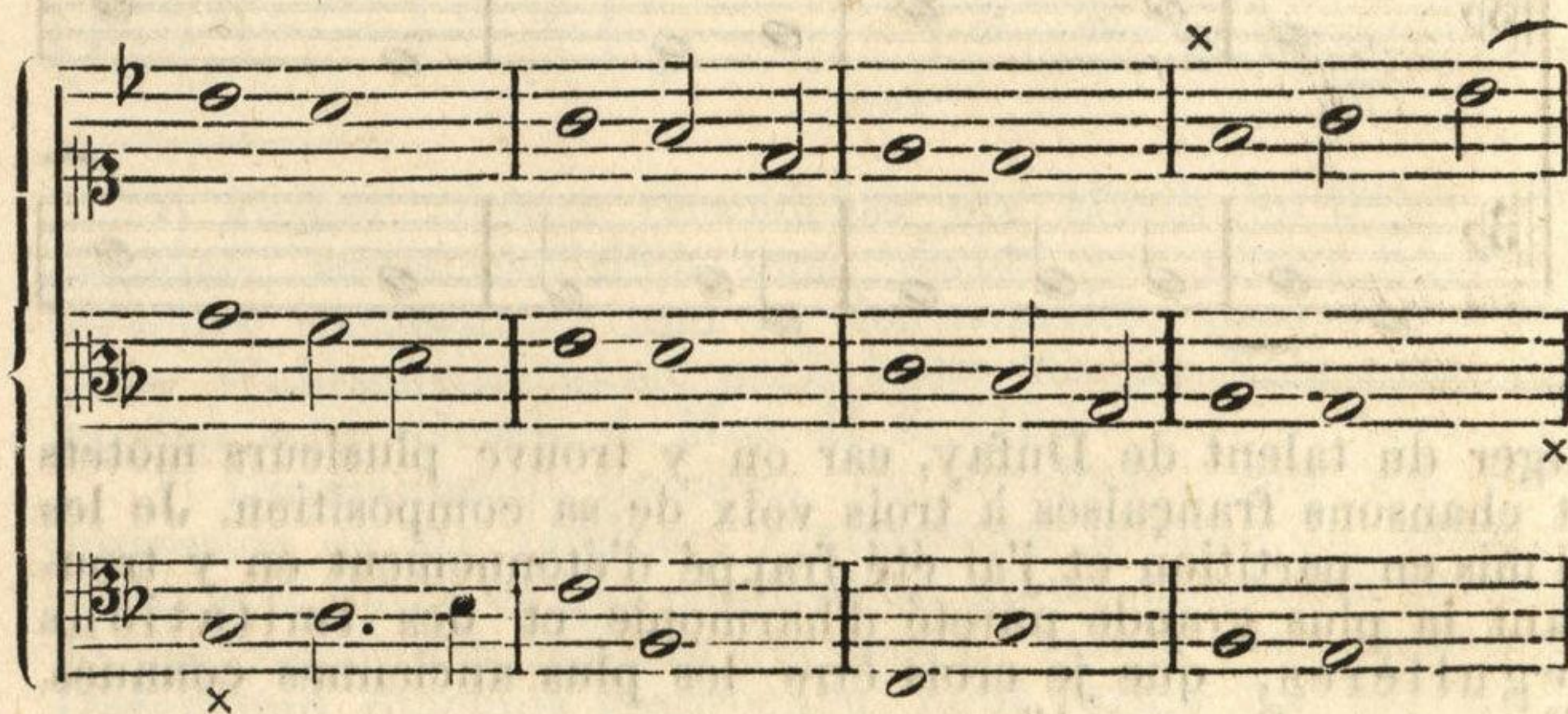
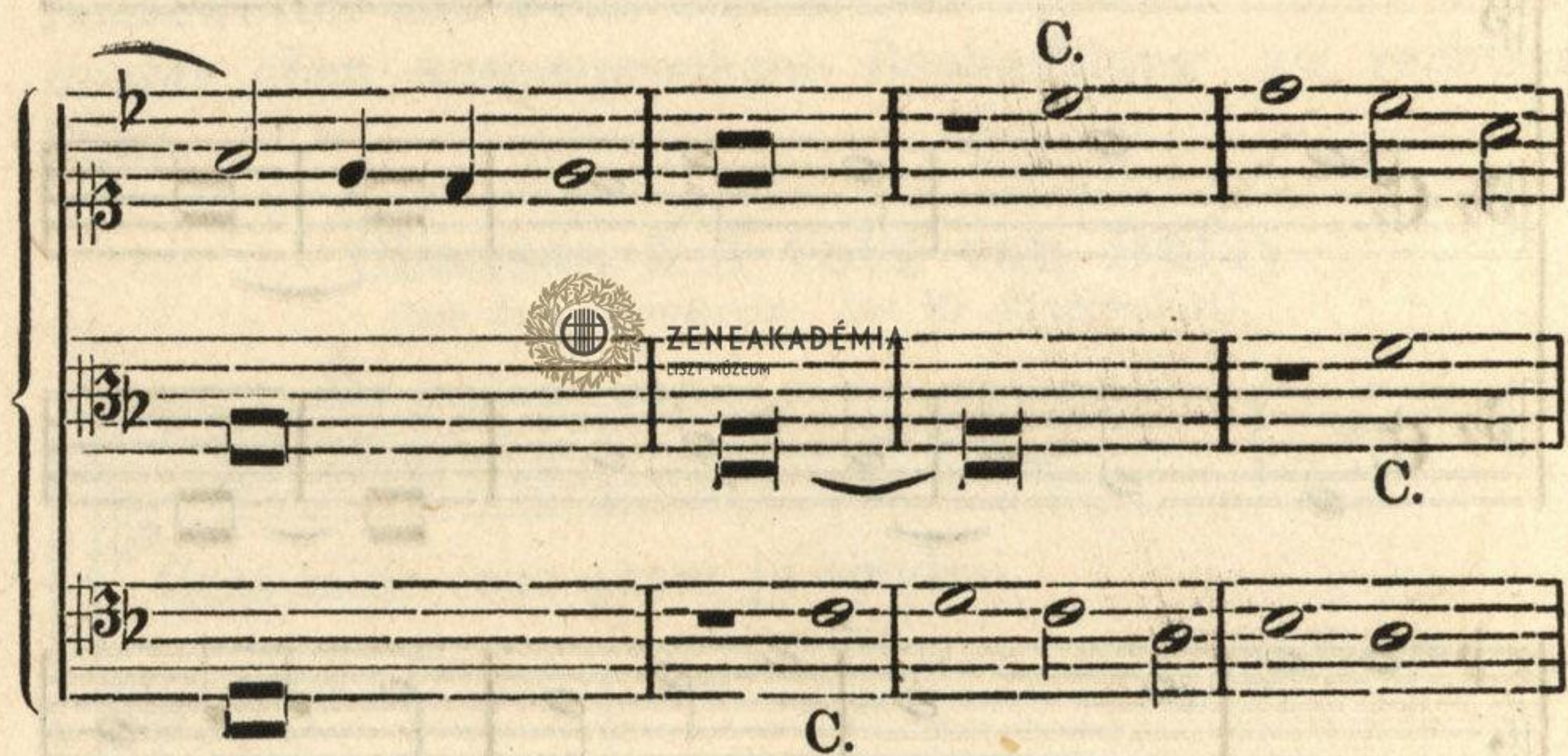
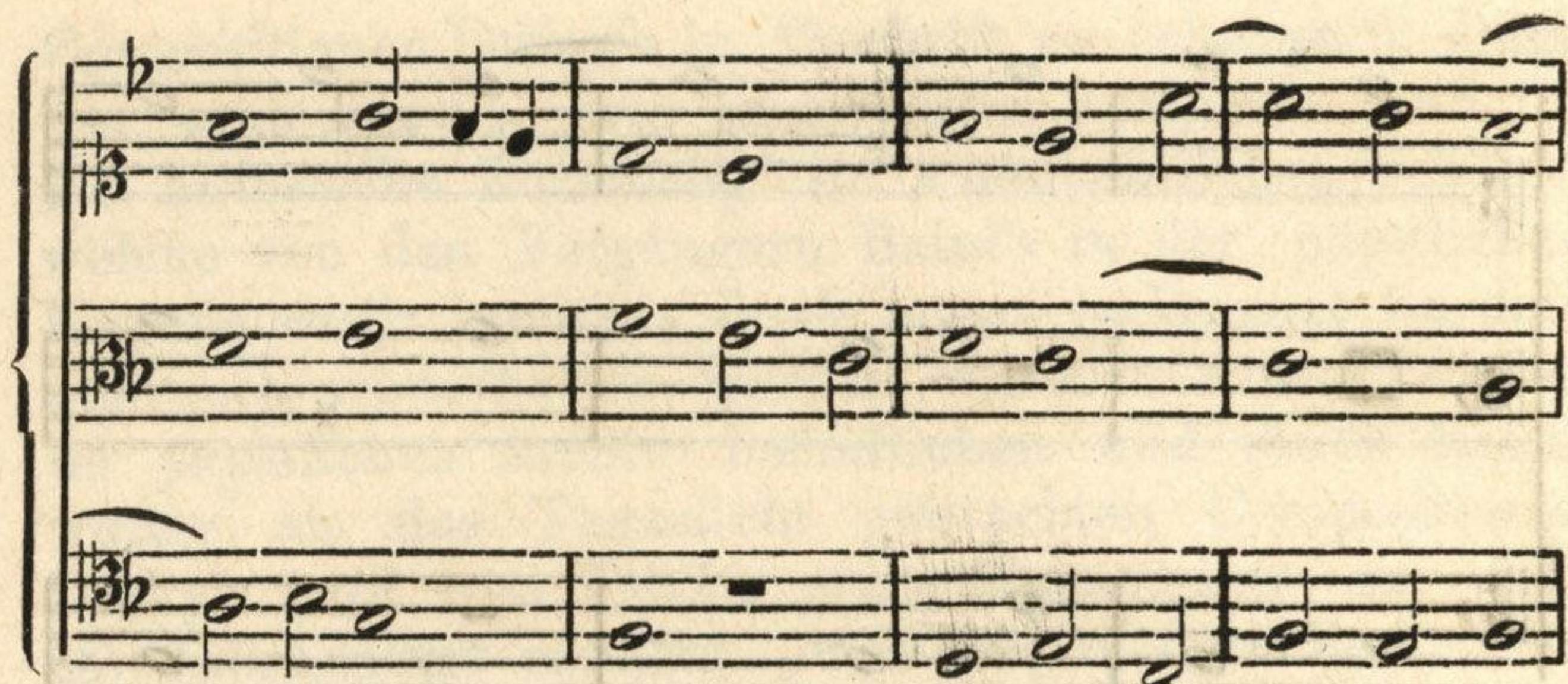


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

juger du talent de Dufay, car on y trouve plusieurs motets et chansons françaises à trois voix de sa composition. Je les ai mis en partition et j'ai été frappé d'étonnement en y trouvant la plus grande pureté d'harmonie et des imitations régulières, que je crois être les plus anciennes connues. (Fétis a. a. O. pag. 13.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Handwritten musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The music is written in 3/2 time. The first staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'D' written above it. The second staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'D' written above it. The third staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'D' written above it and an 'x' written to the right.

Handwritten musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The music is written in 3/2 time. The second staff has a watermark of the Zeneakadémia Liszt Múzeum logo and the text 'ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM' in the center. The second staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'x' written above it. The third staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'x' written above it.

Handwritten musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The music is written in 3/2 time. The first staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'E' written above it. The second staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'E' written above it. The third staff ends with a measure containing a whole note and a fermata, with the letter 'E' written above it.



The musical score is written for three staves in 3/2 time. The key signature is B-flat major. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A watermark 'ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM' is visible in the middle of the second system.

Es ist interessant, zu bemerken, wie der Componist in diesem Liede sich bemüht, einen Canon von längerem Zuge zu Stande zu bringen, wie es ihm aber trotz fünfmaligem Ansetzen nicht gelingt, die Nachahmung bis über den fünften Takt hinaus zu treiben. Unter



diesen verschiedenen Versuchen sind die mit C und D bezeichneten insofern die bemerkenswerthesten, als hier alle drei Stimmen (während sonst nur zwei) an der Nachahmung Theil nehmen, wobei freilich der Contratenor bei D, der das Thema angefangen, schon nach zwei Takten von dem ihn im unisono nachahmenden Tenor im Stich gelassen wird, der nun seinerseits, nachdem er der Oberstimme Anstoss gegeben, bei dieser vier und einen halben Takt hindurch strenge Nachahmung findet. Nicht nur relativ am gelungensten, sondern auch nach unserem heutigen Geschmack in contrapunktischer und harmonischer Beziehung als äusserst geglückt zu bezeichnen ist der dritte canonische Anlauf (bei C). Das Thema hebt im Contratenor an, um nach Verlauf eines Taktes von der Oberstimme in der Oberoctave und noch einen Takt später vom Tenor in der Oberquarte imitirt zu werden. Als ob er ihnen jedoch den Weg nun gezeigt, trennt sich im vierten Takte der Contratenor von den beiden anderen Stimmen, um in eine freie Begleitung überzugehen. An der Stimmführung ist bis auf eine einzige verdeckte Octave der äusseren Stimmen im fünften Takte dieses Canons — um diesen Ausdruck zu gebrauchen — auch nach unserem heutigen Anforderungen nichts auszusetzen, wie überhaupt offene Quinten- und Octavenfortschreitungen im ganzen Stück vermieden worden sind, und was die Klangwirkuag betrifft, so sind namentlich die ersten fünf Takte der eben erwähnten Stelle:



so fließend und von solcher harmonischen Schönheit, dass man die Composition, wüsste man es nicht, unmöglich einem Dufay, dessen Blüthe bis in die letzte Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückreicht, zuschreiben würde.

Von den uns durch Kiesewetter zugänglich gemachten Stücken Dufay's lassen wir das zweistimmige Benedictus aus der Messe: Ecce ancilla Domini als das für unsere Untersuchung interessanteste hier folgen:

Benedictus ex Missa: Ecce ancilla Domini, von Dufay

(aus dem päpstlichen Archiv).

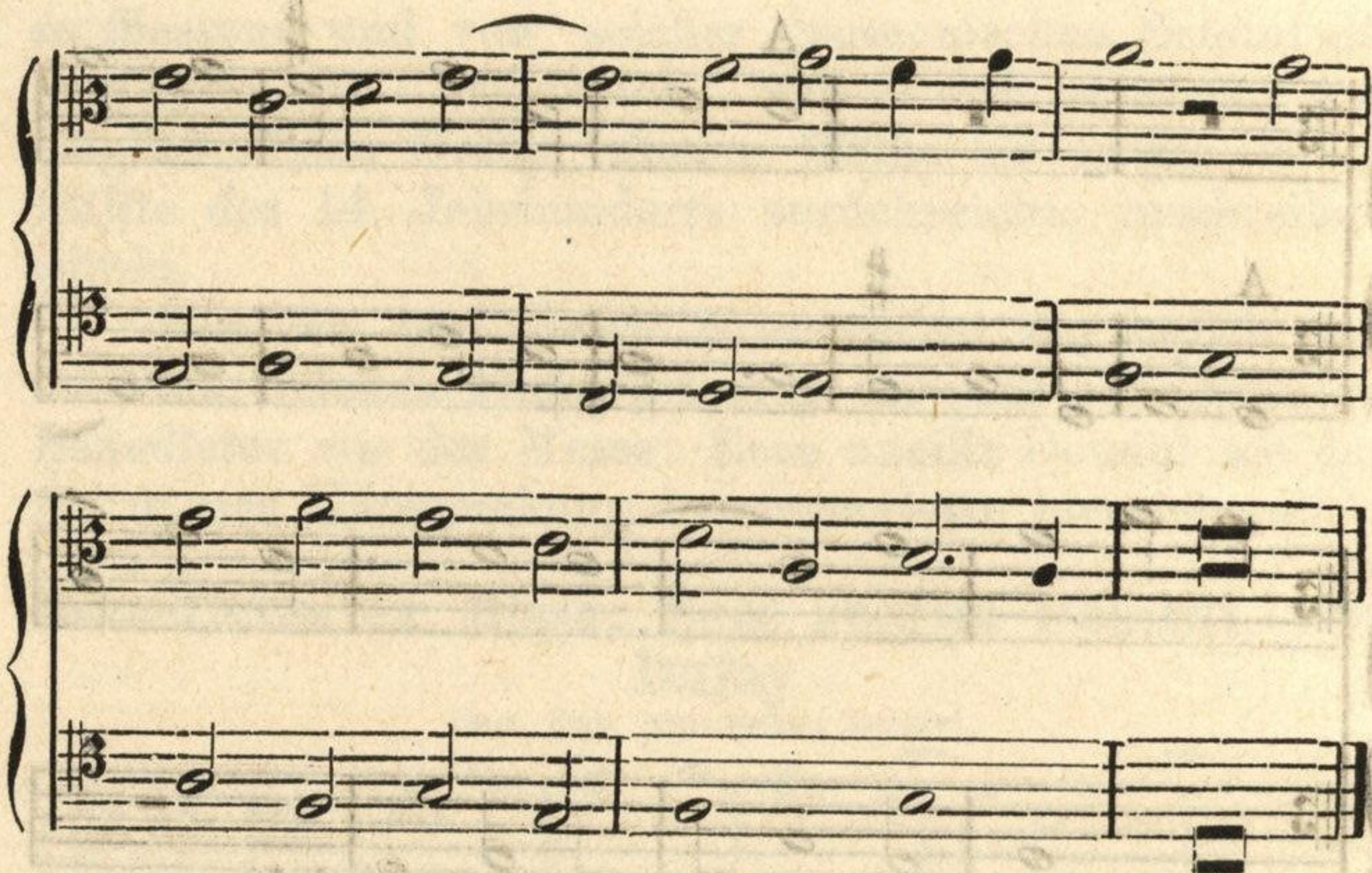


Handwritten musical score on page 31, featuring two systems of staves. The music is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into sections labeled A and B.

Section A is marked at the beginning of the first system. Section B is marked at the beginning of the fourth system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Watermark: ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM





Die Messen Dufay's lassen seine Meisterschaft auf harmonischem und contrapunktischem Gebiete bereits viel entschiedener hervortreten als die erwähnten Chansons und gehören sicher einer späteren Periode seines Kunstschaffens an. So dürfte namentlich das angeführte Benedictus im Vergleich zu dem Lied cent mille écus den Fortschritt Dufay's augenscheinlich machen. Dieser Fortschritt besteht wie überhaupt in einer bedeutend geklärteren und entwickelteren Harmonik, welche das Stück trotz seiner Zweistimmigkeit im Allgemeinen nicht mager erscheinen lässt, so besonders in dem freieren und geschickteren Gebrauch der Imitation, welche sich hier bereits zweimal zu einem wirklichen Canon in unserem Sinne gestaltet, nur mit dem Unterschiede, dass derselbe sich hier noch nicht Selbstzweck ist, so dass unsere obige Behauptung, dass die ältesten erhaltenen Stücke dieser Art bei den Niederländern nicht über die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück datirten, dadurch nicht alterirt wird. Von den beiden im Benedictus erhaltenen Canons ist der erstere wegen seiner Länge (9 Takte), der andere deshalb von Bedeutung, weil die imitirende Stimme (Alt), abweichend vom Tenor in der Arsis einsetzt, nichtsdestoweniger aber vermit-




telst gelegentlicher Zusammenziehung zweier gebundener halben Noten des Themas in eine ganze und entsprechende Trennung einer ganzen Note in zwei gebundene halbe, zwischen welche der Taktstrich fällt, die Nachahmung drei Takte hindurch genau vollzieht, gewiss ein für die damalige Zeit ungewöhnliches Experiment.

Es erhellt schon aus den beiden angeführten Beispielen, wie sich Dufay die Ausbildung der canonischen Nachahmung vorzugsweise angelegen sein liess und welchen Erfolg seine Bemühungen erzielten. Noch sichtlicher treten seine Fortschritte in dieser Beziehung hervor, wenn man mit den mitgetheilten Stücken eine seiner Jugendarbeiten, das Lied: je prens congie zusammenhält ¹⁾. Ausser einer eintaktigen Nachahmung zwischen Oberstimme und Contratenor im 9. und 10. Takt vor dem Schlusse ist in diesem Betracht nichts weiter darin zu finden. Interessant jedoch und für des Schülers Streben charakteristisch ist eine kurze, rein rhythmische Imitation durch alle drei Stimmen, an welcher man seinen früh sich entwickelnden Sinn für Nachahmung im Allgemeinen, zugleich aber sein damaliges Unvermögen, dieselbe den Intervallen nach genau auszuführen, deutlich erkennen kann. Die Stelle selbst ist diese:



¹⁾ Kiesewetter, Schicksale des weltlichen Gesanges, Beilage 15.



Mit der Erwähnung Dufay's und der Besprechung einiger seiner Compositionen sind wir bereits in das Gebiet der ersten niederländischen Schule eingetreten. Die Niederländer sind es von nun an ausschliesslich, in deren Compositionen wir eine weitere gedeihliche Ausbildung der canonischen Kunst wahrnehmen. Wie sie überhaupt als die Träger der Entwicklung der Musik im 15. und 16. Jahrhundert anzusehen sind, so waren sie besonders dazu berufen, die Kunst des Canons zur grösstmöglichen Vollendung zu bringen, einer Vollendung, welche ihnen später von vielen Seiten den Vorwurf der Ausartung und Künstelei zugezogen hat. Wir kommen bei Besprechung der späteren niederländischen Periode auf diesen Punkt wieder zurück. Unter den Meistern der ersten niederländischen Schule nun, der wir zunächst unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben, tritt uns als die nach Dufay bedeutendste Erscheinung Anton Busnois entgegen, der um  das Jahr 1467 Sänger an der Kapelle Karls des Kühnen war und muthmasslich im Jahre 1480 gestorben ist. Von seinen hierher gehörigen Arbeiten haben wir uns nur über zwei von Kiesewetter und Ambros mitgetheilte Chansons des Näheren unterrichten können, da seine sämtlichen übrigen geistlichen und weltlichen Stücke, welche in Pariser, Brüsseler, Florentiner etc. Codices enthalten sind, bis jetzt noch der Veröffentlichung harren¹⁾. Viele seiner Lieder hat Petrucci in die von ihm in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts veranstalteten Sammlungen aufgenommen, von denen jedoch die wenigen noch existirenden Exemplare, welche in der Wiener und Bologneser Bibliothek aufbewahrt werden, für uns als unzugänglich betrachtet werden müssen. Das uns von Kiesewetter²⁾ aus den

¹⁾ Kiesewetter theilt zwar in seiner Abhandlung über die Verdienste der Niederländer drei Chansons Basnois' mit, von denen uns aber nur die gleich näher zu besprechende Stoff zur Untersuchung bietet.

²⁾ Schicksale des weltlichen Gesanges, Musikbeilagen 18.



canti cento cinquanta des Petrucci mitgetheilte Stück behandelt ein Lied über den Text: dieu quel mariage. Nachdem zuerst der Bass den Anfang desselben vortragen, geht es gleich im 4. Takte an den Tenor über, der es nun, noch einmal beginnend, mit dem Alt in canonischer Weise und unter einem frei hinzutretenden Contrapunkt der beiden übrigen Stimmen zu Ende führt¹⁾. Wäre dieser Canon in strengster Form bis zum Schluss durchgeführt, so würden wir nicht anstehen, den Fortschritt Busnois' in der Ausbildung des Canons Dufay gegenüber einen ganz bedeutenden zu nennen. Indessen erlaubt sich der Componist im Verlaufe des Canons Freiheiten, welche wesentlich zur Erleichterung seiner Arbeit, aber auch zur geringeren Würdigung seiner Kunst in dieser Beziehung beitragen. Während in den Noten selbst keine wesentliche Abweichung der Stimmen von einander zu erkennen ist, schaltet er mit den Pausen ganz willkürlich, so dass die Einsätze des Alt, anstatt die anfänglich angenommene dreitaktige Entfernung vom Tenor einzuhalten, zu ganz verschiedenen Zeiten Statt finden. Am leichtesten macht er sich den Canon jedoch dadurch, dass er vom 22. Takte an den Alt volle 7 Takte pausiren und dann erst das, was inzwischen der Tenor gesungen, nachahmen lässt, während jetzt letzterer 11 Takte hindurch vollständig schweigt, so dass also in dieser Parthie nur von einem Nacheinander der Stimmen die Rede ist, während ein freier Fortgang der ersteren Stimme, so lange sie von der anderen imitirt wird, durchaus nicht Statt findet. Erst nach diesem abwechselnden Pausiren tritt ein bis auf eine einzige kleine Taktverschiebung regelrechter Canon ein, obwohl auch hier Ungenauigkeiten in der

¹⁾ Da sich in den canti 150 bei dem Sopran die Textesworte: corps digne finden (vergl. Ambros Gesch. d. Mus. II S. 465 Anm. 2), so will man daraus auf ein vollständiges Lied des Soprans schliessen, was uns jedoch bei verschiedenen Anspielungen desselben auf die Melodie der Mittelstimme zweifelhaft erscheint.



Nachahmung nicht vermieden sind. Im 13. Takt vor dem Schluss scheint sich nach dem Kiese Wetter'schen Notenlaut im Alt ein Druckfehler eingeschlichen zu haben, indem für das \bar{e} ein \bar{f} zu substituiren ist, wodurch nicht nur die Collision des \bar{e} mit dem \bar{d} des Tenor und dem \bar{f} des Sopran beseitigt, sondern auch die richtige Melodie des zu Grunde gelegten Liedes hergestellt wird.

Wenn wir sonach in dieser Chanson einen Fortschritt Busnois' in der Ausbildung der strengen cano-nischen Nachahmung Dufay gegenüber nicht zu con-statiren vermögen, so ist dies doch nur scheinbar. Uebersieht man das Ganze der Stimmführung, so bemerkt man eine ungleich grössere Beherrschung des contra-punktischen Apparates, welche Busnois vor seinem Vor-gänger voraus hat, so dass die Freiheiten, welche er sich in der Ausarbeitung seines Canons nimmt, nicht aus seinem Unvermögen, streng zu imitiren, sondern eben aus dieser freien, ungezwungenen Beherrschung der Mittel hervorgegangen zu sein scheinen. Man hat das Gefühl, als könnte er einen tadellosen Canon von beliebiger Länge componiren und hätte nur hier die Strenge der Nachahmung anderen Rücksichten geopfert. Und dass diess wirklich der Fall, dass Busnois fast noch geschickter als Dufay zu combiniren weiss, bezeugt die andere von Ambros ¹⁾ mitgetheilte Chanson à trois voix: Je suis venu vers mon ami, aus welcher wir die beiden hierherbezüglichen Stellen folgen lassen. Zuerst ein Canon von $10\frac{1}{2}$ Takt zwischen den beiden Oberstim-men in der Octave:

¹⁾ Gesch. d. Musik. Bd. II, S. 530.



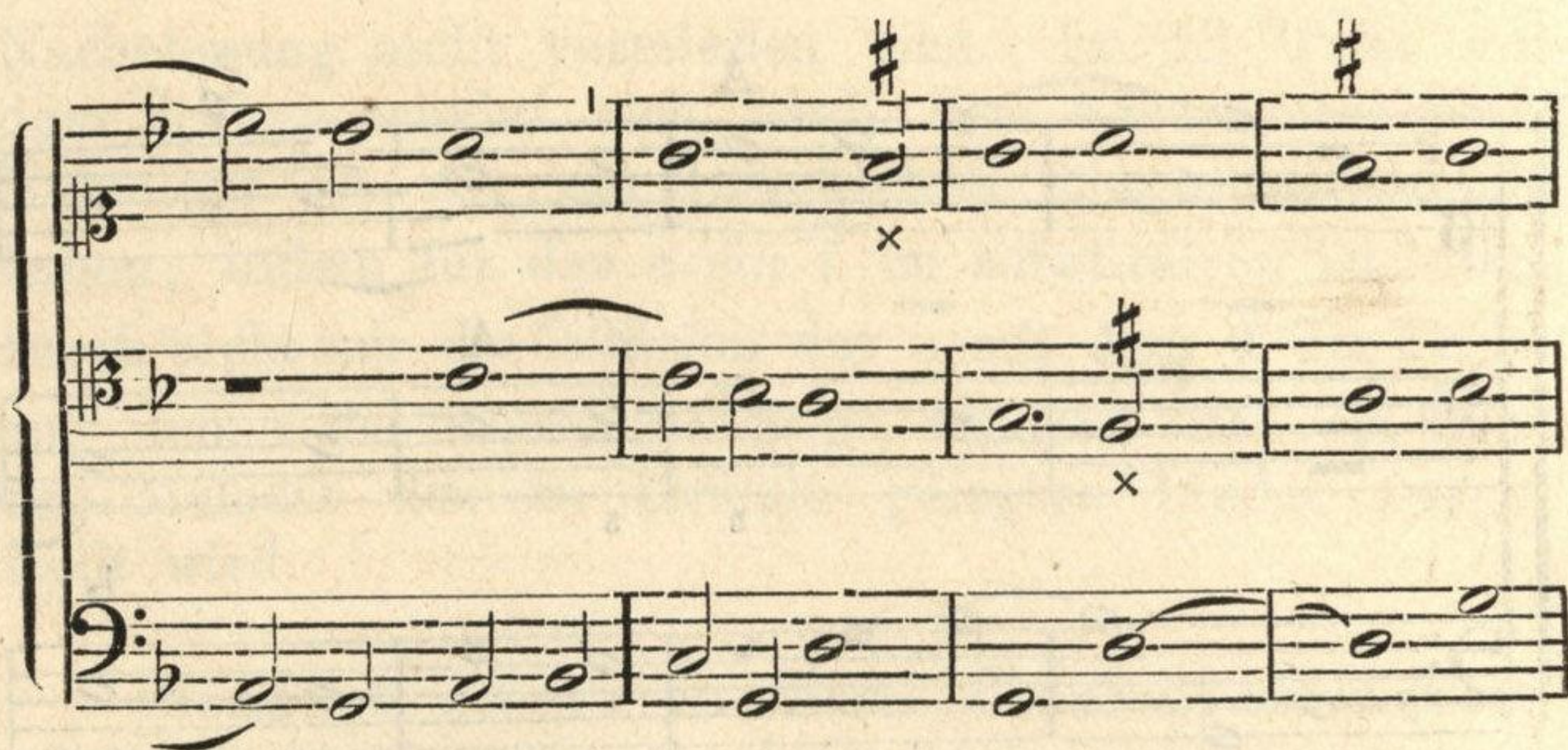
First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and dynamic markings. The letter 'A' appears above the first staff, and a sharp sign (#) is visible above the second staff.

Second system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and dynamic markings. A sharp sign (#) is visible above the first staff. A watermark logo and text are present in the center of the system.

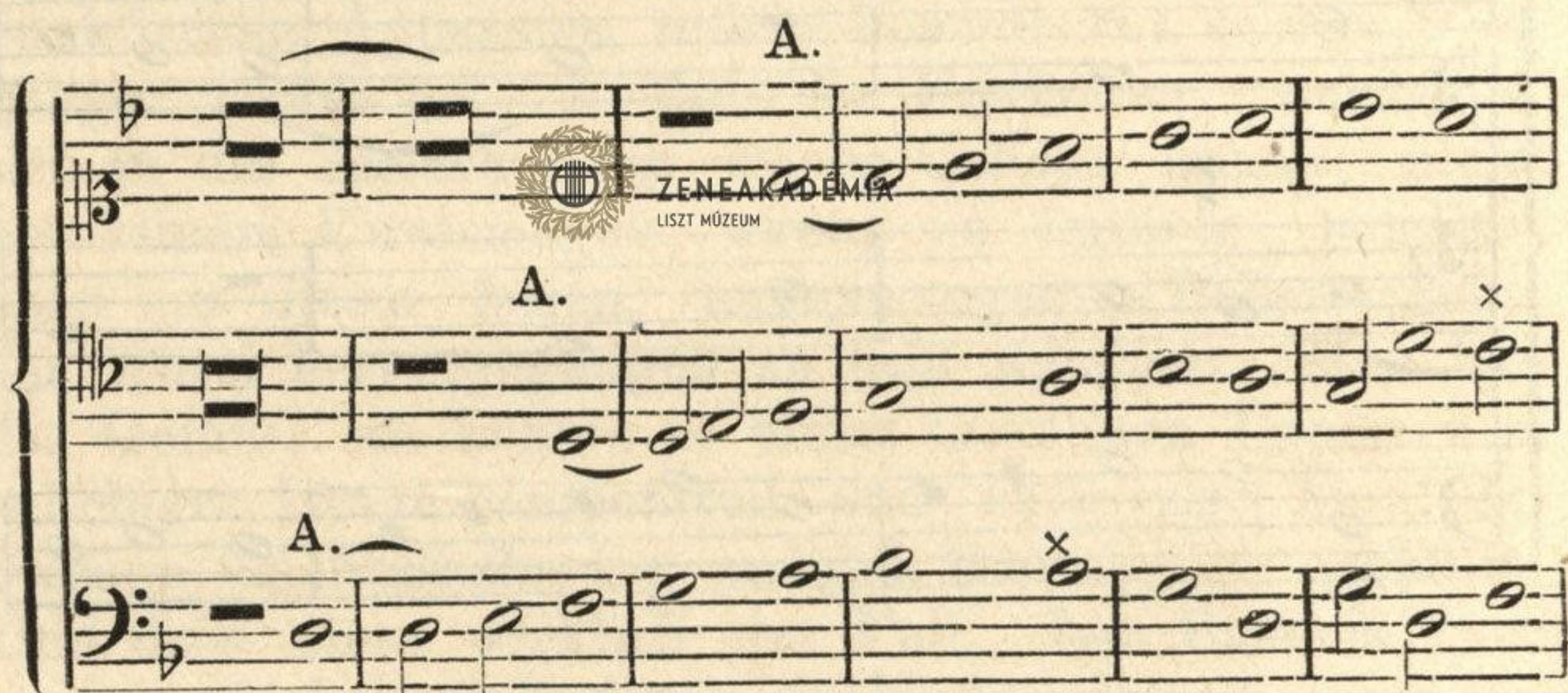
 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Third system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and dynamic markings.






Die andere Stelle, welche weniger ihrer Länge wegen als deshalb, weil alle drei Stimmen in geschickter Weise an der Imitation Theil nehmen, merkwürdig ist, befindet sich am Schluss:



Man erkennt aus diesen wenigen Proben, dass Busnois der Aufgabe, welche ihm als Nachfolger Dufay's zufiel, gerecht zu werden sich bestrebte und dass es ihm gelang, die canonische Form auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu bringen, als er sie von seinem Vorgänger überkommen hatte. Ob die beiden bezeichneten Compositionen ausreichend sind, über die compositorische Befähigung und speciell über die imitatorischen Arbeiten des Meisters endgültig abzuurtheilen, müssen wir freilich dahingestellt sein lassen. Interessant jedoch und gerade für die Vergleichung Busnois' mit Dufay entscheidend würde es sein, wenn wir in der Lage wären, die Messen beider über den Text: „Ecce ancilla Domini“ — denn auch Busnois hat eine solche geschrieben — vergleichen zu können. Leider fehlen uns hierzu die Mittel.

Unter den Zeitgenossen des Busnois, welche noch der ersten niederländischen Schule angehören, ist keiner namhaft zu machen, der  auf dem Felde der canonischen Imitation übertroffen, keiner, der ihn nur annähernd erreicht hätte, es müssten denn, was nicht anzunehmen ist, unter den noch nicht veröffentlichten Arbeiten eines Binchois, Eloy, Faugues u. a. sich Stücke befinden, welche uns eines Besseren belehrten. Die drei eben genannten Männer bilden nächst Dufay und Binchois den Hauptbestand der ersten niederländischen Schule, ihnen schliessen sich noch einige andere, wie Regis, Caron, Heyne u. a. an, über welche alle nur wenig auf unsere Untersuchung Bezügliches hinzuzufügen ist. Uebrigens sei hier bemerkt, dass wir in unserer Eintheilung der niederländischen Componisten von etwaigen Neben- und Uebergangsschulen, wie man sie wohl von einigen angenommen findet, absehen und aus Zweckmässigkeitsrücksichten und weil in der That vom Standpunkt unserer Frage aus dergleichen feinere Nuancen nicht bestehen, nur zwei Hauptschulen statuiren, deren eine von Dufay bis Okeghem reicht, die andere von diesem ihren Ausgangspunkt nimmt.



Von Egidius Binchois ist nur eine Chanson: *Ce moys de May*, welche Kiesewetter¹⁾ mittheilt, bekannt geworden. Die gelungenste Stelle des Liedes, welches für unsere Zwecke wenig Anhaltspunkte zur Betrachtung bietet, ist die kurze Imitation durch alle drei Stimmen im 15. bis 17. Takt:



Es ist zu bedauern, dass von den Arbeiten Binchois' nichts weiter vorliegt, da er, wenn der Beweis von Fetis²⁾ richtig ist, dass er der Lehrer Okeghems gewesen, sicherlich in der Kunst der canonischen Imitation weiter vorgeschritten war, als es nach dieser kleinen Probe seiner Composition scheinen dürfte.

Vincentius Faugues, welcher eine Messe über den Text *l'homme armé* geschrieben hat, bringt es ebenfalls nicht über kurze Ansätze zu imitatorischer Schreibweise hinaus. Dasselbe gilt von Firmin Caron, der eine Messe über denselben Text componirt hat. Merkwürdig ist, dass diejenigen Componisten, welche jenen altfranzösischen, aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert stammenden Text: *Der bewaffnete Mann zur Grundlage ihrer Messen gewählt haben*, sämmtlich auf ein und dieselbe, allerdings nahe liegende Imitation

¹⁾ Schicksale etc. Beilagen No. 16.

²⁾ Biographie universelle VII, pag. 83.



verfallen sind. Wir meinen die bei Dufay, Faugues, Caron wiederholt sich findenden Stellen:



welchen allen der 5. und 6. Takt des Volksliedes



zu Grunde liegt. Es ist diess ein

gemeinschaftlicher Zug dieser Componisten, der doch ziemlich deutlich darauf hinweist, dass sie aus dem Stadium jener naiven, rücksichtslos nur sich selbst zum Zweck habenden Versuche der Imitation, welches durch Pérotin, Machault u. a. repraesentirt erscheint, bereits herausgetreten waren und in speculativer Weise bei der imitatorischen Bearbeitung eines Liedes diejenigen Takte desselben herauszufinden sich bemühten, welche sich dem Zwange der Imitation am leichtesten fügten.

Schliesslich sei von den Compositionen der ersten niederländischen Schule noch eines vierstimmigen weltlichen Liedes von Regis gedacht, welches sich durch Nachahmung des im Tenor enthaltenen Volksliedes durch die Oberstimme in der Quinte auszeichnet, im Uebrigen für uns ohne weiteres Interesse ist. Man findet es bei Kiesewetter, Schicksale des weltlichen Gesanges Beilagen No. 19.

Fassen wir jetzt die Leistungen der ersten niederländischen Schule, deren Blüthe nach dem Vorhergehenden von dem Ende des 14. bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinausreicht, kurz zusammen, so liegt ihre Bedeutung für die Entwicklung des Canons klar auf der Hand. Während wir bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts nur von kurzen, möglichst ungeschickt angebrachten Nachahmungen berichten können, die oft nur zufällig, mindestens ohne bestimmten, ausser ihnen lie-



genden Zweck aufzutreten scheinen, müssen wir Dufay als denjenigen Componisten betrachten, der zuerst ein von Bewusstsein und Absicht geleitetes Streben nach canonischer Schreibweise bekundet und die ersten nennenswerthen Erfolge in der neuen Kunst erringt. Sein Auftreten bezeichnet daher in der Entwicklung der Imitation einen bedeutungsvollen Wendepunkt, in der Geschichte des Canons den eigentlichen Anfangspunkt. Nur erst Dufay's und seiner Nachfolger Arbeiten ermöglichten die Glanzperiode der zweiten niederländischen Schule, deren Meistern es vorbehalten war, in der Kunst des Canons das Aeusserste zu leisten; das grössere Verdienst verbleibt der ersten Schule, den Grund zu jenen späteren ausserordentlichen Leistungen gelegt zu haben. In Bezug auf den Grad der Ausbildung der canonischen Schreibweise, wie sie uns in den Compositionen der ersten niederländischen Schule entgegentritt, haben wir gesehen, dass von einem Canon als selbständiger Compositionsform noch keine Rede ist. Man begnügte sich, in einem mehrstimmigen Satze zwei oder drei Stimmen periodenweise in ein canonisches Verhältniss treten zu lassen, um dem ganzen Stück einen besonderen Reiz zu verleihen. Die Stimmen ahmten sich gewöhnlich im unisono oder in der Octave nach, seltener in der Quinte, wie in der zuletzt erwähnten Composition von Regis oder, wie in dem Liede Dufay's, in deren Umkehrung, der Quarte. Von Augmentation, Diminution, Umkehrung etc. der canonisirenden Stimmen ist bei den Meistern dieser Schule noch nirgend etwas zu finden.



II. Theil.

Der Canon als selbständige Compositionsform und seine Ausbildung bis zur complicirtesten Künstelei durch die Meister der zweiten niederländischen Schule. Die Canons der neueren und neuesten Zeit.



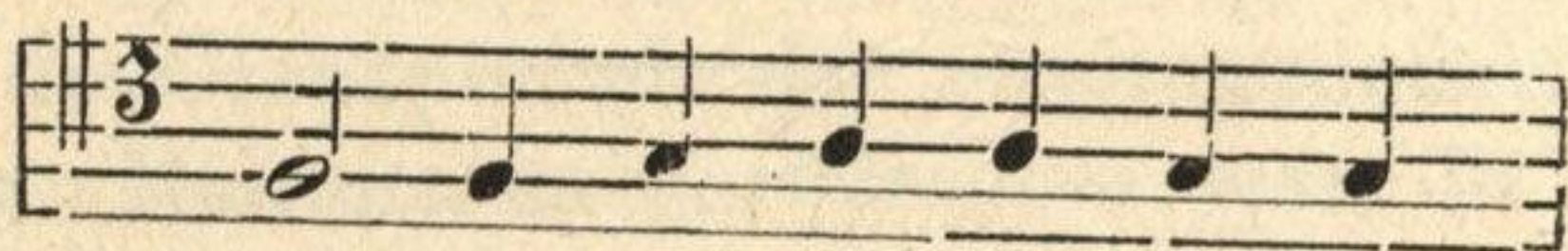
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM


Bevor wir uns der Betrachtung der Leistungen der zweiten niederländischen Schule zuwenden, ist es an der Zeit, einen deutschen Canon namhaft zu machen, welcher, ungefähr gleichzeitig mit den ersten Canons jener Schule auftauchend, im Verhältniss zu den musikalischen Zuständen Deutschlands in der damaligen Zeit eine ziemlich auffallende Erscheinung bildet und ähnlich wie jene, zu Anfang besprochene, altenglische Composition, mit der er auch die Anonymität gemein hat, eine fast räthselhafte Stellung in der Geschichte der Musik seines Landes einnimmt. Auch in Bezug auf den Namen findet zwischen beiden eigenthümlichen Stücken eine Art von Verwandtschaft statt, indem sich der deutsche Canon ganz nach Analogie des englischen: Radel d. i. rotula, Rädchen, nennt, womit sehr treffend die immer wieder auf denselben Punkt zurückkehrende Bewegung eines Canons in perpetuum oder Cirkelcansons bezeichnet wird. A. W. Ambros, der das Manuscript dieser Composition, welches aus dem Kloster



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lambach in Oberösterreich in die k. k. Hofbibliothek zu Wien übergegangen ist, selbst eingesehen hat, theilt das Radel nebst einem eigenen Versuch der Auflösung in seiner Geschichte der Musik¹⁾ mit, wo man es nachlesen möge. In Bezug auf die von Ambros hinzugefügte Entzifferung haben wir zu bemerken, dass der 5. Takt der Oberstimme (und die entsprechenden Takte der beiden anderen Stimmen) besser in



zu ändern ist, wofür einerseits das Manuscript spricht und wodurch andererseits die dissonirende Secunde wenigstens auf den schlechten Takttheil verwiesen wird. Ferner hat sich im 8. Takte der Oberstimme (und den betreffenden Stellen der anderen Stimmen) offenbar ein Fehler eingeschlichen, indem das Manuscript anstatt $\overline{d} \ \overline{d} \ \overline{e} \ \overline{e} \ \overline{d}$  $\overline{d} \ \overline{d} \ \overline{f} \ \overline{f} \ \overline{e} \ \overline{e}$ vorschreibt: $\overline{d} \ \overline{d} \ \overline{f} \ \overline{f} \ \overline{e} \ \overline{e}$. Durch Herstellung der richtigen Lesart verwandeln sich die an dieser Stelle der Auflösung befindlichen Quintenparallelen in wohlklingende Sextenfolgen. Freilich sind diese Verbesserungen von wenig Belang. Im Ganzen tritt uns dieses deutsche Produkt sogar im Vergleich zu dem über 20 Jahre älteren englischen so roh und unbeholfen gegenüber, dass die vorhin so genannte Räthselhaftigkeit seines Erscheinens in so früher Zeit dadurch einigermaßen gemildert wird. Ambros scheint selbst von der Richtigkeit seiner Lösung nicht völlig überzeugt zu sein, meint jedoch die Härten und Ungeschicklichkeiten derselben, welche allerdings gegründeten Anlass zu Bedenken geben können, mit ähnlichen, in damaliger Zeit häufiger vorkommenden Barbarismen hinreichend verantworten zu können. Immerhin ist das Stück in Anbetracht des fast gänzlichen Darniederliegens der musikalischen Kunst in Deutsch-

¹⁾ Bd. II, S. 480 f.



land um jene Zeit eine bemerkenswerthe Erscheinung und durften wir es schon desshalb nicht übergehen, um auch den Deutschen einen Theil des Verdienstes um die Entwicklung des Canons in jener Zeit vindiciren zu können. —

Mit dem Eintritt in die zweite niederländische Schule gelangen wir nun zugleich zu dem Abschnitt in der Geschichte des Canons, welcher, wie schon oben bemerkt, als die Glanzperiode desselben anzusehen ist, zu der Zeit, in welcher man einen Ruhm darin suchte, durch Ausdenken der raffinirtesten Spitzfindigkeiten und Verbergen der wahren Absicht in geheimnissvolle Mottos sogenannte canonische Räthsel zu ersinnen, welche wohl oft dem Scharfsinn auch des darin geübten Praktikers getrotzt haben mögen. Ueber den Werth der sogenannten „Künste der Niederländer“ sind bisher die widersprechendsten Ansichten geltend gemacht worden. Während die einen in ihnen nur „Geburtswehen der Musik“ erblicken, „unter denen sie sich erst zum Leben, zu fasslicher Gestalt hervorringt, stümperhafte Exercitien der Lehrjahre, wo ihr noch die rohe Ungefüggigkeit erster Anläufe, die ganze Herbigkeit geschmackloser Erstlingscombinationen anklebt“,¹⁾ erheben sie andere zu vollendeten Kunstwerken von bleibendem Werth, nennen Okeghem den Sebastian Bach seines Jahrhunderts und verehren in Josquin eines der grössten musikalischen Genies aller Zeiten.²⁾ Wenn uns die letztere Ansicht, namentlich was Okeghem betrifft, etwas übertrieben erscheint, so müssen wir die erstere in noch viel höherem Grade als nur sehr relativ berechtigt bezeichnen, da die Menge derjenigen Compositionen, welche glänzendes Zeugniß gegen obige Behauptung ablegen, denn doch eine so beträchtliche ist, dass von einer Allgemeingültigkeit derselben keine Rede sein

¹⁾ K. E. Schneider, das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung II, S. 11.

²⁾ Gesch. d. Mus. S. 56.



kann. Freilich findet man bei den Meistern dieser Schule, sogar bei Josquin, der unbestritten den ersten Platz unter ihnen einnimmt, Stücke, die den Werth eines Exercitiums nicht übersteigen, aber soll man etwa die Bedeutung eines Componisten nach seinen schlechtesten Erzeugnissen beurtheilen, wenn die Zahl seiner ausgezeichneten Schöpfungen, wie es gerade bei Josquin der Fall, ungleich grösser ist als jene? In welchem Licht würden Mozart, Weber u. a. spätere Meister in den Augen eines Beurtheilers erscheinen, welcher ihren Werth nach ihren schwächsten Werken messen wollte, geringerer Talente gar nicht zu gedenken! Wir sind vielmehr geneigt, gerade diejenigen Compositionen der Niederländer, in denen mit Hintansetzung alles melodischen und harmonischen Wohlklangs die Ausübung der auf die Spitze getriebenen contrapunktischen Künste einseitig bezweckt zu sein scheint, einer Ueberfülle des Talentes zuzuschreiben, welches in genialer Ausartung sich die schwierigsten technischen Aufgaben stellte und sie spielend überwand. Dass diese Arbeiten für uns nur historischen Werth besitzen und bei der Beurtheilung jener Meister als Componisten durchaus auszuschliessen sind, scheint uns etwas Selbstverständliches zu sein. Es kann übrigens nicht in unserer Aufgabe liegen, über den Werth und Unwerth jener Künste eingehendere Untersuchungen anzustellen, uns liegt es vielmehr ob, zu zeigen, dass es den Vertretern der zweiten niederländischen Schule in der That gelang, in der Auffindung aller nur denkbaren Arten von Canons, in der Ausführung derselben „unter irgend einem sich selbst willkürlich auferlegten Zwange (obligo)“, ¹⁾ in der Steigerung und Zuspitzung dieses Zwanges bis zum Raffinement die Grenzen des Möglichen zu erreichen.

Obgleich von den Compositionen der jetzt näher zu besprechenden Meister eine weit grössere Anzahl

¹⁾ Vergl. Kiesewetter a. a. O. S. 50.



aus den handschriftlichen Sammlungen in die Werke späterer musikalischer Schriftsteller übergegangen ist, als von denen der ersten niederländischen Schule, so ist doch selbst diese Anzahl noch gering im Verhältniss zu der Masse der wenigstens dem Namen nach allgemeiner bekannt gewordenen Stücke jener Meister, welche eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Fruchtbarkeit besassen. Die Hauptquellen zur Kenntniss ihrer Werke sind das *Dodecachord* des *Glarean*, welches 1547 zu Basel erschien und die *ars canendi* von *Seb. Heyden* aus dem Jahre 1540. Aus ersterem schöpften *Forkel* und *Kiesewetter*, indem sie Einiges neu hinzufügten, so namentlich letzterer eine ganze Reihe von *Hawkins* und *Burney* entzifferter Stücke *Josquins*. Auf diese verhältnissmässig wenigen Compositionen müssen wir uns in unserer Untersuchung beschränken, da von den übrigen, welche meist handschriftlich in italienischen Bibliotheken aufbewahrt werden, von denen jedoch auch *Petrucchi* eine grosse Anzahl in seine schon oben für uns als unzugänglich bezeichneten Sammlungen aufgenommen hat, keine einzige zu unserer Verfügung steht.

Mit *Okeghem*, dem der Zeit nach ersten Vertreter der zweiten niederländischen Schule, sind wir nun erst in die Zeit eingetreten, in welcher man von einem Canon als geschlossener Compositions- und Kunstform reden kann. Dass man *Okeghem* als Erfinder dieser neuen Form bei den Niederländern anzusehen habe, ist wahrscheinlich, wenn auch der Beweis aus der Stelle des *Glarean*, welche man dafür angeführt hat, nicht zwingend ist. „*Amavit Jodocus*“, sagt dieser, „*ex una voce plures deducere, quod post eum multi aemulati sunt. Sed ante eum Johannes Okeghem de quo paulo post, ea in exercitatione claruerat.*“¹⁾ Hierauf sich stützend vindicirt ihm *Fétis* ohne Weiteres die Ehre der Erfindung: „*La renommée d'Okeghem fut*

¹⁾ *Dodecachord*, pag. 441.



méritée par plusieurs inventions importantes et notamment par celle du Canon, dont il fut l'auteur, selon le témoignage de Glarean, qui connaissait bien l'histoire de la musique de ce temps.“¹⁾ Obgleich, wie schon angedeutet, die Stelle des Glarean nicht ausschliesst, dass auch andere, vor Josquin lebende Componisten, wenn auch mit weniger Erfolg als Okeghem, sich in der Composition von Canons (in dem nunmehrigen Sinn) versuchten, so können wir uns doch der Ansicht Fétis' mit gutem Gewissen anschliessen, da wir einen Gegenbeweis zu liefern nicht im Stande sind.

Von den Lebensumständen Johannes Okeghems (Ockenheims), die wir nur flüchtig zu berühren haben, berichtet Fétis Ausführliches.²⁾ Nach einer Conjectur dieses gerade für die niederländische Musikgeschichte verdienstvollen Gelehrten ist sein Geburtsjahr 1430 oder weniger früher anzusetzen, als seine Heimath die Stadt Bavay anzusehen. Er lebte lange im Dienste König Karls VII. von Frankreich, bis er im Jahre 1461, als Louis XI. seinem Vater auf den Thron folgte, seine Stelle aufgegeben zu haben scheint, um in den Dienst der Abtei Saint-Martin nach Tours zu gehen, wo er bis an sein Lebensende verblieb. Sein Tod kann nicht lange nach dem Jahre 1512 erfolgt sein. Von seinen Werken ist nur wenig zu allgemeinerer Kenntniss gelangt. Glarean, der für Josquin so geschwärmt zu haben scheint, dass er Okeghem im Verhältniss zu ihm eine viel zu geringe Stelle in seinem Dodecachord eingeräumt hat, theilt von ihm nur drei Stücke mit, und zwar einen Canon: Fuga trium vocum in Epidiatessaron post perfectum tempus, ein Kyrie und ein Benedictus aus der Messe ad omnem tonum. Ausserdem finden sich noch drei seiner Compositionen, darunter zwei aus der Missa prolationum, in der ars canendi des Seb. Heyden. Das jedenfalls merkwürdigste

¹⁾ Mémoire sur cette question etc., pag. 16.

²⁾ S. den betreff. Artikel in dessen Biogr. univers. Bd. VII.



Stück Okeghems ist, wofern es überhaupt existirt hat, verloren gegangen, es soll eine für 36 Stimmen geschriebene Composition sein, in welcher Kiese Wetter einen Cirkelcanon, Ambros einen Aufbau von 6 sechsstimmigen oder 9 vierstimmigen Canons vermuthet. Glarean selbst hat sie nicht gesehen, ist aber doch von dem hohen Werthe derselben überzeugt, wenn er sagts Quippe quem (Okeghem) constat triginta sex vocibus garritum quendam instituisse. Eum nos non vidimus: Certe inventionem et ingenii acrimonia admirabilis fuit.¹⁾


Wir werden von nun an im Folgenden hauptsächlich nur die eigentlichen Canons in das Gebiet unserer Untersuchung aufnehmen, kürzere Anläufe zu canonischer Imitation nur dann berücksichtigen, wenn sie durch ein neues Moment der Nachahmung ein besonderes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Mit Rücksicht hierauf ist es von den von Glarean mitgetheilten Compositionen Okeghems nur die Fuga trium vocum (über ein französisches Lied: Prennez sur moi), welche uns einen Maassstab für die Beurtheilung seines canonischen Talentes zu geben vermag. Man würde jedoch eine falsche Vorstellung von diesem Talent erhalten, wenn man nach den verschiedenen Auflösungen des Canons urtheilen wollte, welche Ambrosius Wilphlingseder, Hawkins, Burney, Forkel und Kiese Wetter theils selbst versucht, theils wenigstens acceptirt haben. Alle diese Lösungen sind, da sie auf Missverständnissen der vorgeschriebenen Taktart und der Stimmenintervalle beruhen, mehr oder weniger Zerrbilder der richtigen Auflösung, die erst Fétis herausgefunden und in einem Aufsatz der Gazette musicale de Paris²⁾ veröffentlicht hat. Trotz mehrfachem Bemühen ist es uns nicht gelungen, von dem Stück in der ihm von Fétis gegebenen Form selbst Einsicht zu nehmen, und wir müssen schon dem jedenfalls glaub-

¹⁾ A. a. O. pag. 454.

²⁾ Jahrg. 1840, p. 159.



würdigen Urtheil jenes Gelehrten selbst über die Composition glauben schenken, wenn er in seiner Biographie universelle¹⁾ Folgendes darüber bemerkt: C'est un canon, où l'harmonie a de la plénitude et de la correction et dans lequel les parties chantent d'une manière naturelle (ein Punkt, welcher allerdings ein Vergleichungsmoment mit dem grossen Seb. Bach abgeben könnte),²⁾ und später, nachdem er über die bisherigen Missverständnisse in der Auflösung dieses Canons gesprochen: Il était d'autant plus nécessaire de faire remarquer l'erreur de tous ces historiens de la musique et de la rectifier, que le morceau, dont il s'agit, est le plus ancien monument parfaitement régulier de l'art de canon, et que c'est par lui, que nous pouvons nous former une opinion fondée du mérite d'Okeghem comme harmoniste. Durch diesen Canon hauptsächlich ist Okeghem in der Geschichte desselben eine bedeutungsvolle Stellung gesichert.

Mit den von Seb. Heyden mitgetheilten Stücken Okeghems tritt uns  eine neue Compositionsgattung entgegen, die man nur uneigentlich mit dem Namen Canon in dem bisherigen Sinne bezeichnen kann, da ein wesentliches Moment desselben, das nacheinander Einsetzen der Stimmen, in Wegfall kommt. Statt dessen treten jedoch zu der nachahmenden Stimme die Bedingungen der Prolation, des Tempus und des Modus, wodurch, je nachdem diese perfect oder imperfect sind, die Eintheilung der Semibrevis, Brevis und Longa in drei bez. zwei der zunächst kleineren Notengattungen vorgeschrieben wird, so dass auch hier eine Verschiebung der Stimmen, wie sie für den Canon unerlässlich ist, eintreten muss. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Verhältnisse der Mensuralmusik näher einzugehen.³⁾

¹⁾ Band VII, p. 84.

²⁾ Vergl. p. 45.

³⁾ Ausführliches hierüber findet man in dem Werke H. Bellermanns: Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrh. Berlin, G. Reimer 1858.



Natürlich erhielt die nachahmende Stimme durch derartige Bestimmungen, die selbstverständlich in allen möglichen Combinationen auftreten konnten, eine ganz neue Gestalt. Da jedoch die erste Stimme nichtsdestoweniger den Prototyp der anderen oder wenigstens einer derselben bildete¹⁾, so ist der Ausdruck Canon für Stücke dieser Art durchaus nicht unpassend und wir dehnen ihn daher im Hinblick auf diese kurze Erörterung auch auf Compositionen aus, wie die beiden gleich näher zu bezeichnenden Okeghems, die, so reizlos sie auch sonst sind, dennoch jener besonderen Art der canonischen Nachahmung wegen und weil sie zu den ältesten Beispielen dieser CompositionsGattung gehören, erwähnt zu werden verdienen.

Die erstere derselben²⁾ hat den Text: Et in terra etc. zur Unterlage und ist ein Doppelcanon, indem der Discant vom Alt, der Tenor vom Bass in der Unterquarte imitirt wird. Da der Sopran seine Noten nach dem tempus imperfectum, der Alt die seinigen nach dem tempus perfectum misst, bei den beiden Unterstimmen ausserdem noch die prolatio perfecta diminuta zur Anwendung kommt, wonach zwei Minimae einen Taktus d. h. eine Semibrevis ausfüllen, so ist die Auflösung des Stückes ziemlich complicirt. Der Anfang desselben lautet nach der Resolution, welche Beller-
mann gegeben hat:³⁾

¹⁾ Vergl. die S. 47 citirte Stelle Glareans.

²⁾ Seb. Heyden, Ausgabe von 1537, pag. 154.

³⁾ A. a. O. S. 76.



Okeghem.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of chords and single notes. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing chords. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing chords. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing chords. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.



Wie schon bemerkt, ist dieses Stück das erste Beispiel eines Doppelcanons und aus diesem Grunde hauptsächlich für uns von Wichtigkeit, während es in harmonischer Hinsicht nur mässige Ansprüche zu befriedigen im Stande ist.

Das zweite der von Seb. Heyden mitgetheilten und von Beller mann entzifferten Stücke Okeghems, welches uns interessirt, ist aus dessen Missa prolationum genommen, die schon durch ihren Namen das Princip andeutet, nach welchem sie angelegt ist. Auch hier haben wir es mit einem Doppelcanon in dem bezeichneten weiteren Sinne zu thun, der übrigens harmonisch ebenso ungeschickt ausfällt wie der vorige. Gleich der Anfang wird dies bestätigen, der nach Beller mann ¹⁾ folgendermaassen lautet:



Hiermit sind wir in der Aufzählung derjenigen in Frage kommenden Compositionen Okeghems, welche wir selbst einzusehen Gelegenheit hatten, bereits am Ende angelangt. Forkel, der die von Glarean mitgetheilten Stücke aufgelöst seiner Musikgeschichte einverleibt hat, ereifert sich dermaassen über die „unnützen Künsteleien“ der Missa prolationum, dass er es

¹⁾ A. a. O. S. 85.



der Mühe nicht für werth hält, auch die bei Heyden sich vorfindenden Compositionen in sein Werk aufzunehmen, da „der Leser wohl an den bisher gegebenen Proben hoffentlich genug haben und sich hinlänglich daran erbauen können wird.“ Auch hat ihn die „Steifheit und Unsangbarkeit“ der Fuga trium vocum aus dem Glarean, die jedoch, wie wir bemerkten, auf einer falschen Auflösung beruhte, gegen Okeghem eingenommen. Die Unterlassungssünde Forkel's wird durch Kiesewetter wieder ausgeglichen, der in seinem Eifer für Okeghem „damit der werthe Leser diesen verdienstvollen Meister kennen lerne“, ein Kyrie und ein Christe aus der Messe: Gaudeamus mittheilt¹⁾, welche für ein Okeghem'sches Produkt gelten könnte, in der That aber von Josquin componirt ist.²⁾

Ein ungefähr gleichalteriger, ebenfalls der zweiten niederländischen Schule angehörender Zeitgenosse Okeghems ist Jacob Hobrecht oder Obrecht, über welchen wir nur sehr wenig hierher Bezügliches mitzutheilen im Stande sind, da uns von seinen canonischen Arbeiten nur ein von Glarean³⁾ überlieferter Canon im Einklang zu Gesicht gekommen ist. Man findet denselben falsch aufgelöst bei Forkel⁴⁾, in dessen Resolution sich ein merkwürdiges Versehen eingeschlichen hat. Nachdem er zuerst den Canon in den alten Noten nach Glarean richtig mitgetheilt, überspringt er in seiner Auflösung unbegreiflicherweise $8\frac{1}{2}$ Takt und fügt den Rest des Stückes der ersten richtig aufgelösten Hälfte ohne Weiteres an. Die Lücke befindet sich nach dem 31. Takte. Natürlich verschiebt sich durch dieselbe der ganze übrige Theil des Stückes bis zum Schluss um einen halben Takt. Kiesewetter hat den Canon sammt der Forkel'schen Lösung in seine Ab-

¹⁾ Verdienste d. Niederl. Musikbeilagen S. 26 und Gesch. d. Mus. Beil. S. XIXf.

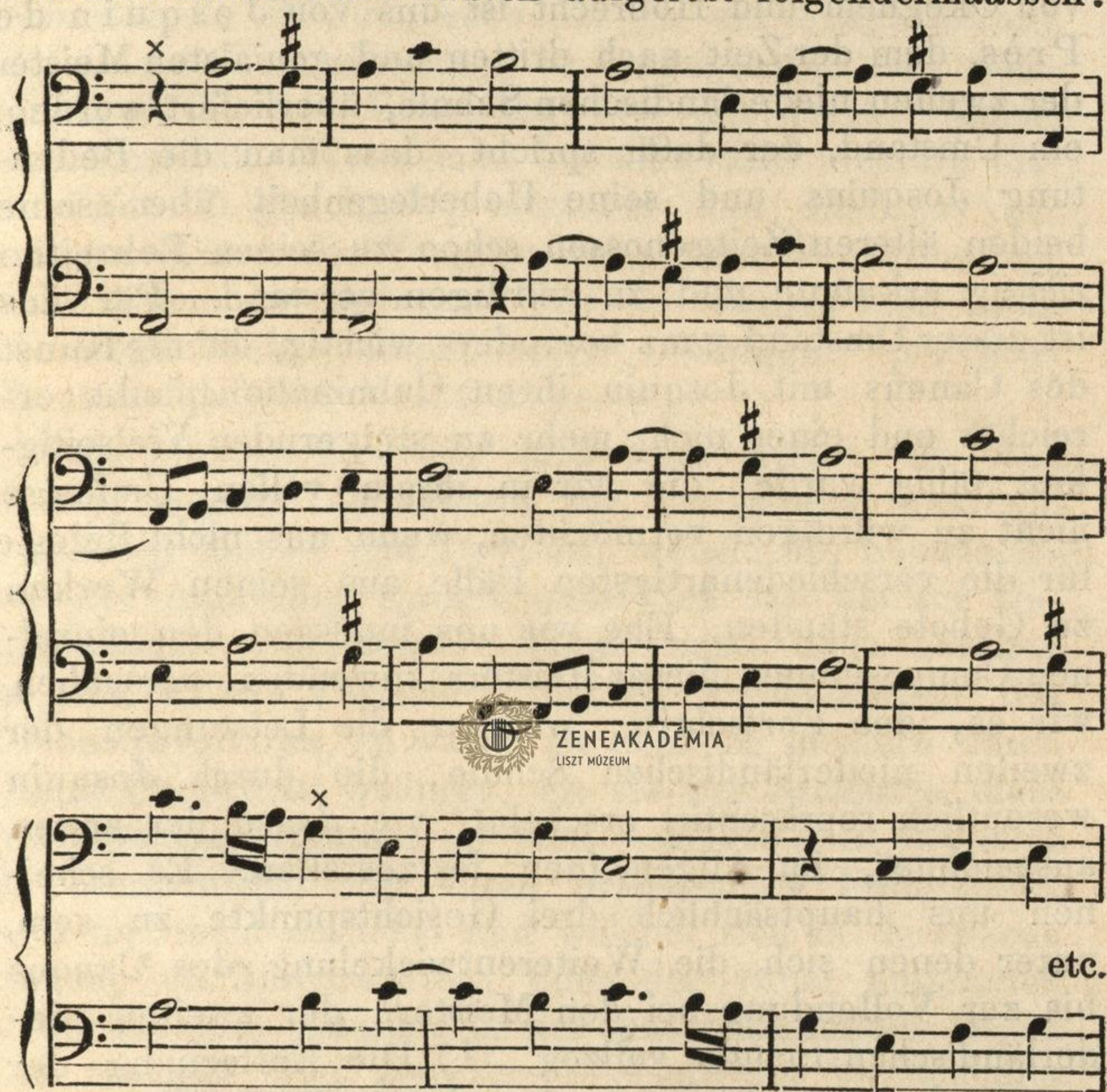
²⁾ Vergl. hierüber Ambros G. d. M. III, S. 177 u. 213.

³⁾ A. a. O. p. 257.

⁴⁾ Gesch. d. Mus. II, S. 522.



handlung über die Verdienste der Niederländer aufgenommen¹⁾, ohne den Irrthum zu verbessern. Die einzuschaltenden Takte lauten aufgelöst folgendermaassen:



Der Canon lässt in Bezug auf Wohlklang und fließenden Satz viel zu wünschen übrig und wir würden einen schlechten Begriff von der Kunst Hobrecht's erhalten, wenn wir in der Beurtheilung desselben auf dieses eine Stück beschränkt wären. Indessen lassen ihn seine Messen und Motetten wie berichtet wird, als Meister der subtilsten Satzkünste erscheinen und im Besitze aller jener Fertigkeiten, welche als das specifische Eigenthum der gesamten zweiten niederländi-

¹⁾ Musikbeil. S. 27.



schen Schule anzusehen sind. Die meisten seiner Werke befinden sich in den Sammlungen des Petrucci. Eine weitaus grössere Anzahl Compositionen als von Okeghem und Hobrecht ist uns von Josquin de Près, dem der Zeit nach dritten und genialsten Meister der zweiten niederländischen Schule, überliefert worden, ein Umstand, der dafür spricht, dass man die Bedeutung Josquins und seine Ueberlegenheit über seine beiden älteren Zeitgenossen schon zu seinen Lebzeiten richtig erkannte und zu würdigen verstand. Für uns ist dieser Umstand ganz besonders wichtig, da die Kunst des Canons mit Josquin ihren Culminationspunkt erreichte und einer nicht mehr zu steigernden Vielseitigkeit fähig wurde, die wir in ihrem vollen Umfange nicht zu würdigen vermöchten, wenn uns nicht Belege für die verschiedenartigsten Fälle aus seinen Werken zu Gebote ständen. Ehe wir uns indessen den einzelnen Compositionen dieses Meisters zuwenden, versuchen wir es, den Fortschritt, welcher die Leistungen der zweiten niederländischen Schule, die durch Josquin wesentlich repräsentirt erscheint, vor denen der ersten auszeichnet, im Allgemeinen festzustellen. Es scheinen uns hauptsächlich drei Gesichtspunkte zu sein, unter denen sich die Weiterentwicklung des Canons bis zur Vollendung bei den Meistern der zweiten niederländischen Schule vollzog. 1) Die Entfernung der canonischen Stimmen von einander in Bezug auf Tonhöhe beschränkt sich nicht mehr wie früher auf Unisono, Octave und Quinte. Josquin versucht auch in schwierigeren Intervallen Canons zu Stande zu bringen und weist namentlich Beispiele auf in der Secunde, Quarte, None etc. 2) Die Entfernung der Stimmen von einander in Bezug auf die Zeit ihres Eintrittes wird möglichst verkürzt und man gelangt zu der Fuga ad minimam, in welcher die Folgestimme schon nach Verlauf eines halben Taktes eintritt. Bereits Okeghem und Hobrecht lösten dieses Problem, Josquin unter noch besonders hinzutretenden erschwerenden Umstän-



den. 3) Die Ausführung der Canons geschieht häufig unter Auflegung eines bestimmten Zwanges (obligo), unter Beobachtung einer Vorschrift, nach welcher die nachahmende Stimme entweder in der Vergrösserung oder in der Verkleinerung, in umgekehrter oder rückgängiger (Krebs-) Bewegung etc. der ersten Stimme zu folgen hat. Wenn man bedenkt, dass mehrere dieser Fälle oft gleichzeitig eintraten und dass das geforderte Maass der Vergrösserung oder Verkleinerung nicht immer das einfachste war, so erkennt man leicht die Möglichkeit complicirtester, übrigens praktisch oft unausführbarer Verhältnisse.

Zu alledem kam die auch schon früher hie und da aufgetauchte Liebhaberei für die bereits mehrfach erwähnten Mottos und Devisen, welche die Schwierigkeit der Auflösung eines Canons oft fast bis zur Unmöglichkeit steigerten.¹⁾ Wenn auch diese Devisen an sich keinen Fortschritt in der Entwicklung des Canons involviren, so waren sie dennoch insofern durch diesen Fortschritt bedingt, als sie der Ausdruck eines gewissen Uebermuthes zu sein scheinen, in welchen die Componisten mit ihren wachsenden Fähigkeiten mehr und mehr verfielen und welcher sich in derartigen kurzen, oft Sprichwörtern oder der Bibel entlehnten Ueberschriften mitunter in der humoristischsten Weise Luft machte. Ein ziemlich reichhaltiges Verzeichniss von Mottos findet sich in dem Saggio di contrappunto des Pater Martini,²⁾ aus dem wir uns nicht versagen können, einige anzuführen. Zunächst einige eindeutig verständliche: *crescit* oder *decrescit in duplo, triplo etc.*; *retrograditur*; *cancrizat vel canit more Hebraeorum* (mit Bezug auf das Lesen der Hebraeer von rechts

¹⁾ Wie schon oben bemerkt, sind diese Mottos keineswegs ausschliessliche Eigenthümlichkeit der Canons, sondern wurden auch angewandt, um einer einzelnen Stimme in der Ausführung eine neue Gestalt zu geben.

²⁾ Parte sec. pag. XXV.



nach links); fuge morulas, wonach also der Gesang ohne Pausen, auch ohne Berücksichtigung der wirklich geschriebenen, ausgeführt werden sollte; otia dant vitia und clama ne cesses mit demselben Sinn. Räthselhafter sind schon folgende: Qui se exaltat, humiliabitur, qui se humiliat, exaltabitur; qui non est mecum, contra me est, welche die Umkehrung der Folgestimme bezwecken; respice in me: ostende mihi faciem tuam, womit gesagt sein soll, dass die beiden Sänger von entgegengesetzten Seiten aus die Noten vom Notenblatt absingen sollen (Spiegelcanon). Ganz dunkel sind Mottos wie: Tarda solet magnis rebus inesse fides; de ponte non cadit qui cum sapientia vadit; Plutonica subiit regna u. a. Es folgen hier noch einige, nicht im obigen Verzeichniss befindliche: Quiescit qui supreme volat, venit post me, qui in puncto clamat Der Sinn dieser Devise erhellt aus dem Anfang des Liedes Josquins, zu welchem sie gehört:



Ferner: I prae, sequar, inquit cancer, wenn beide Stimmen rückwärts gehen. Aeusserst charakteristisch für die rückwärts zu nehmende Bewegung einer Stimme sind die interessanten, ebenfalls als Mottos gebrauchten Verse, die vor- und rückwärts gelesen dieselbe Buchstabenfolge ergeben: Signa te, signa, temere me tangis et angis und der Pentameter: Roma tibi subito motibus ibit amor. Glarean führt ein Motto in Hexameterform an, welches er τὸ σφιγγὸς αἰνιγμα nennt, obwohl es eben nicht zu den schwer verständlichen gehört:



In gradus undenos descendant multiplicantes
Consimilique modo crescant Antipodes uno.¹⁾

Durch *Gaude cum gaudentibus* soll eine Taktänderung bezeichnet werden. *Crescite et multiplicamini* fordert Augmentation. Einige Mottos findet man mit beigefügter Erklärung in der *ars canendi* von Seb. Heyden, wo es heisst²⁾: *Cancrisare retrogradi est. Noctem in diem vertere est albas notulas canere, quae nigrae scribuntur* (bekanntlich wurden die schwarzen Noten im perfekten, die leeren, weissen dagegen im imperfekten Tempus gesungen). *Misericordiam et veritatem sibi obviasse est eundem cantum ab hoc recte ab altero retrogrado ordine concini debere etc.*

Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zur Hauptsache zurück und wenden wir uns, nachdem wir die Errungenschaften der zweiten niederländischen Schule auf dem Gebiete des Canons im Allgemeinen bezeichnet haben, zu den Leistungen ihres bedeutendsten Vertreters, den Canons Josquins. Nur ganz kurz sei vorausgeschickt, dass man über Heimath, Geburtsjahr und Todesjahr Josquins absolut Sicheres noch nicht ermittelt hat. Nach Fétis ist die erstere, um welche sich Deutschland, Frankreich und Italien streiten, im Hennegau zu suchen, seine Geburt nicht nach dem Jahre 1450 oder 1455, sein Tod in das Jahr 1521 oder 1531 zu setzen.³⁾ Bei den unserer Arbeit gesteckten engen Grenzen verbietet er sich von selbst, auch nur eine geringe Anzahl seiner bedeutendsten Compositionen auf canonischem Gebiete in ihrem ganzen Umfang hier eine Stelle finden zu lassen, und wir werden daher vielmehr bemüht sein, durch Gruppierung derselben nach den verschiedenen Arten der Nachahmung, welche in ihnen zur Anwendung kommen und durch Heranziehung, soweit es möglich, wenigstens der Anfänge meh-

¹⁾ Dodecach, pag. 389.

²⁾ Lib. II, pag. 106.

³⁾ Vergl. Fétis, biogr. univ. Bd. II. Art. Deprès.



rerer von Glarean und Seb. Heyden mitgetheilten Stücke, in moderne Noten übersetzt, eine gedrängte Uebersicht über die canonischen Leistungen Josquins zu geben.

I. Gruppe.

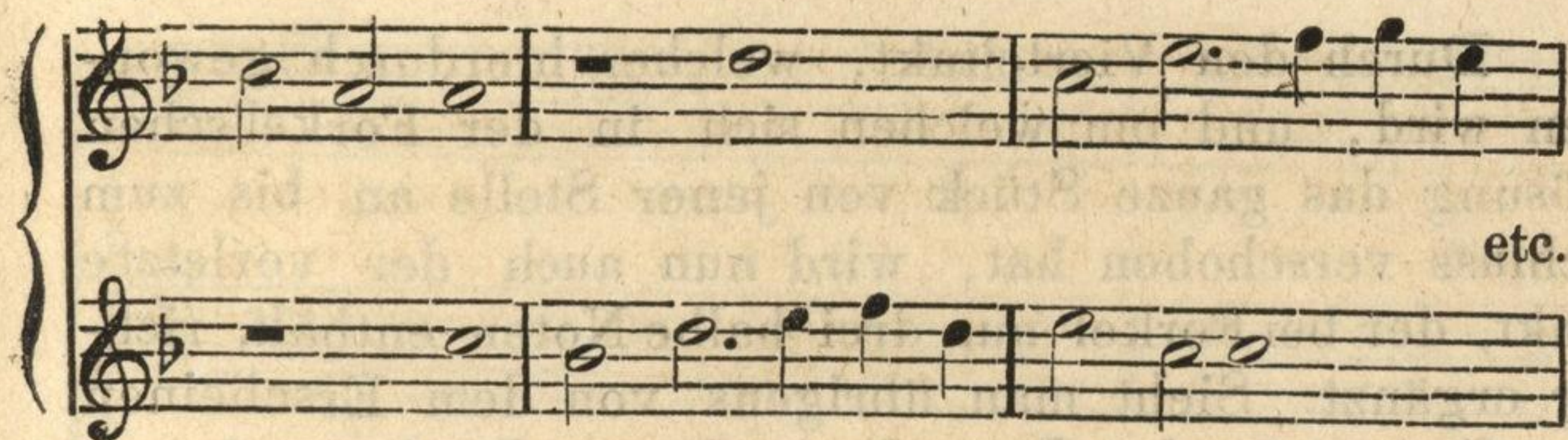
In Anbetracht zunächst der Intervalle, welche Josquin zwischen den canonisirenden Stimmen zum ersten Male in Anwendung bringt, lassen wir hier die Anfänge zweier Canons aus dem Glarean¹⁾ folgen, in deren ersterem die nachahmende Stimme in der Obersecunde einsetzt:

Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur, altior tono.

Josquin.

¹⁾ A. a. O. p. 446f u. 448f.



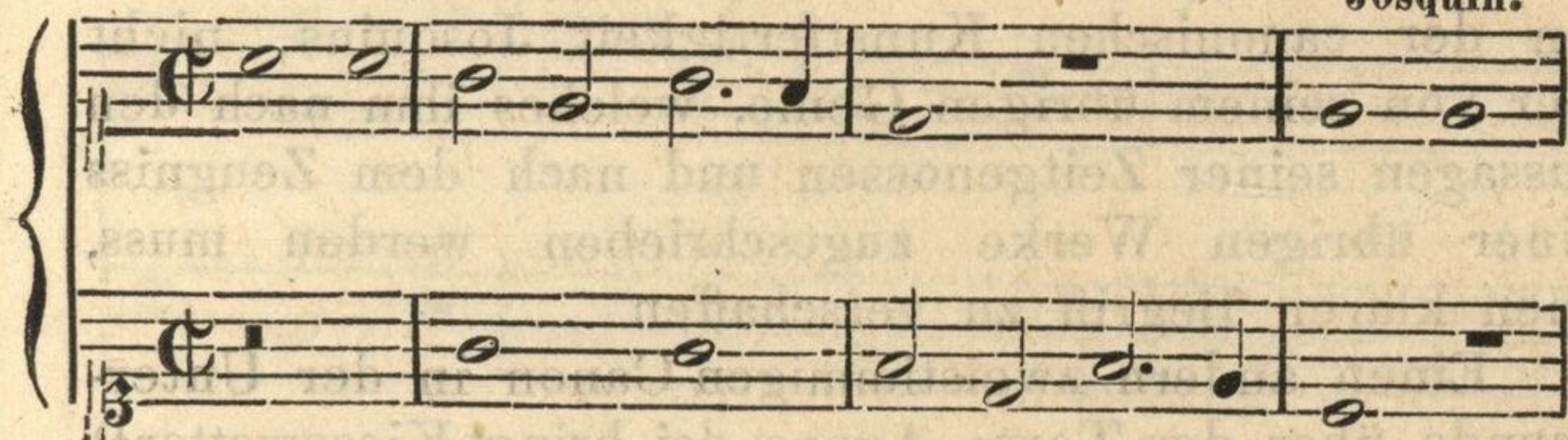


etc.

In dem andern folgt die zweite Stimme der ersten in der Untersecunde nach:

Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur, sed tono demissior.

Josquin.



etc.

Beide Canons findet man aufgelöst bei Forkel¹⁾, den ersten mit einem Fehler im 20. und 21. Takt, welche folgendermaassen lauten müssen:



etc.

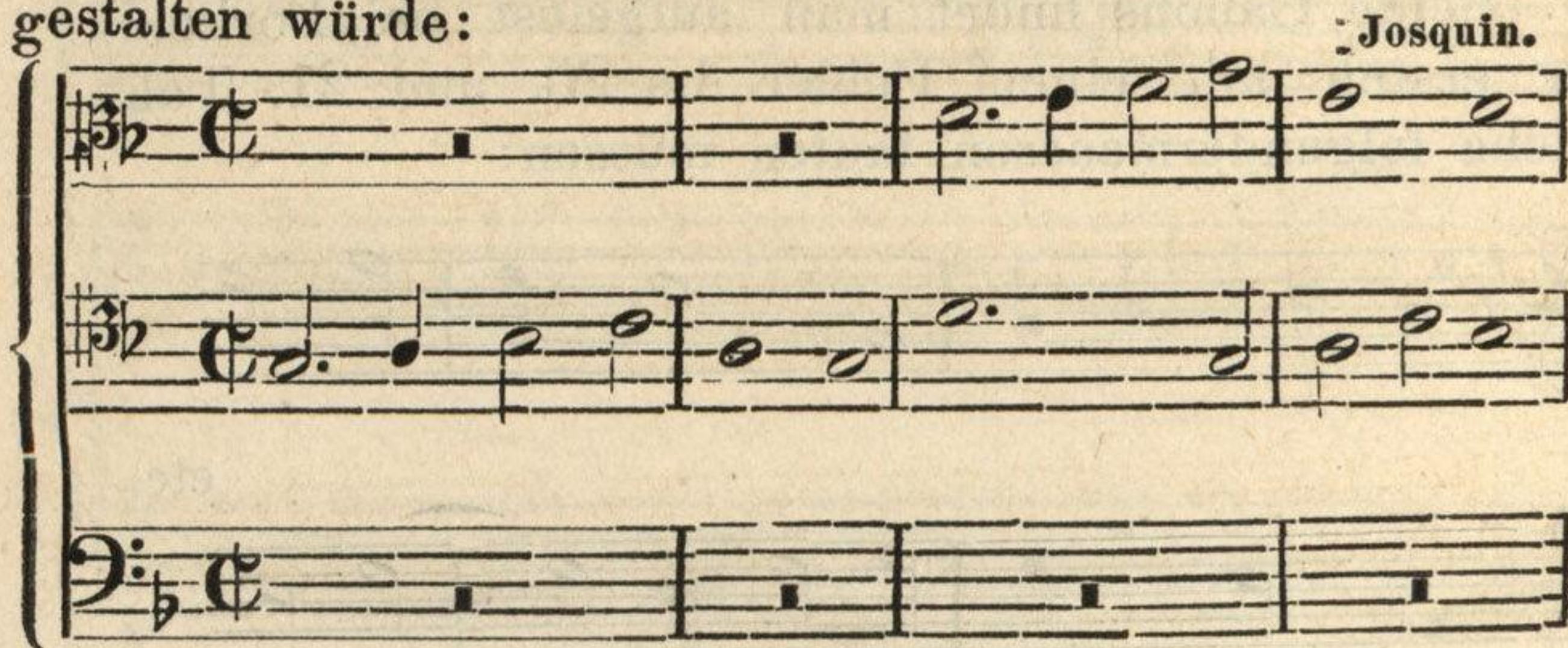
¹⁾ Gesch. d. Mus. II, S. 563ff.



Durch den Vierteltakt, welcher hierdurch gewonnen wird, und um welchen sich in der Forkel'schen Lösung das ganze Stück von jener Stelle an bis zum Schluss verschoben hat, wird nun auch der vorletzte Takt, der bei Forkel nur drei halbe Noten enthält, richtig ergänzt. Sieht man übrigens von dem Erscheinen des Canons in der Secunde in diesen Stücken ab, so tragen sie doch noch zu sehr das Gepräge der Zeit an sich, um auch in anderer Weise für interessant zu gelten, wie überhaupt die meisten Beispiele Glareans und Sebald Heydens dazu angethan sind, uns wohl von der canonischen Kunstfertigkeit Josquins, nicht aber von seinem übrigen Genie, welches ihm nach den Aussagen seiner Zeitgenossen und nach dem Zeugniß seiner übrigen Werke zugeschrieben werden muss, einen klaren Begriff zu verschaffen.

Einen andern zweistimmigen Canon in der Untersecunde über den Text: Agnus dei bringt Kieseewetter¹⁾ nach der Entzifferung von Burney. Auch dieser, der aus der Missa sine nomine genommen, hat nur den Werth einer Canonstudie.

Weiter gehört hierher ein Canon aus der Messe Hercules dux Ferrariae, der von Glarean²⁾ und Heyden³⁾ mitgetheilt wird. Die Oberstimme folgt dem Tenor in der Oberquarte, der Bass in der Unterquarte nach, so dass sich der Anfang der Auflösung folgendermaassen gestalten würde:

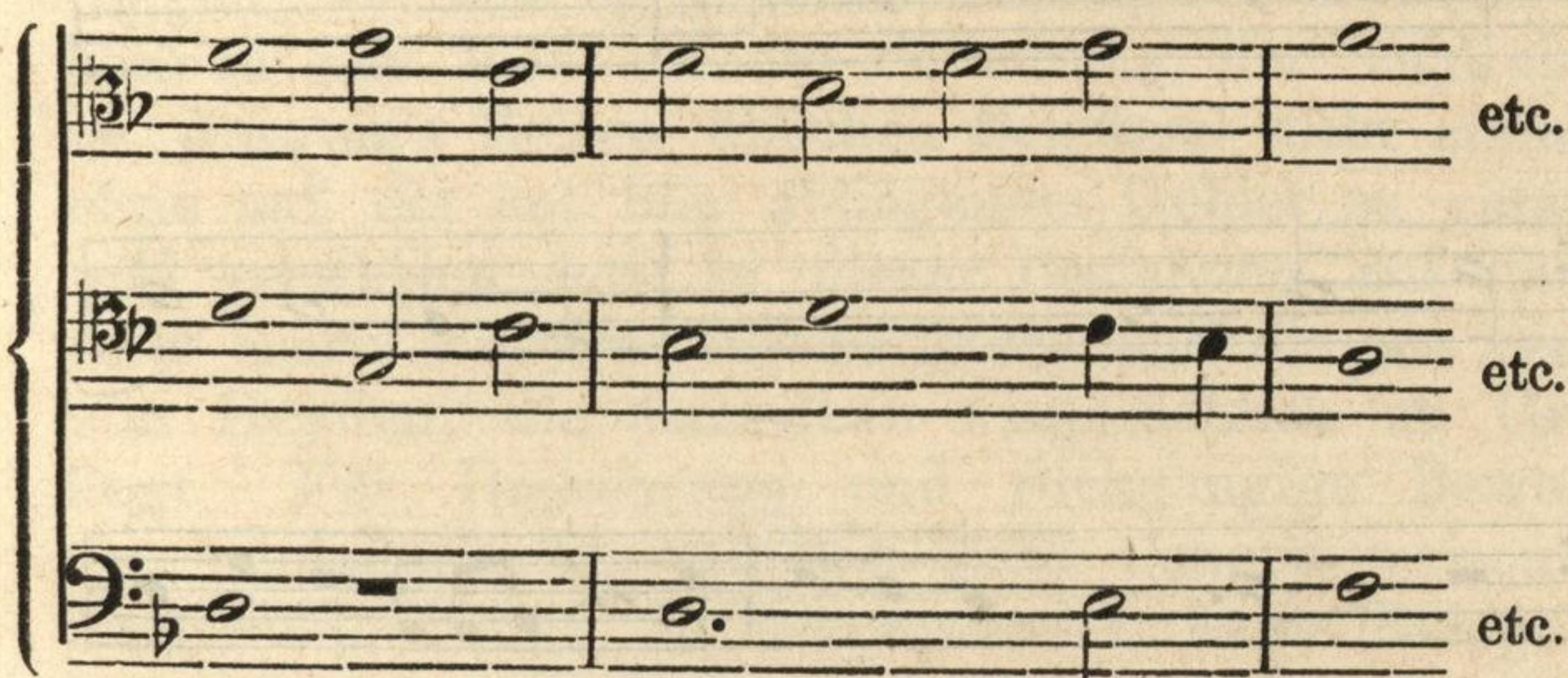
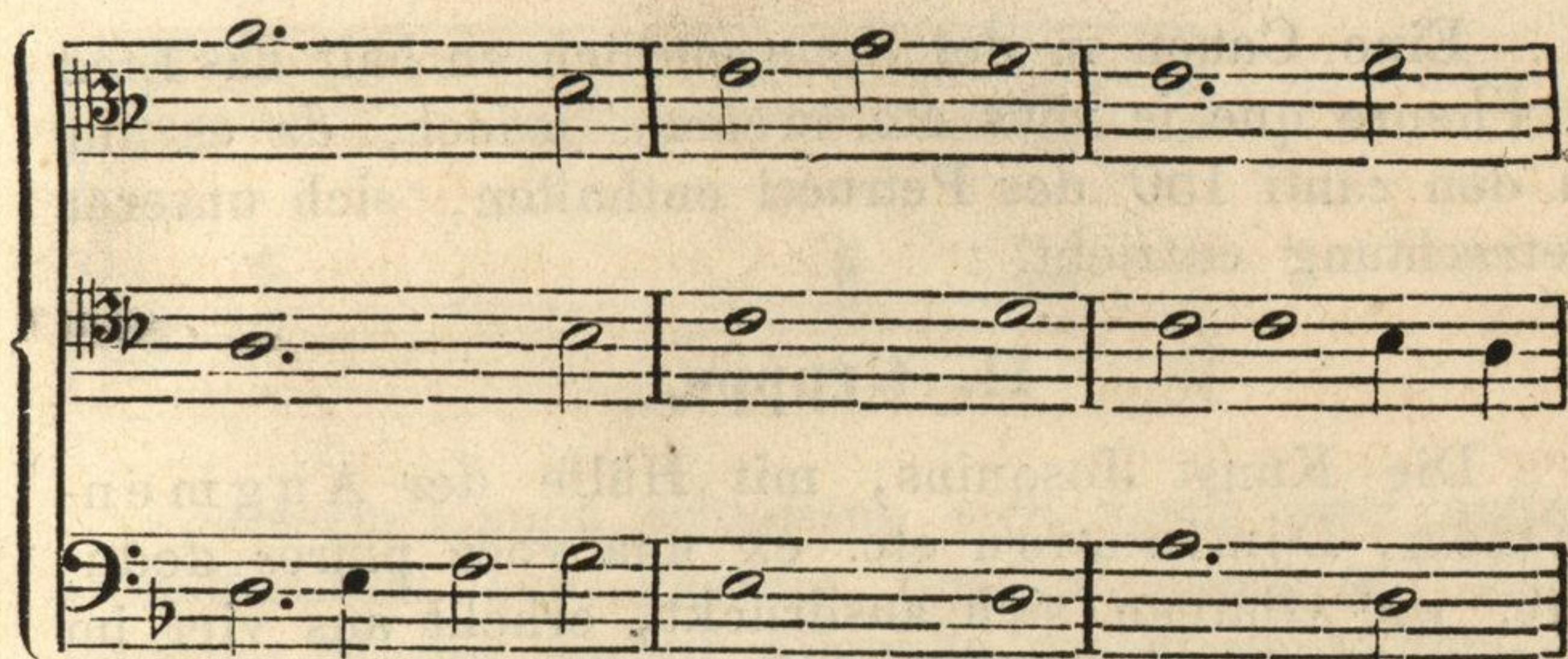


¹⁾ Verdienste d. Niederl. Beil. S. 33.

²⁾ A. a. O. p. 221.

³⁾ Ars canendi, pag. 110.





Bei Heyden findet sich ferner noch eine Fuga in Subdiatessaron post duo tempora¹⁾, deren Auflösung wie die des vorigen sich leicht ergibt.

¹⁾ A. a. O. pag. 107.



Eine Canon in der None endlich enthält das Lied A l'heure que je vous etc. welches jedoch, da es nur in den canti 150 des Petrucci enthalten, sich unserer Betrachtung entzieht.

II. Gruppe.

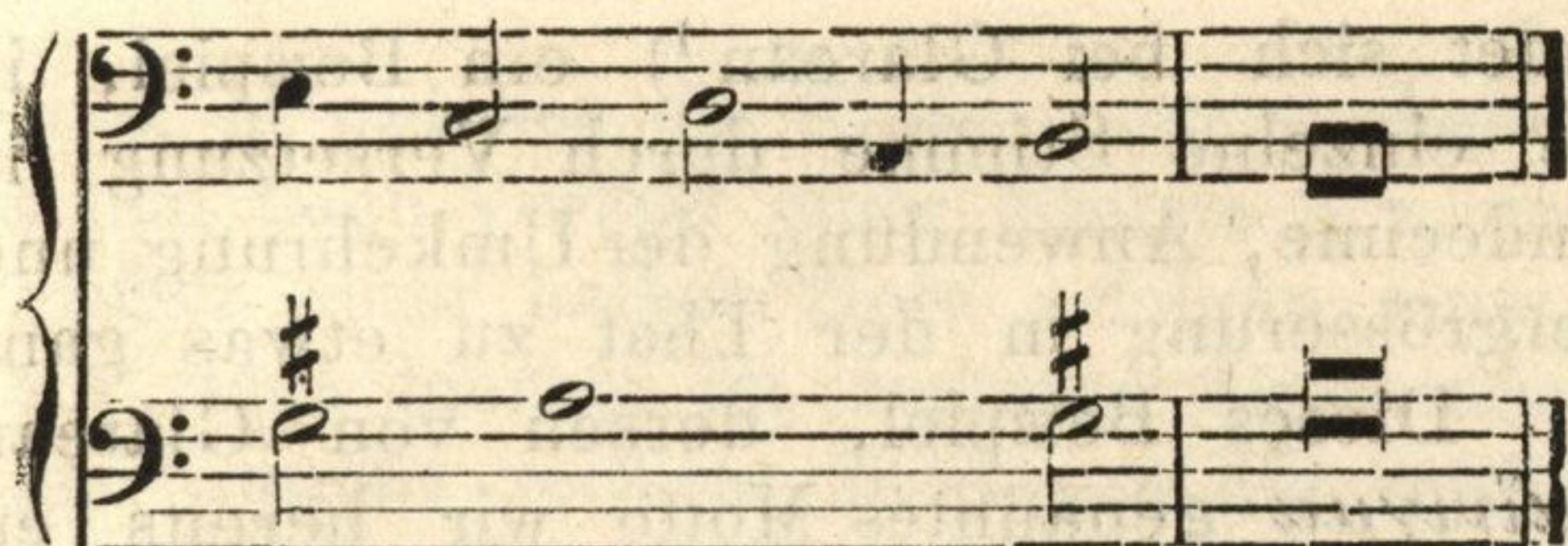
Die Kunst Josquins, mit Hülfe der Augmentation, Diminution etc. ex una voce plures deducere, wie Glarean sich ausdrückt, erhellt aus vier im Dodecachord¹⁾ befindlichen Canons, von denen wir den ersten, wegen seiner Kürze geeignetsten, hier aufgelöst wiedergeben:

Josquin.

The musical score consists of four systems, each with two staves. The notation is in bass clef with a common time signature. The first system includes a watermark for ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM.

¹⁾ A. a. O. pag. 441ff.





Diesem Canon schliessen sich noch zwei andere zweistimmige von gleicher Beschaffenheit an. Complicirter ist der darauf folgende dreistimmige Satz aus der Messe l'homme armé super voces musicales, in welchem mit Hülfe der drei Schlüssel $\text{C}\text{3}$, C , C die verschiedenen Stimmen aus der einen gegebenen (die also selbst in der Form, wie sie notirt ist, gar nicht benutzt wird) hergeleitet werden, die eine durch Sesquialteration ($\text{C}\text{3}$), wonach in der Auflösung je 3 Minimae auf einen Taktus (= einer Semibrevis) zu rechnen sind¹⁾, die andere durch Augmentation (C), während die dritte ihre Noten im sogenannten integer valor zu singen hat und nur durch gelegentliche Zusammenziehungen (s. Glarean) unwesentliche Aenderungen an dem gegebenen Gesange vornimmt. Wir können uns hier auf die Bedeutung der zahlreichen, zu Josquin's Zeiten üblichen Schlüssel nicht einlassen, ohne auf ein uns hier abliegendes Gebiet zu gerathen, und verweisen auch in dieser Beziehung auf das bereits citirte Bellermaun'sche Werk und die ars canendi von Heyden, die demselben hauptsächlich zu Grunde liegt. Für Umkehrung und rückgängige Bewegung der nachahmenden Stimme eines Canons weisen das Dodecachord und die ars canendi²⁾ keine Belege auf.

¹⁾ Vergl. Seb. Heyden a. a. O. p. 78. Ea (proportio sesquialtera) est, in qua tres Minimae aut Semibrevis et Minima uni Tactui accinuntur.

²⁾ Wenigstens die Ausgabe von 1537, die uns zur Hand ist, nicht. In der aus dem Jahre 1840 dagegen befindet sich nach der Angabe Forkels eine Fuge ad minimam ex l'homme

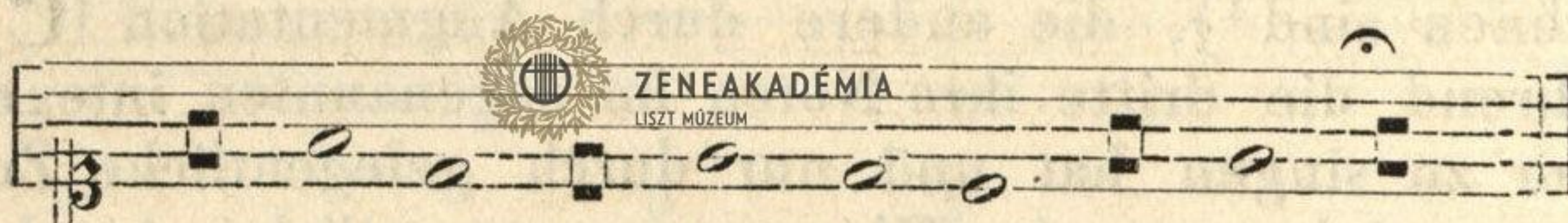
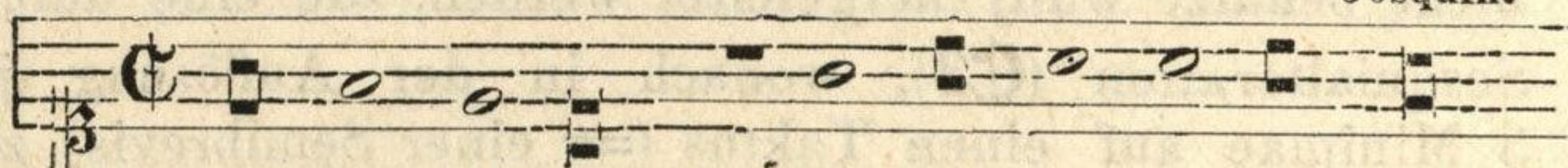


Dagegen findet sich bei Glarean¹⁾ ein Beispiel, in welchem eine einzelne Stimme durch Versetzung in die tiefere Undecime, Anwendung der Umkehrung und doppelten Vergrößerung in der That zu etwas ganz Neuem wird. Dieses Beispiel, dessen von Glarean τὸ σφιγγὸς αἰνιγμα genanntes Motto wir bereits erwähnten, verdient, obwohl es eigentlich nicht hierher gehört, dennoch wegen der Häufung der in der Devise enthaltenen Forderungen und der Anwendung der Umkehrung, für die wir leider keinen Canon als Beleg anführen können, eine Stelle in dieser Gruppe zu finden:

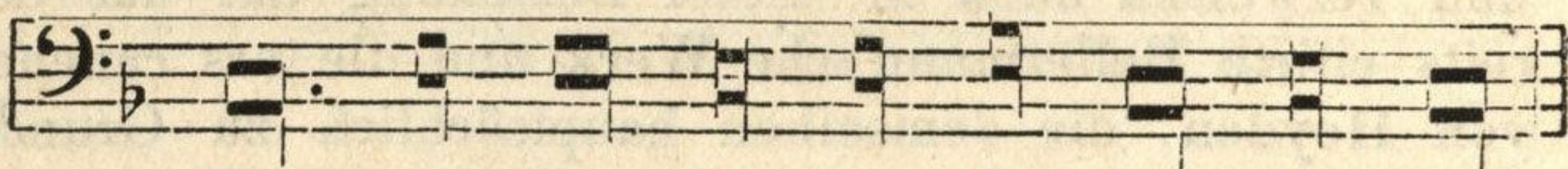
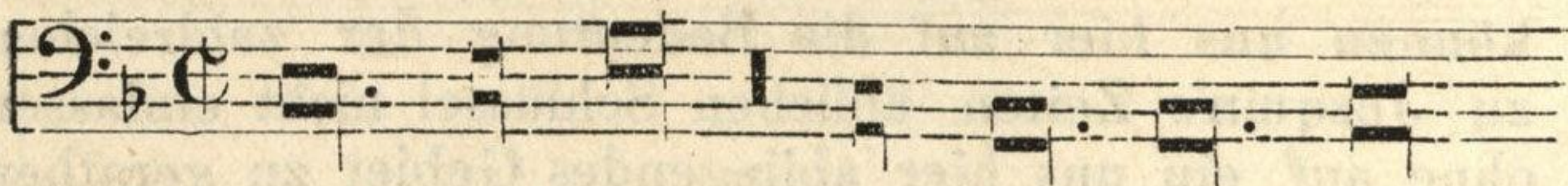
Canon, id est τὸ σφιγγὸς αἰνιγμα.

In gradus undenos descendant multiplicantes
Consimilique modo crescant Antipodes uno.

Josquin.



Resolutio.



III. Gruppe.

Fugen ad minimam. Wenn, streng genommen, hierunter nur diejenigen Canons zu begreifen

armé. Der Tenor, bemerkt Forkel, hat die Ueberschrift: recta pergat, der Bass cancrisat; in der zweiten Hälfte kehrt es sich um und der Bass geht gerade aus, der Tenor aber muss cancrisiren.

¹⁾ A. a. O. pag. 389.



sind, in welchen der Eintritt der nachahmenden Stimme schon nach Verlauf einer Minima d. i. nach unseren Begriffen einer halben Note erfolgen muss, so möchten wir doch hierher im weiteren Sinne auch alle diejenigen Canons rechnen, in denen die zeitliche Entfernung der beiden Stimmen von einander zwar mehr als eine Minima beträgt, doch so, dass die zweite Stimme noch vor oder wenigstens zugleich mit der zweiten Note der ersten Stimme einsetzt, wodurch auf den Zuhörer, der den wahren Werth der Noten nicht kennt, eine der einer Fuga ad minimam gleiche Wirkung erzielt wird. Man urtheile selbst nach folgenden Beispielen, die eigentlich mit dem Namen Fugae ad semibreve zu bezeichnen wären. Ein zweistimmiger Canon in der Oberquarte, der hierher gehört, ist bereits bei Gelegenheit der Devisen in den Anfangstakten mitgetheilt worden und auf Seite 58 nachzulesen. Weiter ist hier die Composition eines Psalmes, Memor esto verbi tui servo tuo anzuführen, dessen Text Josquin scherzhafterweise dazu benutzte, um den König VII. von Frankreich, an dessen Hofe er längere Zeit lebte, an ein ihm zugesichertes beneficium zu erinnern¹⁾. Der Anfang des Stückes lautet folgendermaassen:

Josquin.

Me - mor es - to ver - bi tu - i

Me - mor es - to ver - bi tu -

¹⁾ Die Anekdote wird von Glarean Dodec. 440 ausführlich berichtet.



etc. etc.

ser - vo tu - o in quo mi - hi

i ser - vo tu - o in quo mi -

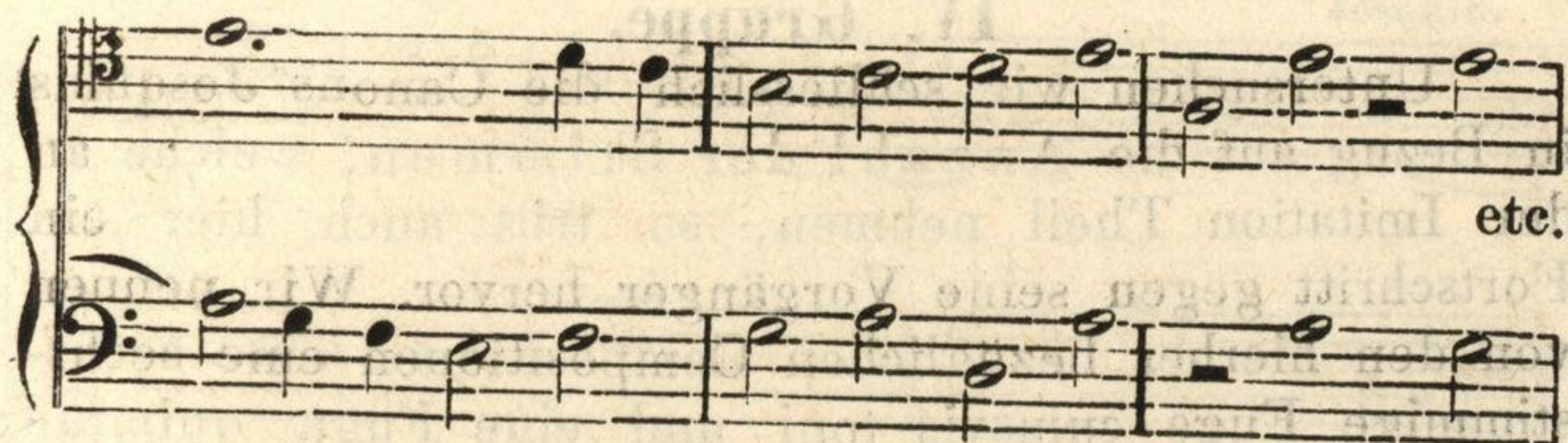
Sehr richtig ist die Bemerkung von A. W. Ambros, der auf die Absichtlichkeit der Anwendung dieser Art von Nachahmung an dieser Stelle aufmerksam macht: „Tenor und Bass drängen sich heran, wie zwei Supplikanten, wovon einer den anderen überbieten will und kaum zu Worte kommen lässt.“ Ein drittes Beispiel ist ein im Glarean¹⁾ befindlicher zweistimmiger Canon in der Quinte aus der Herculesmesse, dessen Auflösung keine Schwierigkeiten bietet:

Josquin.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

¹⁾ A. a. O. pag. 242.





Diesem Stück ist durchweg eine rhythmische Frische und Belebtheit nachzurühmen, wie wir sie bisher noch nicht angetroffen haben.

In Ansehung nun der eigentlichen Fugen ad minimam finden wir wieder bei Seb. Heyden und Glarean je ein Beispiel. Das erstere ist bereits auf Seite 65 Anm.²⁾ erwähnt. Das letztere¹⁾ beginnt, wie folgt:

Fuga ad minimam.

Josquin.



Nicht zufrieden mit den einfachen Fugen ad minimum construirt Josquin Doppelcanons ad minimam, wovon die Messen l'homme armé sexti toni und Malheur me bat je ein Beispiel bieten. Beide sind nicht zu unserer Kenntniss gelangt.

¹⁾ A. a O pag. 453.



IV. Gruppe.

Untersuchen wir schliesslich die Canons Josquins in Bezug auf die Anzahl der Stimmen, welche an der Imitation Theil nehmen, so tritt auch hier ein Fortschritt gegen seine Vorgänger hervor. Wir nennen von den hierher bezüglichen Compositionen eine sechsstimmige Fuge *cujusvis toni* und eine Fuga *quinque vocum* (*ex una voce quinque*), beide in italienischen Sammlungen befindlich. Das letztere Stück hätte schon bei der II. Gruppe angeführt werden können. Weit überragt in Bezug auf Vielstimmigkeit werden jene beiden Stücke von dem Monstre canon: *Qui habitat in adjutorio*, eine für 24 Stimmen geschriebene Composition, welche, sofern jenes früher erwähnte 36stimmige Stück Okeghems für uns nicht existirt und seine Existenz überhaupt fraglich erscheint, als das Non plus ultra damaliger Kunst des Canons dasteht. Die Einrichtung des ganzen Stückes ist derart, dass immer je 6 Stimmen, und zwar die Soprane unter sich, die Alte unter sich etc. einen Canon im Einklang bilden mit der Ueberschrift: Fuga bis trina quaevis post tempora bina. Man braucht sich die Composition nicht erst anzusehen, um sich zu sagen, dass auf diese Weise auf ein musikalisches Kunsterzeugniss zu liefern an die Unmöglichkeit gränzt. Der Werth des Stückes ist daher für uns nur ein negativer, indem es uns, auf die Gränzen der canonischen Composition hinweisend, belehrt, dass eine Ueberschreitung derselben auch bei einer Meisterschaft, wie sie Josquin eigenthümlich war, nothwendig zur Verirrung ins Abstruse führen müsse. Forkel hat den Canon der 6 Sopranstimmen seiner Geschichte der Musik beigegeben, „damit der Leser sehen kann, wie viel Zwang und Unnatur schon allein im sechsfachen Canon einer einzigen Stimme enthalten ist.“ Wir geben hier zu demselben Zwecke wenigstens die ersten elf Takte (bis zum Eintritt der letzten Stimme) nach der Forkel'schen Entzifferung:

Qui habitat in adjutorio.

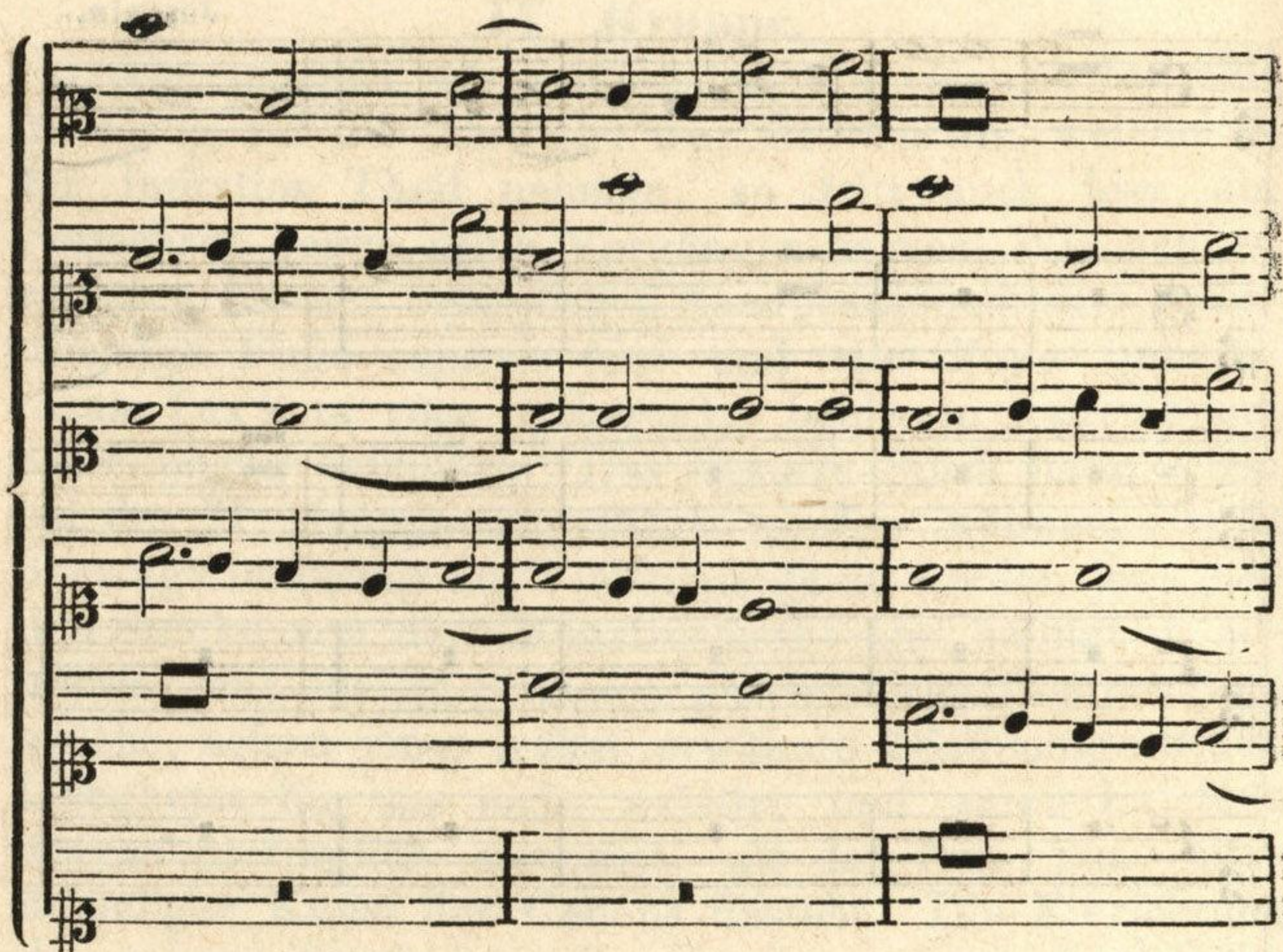
Est Fuga bis trina quaevis post tempora bina.



Josquin.

Handwritten musical score for Josquin, page 71. The score is written on two systems of six staves each. The notation is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first system contains six staves of music, and the second system contains six staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A watermark of the ZeneAkadémia Liszt Múzeum is visible in the center of the page.






Es müsste anmassend erscheinen, wenn wir ein vollständiges Bild der hierher bezüglichen Compositionen Josquins in unserer Aufzählung gegeben zu haben behaupten wollten. Wir glauben vielmehr unseren Zweck erreicht zu haben, wenn es uns gelungen ist, durch Classificirung der von Glarean und Seb. Heyden überlieferten Compositionen dieses Meisters nach den verschiedenen Momenten der Nachahmung und anderen hinzukommenden Eigenthümlichkeiten die Uebersicht über seine Gesamtleistungen auf dem Gebiete des Canons einigermaßen erleichtert und damit überhaupt den Fortschritt der zweiten niederländischen Schule der ersten gegenüber gekennzeichnet zu haben. Dass aber mit diesem Fortschritt zugleich allen weiteren, auf eine wesentliche Vervollkommnung des Canons gerichteten Bestrebungen nothwendig ein Ziel gesetzt wurde, lässt sich ohne Weiteres erkennen. Wenn auch die Anzahl der Gattungen von Canons, für die wir in unserer Aufzählung Beispiele angeführt haben, ziemlich gering ist und für einen verhältnissmässig



noch beizubringen wären, so liegt dies einerseits an der Unzulänglichkeit der Mittel, welche uns zu Gebote standen. Man kann wohl annehmen, dass unter den von uns nicht citirten Werken der Meister der zweiten niederländischen Schule und besonders Josquins, der sich so eingehend mit canonischen Studien beschäftigte, dass er unter Anderem zwei ganze Messen, die Missa sine nomine und die Missa ad fugam, zu Tummelplätzen canonischer Künste machte, dass unter jenen Werken, sage ich, ohne Zweifel sich Canons noch weit künstlicherer Art befinden, als wir mitzutheilen im Stande waren. Andererseits aber war auch für den Fall, dass die Meister der zweiten niederländischen Schule, was ebenso unzweifelhaft ist, manche Möglichkeit der Composition eines Canons noch offen liessen, ein wesentlicher Fortschritt in der Entwicklung desselben nicht mehr möglich. Dadurch, dass jene Meister die canonisirenden Stimmen bezüglich der tonlichen und zeitlichen Differenz in die verschiedenartigsten Lagen zu einander treten liessen, dadurch dass sie ferner innerhalb der einzelnen Stimmen durch besondere Zwangsvorschriften die verschiedenartigsten Umgestaltungen herbeiführten, erschöpften sie die wesentlich von einander verschiedenen Gattungen canonischer Form. Ein weiterer Schritt konnte nur in einer rein äusserlichen Vervollständigung dieses Canon-systems, in Vermehrung und Erfindung neuer Combinationen der bereits vorhandenen Bildungsmittel bestehen. Dass man in dieser Beziehung nicht stillstand, beweisen die canonischen Compositionen der späteren Zeit zur Genüge, die den Künsten der Niederländer in keiner Weise nachstehen, ja dieselben in Anbetracht der Vielstimmigkeit mitunter weit hinter sich lassen. Im Ganzen jedoch war mit Josquin und seinen Zeitgenossen, unter denen hauptsächlich Pierre de la Rue, Mouton, Brumel, Gombert u. a. sich auf dem Gebiete des Canons hervorthaten, die Entwicklungsgrossen Theil der überhaupt möglichen Fälle Belege



lung desselben wesentlich beschlossen. Die Werke der zweiten niederländischen Schule bewiesen zur Genüge, dass der Canon die Aufgabe, welche ihm in der Entwicklung der Musik naturgemäss zufiel, erfüllt hatte. Die Kräfte der Componisten, welche in der ersten Kindheit der Kunst oft plan- und zwecklos dem blinden Spiel des Zufalls zum Opfer fielen, waren durch die unausgesetzten Uebungen in der strengen canonischen Nachahmung, durch die wahrhaft peinlichen Grübeleien, in die man sich zur Zeit jener Meister zu versenken liebte, erstarkt und auf ein bestimmtes Ziel hingelenkt worden. Die Musik hatte sich, wenn auch zunächst nur in einseitiger Weise, ihre Werkstatt ausgebaut, und es kam nun darauf an, die gewonnenen Mittel und Fertigkeiten einem höheren Zwecke dienstbar zu machen. Dies sahen die Componisten der Folgezeit wohl ein und wenn es sich auch die meisten von ihnen nicht versagen konnten, hin und wieder durch ein besonders raffiniert  ausgedachtes Stück canonischer Kunst zu zeigen, dass sie der dazu nöthigen Erfindung und Geschicklichkeit nicht entbehrten, so war man doch weit davon entfernt, hierin den Schwerpunkt der musikalischen Composition zu erblicken. Im Gegentheil richteten sich die Bestrebungen von jetzt an mehr auf die Verinnerlichung der Musik, man bemühte sich, eine grösstmögliche Uebereinstimmung der Composition und des Textes zu erzielen, wodurch die canonischen Künste, mit welchen man jene geistige Vertiefung der Musik zunächst noch nicht zu vereinbaren verstand, von selbst zur Nebensache herabsanken. Wenn auch schon Josquin (und in gewissem Grade den Niederländern überhaupt) dieses Streben zugestanden werden kann und muss, so stehen bei ihm die contrapunktischen Künsteleien doch noch zu sehr im Vordergrund, als dass sie auf die übrige Entwicklung der Musik nicht einen hemmenden Einfluss hätten ausüben müssen. Erst Hadrian Willaert und Claudius Goudimel sind als diejenigen Männer zu betrachten, welche den Um-



schwung der Musik im 16. Jahrhundert anbahnten, der in den Meisterleistungen eines Palestrina und Orlando Lasso sich factisch vollzog. Trotzdem machen sich, wie schon angedeutet, auch unter den Compositionen dieser Meister zwischendurch Canons bemerkbar, die an Künstlichkeit denen der Niederländer nichts nachgeben¹⁾.

Unter den verschiedenen Stilen, welche Baini, der Biograph Palestrina's, aus dessen Werken abstrahirt haben will, würde es der vierte sein, dem die hierher bezüglichen Compositionen des Meisters angehören. In diesem Stile ahmte Palestrina, wie Baini berichtet, die extravagantesten Manieren seiner Vorfahren, aber mit Verstand und Ueberlegung, nach, wie in der Messe l'homme armé, in der Motette Tribularer si nescirem und anderen Compositionen, in denen die verschiedenartigsten Canons in der Secunde, Terz, Quarte etc. mit jener bewunderungs- und nachahmungswürdigen Eleganz behandelt seien, wie sie nur dem Fürsten der Musik eigenthümlich gewesen²⁾. Ebenso wie Josquin hat auch Palestrina eine Missa ad fugam geschrieben; mehrere Hymnensätze in Canonform finden sich bei P. Martini, deren Mittheilung wir jedoch unterlassen, da gerade sie ihrer Einfachheit wegen von der höchsten Kunstfertigkeit Palestrina's eine Vorstellung zu geben nicht im Stande sind³⁾. Von den Compositionen Orlando Lasso's, deren grösster Theil in der königl. Bibliothek zu München handschriftlich aufbewahrt wird, sind uns nur die von Dehn herausgegebenen psalmi poenitentiales, sowie einige in den Musikgeschichten von Burney⁴⁾ und Hawkins⁵⁾ abgedruckte Sätze zu

¹⁾ Es würde zu weit führen, auch auf Tonsetzer zweiten und dritten Ranges hier näher einzugehen, weshalb wir uns im Folgenden auf die Koryphäen des Jahrhunderts beschränken.

²⁾ Vergl. Baini, Memorie etc. II, pag. 426f.


³⁾ Siehe dieselben Saggio etc. I, pag. 8, 75, 80 u. ö.

⁴⁾ II, pag. 501ff.

⁵⁾ III, p. 317.



Gesicht gekommen, in denen wir uns jedoch vergeblich nach Canons umgesehen haben. Charakteristisch jedoch für diese meist fünfstimmig geschriebenen Stücke ist, dass sie mit wenigen Ausnahmen canonisch beginnen, indem immer entweder zwei oder drei oder auch alle fünf Stimmen in verschiedenen Intervallen, sogar in der Umkehrung, Imitationen bilden, die, nach einigen Takten aufgegeben, im Verlauf des Stückes zwischen irgend welchen Stimmen sporadisch wieder auftauchen. Es wimmelt, so zu sagen, von Imitationen in diesen Stücken, ohne dass es zu einem strengen Canon kommt. Orlando scheint es überhaupt verschmäht zu haben, in der Kunst des Canons einen besonderen Ruhm zu suchen, obwohl man bei ihm, der dem erhabenen, ruhig-majestätischen Gesang Palestrina's gegenüber den bewegteren, kunstvoll belebten Stil vertritt, dergleichen Künste eher suchen sollte als in den Werken des römischen Meisters.

In Bezug auf  **Betheiligung** der Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts an der canonischen Composition lässt sich dem über das 16. Jahrhundert Bemerkten wenig Wesentliches hinzufügen. Man fuhr fort, dann und wann in canonischen Künsten seine Kräfte zu versuchen, ohne ihnen den Werth eines integrierenden Bestandtheiles der musikalischen Composition zuzuerkennen. So spricht Mattheson seine Ansicht hierüber folgendermaassen aus: „Von dieser Sache machen die alten Contrapunktisten in ihren Schriften zu viel, die jüngeren dagegen zu wenig Wesens. Daher wäre wohl das Sicherste, hierin eine Mittelstrasse zu wählen. Ob ich nun gleich nicht der Ansicht bin, dass die Canones oder Kreisgesänge an sich selbst von genugsamer Wichtigkeit sind, lange Zeit und Arbeit darauf zu wenden¹⁾, so will ich doch auch einem

¹⁾ Die in Form einer Disputation gegebene, umständliche Begründung dieser Ansicht s. in dess. Verfassers musikalischer Kritik Pars IV.



Musikbeflissenen nicht abgerathen haben, sich in dieser Compositionsgattung um der guten Wirkung willen gewissermaassen zu üben¹⁾. Auch Athanasius Kircher, beinahe 100 Jahre früher als Mattheson, bedauert die Vernachlässigung des canonischen Stiles: „Apud modernos Musicos tam nobilis stylus fere exolevit: cum vix sint, qui animum aut ingenium ad tam laudabilem stylum applicent; utrum vitandi laboris gratia, num ob ignorantiam, num alias ob causas aequo lectori iudicandum relinquo²⁾. In diesen beiden Werken und noch einigen anderen theoretischen Schriften jenes Zeitraums, wie der *musicus praticus* von Bononcini aus dem Jahre 1701, der *Saggio di contrappunto* von P. Martini aus dem Jahre 1775 und vor Allem die *Kunst der Fuge* von Marpurg (1753 und 54) findet man eine grosse Anzahl Canons aus jener Periode als Beispiele für alle nur denkbaren Fälle aufgeführt. Um nur einige Arten derselben zu erwähnen, auf welche die Niederländer nicht verfallen waren, die jedoch etwas wesentlich Neues nicht enthielten, nennen wir die Canons *al roverscio*, die unterbrochenen und die polymorphischen Canons.

Die Nachahmung *al roverscio* unterschied sich von der gewöhnlichen Nachahmung *al contrario* dadurch, dass die imitirenden Stimmen ihre Schritte nach der entgegengesetzten Richtung nicht nur diatonisch, sondern auch chromatisch genau übereinstimmend auszuführen hatten d. h. dass einer kl. Secunde wieder eine kleine Secunde, einer verm. Quinte wieder eine verm. Quinte etc. entsprach, so dass für die Nachahmung in der Durtonleiter das mit a), für die Mollton das mit b) bezeichnete Schema zu Grunde lag:



¹⁾ Vollk. Kapellm., Hamb. 1739, S. 394. ²⁾ *Musurgia* I, pag. 583.

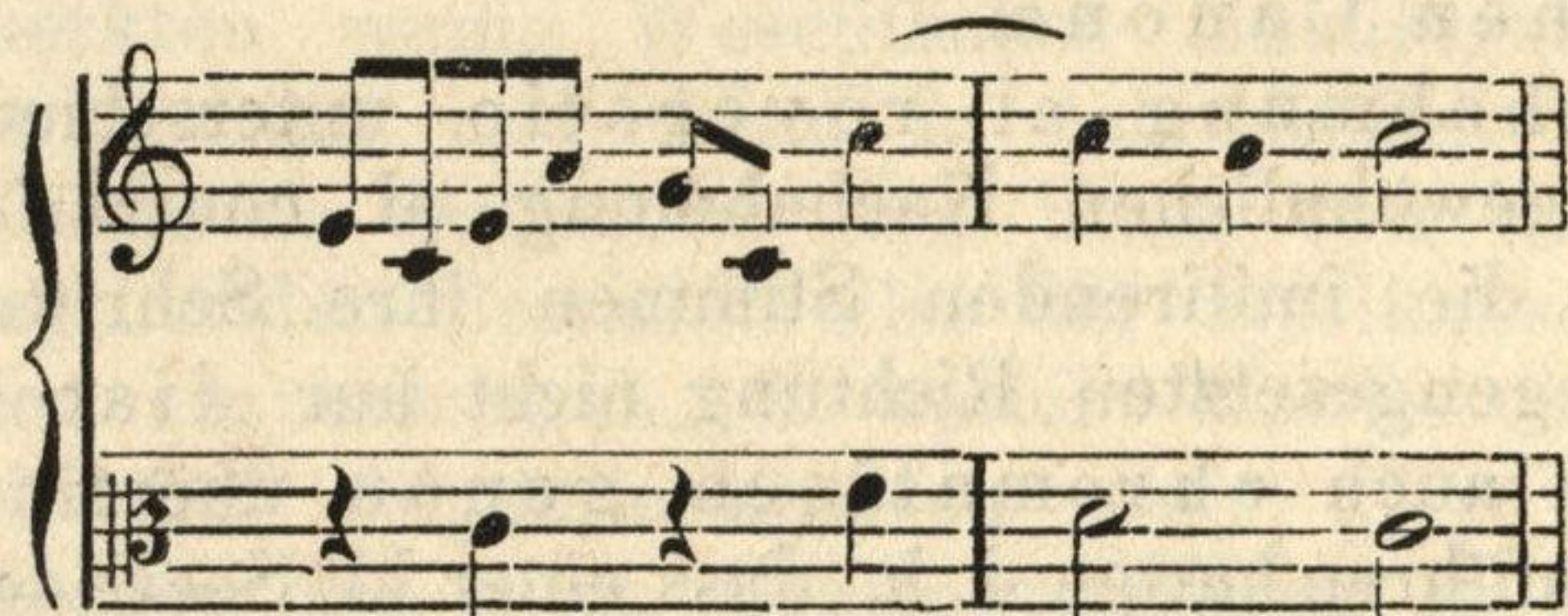




Beispiele von Canons dieser Art giebt Martini¹⁾, Mar-
purg²⁾, Bononcini³⁾.

Das Wesen der unterbrochenen Nachah-
mung od. *imitatio interrupta* erhellt aus fol-
gendem kurzen, von Marpurg mitgetheilten Canon:

Joh. Theile.



Polymorphisch endlich nannte man diejenige
Klasse von Canons, welche verschiedener Auflösungen
fähig sind, allgemein auch alle diejenigen, welche in
der Stimmenzahl das althergebrachte Maass beträchtlich

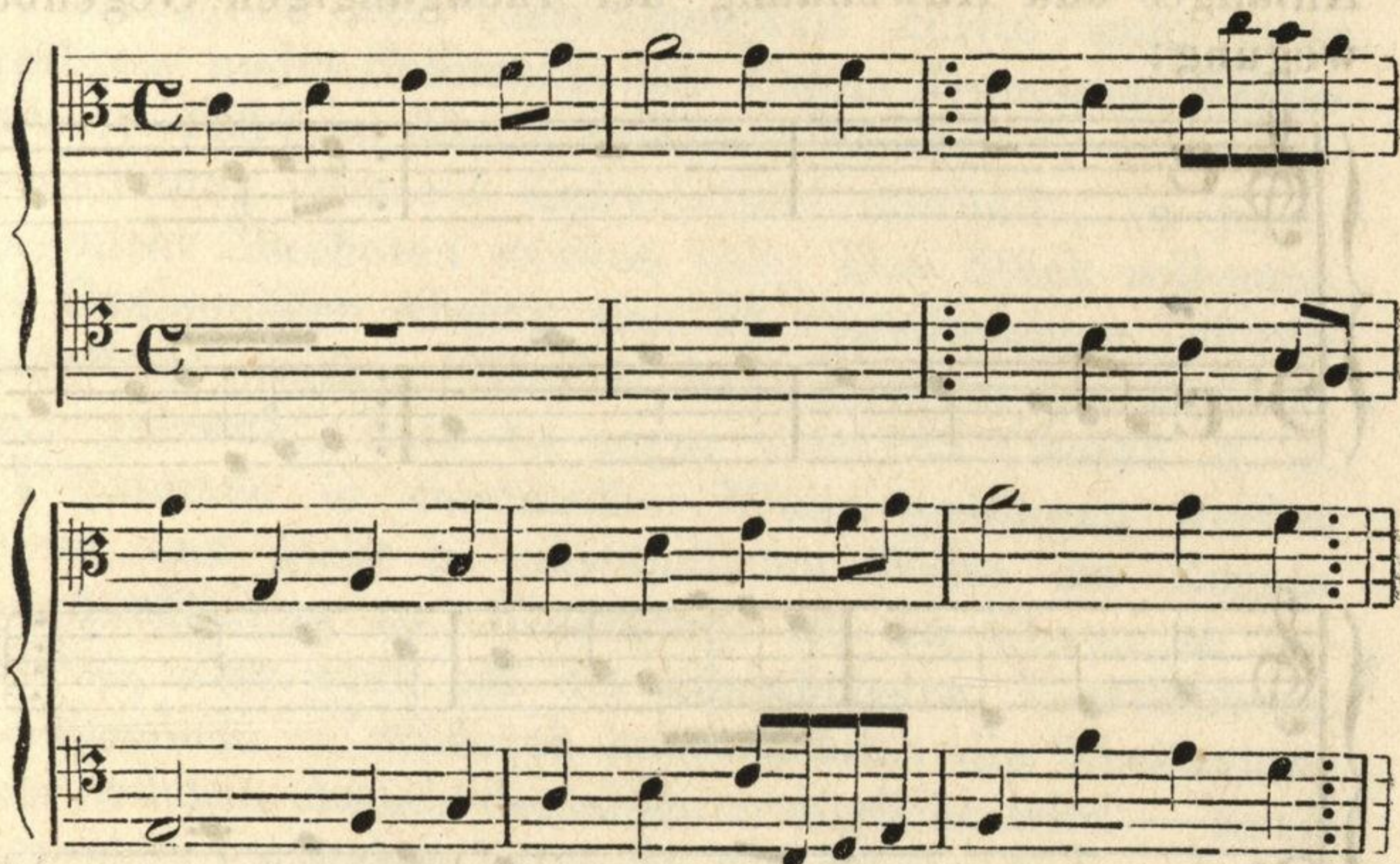
¹⁾ A. a. O. pag. 88 und 210, letzteres mit dem Motto :
contraria contrariis curantur.

²⁾ A. a. O. I. Tab. II. Fig. 4 u. 5.

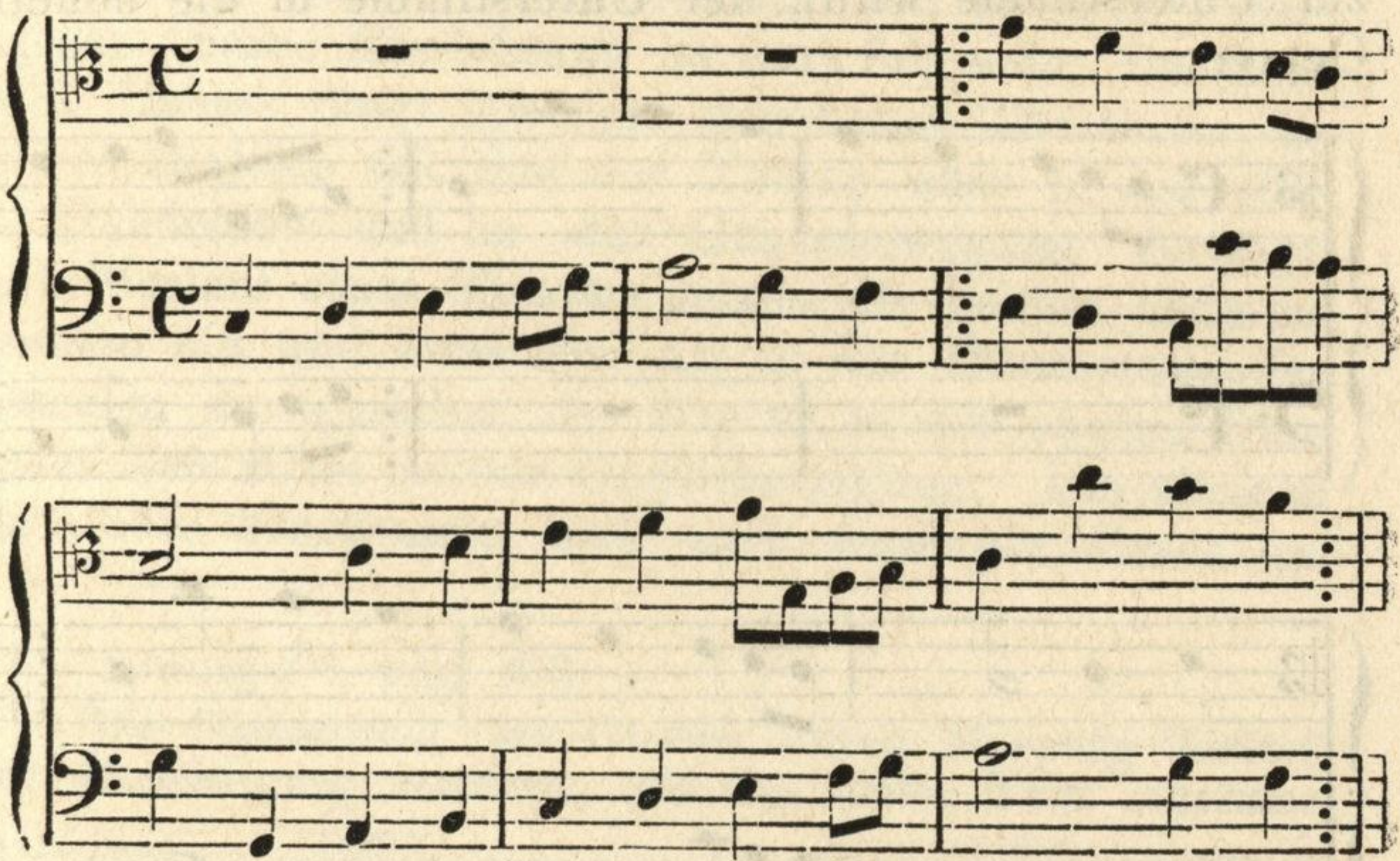
³⁾ A. a. O. S. 35 und 55.



überschreiten. Für die erstere Gattung diene folgendes, bei Marburg¹⁾ befindliches, kleine Stück zum Beleg:



Versetzt man in diesem Canon die Oberstimme in die tiefere Octave, die Unterstimme in die höhere Quinte, so entsteht ein neuer Canon al contrario in der Duodecime:



¹⁾ A. a. O. II. Tab. XXII. Fig. 3.



Eine dritte Auflösung, und zwar in der None, ergibt sich aus der zweiten unter Verschiebung des Anfanges und Anwendung der rückgängigen Gegenbewegung:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

woraus eine vierte entspringt durch Versetzung der Oberstimme in die tiefere Duodecime (wodurch sie nun zur Unterstimme wird), der Unterstimme in die höhere Octave:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

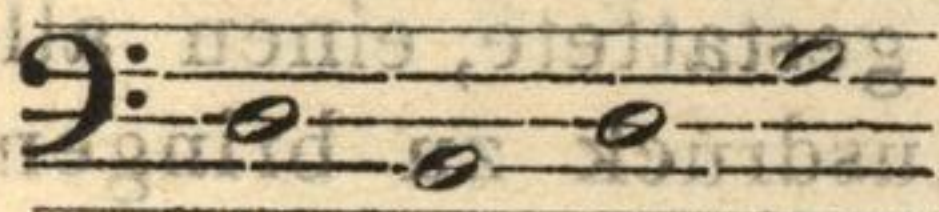
Aehnlich verhält es sich mit noch einigen anderen Canons, die bei Marburg nachgelesen werden können.

Bezüglich der Vielstimmigkeit dürfte wohl jener berühmte nodus Salomonis des Petrus Franciscus Valentinus († 1654 zu Rom), welchen Kircher ¹⁾ unter der Bezeichnung Musicus Labyrinthus mittheilt, in jener Zeit nicht überboten worden sein. Das Stück soll nach des Componisten Absicht von 24 vierstimmigen Chören ausgeführt werden. Kircher hat indessen die Entdeckung gemacht, dass es sogar von 128 Chören d. h. 512 Stimmen in canonischer Weise gesungen werden könne, und giebt in umständlicher Weise die Regeln der Ausführung an. Uebrigens ist der Canon so beschaffen, dass auch bei der künstlichsten Verschiebung der Stimmen — wodurch hauptsächlich die Theilnahme einer solchen Anzahl derselben ermöglicht wird — keine Dissonanz entstehen kann, da sämtliche Noten desselben Bestandtheile des Cdur Dreiklangles sind. Die scheinbar grosse Kunstfertigkeit des Componisten reducirt sich daher auf eine geringe Geschicklichkeit ²⁾.

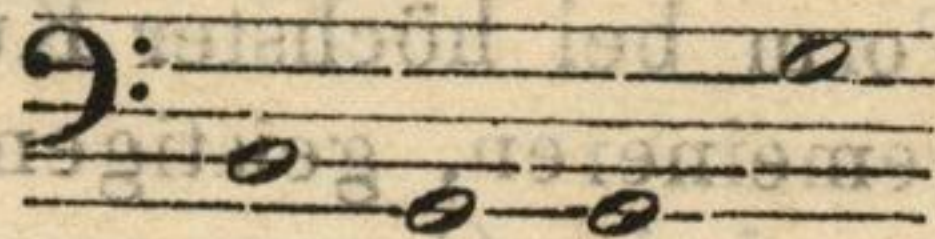
Ein anderer, 36stimmiger Canon in 9 Chören von Michaelius Romanus wird ebenfalls von Kircher ³⁾ mitgetheilt. Seine Einrichtung ist kurz folgende: Der Bass des 1. Chores fängt mit dem gegebenen Thema an, indem es zugleich mit ihm der Tenor, aber in der oberen Duodecime und in der Gegenbewegung vorträgt. Nach Verlauf eines Tempus setzen die beiden anderen Stimmen ein und zwar der Alt in der Oberoctave des Basses in der geraden, der Sopran in der oberen Duodecime des Altes in der Gegenbewegung. Die übrigen acht Chöre constituiren sich nach Analogie dieses er-

¹⁾ Musurgia I, pag. 403.

²⁾ Die Mittheilung des Canons durch Marburg bedarf einer Berichtigung insofern, als der dritte Takt anstatt:



lauten muss:



³⁾ A. a. O. I, pag. 584.



sten und folgen einander je nach Verlauf zweier Tempora. Uebrigens hält auch dieser Canon bis auf eine kurze Durchgangsnote gegen den Schluss die Gdur-Harmonie von Anfang bis zu Ende fest, wie man aus der gegebenen Bassstimme ersehen kann:



Man erkennt aus den angeführten Beispielen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, deren Anzahl wir hier nicht unnöthigerweise vergrössern wollen, dass auch in diesem Zeitraum sich allenthalben canonische Bestrebungen geltend machten, dass man sich sogar mit neuen Problemen beschäftigte. Indessen fing der Canon an, von der Höhe einer Kunstform, welche er für die Componisten des 16. Jahrhunderts noch gewesen war, zur Form einer äusserlichen Spielerei herabzusinken. Der Text erwies sich mehr und mehr als überflüssig, wie auch der Wohlklang der künstlichen Verwicklung der Stimmen oft zum Opfer fiel, sodass man die Canons nur ihrer selbst wegen verfertigte, um an ihnen die erstaunliche Fülle der möglichen Combinationen der Glieder eines kurzen musikalischen Satzes darzulegen, „ut inexhaustas musicae divitias propius intuearis“, um einen hierauf bezüglichen Ausdruck Kirchers zu gebrauchen. Die Composition von Canons musste umsomehr dem Loose anheimfallen, für eine leere und für die Kunst direkt unersprießliche Beschäftigung gehalten zu werden, als man in der Fuge, die sich nach und nach zu immer bestimmter Individualität entwickelte, diejenige Kunstform erkannte, welche vermöge ihrer ungleich freieren Form bei höchster Künstlichkeit es gestattete, einen allgemeineren, geistigen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, was beim Canon wenn überhaupt, doch nur in sehr ein-



zeln, bestimmten Fällen und in sehr beschränktem Maasse zu erreichen möglich war. Der ungeheure Aufschwung, welchen die Fugencomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch I. S. Bach nahm, und in Folge dessen der Musik eine Glanz-Periode beschieden war, wie sie sie zu den Zeiten der höchsten Blüthe der Niederländer und Italiener nicht erlebt, bewirkte die Sanktionirung der Fuge als höchster musikalischer Ausdrucksform und drängte den Canon in die Stellung eines technischen Vorstudiums derselben zurück. Natürlich schliesst dies nicht aus, dass man fortfuhr, selbständige Compositionen in Canonform zu schreiben. Bach selbst verschmähte es nicht, gelegentlich, zum Theil aus kleinen äusseren Anlässen des Lebens, seine Geschicklichkeit in strengen Canons auf die Probe zu stellen. Um nur einige Beispiele anzuführen, so theilt uns Marpurg ausser einem siebenstimmigen Canon im Einklang einen achtschmigen Canon ad minimam mit ¹⁾, in welchem die vier letzten Stimmen den vier ersten gegenüber Gegenbewegung beobachten. Einen Räthselcanon von Bach's Composition findet man in Matthesons vollkommenem Kapellmeister mit der Widmung: à Mr. Houdemann. Derselbe ²⁾ dürfte, da sowohl die Zeichen für die Eintritte der einzelnen Stimmen als auch die Intervalle derselben nicht angedeutet sind, eine ziemlich schwer zu lösende Aufgabe bilden. Es möge daher hier die Lösung nach Mattheson eine Stelle finden, zugleich jedoch bemerkt werden, dass dieselbe als die einzig mögliche nicht zu betrachten ist.

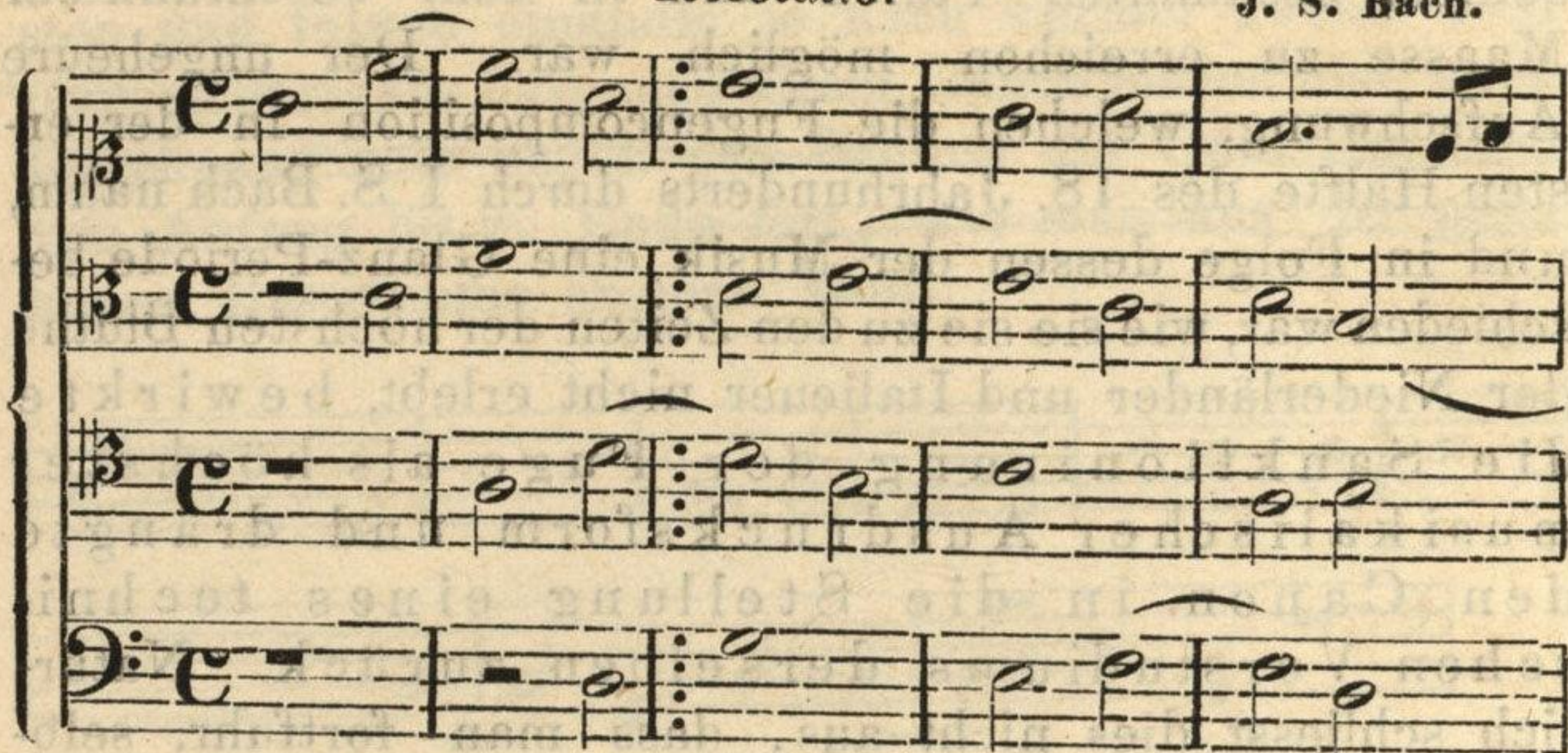
¹⁾ A. a. O. Tab. XXXVII. Fig. 7 u. 3.

²⁾ S. 412.

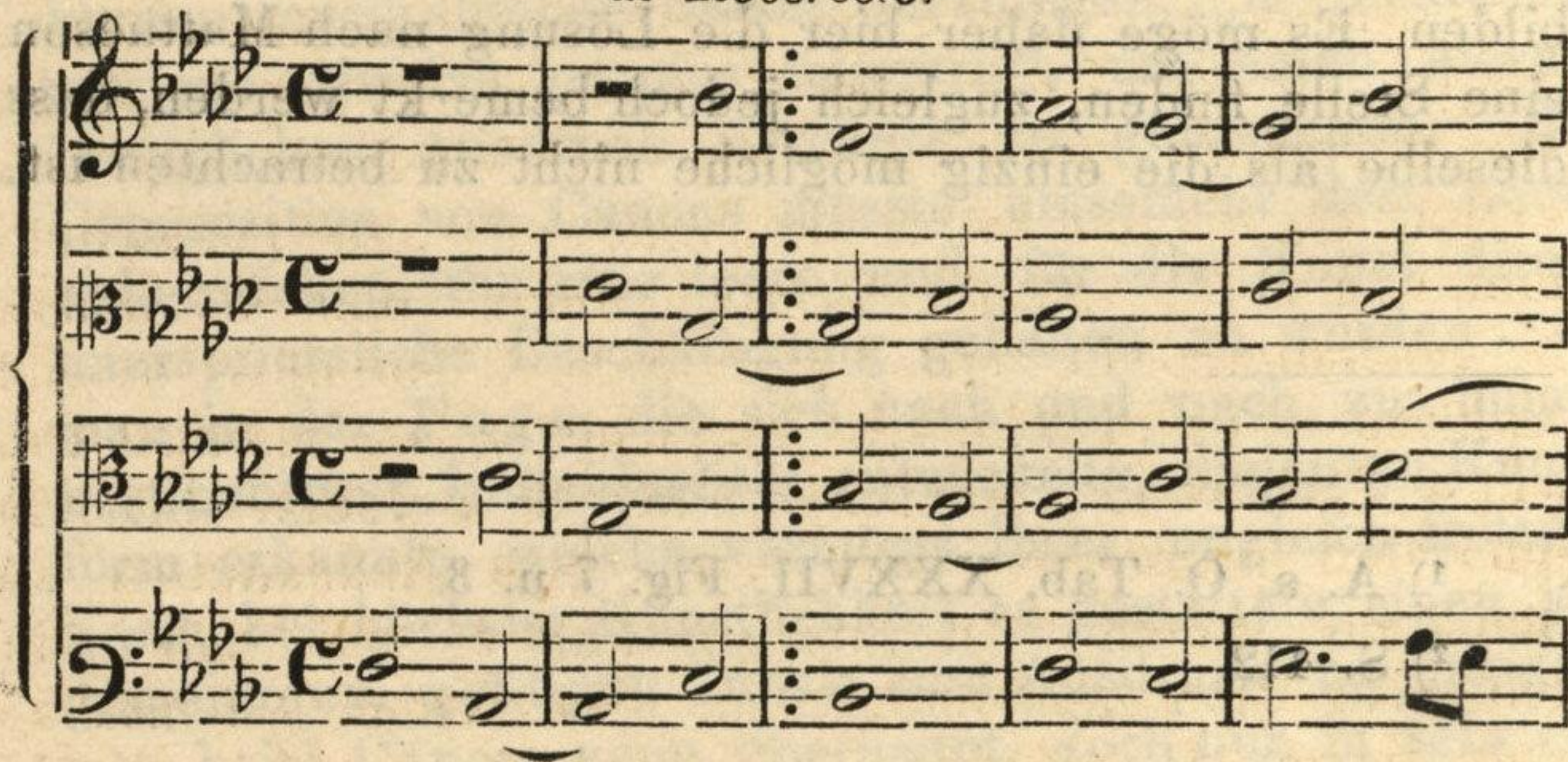


Resolutio.

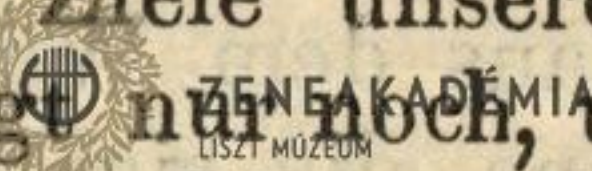
J. S. Bach.



al Roverscio.





— Mit der Erkenntniss jenes historischen Ergebnisses, durch welches das Verhältniss der Fuge, wie sie uns durch Bach gewissermaassen erst geschaffen worden ist, zu dem Canon der neueren Zeit ausgesprochen sein soll, sind wir am Ziele unserer Untersuchung angelangt, und es erübrigt  nur noch, um dieselbe vollständig abzuschliessen, einen Blick auf die neueste Zeit zu werfen, um auch ihre Betheiligung an der canonischen Composition kürzlich festzustellen.

Wenn auch das Verhältniss des Canons zur Fuge in der neuesten Zeit sich im Allgemeinen nicht anders gestellt hat, als wir es oben bezeichneten, so haben sich doch vereinzelte und gewichtige Bestrebungen geltend gemacht, welche darauf abzielen, dem Canon wieder zu grösserem Recht und zu grösserer Selbständigkeit zu verhelfen. Dies ist einerseits insofern auffallend, als der Geist der Neuzeit ein anderer geworden und durch den grossartigen Aufschwung der Musik in unserem Jahrhundert, namentlich in harmonischer Beziehung, der Geschmack an jenen trockenen contrapunktischen Künsteleien allmählich verloren gegangen ist, andererseits wiederum eben aus jenem Aufschwung zu erklären, indem man jetzt versuchte, mit Hülfe der neuesten Errungenschaften die alte Kunst mit modernem Geist zu beseelen und durch Verbindung beider



erst eigentliche und zeitgemässe Kunst-Erzeugnisse auf dem Gebiete des Canons hervorzubringen.

Als die in diesem Sinne bedeutendste Erscheinung in der nach Bach'schen Zeitperiode ist das Klengel'sche Werk: *Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs* zu verzeichnen, welches lange nach dem Tode des Verfassers im Jahre 1854 durch M. Hauptmann zur Veröffentlichung gelangte. Dieses Werk hat, wie schon aus dem Titel hervorgeht, eine dem wohltemperirten Klavier Joh. Seb. Bach's ganz entsprechende Einrichtung, bringt jedoch statt der in freierer Form geschriebenen Präludien dieses Meisters streng bis zum Schluss durchgeführte Canons, welche, in der Regel mit einer frei hinzutretenden Stimme verbunden, sich oft zu höchst reizvollen Tonstücken gestalten, denen der Zwang des canonischen Princip's kaum anzumerken ist. Es versteht sich, dass der Componist auch den schwierigsten Aufgaben nicht aus dem Wege gegangen ist. Neben einfacheren Canons, die sich nur durch Anwendung einiger besonders schwierigen Intervalle der diatonischen Skala zwischen den canonisirenden Stimmen auszeichnen — N. I dreistimmiger Canon in der Secunde und Terz, N. IV dreistimmiger Canon in der Sexte und Septime u. a. — findet man in der Sammlung Canons mit einfacher und doppelter Vergrösserung, eine ganze Reihe solcher mit Gegenbewegung, Doppelcanons, Canons ad minimam u. s. w.: kurz alle jene „Künste der Niederländer“, wenn auch nicht in maasslos raffinirter, so doch in höchst künstlicher und vermöge der inzwischen neu gewonnenen Kunstmittel weit angenehmerer und geniessbarer Form. Wenn daher unsere frühere Behauptung, dass die Entwicklung des Canons als solchen mit Josquin ihren Abschluss erreicht habe, ihre volle Gültigkeit bewahrt, so ist doch hinzuzufügen, dass die canonischen Erzeugnisse der Neuzeit und namentlich zunächst die Klengel'schen Canons von dem allgemeinen Fortschritt der Musik nicht nur nicht unberührt geblieben, sondern un-



ter Wahrung der alten Künstlichkeit derart von ihm durchdrungen erscheinen, dass uns in ihnen jene Künste der Niederländer, indem der Kern derselbe geblieben, in neuem Gewande und in moderne Beleuchtung gerückt zum mühelosen Verständniss und Genuss dargeboten werden. Aehnlich den Klengel'schen Canons sind nun die meisten besseren Arbeiten der Neuzeit auf diesem Gebiet beschaffen, nur existirt unseres Wissens kein Werk, welches in so systematischer und vollständiger Weise das Feld der canonischen Composition bebaut hätte und dem es so gelungen wäre, verhältnissmässig gehaltvolle Gedanken in das canonische Gewand zu kleiden, wie es in jenen Canons geschehen ist.

Ein anderes, nur aus canonischen Compositionen bestehendes Werk der neuesten Zeit sind die 25 Album-Canons von M. Hauptmann (Op. 59), die sich jedoch, da sie hauptsächlich nur eine gewisse einseitige Künstlichkeit der Faktur (Spiegelcanons) erstreben, theilweise lediglich zu humoristischen Zwecken componirt sind, von dem Standpunkt der Klengel'schen Stücke bereits wieder entfernen. Nichtsdestoweniger bilden sie, da sie ihren Zweck vollkommen erreichen und auch einige originelle Ideen enthalten, eine beachtenswerthe Erscheinung auf dem Gebiete des modernen Canons.

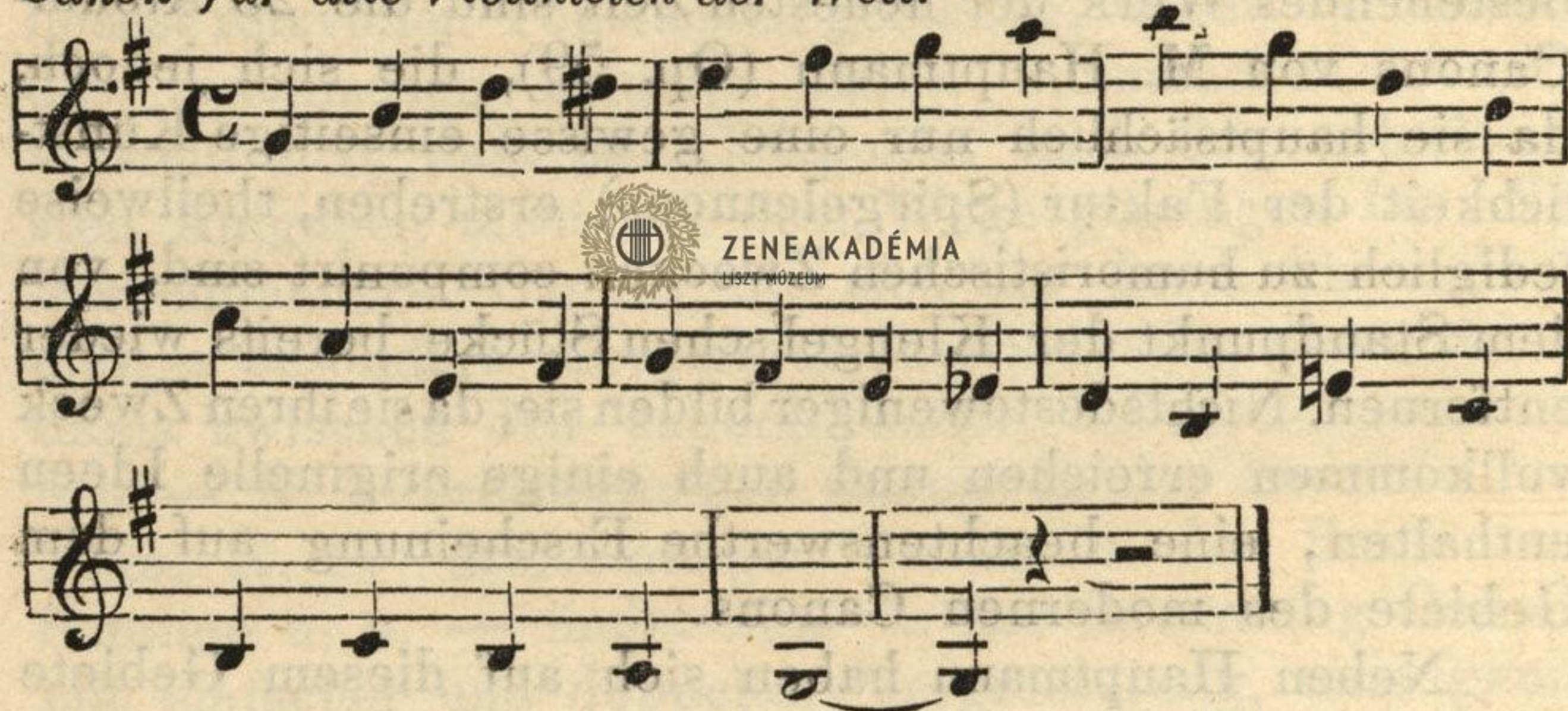
Neben Hauptmann haben sich auf diesem Gebiete in neuester Zeit hervorgethan: Otto Grimm, Fried. Kiel, E. F. Richter, S. Jadassohn (Serenaden für grosses Orchester), E. A. Grell u. a., auf deren namentliche Erwähnung wir uns beschränken. Es ist jedoch hier am Schlusse der Ort, eines jüngst erschienenen Werkes zu gedenken, welches unter einem bescheidenen Titel wahre Wunder der Contrapunktik verbirgt und u. A. auch einige Canons enthält, die an Künstlichkeit in der Neuzeit unübertroffen dastehen dürften, wir meinen die Contrapunkt-Studien v. C. F. Weitzmann.¹⁾ Dieses Werk liefert den deutlichen Beweis, dass auch in unserer verwöhnten Zeit der Sinn für die complicirteren und an sich die sinnliche Schönheit des Klanges



zu negiren scheinenden Künste des Contrapunktes nicht völlig erloschen und dass es in der That möglich ist, auch unter äusserster Beschränkung der schöpferischen Phantasie verhältnissmässig wohlklingende und den Ansprüchen der Zeit Genüge leistende Tonstücke zu schaffen. Für die Geschichte des Canons ist das Werk ganz besonders deshalb von hohem Interesse, weil in ihm das Problem eines Canons für eine unendliche Zahl von Stimmen zum ersten Male theoretisch gelöst worden ist. Wir können uns nicht versagen, diesen interessanten Canon zugleich mit den die Auflösung betreffenden Zusätzen des Componisten an den Schluss dieser Untersuchung zu setzen.

Canon für alle Violinisten der Welt.

C. F. Weitzmann.



Der Beginnende spielt die Noten so langsam wie möglich; der folgende, bei der 17. Note seines Vorgängers einsetzend, nimmt die Noten noch einmal so schnell, der dritte, vierte, tausendste und fernere Spieler stets doppelt so schnell als sein Vorgänger, ebenfalls stets bei der 17. Note des letzteren einsetzend.


¹⁾ Leipzig 1874 bei Schuberth & Co.



JS 236

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Nachbemerkung zu Seite 22.

Das erwähnte Quinten- und Oktavenorganon Hucbalds verliert seine unangenehme Wirkung sofort, sobald man mit Oskar Paul ¹⁾ das Wort concentus bei Hucbald anstatt mit „harmonischer Zusammenklang“ dem griechischen Worte  *ἁρμονία* ^{ZENEAKADÉMIA} gemäss mit „melodische Folge“ übersetzt. Diese sehr empfehlenswerthe Conjek- tur ist von um so grösserer Wichtigkeit, als dadurch nicht nur die ersten Anfänge des fugirten Satzes in die Zeiten Hucbalds zurückverlegt werden, sondern auch die Entstehung des 2stimmigen Gesanges bis in das 12. Jahrh. weiter vorzudatiren ist.

¹⁾ S. dessen Boetius Einl. S. 29. und a. a. O.



Leipzig,
Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt).



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

146



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

24

3 v, c-f₂, e-a₂, c-e
a-d cis fis a-c
A T B

30 2 vnc



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA

Leltározva: 1948. *nov* hó
236 tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

