

Iyrischen Epigramms, in der dem Texte entsprechenden Musik lag, so gab dasselbe zuerst Veranlassung, bei Compositionen auch den Textinhalt zu berücksichtigen, woran bisher weniger gedacht worden war. Die Einführung des Madrigals in die Kammermusik war der erste Schritt zur Verfeinerung des Geschmacks. Vorzüglich waren es Nicolo Vicentino und Don Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa, die sich der Ausbildung desselben annahmen. Cyprian de Rore (geb. 1516 zu Mecheln), der berühmte Schüler Willaerts und 1563 dessen Nachfolger an San Marco, betrat denselben Weg, und so schloßen sich mit dieser Verfeinerung des Geschmacks zugleich auch die bis dahin ungewöhnlichen Tonverhältnisse der verminderten Quarte und Quinte von zwei oder drei folgenden Halbtonen ein. Es schloßen sich mit den chromatischen Versuchen später noch an Luca Marenzio, gest. 1599 als Mitglied der päpstlichen Kapelle, Orlando di Lasso und Andere. Der Reim des grandiosen Stils jedoch, den Josquin neben dem des einfachen gepflanzt hatte, ward hauptsächlich zu Rom gepflegt. Als päpstliche Sänger erschienen dort gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Niederländer Arcabelt und Ghiselin Danckerts, die Spanier Bartholomäus Escobedo, Christoph Morales aus Sevilla, dessen herrliches Motett Lamentabatur Jacob am dritten Sonntag in der Fasten von der päpstlichen Kapelle aufgeführt wurde, die Franzosen Leonard Barré aus Limoges, Eleazar Genet, genannt nach seiner Vaterstadt il Carpentrasso, dessen Lamentationen noch lange Zeit in der päpstlichen Kapelle gesungen wurden, endlich der berühmte Italiener Constantius Festa, dessen Compositionen den Scheidepunkt bilden zwischen der Periode des Canon und jener der freien Entwicklung, zwischen Pseudo-Hucbald und Palestrina. Der rechte Flug und freie Schwung ist in Festa's Gefängen von Noten gewichtiger Geltung vollständig angedeutet, allein die Richtung der Zeit ließ ihn nicht zum Aufschwunge gelangen; nur großartige Züge, nicht durchaus großartige Compositionen charakterisiren seine Werke. Ebenso sind bei den vorzüglichsten Tonsetzern jener Zeit einzelne Züge eines tiefern Gemüthes zu bemerken; allein Compositionen, welche das Gemüth durchweg ergreifen konnten, lagen nicht in dem Geiste der Zeit, die noch immer befangen war in der Vorliebe für die sinnreichen Verwicklungen des Contrapunktes. Aus Italien werden noch verschiedene achtbare Namen genannt: Stef. Bettini (il Fornarino), Dom. Ferrabosco, Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, Vincenzo Ruffo zc. Vorzüglich sind es aber noch immer Niederländer, die als Sänger und Componisten in großen Städten und an den Höfen erscheinen, so an dem kaiserlichen Hofe Karls V. der Kapellmeister Jacob Clemens non Papa; Johann Nicolaus Gombert und Thomas Crecquillon an der kaiserlichen Kapelle zu Madrid, Johann Mangon 1570—1578 als Chordirigent am Münster

in Aachen. In Spanien tritt mit Cristoforo Morales aus Sevilla (um 1540 päpstlichem Kapellsänger in Rom) und dessen Schüler Francisco Guerrero (1550 Kapellsänger an der Kathedrale zu Sevilla) die Tonkunst in ein neues Stadium. Auch in Deutschland hatte dieselbe einen bedeutenden Aufschwung genommen, und die Arbeiten der deutschen Componisten stehen in keiner Weise denen der Mehrzahl ihrer niederländischen Zeitgenossen nach; darum können diesen letzteren nebst den bereits genannten Namen noch folgende hinzugefügt werden: W. Greffinger, Gregor Meyer, Wolf Heintz, Johann Stahl, L. Kemlin, Joh. Galliculus, Ludwig Senfl, gestorben als Hofkapellmeister in München (um 1555), Johann Walther, Kapellmeister des Kurfürsten von Sachsen, welcher letztere, obwohl im Dienste der Reformation, der üblichen Form des Tonsetzes treu blieb. Unter den Theoretikern jener Zeit sind vorzugsweise hervorzuheben: Zarlino, der treffliche Schüler Willaerts, für die Italiener ein wahrer Reformator der Theorie, und Heinrich Voritus, nach seinem Geburtsorte Glarus gewöhnlich Glareanus (s. d. Art.) genannt, welcher, obgleich in die Reformationsstreitigkeiten seines Vaterlandes verwickelt, dennoch Muße fand, in seinem 1547 in Basel erschienenen Dodecachordon eine Art neuen Tonsystems nach griechischem Zuschnitt aufzustellen, in welchem er statt der acht Kirchentonarten zwölf annahm (s. d. Art. Choral III, 178).

So stand die Tonkunst bereits in hoher Blüte, als um 1535 Claude Goudimel (geb. um 1505 in Besançon), den man bisher fälschlich für Palestrina's Lehrer hielt (Musica sacra, Regensburg 1892, 126), als Componist und Lehrer bekannt wurde. „Goudimels Arbeiten“, sagt Ambros (Geschichte der Musik III, 597), „haben einen eigenthümlichen Reiz, eine holzselige Anmuth und (worin sie an C. Festa anklingen) einen zarten, fast mädchenhaften Zug, der besonders fühlbar wird, wenn man sie neben die mannhaft kräftigen Werke Morales' oder Arcabelts stellt. Was sich von Palestrina Aehnliches findet, hat er seinem Lehrer (?) zu danken, und die Schreibart Goudimels in gewissen Messen, wie in der Messe Audi filia, in der Missa De mes ennuyés u. a., ist . . . vollständiger Palestrinastil . . . Freilich ist Palestrina der unendlich reichere Geist; Goudimels Art und überlieferte Kunst bildet eben nur eine der vielen Seiten jenes unerreichten Meisters.“ Später (um 1555) erscheint Goudimel in Paris, wo er die von Marot und Beza französisch nachgedichteten Psalmen mit ihren vielfach weltlichen Liedern entlehnten Melodien vierstimmig setzte (1562 u. 1565). Diese fanden in Deutschland solchen Beifall, daß schon 1573 eine von Ambrosius Lobwasser mit deutscher Uebersetzung versehene Ausgabe in Leipzig erschien. Goudimel starb im J. 1572 in der Bartholomäusnacht zu Lyon. Nicht erwiesen ist, daß er sich den Hugenotten angeschlossen hat, obwohl diese letzteren seine Psalmen-