

zifferung wurde in späterer Zeit entbehrlich, da die kunstgerechte Ausübung des Generalbasses zu einem besondern Studium wurde. In den Gesängen Vindana's sind die Stimmen schon dramatisch vertheilt; einzelne Gesänge haben schon eine Art obligater Instrumentalbegleitung, so z. B. ein Bono Jesu für Tenor und zwei Posauern, ein Cor meum laudo tua für Alt und Tenor und zwei Posauern; diese obligate Begleitung vertritt jedoch immer noch die Stelle singender Stimmen; der Gedanke lag noch fern, das Instrument als solches nach seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit wirken zu lassen. Zwar kannte man schon vom Ursprunge des harmonischen Gesanges an zwei-, drei- und mehrstimmige Gesänge; dieselben waren aber ohne alle Begleitung bloß in Rücksicht auf ihre contrapunktische Behandlung bearbeitet. Mit der Aufnahme des dramatischen Momentes knüpfte sich natürlich die Vertheilung der Stimmen an bestimmte Persönlichkeiten und nothwendigterweise auch an die ethische Situation derselben. Diese entsprechend darzustellen, wollte die diatonische Tonreihe nicht mehr genügen; es breitete sich das Chroma, wie es sich vorzüglich am Madrigale schon früher ausgebildet hatte, nach und nach über alle Gesangsarten, auch die der Kirche, aus, alterirte so das gesammte Wesen der bisherigen Tonverhältnisse und gestaltete sich endlich zu derselben zweifachen Tonreihe (modus major, modus minor), die auch die unsere jetzt noch ist, so daß nur noch der streng liturgische gregorianische Choral und das an diesen sich anlehrende alte deutsche Kirchenlied in der katholischen Kirche und der sogenannte protestantische Choral (Kirchenlied) das Band blieben, welches den Kirchengesang mit den alten Tonarten verknüpfte. Wie vorher die Tonart der Composition durch den Charakter des Textes dem Componisten gegeben war, so daß der Text ihn förmlich an dieselbe wies, so stehen ihm nun zwei Tonarten zu Gebote, die bei stets wiederkehrenden und sich gleich bleibenden Verhältnissen die unbeschränkteste Freiheit modulatorischer Behandlungsweise gestatten. Der neue Fortschritt macht sich zuerst bemerkbar an den Compositionen des Römers Emilio del Cavallieri, Intendanten der großherzoglichen Kapelle zu Florenz, und des Claudio Monteverde aus Cremona (gest. 1643), Kapellmeisters an San Marco in Venedig. Vorzugsweise wendeten beide ihre Aufmerksamkeit der Instrumentalbegleitung zu, die nunmehr als selbständig sich von den Singstimmen abhebet und in einer dem Charakter des Instrumentes mehr entsprechenden Behandlung neben dem Gesange einhererschreitet, in Vor-, Zwischen- und Nachspielen denselben einleitet, die bisher noch immer contrapunktisch verarbeiteten Sätze und Abtheilungen durch Zwischenspiele an einander vermittelt und am Schlusse dem ganzen Stücke eine vortheilhafte Kraft und Nachhaltigkeit verleiht. Das Orchester Emilio's bestand bei seinem großen Oratorium Rappresentazione di anima e di corpo (1600) aus einer

Geige, einer Lira doppia (Viola da gamba), einem Clavicembalo, einem Chittarrone (Bashitarra), zwei Flauti oder Tibie all' antica. Johannes Gabrieli setzte schon ein In ecclesiis benedictio Domino für zwei Chöre mit einer Geige, drei Zinken und zwei Posauern, ein Surrexit Christus für drei Singstimmen, zwei Geigen, zwei Zinken und vier Posauern. Großartig gegen diese Zusammensetzung war dagegen das Orchester Monteverde's (1607). Es zählte nicht weniger als 32 Instrumente, von denen jedes seinen eigenen Satz hatte, nämlich: 2 Gravicembani (Clavicembali), 10 Viole da brazzo, 2 Contrabassi da viola, 2 Violini piccioli alla francese, 1 Arpa doppia, 2 Chittarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regale, 2 Cornetti (Zinken), 1 Flautino (Flageolet), 1 Clarino (Discanttrumpete) mit 3 Trombe sordine (gedämpften Trompeten). Seine Oper Orfeo hatte schon eine Ouverture für sämtliche Instrumente, eine Locata von 9 Tacten, die dreimal wiederholt wird. Die dramatische Form wurde zuerst nach Deutschland gebracht durch Heinrich Schütz, der sich lange in Italien aufgehalten hatte. Er und auch Michael Prätorius übertrugen den neuen Stil auf den protestantischen Kirchengesang. Man begnügte sich nicht mehr mit dem Bibelworte oder dem Kirchenliede, sondern dichtete neue Gesprächslieder, die von historischen, aus der heiligen Schrift genommenen Personen in Arien, Duetten und Chören vorgetragen wurden. Man ergriff überhaupt alles, was eine dramatische Seite darbot, um es in der bezeichneten Weise als Cantate für die verschiedenen Festzeiten zu bearbeiten. So singt der Chor der Engel oder Hirten dem neugeborenen Heilande ein Loblied, während Maria und Joseph in Unterbrechungen ihre eigene Gesangpartie haben. Besonders bot die Passion, welche bereits von Obrecht (vor 1505) und vielen Componisten der classischen Periode mehrstimmig gesetzt worden war, der dramatischen Behandlung reichen Stoff.

Mit der Ausbildung der Instrumentalmusik hielt die des Orgelspiels gleichen Schritt. Welche Veranlassung hätte der Organist auch gehabt, mit seinem Kunstspiele zurückzubleiben? Gaben ihm doch Sänger und Instrumentspieler bei Ausführung der Kirchenmusik ein so nachahmungswürdiges Beispiel, daß schon Hammerschmidt (1655) in der Widmung seiner „Musikalischen Gespräche über die Evangelia“ sagt, daß die Vocalisten und Instrumentisten mit ihrem „Quintessiren oder vermeintem Coloriren ihm vorkommen wie zwei sich bekriegende Fliegenschwärme, die seine Arbeit unannehmlich machten und schändeten“; 16 Jahre später (1671) beklagt er sich abermals über die unzeitigen Instrumentalmusikanten, die vom Chöre gewiesen werden mußten, weil sie mit ihren Jägerhörnern (Zinken) seiner einzigen Note schonten, und sie durch ihr gemeines unförmliches Coloriren auf's Aergste dehn-ten und verdrehten, des Auctors Intention wider alle musikalischen Regeln verwarften, den besten