

Giovanni Pierluigi da Palestrina
und
die Gesamt-Ausgabe seiner Werke.
Von
Paul Graf Waldersee.

Quellen:

- | | | |
|--|---|---|
| Pierluigi da Palestrina's Werke. Band I
bis XIV. | } | Leipzig, Breitkopf und Härtel. |
| Über das Leben und die Werke des G.
Pierluigi da Palestrina von Kandler.
1834. | | |
| Briefe von M. Hauptmann an Fr.
Hauser. 1871. | | |
| Mittheilungen Nr. 10, Februar 1879. | } | von Fr. X. Haberl, Cäci-
lien-Kalender 1879 und 1880.
Regensburg. |
| Nach Palestrina wegen Palestrina. | | |
| Die Gesamtausgabe der Werke Pa-
lestrina's. | | |
| Johannes Pierluigi von C. v. Winterfeld. Breslau 1832. | | |



52.

Giovanni Pierluigi da Palestrina und die Gesamtausgabe seiner Werke.

Von

Paul Graf Waldersee.

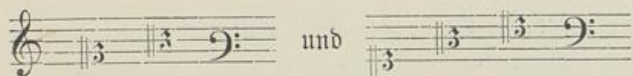


Nach den neuesten Forschungen Fr. K. Haberl's in Palestrina selbst steht über die erste Lebensperiode Pierluigi's nunmehr Folgendes fest: Giovanni Pierluigi, latinisirt Johannes Petrus Molyseus oder Petralosius, wurde im Jahre 1514 von nicht unbemittelten Eltern in dem vier Stunden von Rom entfernten Städtchen Palestrina, dem alten Praeneste, geboren. Sein Vater hieß Sante (Sanctus) Pierluigi, seine Mutter Maria Gismondi. Im Jahre 1544 erhielt er die Stelle als Organist und Kapellmeister an der Kathedrale von Palestrina, die er bis zum Jahre 1551 verwaltete. In diesen Zeitraum fällt die am 12. Juni 1547 geschlossene Ehe mit Lucrezia de Goris, einem reichen Bürgermädchen seiner Vaterstadt. Hier hat er 37 Jahre gelebt, bis er im Jahre 1551 durch den Papst Julius III. als Lehrer der Singknaben (Maestro de' putti) und als Kapellmeister an der Kapelle Giulia in der vatikanischen Basilica S. Petri (Maestro della Capella basilica Vaticana) nach Rom berufen wurde. In dieser Stellung veröffentlichte er der Messen ersten Band, der Gesamtausgabe Band X.

Schon im Jahre 1821 hatte Giuseppe Baini, der Biograph und gründlichste Kenner Pierluigi's, in Frankreich einen Prospekt für eine Gesamtausgabe der Werke Pierluigi's drucken lassen. Derselbe war bei verschiedenen Persönlichkeiten in Umlauf gewesen, fand

aber wenig Beifall und Unterstützung. Acht Jahre später trat die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig, unter Vermittlung Bunsen's, damals preussischer Gesandter in Rom, mit Baini, der die meisten Werke Pierluigi's in alten Drucken und Handschriften gesammelt und handschriftlich in Partitur gesetzt hatte, in Verbindung. Doch das Unternehmen zerschlug sich. Mit Unterstützung des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm's IV. hatte sich Theodor de Witt im Jahre 1846 nach Italien begeben und dort reiches Material für die Herausgabe der Werke Pierluigi's gesammelt. Seine schwächliche Gesundheit erlag den klimatischen Verhältnissen, er starb in Rom am 1. Dec. 1855. Seinen literarischen Nachlaß erwarb die Königl. Bibliothek zu Berlin, und die Resultate seiner Forschungen blieben hierdurch der Welt erhalten, denn auf Veranlassung obengenannter Verlagshandlung wurde das druckfertig vorliegende Material, die vier ersten Bände der Motetten enthaltend, von J. N. Rauch und Fr. Espagne herausgegeben; es folgten bald darauf der 5. und 6. Band der Motetten. Espagne starb im Jahre 1875; die musikalische Welt zeigte sich für die Ausgabe indifferent, und die Sache kam ins Stocken. Eine günstige Wendung trat dadurch ein, daß die sämtlichen Handschriften Baini's, sowie die alten handschriftlichen Schätze des sistinischen Archives durch die Munificenz Papst Pius IX. zugänglich wurden, und daß in katholischen Kreisen sich eine größere Theilnahme zeigte. In Regensburg bildete sich auf Veranlassung des Domkapellmeisters J. K. Haberl ein Palestrina-Verein, der sich zur Aufgabe stellte, Subskribenten zu gewinnen, und das preussische Kultusministerium unterstützte durch Entnahme von Exemplaren die pekuniären Verhältnisse. Nun traten Breitkopf und Härtel unterm 27. Januar 1879 mit einem Prospekt hervor, wonach die Fertigstellung der Gesamtausgabe bis zum Jahre 1894, dem dreihundertsten Gedächtnisjahre des Todes Pierluigi's, in Aussicht gestellt wurde. Seitdem schreitet die Ausgabe rüstig vorwärts; der siebente Band der Motetten, die Hymnen sowie die Offertorien sind bereits erschienen. Von der Gruppe der Messen, deren Herausgabe der obengenannte Domkapellmeister Haberl übernommen hat, liegen fünf Bände vor; fast die Hälfte der Gesamtausgabe, die 30 Bände füllen wird, ist im Drucke fertiggestellt. Das Land, in dem die Wiege Pierluigi's stand, dessen Bibliotheken das ganze Material beherbergen, hatte

nicht einmal so viel für seinen größten Kirchenkomponisten übrig, eine Gesamtausgabe seiner Werke zu veranstalten. Daß die Anregung hierzu von Deutschland ausging, trotzdem hier die Ausführung auf Schwierigkeiten stieß, die in Italien mit Leichtigkeit zu überwinden gewesen wären, gereicht unserm Vaterlande zur besonderen Ehre. Geschäftlich scheint zwar unsere Ausgabe, wenn wir das namentliche Verzeichnis der Subskribenten betrachten, keine Resultate erzielt zu haben. Vielleicht träte eine Wendung zum Bessern ein, wenn die Verlagshandlung sich entschlosse, neben der Partitur eine Stimmen-Ausgabe zu veröffentlichen. Freilich müßte einer solchen eine Umschreibung der Stimmen in die jetzt gebräuchlichen Schlüssel vorangehen. Denn ebensowenig es zu rechtfertigen ist, wenn, wie es leider in den ersten Bänden geschehen ist, in einer Partiturausgabe die nicht mehr üblichen Mezzosopran- und Baritonschlüssel durch andere ersetzt werden, da hierdurch die Kongruenz von



verloren geht, so unbequem könnten in einer Stimmenausgabe die benannten Schlüssel heutigen Tages Sängern werden.

Doch kehren wir nunmehr zu dem ersten Bande der Messen zurück. In Bezug auf die Benennungen der einzelnen Messen will ich voranschicken, daß die lateinischen sich auf die Themata beziehen, die der Messe zu Grunde gelegt sind, und theils aus dem gregorianischen Choral, theils aus Motetten und Madrigalen stammen. Von den übrigen beziehen sich die meisten auf Lieder, die zur Zeit beliebt waren, so z. B. ist das Thema der Messe: »L'homme armé« einer Kanzone mit dem Texte

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

entnommen. Die oben erwähnten Themata liegen gewöhnlich im Tenor, wodurch diese Stimme den Namen erhielt, denn tenor heißt zu deutsch ununterbrochener Lauf.

Pierluigi widmete den Band dem Papst Julius III. Die Dedi-

kationsurkunden, die im Originale in lateinischer Sprache verfaßt sind, bringe ich in deutscher Übertragung und beschränke mich auf Anführung derjenigen Sätze, die sich auf die Musik oder die Texte beziehen, während das Ceremonielle fortgelassen wurde. Die Widmung lautet:

»Julio tertio Pont. max.

Jo. Petrus Aloysius Praenestinus.«

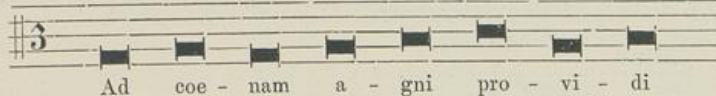
„Nachdem ich vor Kurzem die christlichen Lobgesänge zu Ehren des höchsten Gottes in gewählteren Weisen gesungen habe, glaubte ich dieselben Deinem Namen — wessen wäre hierfür würdiger? — weihen zu sollen, nicht nur deshalb, weil Du in aller Welt Gott am nächsten stehst, sondern von jeher die Musik so begünstigt hast, daß ich glaube, hoffen zu dürfen, es würde Dir eine Freude bereiten, wenn ich es unternehme, würdige Lobgesänge zu Ehren Gottes, sowie zum ewigen Ruhme Deiner Heiligkeit erschallen zu lassen. Es möge mir vergönnt sein, dies noch recht lange thun zu dürfen. Lebe wohl.“

Der an dieser Stelle gewährte Raum gestattet nicht die Besprechung sämtlicher Werke, die uns in der Gesamtausgabe vorliegen, ich muß mich deshalb darauf beschränken, Einzelnes herauszugreifen und auf dieses die Aufmerksamkeit hinzulenken.

Moritz Hauptmann, der, wie wir in der Folge sehen werden, sich in späterer Zeit für die Musik Perluigi's mehr und mehr erwärmt hat, schreibt unterm 27. November 1825 über eine Messe, die er nicht näher bezeichnet, die aber die Missa »Ad coenam Agni providi« sein könnte, Folgendes: „Am Charfreitage können Sie eine Messe von Palestrina in der katholischen Kirche hören, soviel ich mich erinnere, ist es die Missa canonica. Vom Ausdruck »verliebten Wesens«, den Thibaut der neuen Kirchenmusik vorwirft, ist sie freilich wohl ganz frei; aber auch von jedem andern, und nach meinem Gefühl eben so wenig Kirchenmusik als sie Theatermusik oder Tanzmusik ist, weil es überhaupt nicht Musik ist. Nicht weil sie kanonisch ist; obwohl auch eine Messe von A bis Z so zu schreiben keinem einfallen kann, der den Zweck seiner Arbeit nicht ganz aus dem Auge verloren hat. Aber wie sind diese Kanons gemacht, wie trocken und musikalisch uninteressant — starre KrySTALLISATION; keine organische Entwicklung.“

Vergleichen wir diese Worte mit obenbezeichneter Messe, so

muß freilich zugestanden werden, daß das hart klingende Urtheil Hauptmann's gerechtfertigt ist, denn elf auf folgendes Thema gebaute



kanonisch geschriebene Sätze hinter einander zu hören, in denen zwei Stimmen einen Kanon in der Ober- oder Unterquinte singen, während die drei übrigen Stimmen dagegen kontrapunktiren, dürfte selbst den größten Liebhaber kanonischer Schreibweise übersättigen.

Es sei mir vergönnt, hier nachstehende Worte des Herausgebers dieses Bandes citiren zu dürfen; dieselben geben ein lebendiges Bild der redaktionellen Thätigkeit. Er schreibt: „Da Pierluigi gerade im I. Messenbande von seiner Kenntnis in den „Künsten der Niederländer“ Zeugnis ablegte, so fehlt es nicht an Stellen, bei welchen die einzelnen Stimmen unter verschiedenen Taktzeichen und Notenwerthen singen. So ist das Hosanna der ersten Messe „Ecce sacerdos“ im tempus imperfectum, *) prolatio perfecta geschrieben, im III. Agnus Dei derselben Messe haben Sopran und Alt das tempus perfectum minor, der Tenor das tempus perfectum major, der Baß tempus imperfectum und prolatio perfecta; beim Dona nobis aber tritt noch die Hemiolia minor dazu. Dieses außerordentlich verwickelte Agnus wurde auch in der Originalnotation mitgetheilt, um durch ein Beispiel zu zeigen, in welcher Weise bei ähnlichen Fällen die Ausführung und Auflösung bewerkstelligt wurde.“

Einzelnen Lesern, die nicht Gelegenheit hatten, sich mit Mensuralnoten zu beschäftigen, wird es Interesse gewähren, in die Schreibweise vergangener Jahrhunderte einen Blick werfen zu können, ich theile deßhalb die Originalnotation, sowie die Auflösung des Anfanges dieses Agnus Dei in Folgendem mit:

*) In der Mensuralmusik:

Tempus perfectum und tempus imperfectum die Theilung der Brevis $\equiv$ in drei, resp. zwei Semibreves $\blacklozenge$.

Prolatio perfecta oder major und Prolatio minor die Theilung der Semibrevis in drei, resp. zwei Minimae $\blacktriangledown$.

Proportio hemiolia, der Übergang aus dem zwei- in den dreitheiligen Takt, der nicht durch ein vorgeschriebenes Taktzeichen, sondern aus der Schwärzung sämtlicher Noten erkannt wird.

Agnus Dei III. (Notae originales.)

Cantus.

A-gnus De - i II *)

Altus.

A-gnus De - - i II II

Tenor.

Agnus De-i II

Bassus.

Agnus Dei

Resolutio. (Auflösung.)

Cantus.

A - - gnus De - - i,

Altus.

A - - gnus De - - i,

Tenor.

A - - gnus De - - i,

Bassus.

A - - gnus De - - i,

A -

A - - - gnus

A - - -

A - gnus De - - i, A - -

- - - gnus De - - -

*) Zeichen für den Sänger, daß dieselben Textworte zu wiederholen sind.

Dieser dem Papste gewidmete Messenband brachte Pierluigi, den wir von nun ab mit dem von ihm selbst gewählten Namen Palestrina bezeichnen werden, die Stelle als Sänger der päpstlichen Kapelle ein, er trat sie am 13. Januar 1555 an. Zwei Monate später, am 23. März, starb Julius III., sein Nachfolger Marcellus II. überlebte ihn nur um 21 Tage. Der Tod des letzteren war für Palestrina, der einen Band 4stimmiger Madrigale für ihn bestimmt hatte, ein großer Verlust, denn Marcellus war ihm wohlgesinnt. Kaum aber hatte der strenge Paul IV. den päpstlichen Thron bestiegen, als er Palestrina am 30. Juli mit noch zwei anderen Sängern, weil sie verheirathet und nicht geistlich waren, aus dem Collegio stieß, da derartige Individuen im Dienste der Kirche nicht bleiben konnten. Alle drei waren auf Lebenszeit angestellt und hätten nur eines schweren Verbrechens wegen entfernt werden dürfen. Die rücksichtslose Entlassung aus dem Amte hatte Palestrina eine schwere Erkrankung zugezogen. Die kärglich bemessene päpstliche Pension konnte ihn und seine Familie nicht ernähren; sein Weib Lucrezia hatte ihm nach Vaini vier, nach neueren Forschungen drei Söhne geboren. Da nahm er noch in demselben Jahre die Stelle als Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran an, eine Stelle, die er 6 Jahre lang getreulich verwaltete. Roth und Sorgen stählten seine Arbeitskraft, denn unter den zahlreichen in diesen Zeitraum fallenden Kompositionen befinden sich einige seiner bedeutendsten Werke, so ein Band vierstimmiger Lamentationen des Jeremias, ein Band Magnificat, das achtstimmige *Crux fidelis* und vor Allem die *Improperia*, Gesänge, worin der gekreuzigte Christus den Juden ihre Undankbarkeit vorwirft. Das Wort selbst stammt vom italienischen *improperio*, zu deutsch Vorwurf. „Mir scheint nach einmaligem Hören,“ schreibt Mendelssohn in den Reisebriefen, „es sei eine der schönsten Kompositionen Palestrina's — ein Akkord verschmilzt sich sanft in den andern; in der Kapelle herrscht die größte Stille.“ — Und an anderer Stelle: „Ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Goethe den größten Eindruck gemacht haben, es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik, Ceremonien, Alles im größten Einklang steht.“

In der Gesamtausgabe bis jetzt noch nicht erschienen, liegen mir nur die beiden unvollständigen Berliner Ausgaben von Bote und Bock und von Schlesinger vor. Nach diesen theilt Palestrina

die Sänger in zwei Chöre, die responsorienartig eintreten und sich erst im Miserere zur Achtstimmigkeit einigen. Man kann die Improperia der Einförmigkeit der Melodie wegen als Psalmmodien bezeichnen, die ersten Hälften eines jeden Theiles bleiben in eiferner Konsequenz auf einem Dreiklänge liegen, erst die zweiten Hälften befreien uns von dem Banne, der, durch die gleichbleibenden Akkorde veranlaßt, wie ein Alp auf uns lag. „Indessen war mir's doch angenehm,“ schreibt M. Hauptmann, „daß Vaini eben jene Sachen: das Stabat, die Improperia und »Fratres ego enim« unter die schönsten zählt.“ Er bekennt sich hiermit zu derselben Ansicht. Die Einheit, die der berühmte Musikgelehrte bei sonstigen Werken Palestrina's vermißt, aufgefaßt als Resultat einer gegensätzlichen Beziehung eines Ersten, auf die Musik bezogen: der Tonika, zu einem Zweiten, der Dominante, diese Einheit finden wir in den Improperien. Gegenständiglich bewegt sich der zweite Theil in der Dominante, Anfang und Ende in der Tonika.

Am 1. März 1561 vertauschte Palestrina diese seine Stelle mit der als Kapellmeister der liberianischen Hauptkirche Santa Maria Maggiore, in welcher Stellung er 10 Jahre verblieb und den Höhepunkt künstlerischen Schaffens erreichte. Die Improperia hatte er bereits im Jahre 1560 der päpstlichen Kapelle überlassen; aus Dankbarkeit für empfangene Wohlthaten, die ihm der Papst Pius IV. erwiesen hatte, überließ er im folgenden Jahre derselben Kapelle zwei Motetten: »Beatus Laurentius« (Band V, Seite 54), »Estote fortes in bello« und die Messe: »Ut re mi fa sol la«. (Band XII, Seite 165.)

Das Tridentinische Concil, welches von 1545 bis 1563 tagte, nahm in den Kreis seiner Besprechungen auch den allgemeinen Zustand der kirchlichen Musik auf, da eine Reinigung derselben für eine dringende Nothwendigkeit gehalten wurde. Der Beschluß lautete, daß üppige, unreine, auch weichliche Musik aus der Kirche zu verbannen sei. Pius IV. setzte nun nach dem Schlusse des Concils eine unter dem Voritze des Kardinals Vitellozzo stehende Kongregation von acht Kardinälen ein, denen acht Sänger aus der päpstlichen Kapelle beigegeben waren. Diese sollte die Anforderungen formuliren, welche, unter Observanz der Tridentiner Beschlüsse, an eine für die Kirche zuzulassende Musik gestellt werden mußten. Man einigte sich darüber:

- 1) daß weder Motetten noch Messen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden dürften;
- 2) daß keine Messen, welche über weltliche Themen und Lieder verfaßt, mehr gesungen und
- 3) daß Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte auf immer von der päpstlichen Kapelle ausgeschlossen bleiben sollten.

Die Forderung der Kardinäle, daß die heiligen Worte des Gesanges unausgesetzt deutlich zu vernehmen sein müßten, stieß bei den Sängern auf Widerspruch. denn, nähme man der Musik die Fuge und die Nachahmung, so würde derselben ihr eigenthümlichstes Element entzogen. Endlich wurde dadurch eine Einigung erzielt, daß man beschloß, ein Muster echter Kirchenmusik aufzustellen, und Palestrina, der durch die Improperien und die Messe »Ut re mi fa sol la« gezeigt hatte, daß er der Sache gewachsen sei, wurde beauftragt, eine derartige Mustermesse zu schreiben. Gelänge es ihm, sowohl den Ansprüchen der Kongregation, sowie denen des Concils zu genügen, so sollte die Figuralmusik, ein mehrstimmiger Gesang, der sich in Figuren über einen Cantus firmus ergeht, der Kirche erhalten bleiben. Er schrieb drei Messen, die am 28. April 1565 zur Aufführung gelangten; die dritte errang den Preis, und die Figuralmesse war für die Kirche gerettet. Pius IV. soll sich über dieses Werk geäußert haben: „Dies seien die Harmonien des neuen hohen Liedes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem gehört hatte, von welchem ein anderer Johannes uns eine Idee in seinem wandernden Jerusalem giebt.“

In dankbarer Erinnerung an den Papst Marcellus II. nannte Palestrina diese Messe *Missa Papae Marcelli*, widmete sie aber später mit anderen Messen zusammen (Band XI) dem Könige Philipp von Spanien mit folgenden Worten:

„Die nutzbringende und genußbereitende Handhabung der musikalischen Kunst ist noch mehr als alle übrigen menschlichen Wissenschaften eine göttliche Gabe, die von Alters her durch die heilige Schrift gebilligt und gutgeheißen wird; darum erscheint sie auch mit Recht ganz besonders bei heiligen und gottesdienstlichen Dingen geeignet. Deshalb habe ich nach vieljähriger, nicht ganz vergeblicher Beschäftigung mit dieser Kunst (wenn ich mich mehr auf fremdes als auf mein eigenes Urtheil stützen darf) dem Rathe bedeutender und gottesfürchtiger Männer folgend, Mühe und Fleiß

darauf verwenden zu müssen geglaubt, das Größte und Ehrwürdigste im christlichen Glauben, das allerheiligste Messopfer, durch neue Weisen zu verschönern. Ich habe mit der möglichsten Sorgfalt an diesen Messen gearbeitet, um den Dienst zu Ehren des Allmächtigen und Allgütigen zu verherrlichen, dessen Gnade ich diese mir verliehene Gabe, so gering sie auch ist, zu verdanken habe.“ — — —

Als Beweis seiner Anerkennung erhöhte Papst Pius IV. die Palestrina früher bewilligte Pension und ernannte ihn am 1. Oktober 1565 zum Compositore der päpstlichen Kapelle, einen Titel, den er bis an sein Lebensende führte.

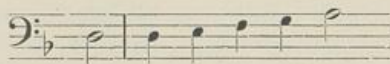
Diese sechsstimmige, für Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Bässe geschriebene Preismesse nimmt natürlicherweise unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade in Anspruch. Schon die Stimmenzusammensetzung ist eine außergewöhnliche, in der Verdoppelung der Bässe lag die Möglichkeit, diese beiden Stimmen, unter Beibehalt ihres fundamentalen Charakters, bewegter führen zu können. Der musikalische Satz in dieser Messe ist ein zweifacher, einmal wie im Kyrie, Sanctus und Agnus Dei in der Gleichberechtigung, dann wie im Gloria und Credo in der chorisches verschiedenartigen Gruppierung der Stimmen. Die Veranlassung dieser Gruppierung lag wohl in der Forderung einer deutlicheren Vernehmung der Textworte, die dadurch erreicht wird, daß mehrere Stimmen dieselben gleichzeitig aussprechen. Der Melismen im Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei wegen ließ sich das Auseinanderreißen einzelner Silben nicht vermeiden, doch dieses mag den Kirchenvätern damals entgangen sein. Die eigenartige Wirkung, die diese Messe heute noch zu erzeugen vermag, hängt mit der chorisches verschiedenartigen Gruppierung eng zusammen. Was hier durch gleichzeitigen Einsatz der Stimmen für die kontrapunktische Arbeit verloren ging, mußte durch etwas Anderes ersetzt werden. Palestrina wählte das denkbar Einfachste: er kontrapunktirt Note gegen Note. Diese hierdurch entstehenden harmonischen Kombinationen von absoluter dissonanzfreier Reinheit, diese Folgen unvermittelter, der Tonart entnommenen Dreiklänge versehen uns unwillkürlich in eine andächtige Stimmung; wir vermögen nicht, uns dieser edlen, keuschen Tonsprache gegenüber indifferent zu verhalten. „Andächtig und doch belebt ist der Gesang der einzelnen Stimmen,“ schreibt Winterfeld, „ergreifend sind die Harmonien, die bald in künstlichen Nachahmungen

versflochten, bald zu drei-, vier-, ja fünfstimmigen Chören vereint wechselnd einander gegenüber stehen, oder alle vereint die bedeutungsvollsten Worte der heiligen Gesänge nachdrücklich einprägen. Diese Worte sind überall vollkommen verständlich, und die Schönheit des Ganzen ist eine heilige, nicht den Sinnen schmeichelnde."

Dem Kardinal Hippolit Este, Herzog von Ferrara, dem Palestrina sich verpflichtet fühlte, widmete er den ersten Band der Motetten mit folgenden Worten:

"Die Musik übt eine große Gewalt über die Gemüther der Menschen aus und vermag dieselben nicht nur zu erheitern, sondern auch in jeder Beziehung zu leiten und zu beherrschen, eine Behauptung, die schon die Weisen des Alterthums ausgesprochen haben und die sich auch heute noch bewahrheitet. Um so schärferen Tadel verdienen diejenigen, welche ein so großes und herrliches Geschenk Gottes zu leichtfertigen und nichtswürdigen Dingen mißbrauchen, um die Menschen, die doch an und für sich zu allem Bösen geneigt sind, zur Sinnlichkeit und Unsittlichkeit anzureizen. Was mich anbetrifft, so habe ich von Jugend auf vor dieser Unsitte zurückgeschreckt und ängstlich habe ich mich davor gehütet, etwas von mir ausgehen zu lassen, wodurch Jemand schlechter oder gottloser werden könnte. Um so gewisser ist es, daß ich in einem schon reifen und vom Greis nicht mehr entfernten Lebensalter meinen Sinn auf erhabene, ernste und eines Christenmenschen würdige Dinge richtete. Als Pfand dieser meiner Gesinnung widme ich Dir, erlauchtester Fürst, dieses Buch, welches einzelne für die großen Feste bestimmte Gesänge enthält, denen ich hervorragende Kirchenmelodien zu Grunde legte." —

Baini bezeichnet als die werthvollsten dieses Bandes die zwei 6stimmigen Motetten: »Viri Galilaei quid statis« (Motetten, Band I, Nr. 25, Seite 105) zur Himmelfahrt des Herrn, und »Dum complerentur dies pentecostes« (Nr. 26, Seite 111) für das Pfingstfest, ferner die 5stimmige »O beata et gloriosa trinitas« (Nr. 8, Seite 37) für die heilige Dreifaltigkeit. Dieselben werden noch heute in der päpstlichen Kapelle an den erwähnten Festtagen gesungen. Der erste Theil der im ersten transponirten Kirchentone geschriebenen Motette »Viri Galilaei« gliedert sich in zwei Abschnitte, deren erster in der Struktur Ähnlichkeit mit dem Gloria und Credo der Missa Papae Marcelli hat, bei den Worten »euntem in coelum« beginnt der zweite Abschnitt, der sich mit dem Motiv:



einführt. In dem nun folgenden Alleluja bildet dieses in der Gegenbewegung:



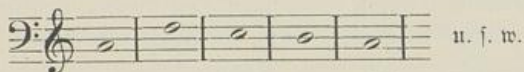
die Basis für die verwickeltsten Stimmenverschlingungen, während in dem Alleluja des zweiten Theiles das Motiv, nunmehr wieder in gerader Bewegung, mit sich kombiniert wird.

Palestrina fühlte sich veranlaßt, dem Könige Philipp von Spanien noch einen zweiten Band Messen (Band XII) zu widmen. Die Dedicationsurkunde hat für den Musiker weniger Bedeutung; in allgemeinen Redensarten drückt der Verfasser dem mächtigen Könige die Gefühle der Ehrerbietung und Unterthänigkeit aus, er erinnert ihn an den Reichthum der spanischen Lande, wohl eine fein ausgedrückte Mahnung, da Philipp auf den ersten ihm gewidmeten Messenband zu Gunsten Palestrina's nicht reagirt zu haben scheint. Ob dieser zweite Band den gewünschten Erfolg gehabt haben mag, ist aus den uns vorliegenden Quellen nicht zu ersehen.

Dieser Band enthält sechs Messen, deren Entstehung, mit Ausnahme der dritten und vierten, in eine frühere Zeit zu verlegen ist, von der Messe »Ut re mi fa sol la« wissen wir dieses genau. Im Vorworte macht der Herausgeber des Bandes auf den doppelten Kanon im Agnus Dei (Seite 47) der Messe »Primi Toni« wegen des nur um eine Semibrevis entfernten Eintritts der dritten Stimme in der Unterquint als ein besonderes Kunststück aufmerksam. Als Gegenstück hierzu nenne ich den dreistimmigen Kanon*) von W. A. Mozart: „Sie, sie ist dahin“. Liegt der Stimmeneintritt hier auch etwas entfernter, so steht er jenem an Kunstfertigkeit nicht nach. Das Motiv der Messe »L'homme armé« ist von den hervorragendsten Komponisten zum Thema erkoren worden. Auch Palestrina wählte es und hat in dieser Messe, wie sich Ambros ausdrückt, die allerfeinsten Feinheiten der Mensuralmusik verwerthet. Man kann nämlich diese Messe sowohl im geraden als im ungeraden (Tripel-) Takt singen, ohne daß hierbei die geringste Veränderung

*) Mozart's Werke, Serie VII, Nr. 42. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

in der Wirkung stattfindet. „Neulich habe ich zum ersten Male gefunden,“ schreibt Hauptmann, „was denn das *l'homme armé*, worüber es so viele alte Messen gibt, für ein Gesang ist; es ist, was ich auch oft bei Schülern kontrapunktischen Sachen zu Grunde lege:

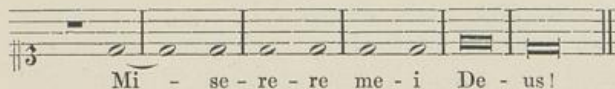


Aus dem Jahre 1563 liegt uns der dem Cardinal Rudolphus Pius von Carpi gewidmete Motettenband (Band V, Abtheilung I) vor. Aus der Dedikation entnehmen wir folgende Sätze: „Viele bedeutende Männer, welche auf die Verherrlichung der Musik Mühe und Fleiß verwendet haben, bezeugen den großen Einfluß, dessen sich dieselbe sowohl in Betreff eines erwünschten Nutzens, wie eines edlen Genusses zu erfreuen hat. Darauf deuten auch jene von den Alten erfundenen Fabeln, nach denen selbst stumme und leblose Gegenstände von der Lieblichkeit des Gesanges ergriffen worden sein sollen. Deshalb haben nicht mit Unrecht unsere weisen Vorfahren die Musik als Würze zum Worte Gottes angewendet wissen wollen, damit diejenigen, welche frommer und gottesfürchtiger Sinn in die Kirche führt, durch den Zusammenklang der auf mannigfache Art geführten Stimmen und durch die Lieblichkeit des Gesanges selbst in ihr zurückgehalten würden. Wäre derselbe Fleiß auf die Ausschmückung geistlicher Lieder verwendet worden, wie er verderbten Weisen zu Theil wurde, so wäre es sicherlich besser mit den Verhältnissen der Menschen bestellt. Ich meines Theils, wenn ich auch meiner schwachen Kräfte mir vollkommen bewußt bin, habe keine angelegentlichere Beschäftigung, als daß ich die Gesänge, die im ganzen Jahr bald zu dieser, bald zu jener Zeit in der Kirche gesungen werden, musikalisch in der Weise zu gestalten suche, daß das Ohr durch dieselben einen anmuthigen Eindruck empfängt.“ —

Eben wie oben erwähntes Crucifixus fanden auch diese 8stimmigen Motetten wohlverdienten Beifall.

Pius IV. war als großer Musikkfreund selbst darauf bedacht, das Unrecht, welches Palestrina durch die Entlassung aus der Kapelle der päpstlichen Sänger angethan worden war, seinerseits gut zu machen, indem er ihn im April 1571 zum Kapellmeister an der vatikanischen Hauptkirche zu S. Peter ernannte, und ihn damit in die früher bekleidete Stelle wieder einsetzte. Gleichzeitig trat Palestrina als Maestro in den Dienst des h. Filippo Neri, des Gründers der „Väter vom Oratorium“. Im Jahre 1572 gab er einen zweiten Band Motetten (Band II) heraus, den er dem Herzog Gulielmo von Mantua widmete. Aus der Dedikationsurkunde ist folgender Satz hervorzuheben: „Darum weihe ich denn Deinem Namen diese kleinen Gaben, unter denen Du auch die eingeschobenen Erstlingsarbeiten meines Bruders und meiner Kinder zu prüfen nicht unterlassen

mögest.“ Vaini giebt an, daß Palestrina vier Söhne gehabt habe: Angelo, Ridolfo, Silla und Igino. Daß Igino sein Sohn war, steht fest; er überlebte den Vater und verschleuderte seine Werke; von Angelo hat E. Schelle, gestützt auf Erbschaftsdokumente, die er in der Stadt Palestrina aufgefunden, nachgewiesen, daß auch er ein Sohn Giovanni's gewesen. Deshalb ist nach obiger Widmungs-urkunde anzunehmen, daß Ridolfo oder Silla, welcher von Beiden, bleibt dahingestellt, nicht ein Sohn, sondern ein Bruder Palestrina's war. Den drei von Angelus, Sylla und Rudolfus Petralofius komponirten Motetten: »Circuire possum Domine« (Nr. 12), »Domine pater« (Nr. 14) und »Confitebor tibi« (Nr. 15) mangelt der väterliche, bezw. brüderliche Geist, es sind kontrapunktische Übungen, die nur dadurch von Interesse sind, weil sie Giovanni in den Band aufnahm. Welcher himmelweite Unterschied, wenn wir die folgende Motette »Peccantem me quotidie« (Nr. 16) mit diesen vergleichen. Das sind Tonverbindungen, die nur dem Munde eines gottbegnadigten Sängers entströmen konnten. Die musikalische Illustration der Worte »Miserere mei Deus« ist in der Motette »Tribularer, si nescirem« (Nr. 18) in eigenthümlicher Weise vollzogen worden. Vaini lobt sie nicht, und ich muß gestehen, daß ich mir durch das bloße Lesen der Partitur, ohne die Motette gehört zu haben, kein rechtes Urtheil über ihre Wirkung zu bilden vermag. Palestrina legt den Cantus firmus in den zweiten Akt und intonirt:



Dieselbe durch Pausen unterbrochene Periode folgt nun neunmal hinter einander und zwar die ersten vier Male um einen Ton steigend, die letzten vier Male um einen Ton fallend, die Anfangsnoten lauten also: d, e, f, g, a, g, f, e, d. Vielleicht wirkt die Konsequenz ermüdend.

Den dritten Band der Motetten (Band III) widmete Palestrina Alfons II., Herzog von Ferrara und Modena, dem Bruder des inzwischen verstorbenen Kardinals Hippolit, dem er den ersten Band der Motetten dedicirt hatte. Die Widmung ist in musikalischer Hinsicht ohne jedes Interesse. Sie betont nur den Dank, zu welchem der Verfasser dem hochangesehenen Namen Gste verpflichtet sei, und gedenkt in großer Verehrung des heimgegangenen Kardinals.

Greifen wir aus diesem Bande die Gruppe der achtstimmigen Motetten heraus. Sie unterscheiden sich von den gleichstimmigen des zweiten Bandes dadurch, daß die Stimmen hier in zwei Chöre getheilt sind. Dort wird der Satz aus acht gleichberechtigten Elementen gebildet, hier ist er das Produkt zweier viergliederiger Faktoren. Diese innere Verschiedenheit bei äußerlich scheinender Gleichheit mag der Grund für die veränderte Schreibweise sein; in jenen schreitet die einzelne Stimme in lebendigen, in diesen der einzelne Chor in gemessenen Schritten einher. Diese zweichörigen Motetten: *Surge illuminare Hierusalem, Lauda Sion, Veni sancte spiritus, Ave regina, Hodie Christus natus est* und *Jubilate Deo* (Nr. 28 bis 33) gehören zu den hervorragendsten Kompositionen Palestrina's. Der zweite Chor bewegt sich in tieferer Lage als der erste, es entstehen durch den Wechselgesang der beiden Tonkörper abgestufte, durch den Zusammentritt der beiden Chöre vollgesättigte Klangfarben. Frei von jeder Künstelei, klar und durchsichtig in der Stimmführung werden diese Motetten, wie die Improperia, der Zeit zu trogen wissen.

G. Maria Nanini, Kapellmeister in S. Maria Maggiore, hatte in Rom eine Musikschule gegründet, in der er Schüler in den Elementen des Kontrapunktes unterrichtete. Auf seine Veranlassung nahm Palestrina eine Lehrerstelle an diesem Institute an, die musikalische Ausbildung der Schüler vollendend. In diesen Zeitraum fällt auch der Palestrina vom Papst Gregor XIII. gegebene Auftrag, das Antiphonar und das Graduale zu verbessern. Wenn er auch die Arbeit nicht selbst ausführte, sondern seinem Schüler Guidetti, dem er rathend zur Seite stand, übertrug, so hat er doch die Oberaufsicht über dieselbe geführt. Am 21. Juli des Jahres 1580 starb seine Gattin Lucrezia, mit der er in äußerst glücklicher Ehe gelebt hatte. Ich will, soll Palestrina gesagt haben, nun gänzlich von der Musik Abschied nehmen: die Musik und die Trauer schicken sich nicht zusammen; ich will mich daher nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen, und damit die Welt wisse, daß ich dieses Entschlusses immer eingedenk sei, so soll das letzte meiner Werke die Motette sein: „An den Wassern Babylons saßen wir und weinten“. Palestrina änderte seinen Entschluß, denn schon im nächsten Jahre widmete er dem Fürsten Buoncompagni zwei Bände, den ersten Band der 5stimmigen Madrigale und einen Band 4stimmiger

Motetten (Band V, zweite Abtheilung). In der Folge werde ich mich damit begnügen müssen, die in der Gesamtausgabe bis jetzt noch nicht enthaltenen, zum Theil überhaupt noch gar nicht veröffentlichten Werke nur mit dem Titel anführen zu können, so die Lamentationen, Litaneien, Madrigale und einen Theil der Messen. In der Widmung obenbezeichneten Motettenbandes spricht Palestrina seinem hohen Gönner Dank dafür aus, daß dieser ihn zu Zusammenkünften herangezogen hat, wo, wie es scheint, wissenschaftliche Themen besprochen wurden. In diesem Bande sind es besonders die für drei gleiche Stimmen, drei Soprane und einen Alt, geschriebenen Motetten, die uns fesseln. In Erinnerung an seine verstorbene Gattin komponirt, meinen wir aus diesen Gesängen den Pulsschlag eines trauererfüllten Herzens, den Ausdruck größten Seelenschmerzens zu vernehmen, ohne daß der angeschlagene Ton je sich ins Weichliche verliert.

Die beiden nächsten Bände widmete Palestrina dem Papst Gregor XIII., den vierten Band der Messen (Band XIII) und den vierten Band der Motetten (Band IV). Entnommen wurden die Texte für den 29 Motetten enthaltenden Band dem Hohen Liede Salomonis, dessen acht Kapitel, wenn auch nicht vollständig, sowie auch ohne strenge Beobachtung der Reihenfolge des der Vulgata entnommenen Bibelwortes, durchkomponirt wurden. Palestrina begab sich selbst zum Papst, mit der Bitte, die Widmung des Bandes, den er für Seine Heiligkeit gesetzt habe, anzunehmen. Der Papst lächelte bei diesen Worten und sagte: „Ich nehme gern dieses Werk an, und es wird nicht schwer halten, in dem Geschenke das Gemüth des Gebers zu entdecken.“ „Der Himmel gebe,“ antwortete Pierluigi, „daß, sowie ich mir Mühe gegeben, die göttlichen Freuden des Epithalamiums mit Feuer auszudrücken, mein Herz auch durch einen Funken der Liebe entzündet werden möchte!“ worauf er, nachdem ihm der Papst den Segen erteilt hatte, freudig und zufrieden von ihmchied.

Die Dedikation lautet:

„Nur allzu viele Dichter haben Lieder verfaßt, deren Inhalt eine Liebe behandelt, die christlichem Glauben und Namen entfremdet ist, aber selbst solche Dichtungen haben viele Musiker nicht verschmäht und ihre Kunst und ihren Fleiß darauf verwendet, dieselben musikalisch zu gestalten. Zwar haben sich die Autoren durch diese

Kompositionen bekannt gemacht, aber bei gebildeten und ernstern Männern durch die Wahl des unmoralischen Stoffes Anstoß erregt. Daß auch ich einstmals zu ihrer Zahl gehört habe, macht mich erröthen und erfüllt mich mit Kummer. Aber wenn auch Geschehenes sich nicht rückgängig machen läßt, auch begangene Thorheiten, wenn sie einmal ausgeführt sind, nicht mehr zurückgenommen werden können, so habe ich doch meine Gesinnungen geändert. Deshalb bearbeitete ich schon früher die Gesänge, die zum Lobe unseres Herren Jesu Christi und seiner Mutter, der Jungfrau Maria, verfaßt sind; jetzt habe ich solche gewählt, die die heilige Liebe Christi und seiner Seelenbraut besingen, nämlich das Hohe Lied Salomonis. Ich habe in demselben einen lebhafteren Ton angeschlagen, als ich sonst bei Kirchengesängen zu thun pflege, denn die Sache selbst schien es zu fordern.“ —

In neuerer Zeit hat Adolf Thürlings, angeregt durch einen Aufsatz, der aus der Feder des nunmehr verstorbenen B. Gugler stammt und der in der Augsb. Allg. Zeitung, Beilage zu Nr. 362 vom 28. Dezember 1875, veröffentlicht wurde, 13 Motetten dieses Bandes ausgewählt, mit deutschem Texte versehen und für den Konzertgebrauch der Öffentlichkeit übergeben. *) Im Vorworte sagt er: „Die Cantica sind in der That keine Kirchenmusik im liturgischen Sinne des Wortes, und der Verfasser des oben bezeichneten Aufsatze hat selbst darin Recht, daß er es als gewiß hinstellt, daß Palestrina nicht einer lahmen Allegorie zu dienen gedachte, sondern das „Lied der Lieder“ aus vollem Herzen als Liebeslied sang. Freilich enthält Palestrina's Vorrede den Satz, daß die „Cantica“ die „göttliche Liebe Christi und der Seele, seiner Braut“ enthalten, aber das kann doch nur ein über dem Ganzen schwebender Gedanke sein, der dem Werke die übrigens schon in ihm selbst begründete absolute Reinheit verbürgt und ihm in seiner Anwendung die höhere Weihe giebt; aber musikalisch illustrirbar waren doch nur die dem Texte innewohnenden Einzelgedanken, und das ist eben das „Liebeslied“. So ist denn in all diesen Gesängen — um nochmals mit dem Verfasser jenes Aufsatze zu sprechen — ein jugendlich frischer, bald freudig aufleuchtender, bald sehnfüchtig hinschmelzender Ton, eine Anmuth und Süßigkeit, von der die Wenigsten heute zu fassen ver-

*) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

mögen, daß sie überhaupt mit strengster Kontrapunktik vereinbar sei. Auf dem Ganzen aber ruht eine solche Unschuld, Erhabenheit und geistige Verklärung, dabei zeigt die Musik eine Präcision des Ausdrucks, reine Schönheit der Kantilene, Ebenmaß und Sicherheit des Aufbaues, daß wir in dem Hohen Liede eine der höchsten Kunstleistungen aller Jahrhunderte erblicken dürfen.“ Wenn es an und für sich ein löbliches Unternehmen ist, zur Verbreitung Palestrina'scher Musik beizutragen, wenn es vollständig gerechtfertigt ist, den Motetten einen minder anstößigen deutschen Text zu substituiren, da es doch immer bedenklich ist, Worte des Hohen Liedes singenden Mädchen in den Mund zu legen, so kann ich mich mit dem Gedanken nicht befreunden, in Musik gesetzte Liebeslieder vor mir zu haben. In der Bezeichnung als Motette liegt ihre kirchliche, wenn auch nicht liturgische Bestimmung, als weltliche Lieder gedacht, wären sie gewiß den Madrigalen eingereiht worden. Die in der Widmung zwischen den Gesängen des Hohen Liedes und den Lobgesängen (das sind die später komponirten Hymnen) gezogene Parallele deutet darauf hin, daß auch erstere als *canti spirituali* gedacht sind. Wenn Palestrina selbst versichert, daß er sich Mühe gegeben habe, die göttlichen Freuden des Hochzeitsliedes mit Feuer auszudrücken und den Stil des Werkes einen lebendigeren nennt, so glaube ich aus diesen Worten vorerst die Begeisterung zu erkennen, die über ihn gekommen, als er diesen Text in Musik setzte, dann das ihn erhebende Gefühl, als er sah, daß der Wurf ihm gelungen war. Eine von anderen Motetten abweichende Schreibweise lese ich nicht heraus; ebensowenig vermag ich mich zu der Auffassung Gugler's emporzuschwingen, wenn er z. B. sagt, der Anfang der Motette *«Vulnerasti cor meum»* klänge jedem empfänglichen Ohr als tiefer Liebesseufzer, oder, wenn er zu den Worten *«Equitatus meo in curribus Pharaonis»* in der Motette *«Si ignoras te»* bemerkt, es werde durch ein einfaches rhythmisches Mittel das Stampfen der Hufe angedeutet. Die Stelle sieht so aus:



Mögen die Ansichten über Einzelheiten auseinandergehen, im Ganzen werden sie darin übereinstimmen, daß dieser Motettenband

für alle Zeiten eine der hervorragendsten Erscheinungen in der ganzen Musikliteratur bilden wird. Diese Gesänge machten schon damals in der musikalischen Welt ein solches Aufsehen, daß man Palestrina den Titel „principe della Musica“ beilegte.

Von dem dem Papste Gregor XIII. gewidmeten Messenbände (Band XIII) sei erwähnt, daß die sonst üblichen Überschriften fehlen, die Messen sind einfach numerirt. Dies geschah wohl, um den Wünschen der früher besprochenen Kardinalskongregation nachzukommen.

Die Widmungsurkunde lautet:

„Daß Gottes Güte der Grund und die Ursache aller nur denkbaren guten Gaben ist, lehrt nicht bloß der Apostel, sondern auch die von demselben gnädigen Gotte uns verliehene Vernunft läßt uns darüber keinen Zweifel. Wenn wir aber die uns verliehenen Gaben dem, der sie uns geschenkt hat, nicht vergelten und zwar nicht bloß durch sein Lob und in Worten, sondern, was vor Allem noth thut, mit der That, so erweisen wir uns gerade in Betreff der Güter, die wir zum Lobe Gottes verwenden sollten, am undankbarsten. Seitdem ich zu dieser Erkenntnis gelangt bin, habe ich mir vorgenommen, alle mir zuerkannten Fortschritte in der Musik, deren Erlernung ich mich von Jugend auf gewidmet habe (meinen doch viele, daß ich in dieser Beziehung einiges geleistet hätte, während ich selbst sehr wohl weiß, wie gering das ist), so gering sie auch immer seien, völlig zur Verherrlichung Gottes in Lobgesängen zu weihen. Da aber unter diesen die herrlichsten und Gott wohlgefälligsten diejenigen sind, welche bei dem allerheiligsten Messopfer gesungen werden, und vieles dahin Gehörige von mir komponirt worden ist, so habe ich die beifolgenden geringen Sachen ausgewählt, um sie Deiner Heiligkeit, dem Papste Gregor zu Füßen zu legen und mit Deiner Erlaubnis herauszugeben.“ —

Eine seltsame Bearbeitung oder besser gesagt Verballhornisirung zu diesem Bande besitzt die Bibliothek zu Bologna, nämlich eine bezifferte Orgelstimme. Man denke sich das durchsichtige Gewebe Palestrina'scher Stimmen, gedeckt und auseinandergerissen durch den Klang der Orgel. Eine seltsame Verirrung, und trotzdem ist diese Stimme für uns wichtig, weil wir aus derselben erkennen, in welcher Tonhöhe die Alten gesungen haben. Die wenigsten Werke Palestrina's können so, wie sie geschrieben, aufgeführt werden, es

muß eine Transposition vorgenommen werden und zwar in den meisten Fällen nach unten hin, weil die Bässe sehr hoch liegen. Hat man den Umfang einer jeden Stimme geprüft, so wird sich bei den meisten Werken eine Tonhöhe finden lassen, in der sämtliche Stimmen in bequemer Lage liegen. An manchen Orten gelingt dieses aber nicht, dann helfe man sich dadurch, daß man wenigstens die äußeren Stimmen, Sopran und Baß, in eine sangbare Lage bringt und die Mittelstimmen in sich dadurch unterstützt, daß man für Alt zu tief liegende Stellen durch Tenoristen, für Tenor zu hoch liegende durch Altisten ausführen läßt. Obenerwähnte Orgelstimme ist als ein Versuch anzusehen, die Schwierigkeit der Ausführbarkeit Palestrina'scher Werke zu mildern. Sonstige Bearbeitungen existiren nicht, werden auch nie gefertigt werden können; der polyphonen Schreibweise wegen können die Kompositionen unseres Meisters im Urtext nur gesungen oder gelesen werden. In diesem Mangel einer erleichternden Vermittlung, um die es sich doch schließlich bei den vielfachen Bearbeitungen der Werke unserer sonstigen musikalischen Klassiker handelt, dürfte hauptsächlich der Grund zu suchen sein, daß Palestrina's Werke, trotz der ihnen seit Jahrhunderten gezollten Bewunderung, sich in der musikalischen Welt so wenig einzubürgern vermochten.

Der Enkel des Königs Stephan von Polen, Fürst Andreas Bathorius, als Gesandter nach Rom gekommen und am 4. Juli 1584 zum Kardinal ernannt, lernte Palestrina kennen und zeigte für dessen Kompositionen besonderes Interesse, so daß letzterer sich veranlaßt fühlte, den in Vorbereitung befindlichen Motettenband (Band IV, Abtheilung II), den er eigentlich für den Papst Gregor XIII. bestimmt hatte, dem Kardinal zu widmen. In der Dedikationsurkunde werden dem Großvater sowie dem Enkel die größten Schmeicheleien gesagt. Für uns ist dieselbe nur insofern von Bedeutung, als in ihr auf frühere dem Prinzen überreichte musikalisch-wissenschaftliche Arbeiten Bezug genommen wird, welche der Verfasser sein Leben lang zwar mit wenig glücklichem Erfolge, aber mit großem Fleiße betrieben zu haben behauptet. Wir erkennen hieraus, daß Palestrina auch auf diesem Felde thätig war. Doch nicht genug mit der Widmung, auch die erste Motette feiert das Bathorische Königsgehlcht durch folgende Textworte:

Prima pars.

Laetus Hyperboream volet hic concentus ad aulam,
 Et circum populis nuntia grata ferat:
 Romuleo juvenis fulget Bathorius ostro,
 Iam Vaticanae pars numeranda togae.
 Auctus honos illi, sed quem virtute tueri
 Regalisque domus nobilitate potest.

Secunda pars.

O patruo pariterque nepote Polonia felix!
 Saecula longa tibi servet utrumque Deus!
 Alter Sarmatiae invictis decus asserit armis,
 Alter sublimi religione nitet.
 Quam merito regni Stephanus gerit aurea sceptrā,
 Purpurea Andream tam bene palla decet.

Von düsterer Stimmung ist die zweite Motette »Paucitas dierum meorum«. Namentlich wehen uns in den beiden gleichen Theilschlüssen zu den Worten: *antequam vadam ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine* sechzehn aufeinanderfolgende Dreiklänge



schaurig an.

Als nach Gregor's Tode Sixtus V. am 24. April 1585 den päpstlichen Stuhl bestieg, komponirte Palestrina zur Feier der Inthronisirung desselben eine 5stimmige Motette (Band VI, Nr. 5) und eine gleichfalls 5stimmige Messe unter dem Titel: *Tu es pastor ovium* (Du bist der Hirte der Schafe). Beide Werke fanden beim neuen Papst keine günstige Aufnahme, denn er soll geäußert haben: „Palestrina hat diesmal die Missa Papae Marcelli und die Motetten der Cantica vergessen.“ Palestrina beeilte sich, den begangenen Fehler wieder gut zu machen und schrieb die Messe: *Assumpta est Maria*. Sie kam am 15. August, als Sixtus selbst die heilige Messe in S. Maria Maggiore celebrierte, zur Aufführung. Nach dem Gottesdienste soll diesmal der Papst gesagt haben: „Das war heute wieder eine wahrhaft neue Messe, die kann nur von unserm

Pierluigi sein; am h. Dreifaltigkeitssonntage beklagte ich mich über seine Musik, aber heute bin ich mit ihm wieder ganz ausgesöhnt. Wir wollen hoffen, er werde unsere Andacht noch öfter auf so liebliche Weise zu erfrischen suchen." In unserer Ausgabe ist diese Messe bis jetzt noch nicht erschienen, sie liegt uns aber in einer von Otto Braune (Leipzig, Breitkopf und Härtel) redigirten Partitur vor. Zu Grunde gelegt ist derselben die Melodie:



Bewunderungswerth ist die Kunst, mit der diese, wenn auch an und für sich sehr melodische Weise gehandhabt wird. In elf aufeinanderfolgenden, langausgesponnenen Sätzen erklingt sie, im geraden und ungeraden Takte, immer verschiedenartig umrankt, bei jedem Erscheinen uns von neuem fesselnd. Auch in dieser Messe finden wir die verschiedenartigsten Chorgruppierungen, wodurch wunderbare Klangnuancen erzeugt werden. So wird das *Christe eleison* in tiefer, das *Benedictus* in hoher Chorlage angestimmt, hier eine Zusammensetzung von Alt, zwei Tenor und Baß, dort eine Vereinigung von zwei Sopran, Alt und Tenor.

Zur selben Zeit hatte Sixtus den Gedanken gefaßt, das Amt des Vorstehers über die Kapelle, das bis dahin ein Prälat verwaltet hatte, in die Hände eines Mitgliedes der Kapelle zu legen, und hatte Palestrina für diesen Posten ausersehen. Die Sänger, die sich in ihren Rechten gekürzt glaubten, widersetzten sich diesem Vorhaben, so daß der Papst sich genöthigt sah, sein Vorhaben, soweit es unsern Meister betraf, aufzugeben. Dagegen hob er in der Bulle vom 1. September 1586 das bisherige Amt eines mit der Prälatur bekleideten Vorstehers auf und übertrug dem Kollegium die Befugnis diesen aus seiner Mitte zu wählen.

In diesem Zeitabschnitte entstanden außer einigen Messen das zweite Buch der 4stimmigen Madrigale (1586) und das erste Buch der Lamentationen, Werke, die sich vorläufig unserer Kenntnis entziehen. In der Dedikationsepistel letzteren Buches, es ist dem Papst

Sixtus V. gewidmet, entrollt Palestrina ein Bild seiner traurigen Lage und beklagt sich darüber, daß durch diese der Druck vieler seiner Werke verhindert würde. Auf diesen Ausdruck hin sind alle die der Wahrheit entbehrenden Erzählungen zurückzuführen, die aus der angeblichen Armuth Palestrina's, als eines sensationellen Stoffes, Kapital zu schlagen suchen. Zu allen Zeiten wird es Künstler, selbst solche ersten Ranges, geben, denen es nicht immer gelingen wird, ihre Werke im Drucke vor sich zu sehen.

Aus dem Jahre 1589 datirt der ebenfalls dem Papste Sixtus V. gewidmete Band der Hymnen (Band VIII). Die Dedikation lautet: „Nichts thue ich lieber, als wenn ich nach meiner Neigung mich mit derjenigen Musik, die ich mein Leben lang betrieben, beschäftigen kann, das heißt, wenn ich von Anderen so wenig als möglich gezwungen werde, die herrliche Kunst zu leichtfertigen Dingen herabzuziehen. Ich halte daran fest das zu pflegen, worin das Lob Gottes am meisten enthalten ist und das durch sein Gewicht der Worte und Gedanken, wie durch die erprobte Würde und einigermaßen auch durch die Kunst der Musik unterstützt, die Herzen der Menschen leicht zur Frömmigkeit anzustacheln vermag. Und von dieser Art habe ich schon Vieles veröffentlicht. Welche bessere Verwendung hätte ich für jene beiden Pfunde, die Gott mir verliehen und die herrlicher sind als alles Gold, Zeit und Talent, zumal der Apostel lehrt: Ermahnet euch selbst in Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern und danket von Herzen dem Herrn. Darum habe ich unlängst die täglichen Abendlobgesänge bearbeitet.“ —

Sixtus V. hatte eine besondere Vorliebe für die alten gregorianischen Kirchenweisen der Hymnen, man erzählt sich von ihm, daß er, in Nachdenken versunken, diese oder jene vor sich herzusummen pflegte. Hierin liegt der Grund, daß Palestrina sich zur Composition des Hymnenbandes veranlaßt fühlte. Die Texte behandeln verschiedenartiges, es sind Lobgesänge auf Christus, die Jungfrau Maria, auf die Apostel und einzelne Heilige. In Vierstimmigkeit beginnend, sind die Schlußsätze, die sich durch Großartigkeit und Pracht auszeichnen, meist 5- und 6stimmig. Ein höchst lehrreiches Studium ist es, zu verfolgen, in welcher Verschiedenartigkeit die Kirchenweisen eingeführt werden. Bald sind sie in eine Stimme gelegt, bald auf verschiedene vertheilt, dann erscheinen sie bald in langen gleichen Noten, bald rhythmisch geändert, endlich in kanoni-

scher Beantwortung. Doch ist es nicht die Kunstfertigkeit, die diesen Gesängen Werth verleiht, es ist der Geist, der aus ihnen zu uns spricht.

Herzog Wilhelm II. von Baiern, ein die Künste, namentlich die Musik begünstigender Fürst, der eine treffliche Kapelle unter der Leitung des Orlandus Lassus unterhielt, war Palestrina wohlgewogen und hatte ihm ansehnliche Geldgeschenke gemacht. In Dankbarkeit hierfür widmete dieser ihm im Jahre 1590 den fünften Band der Messen (Band XIV) mit folgenden Worten:

„Es giebt viele Fürsten und Herren und hat deren immer gegeben, welche die Musik als eine himmlische und göttliche Gabe in Ehren halten und welche durch ihre außerordentliche, Gemüth und Ohr entzündende Anmuth auf wunderbare Weise ergötzt werden. Überdies wüßte ich wahrlich kaum Jemanden, selbst wenn ich vergangene Zeiten mir ins Gedächtnis zurückrufe, der sich in Betreff des Eifers und in der Beschirmung der Kunst mit Dir messen könnte. Denn was geistig Begabte und reich Begüterte gewöhnlich auf müßige Spielerei und unnütze Belustigungen oder auf wenig nützliche Dinge zu verwenden pflegen, das widmest Du der heiligen Musik, indem Du keine Mühe und Ausgabe scheust, um die gottesdienstlichen Handlungen, denen Du täglich mit großer Frömmigkeit beizuhilfst, durch Lieblichkeit und Macht des Gesanges möglichst feierlich zu gestalten. Wenn auch davon kein Aufhebens gemacht wird, wie es die ruhmredige Fama sicherlich durch alle Lande hin thut, so suchst Du doch von überall her durch reiche Belohnungen die trefflichsten Sänger aus, nimmst Dir zugesandte Arbeiten dieses Kunstgebietes freundlich auf und belohnst sie mit bewundernswerther Freigebigkeit. Da ich dies mehr als einmal an mir selbst erfahren habe und mich dafür Dir zu großem Danke verpflichtet fühle, so kann ich nicht umhin, Tag und Nacht darauf zu sinnem, wie ich diese Schuld abtragen und mich Dir dankbar erweisen könne. Wiewohl Du von musikalischen Werken einen solchen Überfluß hast, daß ich fast fürchten muß, wie man zu sagen pflegt, Eulen nach Athen zu tragen, so habe ich doch diesen neuerdings von mir veröffentlichten Band von Messen Deinem hohen und erlauchtem Namen zu widmen gewagt.“ —

Im VI. Jahrgang des Cäcilienkalenders (1881) hat Mich. Haller eine analytische höchst eingehende Besprechung der in diesem Bande

enthaltenen Messe: Iste Confessor veröffentlicht. Nach dieser besteht jede Strophe des Hymnus Iste Confessor (Hymnus in der Vesper eines Bekenners) aus vier Versen, welche in sieben verschiedene Melodien getheilt sind:

*)

I - ste Con - fes - sor Do - mi - ni co - len - tes

III IV
quem pi - e lau - dant po - pu - li per or - bem,

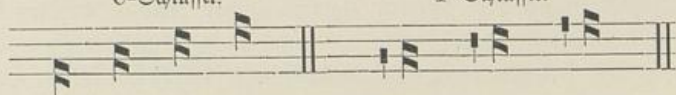
V VI
hac di - e lae - tus me - ru - it be - a - tas

VII
sean - de - re se - des.

Erwägt man, daß sämtliche Sätze der Messe in derselben Tonart, der hypomixolydischen, geschrieben sind, daß von den 369 Takten 260 dem Hymnus entnommene Stellen enthalten, so wird man nicht umhin können, staunend zu bewundern, wie es möglich ist, dieselben Gedanken immer wieder von Neuem erklingen zu lassen, ohne in Eintönigkeit zu verfallen.

Der Gönner Palestrina's, der Papst Sixtus V., starb am 27. August 1590, nach 13tägiger Regierung Urban's VII. folgte ihm Gregor XIV. in der Regierung. Diesem letzteren widmete Palestrina den VI. Band der Motetten, der das weltberühmte Stabat mater enthält. Für den Dichter desselben wird der Franziskaner

*) Der Gregorianische Choral kennt zwei Schlüssel, den C- und den F-Schlüssel.
C-Schlüssel. F-Schlüssel.



In ersterem heißen die Noten auf der betreffenden Linie C, in letzterem F.

Jakobus de Benedictis, im ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts geboren, gehalten. Von jeher sind Versuche gemacht worden, den lateinischen Text ins Deutsche zu übertragen, vollständig geglückt ist wohl keiner; unsere Muttersprache ist eben nicht in der Lage, die Reimklänge, sowie die durch Anbringung desselben Vokales in mehreren aufeinanderfolgenden Worten sich bildenden Affonanzen wiedergeben zu können. Doch dieser Urtext hat nicht nur zu allen Zeiten die Dichter, sondern auch die Musiker angeregt; ich erinnere nur an die Kompositionen des Stabat mater von Orlandus Lassus, Alstorga, Pergolese, Kungenhagen und aus neuester Zeit an die von Rossini.

Wir finden in dem Palestrina'schen Stabat mater wieder die Gliederung in zwei Chöre, die Anlage ist eine dreitheilige, der erste und der Schlußsatz sind im Alla breve-, der Mittelsatz im $\frac{3}{1}$ -Takte geschrieben. Im ersten Abschnitte treten die Chöre einander beantwortend gegenüber, die Textworte werden nicht wiederholt, nur bei den Worten »O quam tristis et afflicta« und »Dum emisit spiritum« vereinen sie sich. Der Mittelsatz ist, einige wenige Noten abgerechnet, ganz in der ersten Gattung des Kontrapunktes geschrieben, im Schlußsatze sind es die verschiedenartigen Stimmzusammensetzungen, bald 2 Soprane, 1 Alt und 1 Tenor, bald 1 Alt, 2 Tenore und 1 Baß, welche die eigenartigsten Klangschattirungen erzeugen. Ich kann nicht unterlassen, den letzten Takt des mystisch nachklingenden Creticus wegen hier besonders anzuführen. Derselbe lautet:



Vom Jahre 1593 datiren mehrere bedeutende Werke, die 5stimmigen Offertorien, dem Abt Antonio von Baume gewidmet (Band IX), zwei Theile 4stimmiger Litaneien, das sechste Buch der Messen, dem Kardinal Aldobrandini, der Palestrina unter vortheilhaften Bedingungen als Konzertmeister in seine Dienste genommen hatte, geweiht.

Ferner ein Buch geistlicher Madrigale, der Gemahlin des Großherzogs von Toskana Ferdinand I., Christine von Lothringen, dargebracht. Es sind dies an die heilige Jungfrau gerichtete Lobgesänge, die aus 30 durchkomponirten Strophen bestehen, das letzte Werk Palestrina's. Am 26. Januar 1594 erkrankte er an einer Rippenfellentzündung, empfing am 29. das heilige Abendmahl und die letzte Ölung und verschied am 2. Februar in den Armen seines Beichtvaters, des heiligen Philipp Neri. Die irdischen Reste Palestrina's ruhen in der Peterskirche in der Kapelle der Heiligen Simon und Judas. Eine Bleiplatte auf dem Sarge, enthält folgende Worte: Johannes Petrus Aloysius Praenestinus, musicae princeps.

Auf dem Sterbebette hatte Palestrina seinem Sohne Igino eingeschärft, die noch ungedruckten Manuskripte zu veröffentlichen und hatte ihm die Mittel hierfür angewiesen. Als Igino jedoch wenige Tage nach des Vaters Tode erfuhr, daß Clemens VIII. die Absicht habe, die hinterlassenen Werke des Vaters drucken zu lassen, eignete er diesem den in Vorbereitung befindlichen siebenten Band der Messen zu, mit der Andeutung, daß für die Herausgabe der sonstigen Werke ihm die Mittel fehlten. Der Papst erfuhr den wahren Sachverhalt, es unterblieb die Herausgabe, Igino fiel in Ungnade und veräußerte nun die Manuskripte des Vaters, das für den Druck bestimmte Geld für sich behaltend.

Baini erkennt in den Kompositionen Palestrina's 10 Stilarten. Es würde zu weit führen, dieselben hier einzeln aufzuführen zu wollen, denn durch eine derartige Klassificirung, wenn auch aus ihr die gründlichste Kenntnis der Werke spricht, wird doch nur der Weg, der den Künstler schließlich auf den Höhepunkt des Schaffens führt, in einzelne Abschnitte getheilt, und diese Entwicklungsperiode wird man bei jedem Meister beobachten können. Moritz Hauptmann faßt diese Auseinandersetzungen Baini's auf höchst geistreiche Art folgendermaßen zusammen, wenn er schreibt: „Baini giebt 10 verschiedene Stile an, das möchte zuvörderst verwirrend sein, aber 3 Arten lassen sich bei näherer Bekanntschaft leicht unterscheiden. In der ersten kommt er den Niederländern, seinen Vorgängern, noch nahe, sie bezeichnet sich für unsere Ohren durch Harmoniemangel; die Melodien gehen ihren Gang neben einander fort, ohne eigentlich zum Akkord zu verschmelzen, harmonisch gehört sind sie trocken, schwerfällig und unförmig, diese sind durchaus kanonisch und fugirt. Die

andere ist, entgegengesetzt bloß in simultaner Bewegung bestehend, für alle Stimmen, unserm Choral ähnlich; hier sind die Stimmen wohl, wie sich von selbst versteht, stets kantabel, aber die Bedingung der Melodie ist hier, wie dort der Harmonie, mehr eine negative, durch Ungehöriges nicht störend zu werden. Die dritte dann die Verbindung beider genannten zum Besten und Schönsten, was es in dieser Sphäre wohl geben kann und die wohl eben den Palestrina so hoch für alle Zeiten hingestellt hat: in diesem Stile ist die Missa Papae Marcelli geschrieben. Sehr schöne Sachen giebt es aber auch im zweiten Stile, z. B. das Improperia, was mich immer von Grund aus erquickt in seiner Simplität."

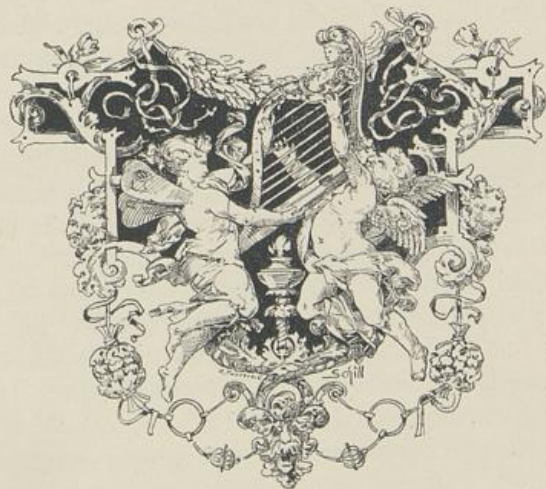
Die Hindeutung Hauptmann's auf den Choral legt es nahe, den größten Komponisten der evangelischen Kirche, Sebastian Bach, dem der katholischen, unserem Meister, gegenüber zu stellen. Gemeinschaftlich ist beiden, daß sie als Diener ihrer Kirchen den Grundton ihrer Gesänge dem Kultus derselben entnehmen, Palestrina dem gregorianischen, Bach dem evangelischen Chorale. Aber trotz der gleichen Grundlage (manche Melodie der römischen Kirche ist ja bekannterweise von der evangelischen aufgenommen worden) sind dennoch die Resultate grundverschiedene. Palestrina legt gewöhnlich die Kirchenweise in die Mittel-, Bach in die Oberstimme, dadurch wird sie bei ersterem gedeckt, bei letzterem gehoben. Man vergegenwärtige sich im ersten Satz der Matthäus-Passion (Bach's Werke IV, 7) die Einführung der Melodie: „O Lamm Gottes unschuldig". Palestrina war eine derartige Einführung des Chorales, die auch schwerlich in den Kultus der katholischen Kirche passen würde, fremd, deshalb ist es ihm unmöglich, die gewissermaßen verschleierte Weisen so hervorheben zu können, wie Bach es bei obengenanntem Beispiele thut, in welchem wir den Ausdruck einer freieren kirchlichen, im Protestantismus wurzelnden Gesinnung erblicken dürfen. Vergleichen wir speciell den Bach'schen Choral mit solchen Sätzen Palestrina's, die ebenfalls in der ersten Gattung des Kontrapunktes geschrieben sind, also z. B. dem Gloria und Credo der Missa Papae Marcelli, so finden wir auf der einen Seite sprudelndes Leben, auf der andern stoische Ruhe.

Die polyphone Schreibweise beider Meister ist insofern eine verschiedenartige, als bei Bach die real geführten Stimmen sich arabeskenartig um eine harmonische Basis winden, die bei Palestrina

fehlt, deßhalb erfordern die Gesangswerke Bach's eine Generalbassstimme, Palestrina's lassen eine solche nicht zu. Man mache den Versuch einer Palestrina'schen Partitur eine Bezifferung beizufügen, so wird man bald erkennen, mit welchen Schwierigkeiten dies verknüpft ist.

Es war Palestrina vergönnt die Triumphe, die seine Kompositionen in der musikalischen Welt feierten, zu erleben; hierdurch angespornt, trachtete er darnach, immer Größeres zu leisten. Rastlos thätig, von der Natur mit den reichsten Geistesgaben ausgestattet, verwendete er diese zur Verherrlichung des Kirchendienstes. Meister des Kontrapunktes, wie nach ihm kaum einer, weiß er diesem geistiges Leben einzuhauchen, selbst den kunstvollsten kanonischen und fugirten Sätzen ist die Strenge der polyphonen Schreibweise nicht anzumerken.

Wenn unsere Gesammtausgabe auch zunächst für den römischen Kirchendienst bestimmt ist, so wendet sie sich doch in zweiter Linie an diejenigen Musiker, die, überreizt durch unsere moderne enharmonisch-chromatische Musik, eine wohlthätig wirkende Beruhigung für ihre aufgeregten Nerven aus derselben schöpfen mögen, endlich an alle Jünger der Kunst, die es gewiß in späteren Tagen nicht bereuen werden, die Werke Palestrina's in ernstester Weise studirt zu haben.



fehlt, deshalb
baßstimme, P
den Versuch
fügen, so wir
verknüpft ist.

Es war
fitionen in d
angesporn, t
thätig, von
verwendete er
des Kontrapu
Leben einzuh
Sägen ist die

Wenn m
Kirchendienst
an diejeniger
monisch-chron
für ihre auf
an alle Jün
bereuen wer
zu haben.

ine General-
Man mache
ferung beizu-
rigkeiten dies

ne Kompo-
en; hierdurch
ten. Rastlos
ausgestattet,
stes. Meister
diesem geistiges
und fugirten
anzumerken.
den römischen
zweiter Linie
oderne enhar-
e Beruhigung
tögen, endlich
Tagen nicht
Weise studirt

