

GESCHICHTE DER MUSIK

IN

ENGLAND.

VON

DR. WILIBALD NAGEL.

ZWEITER TEIL.

STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1897.

VORWORT.

Mit dem vorliegenden zweiten Teile meiner Arbeit ist die Aufgabe, die ich mir stellte, beendet. Der ursprüngliche Plan wurde durch das Erscheinen von Henry Davey's History of English Music wesentlich insofern alterirt, als meine Absicht, eine nach Möglichkeit genaue bibliographische Aufstellung zu geben, in dem englischen Buche im grossen und ganzen erfüllt, die Ausführung für mich daher zwecklos wurde. Die Anmerkungen also, in welche ich nach den im ersten Teile des Werkes dargelegten Gesichtspunkten die Beschreibung der Druckwerke und Manuscripte sämmtlich verlegt haben würde, haben ein anderes als das beabsichtigte Aussehen bekommen. Ich habe mich bemüht, sie so knapp als möglich zu fassen, nur wirkliche Ergänzungen und die Fundorte u. s. w., die ich aus irgend welchen Gründen nicht in den Text aufnahm, in ihnen zu bieten. Um möglichste Vollständigkeit zu erzielen, sind viele Namen — bei weitem nicht alle, denen der Forscher in den zallosen Manuscripten begegnet — aufgenommen worden, welche für die Entwicklungsgeschichte der Kunst nicht oder kaum in Betracht kommen. Ich hoffe, die Gruppierung derselben so eingerichtet zu haben, dass die Darstellung selbst keinen wesentlichen Unterbruch erleidet.

Ich unternahm die Entwicklung der Musik in Eng-

land im Anschlusse an das Culturganze zu schildern, die Einwirkungen, welche sie durch die politischen, religiösen und sozialen Strömungen und Verhältnisse erfuhr, darzustellen, ohne jedoch den Versuch aufzugeben, gleichzeitig die ihr immanenten Gesetze in ihrer Fortbildung zu entwickeln. Dass sich ein solches Vorhaben in einem für weitere Kreise bestimmten Werke nur mehr andeutend als breit ausführend verwirklichen lässt, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung.

Nachdem nun das Ganze fertig vorliegt, werden, wie ich hoffe, die Einwände, welche von einer Seite erhoben wurden, weil der Titel nicht zum Inhalt passe, fallen gelassen werden. Im ersten Teile des Buches stellte ich die Zeit der Vorbereitung dar, schilderte den nationalen Gesang als wichtigen Factor des nationalen Lebens, zeigte ihn im Kampfe gegen das eindringende Christentum, begleitete das Vordringen desselben und suchte die Einwirkung der Volksmusik auf die Weiterbildung der Theorie festzustellen. Daran schloss sich eine Erklärung der Formen, wie sie sich allmählich zu bilden begannen, und als Abschluss die Darstellung der beginnenden Consolidirung der künstlerischen Verhältnisse. Auf diesem Fundamente erhebt sich der zweite Teil, welcher mit der Darlegung des Wirkens des Mannes anhebt, an dessen Namen wir die Anfänge systematischen, geordneten Schaffens knüpfen müssen. Das Licht, welches die moderne Musikforschung auf die ersten Zeiten des Contrapunktes wirft, dringt immer noch nicht weit in die Tiefe; auch die Periode um die Wende des 15. Jahrhunderts bedarf noch gar sehr der Aufhellung: hier muss noch die Arbeit vieler und uneigennütziger Kräfte einsetzen, soll die Wandlung zum bessern Verständnisse erzielt werden.

Dankbar habe ich der Anerkennung zu gedenken, welche der Anfangsteil meiner Schrift bei der Kritik gefunden hat; auf den mehrfach geäußerten Wunsch, Beispiele einzufügen, glaubte ich nicht eingehen zu können: was sollen uns Schnitzel? Zudem sind viele englische Werke in Neudrucken zugänglich, und täglich, so darf man sagen, werden andere zur Herausgabe vorbereitet.

Die Teilnahme lieber Freunde hat mein Buch begleitet: möge sein Erfolg ihren Wünschen entsprechen!

Den Herren W. Barclay Squire und Hughes-Hughes in London, R. Eitner in Templin, Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin, deren Hilfe ich mehrfach in Anspruch zu nehmen hatte, statue ich für die unermüdliche Liebenswürdigkeit, mit der sie meine Arbeit zu fördern suchten, auch von dieser Stelle aus den herzlichsten Dank ab.

Cleve, 20. Juli 1897.

Dr. Wilibald Nagel.

INHALT.

	Seite
Vorwort	III
I. Kapitel. Dunstable. Dunstable's Schule	1
II. Kapitel. Der Humanismus und die Musik. Rob. Fairfax etc.	16
III. Kapitel. Die Kirchenform u. ihr Einfluss auf die Musik. Tye. White	37
IV. Kapitel. Die Instrumentalmusik	69
V. Kapitel. Die Kirchenmusik. Bird	86
VI. Kapitel. Weitere Entwicklung der geistl. Musik. Die Madri- galisten	112
VII. Kapitel. Die Instrumentalmusik. Weitere Entwicklung der weltlichen Vokalmusik. Orlando Gibbons	149
VIII. Kapitel. Die Musik während der Herrschaft des Puritanismus	194
IX. Kapitel. Einflüsse der französ. u. ital. Musik. Henry Purcell	217
Anmerkungen und Zusätze	279
Namen- und Sachregister zu beiden Teilen	296

I. KAPITEL.

Unser Weg führte bisher fast ausschliesslich durch Dunstable. Niederungen; nur einmal türmte sich, hochragend wie eine Zinne, ein echtes Kunstwerk vor unseren Blicken auf; aber die Verheissung, die es zu geben schien, erfüllte sich nicht, die Hoffnung, als ob mit dem Sommer-Canon wirklich der Anfang systematischen, von künstlerischem Formensinne durchdrungenen Schaffens gefunden wäre, trog. Nach wie vor blieb es bei den tastenden Versuchen der Theoretiker, vorwärts zu kommen aus einem Zustande, welcher auf eine derjenigen der Entstehung des berühmten Canons weit vorausgehende Zeit hinweist.

Zum grossen Teile waren die theoretischen Arbeiten, insofern nämlich als sie lebensfähige Keime der Weiterentwicklung enthielten, auf alten Forderungen volkstümlicher Kunst aufgebaut. Dieser Sachlage müssen wir uns erinnern, sobald von der glänzenden Entwicklung eines Teiles der englischen Instrumentalmusik die Rede sein wird: nur dann nämlich werden wir einer so merkwürdigen Erscheinung, wie sie Hugh Aston, der Vater, nicht der Erfinder des englischen Virginalstiles, bietet, wenigstens einigermassen — da eben praktische Beispiele der Kunst seiner Vorgänger fehlen — geschichtlich gerecht zu werden vermögen.

Ehe wir jedoch diesem Manne näher treten können, haben wir unsere Blicke auf den Beginn planmässigen künstlerischen Arbeitens in England zu richten und insbesondere uns das Wirken jenes ehrwürdigen Patriarchen der Kunst, des John of Dunstable, zu vergegenwärtigen.

Die Person des ersten jener langen Reihe von Künstlern, welche den Contrapunkt langsam aber stetig aus-

bauten, ist bis vor kurzem noch in völliges Dunkel gehüllt gewesen; Dunstable ist es ergangen, wie so vielen seiner Zeitgenossen und anderer bedeutenden Menschen vor und nach ihm: das, was sie geleistet hatten, blieb zwar in der Erinnerung der Nachgeborenen haften, aber um den Kern ihrer Lebensarbeit ballte sich nach und nach allerhand Beiwerk zusammen; die Person selbst erschien mehr und mehr in einer gewissen mythischen Umkleidung. So rückte Dunstable, wie man ihn nach seinem Heimort nannte, allmählig unter die Schaar der „Erfinder“ der Musik auf, die größte Ehre allerdings wol, welche ihm nach jener Meinung zu teil werden konnte.

Was in England von des Meisters Werken bekannt geworden, ist an Umfang geringfügig; die größte Mehrzahl seiner Werke liegt in Italien, wo ohne jeden Zweifel die Haupttätigkeit des Mannes sich entfaltete. Niemand vermag zu sagen, wie viele Erzeugnisse seiner Kunst etwa in Abschriften ihren Weg aus dem lachenden Süden nordwärts genommen und lauschenden Hörern in englischen Klöstern die neue Weise ihres Schöpfers gelehrt haben. Noch harret der weitaus grössere Teil von Dunstable's Arbeiten der Wiedererweckung, wie überhaupt so vieles, was durch die neuesten Forschungen dem Interesse wieder näher gerückt worden ist: eine Arbeit, welche notwendigerweise erst unternommen werden muss, ehe man zu einem abschliessenden Urteile über die Anfänge geregelter contrapunktischer Satzweise gelangen kann.

Von der Bedeutung des alten englischen Meisters¹ spricht zuerst der Dichter Martin le Franc († 1460) in seinem „Le Champion des Dames“: die besten französischen Meister sind durch die Kunst von Dufay und Binchois in den Schatten gestellt worden, welche eine neue Praxis üben, Sopran und Bass in angenehmer Concordanz erweitern, die Versetzungszeichen gut anwenden, Pausen setzen, transponieren, und alles dies nach dem Vorbilde englischer Künstler, besonders des Dunstable tun. Jo-

hannes Tinctoris² erwähnt des Meisters in seiner Abhandlung „de arte contrapuncti“ als des Mannes, welchen neben Binchois und Dufay als Lehrer gehabt zu haben die Okeghem, Regis, Busnois, Caron, Faugues sich rühmen; und im Prohemium des „Proportionale“ schreibt derselbe Gewährsmann, dass die Quelle der neuen Kunst, zu deren Studium sich so viele wendeten, in England zu suchen, und dass als der geistige Führer der Richtung Dunstable zu betrachten sei. Aber Tinctoris betont dann im weiteren, dass in seinem Vaterlande der englische Tonsetzer keinen würdigen Nachfolger gefunden habe, dass die weitere Entwicklung des Satzbaues durch Männer wie die oben genannten gefördert werde, während Dunstable's Landsleute — ein Zeichen sehr geringer geistiger Regsamkeit — seit seinem Auftreten stets in derselben Weise komponiert hätten.

Auch Gafori³ erwähnt den Tonsetzer, ebenso nennt Guillaume Cretin⁴ ihn in seinem Klageliede auf Okeghem's Tod, aber zu Beginn des 17. Jahrhunderts erscheint die Erinnerung an ihn bereits wenig lebendig mehr: Seb. Heyden nennt ihn wol als Erfinder des Contrapunkts, aber seine Bewundrung gilt den Männern, welche den musikalischen Satzbau aus den anfänglichen Stadien zu höherer Entwicklung führten. Weiterhin verschwindet Dunstable's Name immer mehr; nur der Abt Johann Nucius erwähnt ihn: Dunxstapli bedeutet ihm den Erfinder der Figuralmusik. Als ein gleich schattenhaftes Wesen lebte er in seiner Heimat fort, wie seine mitleidig-spöttische Erwähnung durch Morley und eine Bemerkung von Thomas Ravenscroft, dessen Gewährsmann Nucius war, zeigen. Die beiden englischen Historiker des 18. Jahrhunderts haben nichts neues über Dunstable beizubringen vermocht; erst durch Fétis und Kiesewetter wurde man wiederum auf die Anfänge des Contrapunkts aufmerksam gemacht, aber erst 1856 veröffentlichte Morelot in seiner Schrift „de la musique au XV siècle“ eine Chanson des Engländers „O rosa bella“, welche sich

auch bei Ambros findet, welcher seinerseits über den Meister nichts neues hat anführen können. Erst Haberl hat mit seiner Arbeit über Dufay entschieden auf dessen Zeitgenossen hingewiesen und schon die Forderung gestellt, die Werke des Mannes zu sammeln und herauszugeben. Doch selbst das Urteil, das auf der vollen Kenntnis von Dunstable's Werken beruhete, würde dem Meister nicht gerecht werden, es sei denn, dass wir mit einigen Vertretern wenigstens der englischen Componistenschule des 13. und 14. Jahrhunderts bekannt gemacht würden. W. Barclay Squire hat eine Reihe von Tonsätzen Dunstable's (Magnificat und Motetten) für das britische Museum copirt, und so ist unsere Kenntnis des Mannes immerhin eine etwas umfassendere, als dies noch vor kurzer Zeit der Fall war.

Über Dunstable's Leben wissen wir wenig; doch ist ganz zweifellos, dass er schon in frühen Jahren sein Vaterland verlassen hat. Irgendwelche Angaben, die uns Schlüsse auf das Jahr seiner Geburt gestatteten, besitzen wir nicht. Es ist nicht unmöglich, dass die allgemeine Misstimmung gegen Richard II. († 1399), welche dieser durch sein Nichthalten der bei seinem Regierungsantritte den Orden gegebenen Versprechungen (John Dunstable gehörte sicherlich dem geistlichen Stande an), durch seinen Widerstand gegen die Ansprüche der hohen Geistlichkeit, durch sein Verhalten gegen die Lollarden gegen sich heraufbeschworen hatte, wir sagen, es ist nicht unmöglich, dass der allgemeine Unwillen des Volkes gegen seinen Herrscher auch den Tonsetzer aus seinem Vaterlande getrieben hat. Dunstable mag über Cambrai gegangen sein und sich in Paris aufgehalten haben. Dann lenkte er seine Schritte nach Italien, dem Lande, welches schon um den Beginn des 15. Jahrhunderts in mannigfacher Beziehung den Namen eines gelobten für die Musiker verdiente. Insbesondere musste Rom die Fremden anlocken: im Jahre 1377 war der päpstliche Stuhl aus Avignon dorthin zurückgekehrt; der Clerus war jeglicher Askese abgeneigt, die

Reformbewegungen waren unterdrückt worden. Die Stelle des einfachen gregorianischen Gesanges hatte die üppigere Kunst der Niederländer und Franzosen gewonnen, und die päpstliche Kapelle aus der Zeit des Avignoner Exils war mit derjenigen zu Rom verschmolzen worden. Ein unübertreffliches Sängermaterial stand dem Papste zur Verfügung, und es lag in der Natur der Sache, dass die anderen Kirchen nicht hinter dem Glanze der päpstlichen Kapelle zurückbleiben wollten.

Italienische Bibliotheken bewahren eine grosse Anzahl von Dunstable's Schöpfungen auf, mit welchen der glänzende Morgenstern niederländischer Kunst, wie Ambros den Dufay nennt, schon vor dem Jahre 1428 bekannt geworden sein mag. Wie lange Dunstable in Italien blieb, ist unbekannt; wir wissen nur, dass er nach England zurückkehrte und im Jahre 1453 starb. Man kennt zwei lateinische Grabschriften für ihn⁵, die beide ihn als Astronomen und unvergleichlichen Musiker feiern. Über persönliche Beziehungen zwischen Dunstable und seinen Fachgenossen wissen wir nichts; dass er der Lehrer Okeghem's war, liegt nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit.

Worin bestand nun seine Kunst⁶, was war das epochemachende darin? Eine genügende Antwort ist zur Zeit noch nicht zu geben. Dass Dunstable nicht ohne Vorgänger war, könnte man, auch wenn kein älteres Kunstdenkmal vorhanden wäre, aus dem ex tempore Gesang, dem Discantus und den Schilderungen, die von ihm vorliegen, ohne weiteres folgern; dieser, wie er die Kehlertigkeit der Sänger herausforderte, beförderte auch das, was wir Nachahmung nennen, jene technische Fertigkeit der wechselweisen Stimmennachahmung, deren Anfänge auf dem Papiere wahrscheinlich roher aussehen, als die ersten frei gesungenen Imitationen geklungen haben. Erst nachdem das Princip der intensiveren Stimmverknüpfung von den kirchlichen Tonsetzern angenommen und mit der consolidirten Lehre verflochten war, wurde das künstlerische Resultat für die nächste Zeit ein ästhetisch

unerfreuliches und unerquickliches — ein Gesetz, das sich bei jedem Übergang von naivem zu bewusstem Schaffen geltend macht —; was jetzt das Product des Wettsingens der Sängere war, vermag das mit den aufgeschriebenen Discantusgesängen des 14. Jahrhunderts vertraute Ohr nur schauernd zu ahnen. Die Fähigkeit, die Stimmen in engere Berührung zu bringen, die innere gegenseitige Beziehung derselben zu heben, zeigt sich bei Dunstable bereits in solchem Grade entwickelt, dass das Ohr das Resultat nicht ohne einige Befriedigung vernimmt. Von einer principiellen Durchführung der Nachahmungen ist allerdings noch ebenso wenig die Rede als von einem bestimmten Auftreten derselben; es haftet an allem noch etwas kurzatmiges, das ganze ist mehr andeutende Skizze als ausgeführte Zeichnung; es fehlt breite Entfaltung, die Farben mischen sich noch zu keiner harmonischen Einheit. Zur vollen Lebensäusserung, zur Geltendmachung ihrer einzelnen Teile werden somit die Stimmen noch durchaus nicht gebracht, und doch fühlt man das Streben nach melodischer Selbständigkeit durch, welche ihre Regeln nach künstlerischen Gesichtspunkten empfängt und nicht mehr ausschliesslich nach den mehr oder weniger zufälligen Zusammenklängen. Das rhythmische Leben schlummert oft noch völlig, mehrfach verschlingen sich aber die melodischen Glieder zu schönen Gewinden, denen freilich, trotz des verhältnismässigen Wohlklanges, der ihnen eigen, doch noch das letzte, das den Kunstwert erst ausmacht, fehlt: das warmblütige, seelische Leben. Nach solchen Zügen, welche schlaglichtartig hinter dem Gewinde der „Arbeit“ Zeichen individueller Betätigung plötzlich erscheinen lassen, nach Zügen, wie sie die Werke auch der ersten Niederländer schon verraten, wird man wol vergeblich bei Dunstable suchen. Aber ihm gebührt gegen Dufay und Binchois die Priorität einer Reihe von technischen Fertigkeiten, unter denen die Terzvorhalte und die rhythmische Veränderung eines Motivs genannt sein mögen.

Welchen Vorschrift also seine Werke gegenüber dem Stegreif-Contrapunkt und dem armseligen Fauxbourdon bedeuten, ersieht man zur Genüge. Ganz frei von Anklängen an die ältere Technik ist Dunstabe nicht; wie die jeden Vertreters einer Übergangszeit weist auch seine Kunst zwischen dem Wollen und Vermögen ein Misverhältnis auf, welches bei ihm, als dem Begründer einer neuen Richtung, um so schroffer erscheint. Mag er aber auch immerhin noch in die mehr mechanische Satzweise der früheren Zeit verfallen sein, sie bedeutet principiell für ihn einen überwundenen Standpunkt; von seinem Auftreten an bekam die Welt eine neue Kunst, welche, mit Ambros zu sprechen, ihren Ausgangspunkt gleichmässig vom weltlichen, mehrstimmig behandelten Liede und vom gregorianischen Gesange nahm.

In seinem 1869 ausgegebenen Prospecte eines Werkes „les harmonistes du XIV^e siècle“ verhiess Coussemaker die wichtigsten Entdeckungen: „Die englische Schule war schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts stark entwickelt und blieb im 14. nicht zurück.“ Ob der Satz in dieser Form bestehen bleiben kann, erscheint immerhin fraglich; von einer „englischen Schule“ würde sich nur sprechen lassen, wenn wir auf in England ansässige Tonsetzer stiessen, deren Werken irgend ein gemeinsames etwas, eine Eigentümlichkeit des Stiles, die sich mit Recht und guten Gründen als typisch-englisch bezeichnen liesse, innewohnte. Vor Fairfax ist in England kein Tonsetzer tätig gewesen, welcher in seinem Vaterlande allgemeine Anerkennung gefunden hätte. Wol aber treffen wir zu Dunstable's Zeit auf eine ganze Reihe englischer Meister, die im Auslande lebten, aber nur bei nichtenglischen Autoritäten Anerkennung fanden. Soweit sich die Sachlage bis jetzt übersehen lässt, ist das Wirken dieser Leute für ihre Heimat ziemlich ohne Bedeutung geblieben, wie wir denn schon sagten, dass dem Sommercanon zunächst kein ebenbürtiges Kunstwerk folgte; das Lied auf die Schlacht von Azincourt u. ä. steht in technischer Beziehung

sowol als hinsichtlich des Ausdruckes auf einer viel tieferen Stufe als jenes Werk.

Man wird also den Spuren der schöpferischen Tätigkeit von mit Dunstable gleichzeitigen oder etwas späteren englischen Meistern zu allerletzt in England begegnen: nicht, weil möglicherweise alles, was sie in England geschrieben, verloren gegangen ist (es finden sich übrigens Manuscripte, welche die Autorennamen Dunstable und L. Power tragen; es scheinen dies jedoch Abschriften zu sein); nicht, weil sich ihre Werke zum grösseren Teile in italienischen Bibliotheken erhalten haben, sondern aus dem einfachen Grunde, weil England um die Zeit von Dunstable's Tode ein Land war, in welchem der Kunst keine Freistatt geboten war. Wol war die grosse Bewegung, welche auf die Bildung einer englischen Nation zielte, schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts abgeschlossen, das Französische war eine fremde Sprache geworden, das Lateinische nur mehr für die Gelehrten da; der Engländer, ob hoch, ob niedrig geboren, sprach seine eigene Sprache; wol war es die Zeit, da England seinen ersten grossen Dichter erhielt. Aber Chaucer's Stimme weckte kein Echo bei den Nachkommenden. Parallel mit dem plötzlichen Niedergang der Literatur ging der politische Fall des Landes. Unzweifelhaft hat dieser jenen zur Folge gehabt, und es bedarf keines Beweises, dass, selbst wenn damals Tonsetzer von einiger Bedeutung im Lande ansässig gewesen wären, die traurigen Verhältnisse diese zu keiner irgendwie fruchtbringenden Tätigkeit hätten kommen lassen. Auf die ruhmvollen Tage von Crecy und Poitiers folgten lange Jahre der Schmach, die Hoffnungsfreudigkeit der Nation war in düstere Verzweiflung gewandelt, die umfassende Toleranz und Weitherzigkeit, die einen der vorstehendsten Züge in Chaucer's Gestalten ausmacht, wurde unbarmherzig ertötet, jede Spur geistiger Regsamkeit unterdrückt, die hohe Schule zu Oxford, der Heerd der neuen ketzerischen Lehren, brutal vergewaltigt. Man kann den schreienden Gegensatz der Lebensanschauung

in den beiden Zeiträumen nicht besser schildern, als es die beiden Werke tun: dort die fröhlich-derbe, behaglich-reiche Welt in den Canterbury Erzählungen; hier Longland's Vision Peters des Pflügers, welcher in der Welt des Jammers lebt, die für den Armen nur Unterdrückung, kein Recht kennt. Soziale und religiöse Wirren im Innern, der 100jährige Kampf gegen Frankreich: in welchem Zeiträume in der Literatur nur die Satire, das politische Werbemittel der Unterdrückten, das in vielen Fällen allerdings wol kaum mehr als eine platonische Macht ist, in der Musik nichts anderes gedeihen konnte als die gassenhauerischen Melodien zu den in den aufreizenden Liedern der Lollarden überall verbreiteten Angriffen auf Besitz und üppiges Leben.

Man hat sich gewöhnt, Dunstable als den Vertreter der zweiten Epoche der englischen Musikgeschichte zu betrachten, derjenigen Zeit also, welche mit der Periode der ältesten niederländischen Kunst parallel läuft. Dass wir dies nicht in dem Sinne tun können, dass er als Repräsentant einer national-englisch gefärbten Satzweise erscheint, ist nach dem gesagten völlig klar: zur Weiterbildung der musikalischen Technik befähigte ihn die natürliche Anlage; aber weder verdankte er seinem Vaterlande künstlerische Anregung — wäre dies der Fall, so würden in seinen Werken wol in ausgiebigster Weise alt-englische Weisen oder doch Reste solcher zum Vorschein gekommen sein —, noch gewann er auf die Musik seines Landes irgend einen besonderen Einfluss. Man missverstehe den Satz nicht: im Anfange ihrer, sagen wir, modernen Entwicklung hatte die Tonkunst keine weitere Bedeutung als diejenige einer rein technischen Fertigkeit; die innere Welt war den Tonsetzern noch ein Geheimnis, in das der schaffende Menscheng Geist noch nicht eindringen konnte. Bestimmte Gefühle in Tönen auszusprechen, irgendwelchen künstlerischen Ideen tönendes Leben zu verleihen, war den Componisten noch nicht gegeben. Erst ganz allmählig löste sich ihnen die Zunge, gewannen sie mit der vollen Herrschaft über die Materie die Fähigkeit

Dunstable's
„Schule“.

der tiefsten Verinnerlichung ihrer Gedankengänge. Hier aber gehört den Niederländern die Priorität. Einen Zusammenhang also zwischen dem englischen Meister und seinen niederländischen Rivalen zu leugnen, wäre thöricht; der Satz Haberl's „die neuesten Forschungen vindicieren die Anfänge der Gothik — mit welcher der Schriftsteller die Musik-Epoche von 1450—1594 vergleicht — den Engländern; das Zeugnis von Martin le Franc und andern späteren schreibt die Erfindung der „Polyphonie“ dem Engländer Dunstable zu. Die Gothik entwickelte sich am herrlichsten in Nordfrankreich und dem westlichen Deutschland. Dufay, Binchois, Okeghem, Josquin, Heinr. Isaac, Senfl u. s. w. schufen im Geiste Dunstable's“ schießt aber in seiner Schlusswendung bedenklich über das Ziel hinaus: die erste Äusserung einer wenn auch noch so bestimmt formulierten Absicht — was nicht einmal ganz auf Dunstable zutrifft — lässt sich nicht mit dem durch technisches Können und künstlerisch geläuterten Geschmack gereiften Werke zusammenstellen.

Wir werden im Verlaufe unserer Darlegung einer ganzen Reihe von Eigentümlichkeiten der niederländischen Satzkunst in England begegnen; aber die Frage nach dem augenscheinlichen Zusammenhang des künstlerischen Wirkens der Vertreter beider Völker lässt sich nur teilweise beantworten. Ambros sagt, dass kein niederländischer Sänger, kein niederländischer Kapellmeister je den Kanal passiert hat. Das mag richtig sein, obwol es sich nicht beweisen lässt. Andererseits wissen wir allerdings von im Auslande lebenden Engländern, welche, sei es auf den Wunsch eines Fürsten, eines Klosters nach der Heimat zurückgiengen; aber dass diese Leute, welche im Verkehre mit niederländischen Collegen gestanden, in ihrer Heimat eine fruchtbringende Tätigkeit entfaltet hätten, erfahren wir nicht. Somit ergibt sich, dass wir gar kein Recht haben, von einer „englischen Schule“ innerhalb des Zeitabschnittes, von dem hier die Rede ist, zu sprechen, wenn wir nicht die eine Ausnahme feststellen, dass auf dem

Gebiete der Virginalmusik sich schon zur Zeit Heinrich's VII. eine Richtung begründet hatte, welche an selbständiger Bedeutung Alles, was auf gleichem Gebiete innerhalb der führenden continentalen Staaten geschaffen worden war, weit hinter sich zurück liess.

Werke der anderen in Italien ansässigen Engländer sind bis jetzt leider noch nicht bekannt geworden¹; wir müssen uns daher begnügen, die Namen der Meister und das wenige, was über ihre Verhältnisse ermittelt wurde, hier wiederzugeben. Möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, dass eine spätere an Ort und Stelle vorgenommene systematische Forschung Talente ersten Ranges unter ihnen entdeckt; dass selbst diese aber eine bemerkenswerte künstlerische Selbständigkeit behaupten könnten, ist, wie ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Musik nach Dunstable lehrt, ausgeschlossen: auch bei ihnen wird sich als gemeinschaftliches Kennzeichen die (nach Ambros' treffendem Ausdrucke) knospenhaft unentwickelte Form finden, und ein Unterschied nur in der grösseren oder geringeren Leichtigkeit der Stimmeynitritte und dem intensiveren oder weniger ausgeführten Grade der Imitationen, weniger in der harmonischen Gesamtwirkung der Gebilde festzusetzen sein. Schon Ambros hat auf einen, ehemals zu Piacenza, jetzt in dem Liceo musicale in Bologna bewahrten Codex aufmerksam gemacht, in welchem ein Gervasius de Anglia mit einem Et in terra pax, Johannes Bennet, Anglicus mit einem Sanctus und einem Qui tollis, Zacarias Anglicanus mit einem Et in terra vertreten sind. Neuerdings hat nun Haberl in seiner verdienstlichen Studie über du Fay noch weitere Namen englischer Tonsetzer des 15. Jahrhunderts angegeben; unter diesen erscheinen der früher als Theoretiker genannte Lionel Power, ferner ein John Alain, Bedingham und ein P. Benet, welchen sich noch die Markham, Forest, Stanley anschliessen. Wir kennen, wie gesagt, nur die Titel von Arbeiten dieser Meister; der Zusatz „Anglicus“ oder de Anglia ist nicht bedeutungslos,

und fast scheint es, als hätten die italienischen Copisten die Tatsache, dass England Tonsetzer hervorbringe, für besonders mitteilenswert erachtet.

Die zweite Periode unserer Kunst in England, der die genannten Namen angehören, mag man, wenn man anders in dieser Weise rubrizieren will, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts rechnen. Die Vertreter der unmittelbar folgenden Zeit sind John Hanboys, Musicae Doctor, Thomas Saintwix, M.D. (auch Seynt Just etc. genannt; vielleicht gar kein Engländer?), Henry Habington (Abyngdon), Robert Wydow. Von Abyngdon erfahren wir durch zwei Epitaphe des Thomas Morus, dass er ein bedeutender Sänger und gefeierter Orgelspieler war. Diesen Namen mögen noch diejenigen einiger Sänger angereiht sein, welche jenseit der „Silbersee“ in künstlerischen Diensten standen: Robert Morton, welchen sich Karl der Kühne aus seines Vaters Philipp Kapelle erbeten hatte, und ein anderer Sänger jenes Fürsten, John Stuart. Morton soll im Jahre 1474 mit dem Niederländer Hayne (Heinrich van Ghizeghem), von dessen Werken man einiges in einer englischen Handschrift französischer Chansons findet², in Cambrai gewesen sein. Werke dieser Meister sind nicht erhalten, was um so bedauerlicher ist, als ihre Kunstproducte uns wol das volle Verständnis des sogenannten Eton Manuscriptes erschlossen haben würden, dessen Schöpfer die Hauptvertreter englischer Musik in der Zeit Heinrich's VII. sind. Nur auf indirectem Wege vermögen wir uns über den Stand der Musikübung im damaligen England ein Bild zu machen, das selbstredend kein erschöpfendes sein kann. Doch dürfen wir immerhin sagen, dass der Zeitabschnitt in Bezug auf die vocale Production kaum eine andere Bezeichnung verdient als die grosser Dürre. Hawkins, dem man keinen Mangel an Patriotismus vorwerfen wird, sagt klar genug, dass von den Tagen Dunstable's an bis zum Auftreten Taverner's (um 1550) wenig in der englischen Musik geleistet wurde. Damit kommen wir unzweifelhaft der Wahrheit am nächsten, wenngleich das

Übergehen einzelner Namen ungerechtfertigt ist. Wir wollen dafür nicht die nunmehr hoffentlich ausser Geltung gesetzte „Talentlosigkeit“ der Engländer ins Feld führen; aber die ganze Entwicklung der englischen Kunst des Vokalsatzes geht in der nächsten Folgezeit so überaus langsam vor sich, dass für die vorausgegangene Periode keine günstigen Rückschlüsse möglich sind. In einer und der anderen Beziehung unterscheidet sich die englische von der niederländischen Compositionsweise; wir werden auf sonderbar geführte Stimmbildungen stossen, welche den Einfluss instrumentaler Technik, welcher der Art der Niederländer fremd ist, zu verraten scheinen; im grossen und ganzen aber macht die englische Kunst hinter derjenigen der Niederlande her ihren mehr oder weniger dem jener ähnlichen Bildungsgang durch. Nur in der Instrumentalmusik war es ihr vergönnt, durchaus Neues bieten zu können. Wie bedeutend auch immer einzelne der Erscheinungen sind, die uns in der Betrachtung der Vokalmusik entgegentreten werden, für die Gesamtentwicklung der Kunst, für das gewaltige Resultat des durch die Jahrhunderte geführten Werdeprocesses kann der englischen Musik keine führende Rolle zugeschrieben werden.

Die von Italien ausgehende humanistische Bewegung, deren Endziel im Grunde genommen kein anderes war als eine völlige Verschiebung der sozialen Machtfactoren der Zeit — hiermit kommen wir auf die Gründe für die musikalische Öde der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück — fand zunächst noch in England den Boden wenig für seine nächsten Zwecke vorbereitet; die langen Kriegswirren liessen die da und dort schüchtern erscheinenden Knospen sich nicht zur vollen Blüte entfalten. Schliesslich blieben aber die Besuche hervorragender Humanisten in England nicht ohne günstigen Einfluss, und neben den Geistlichen, welche den neuen Studien besonders eifrig oblagen, erschien die Gestalt des englischen Protector des Humanismus, des Herzogs Humphrey. Das Laientum fieng an teilzunehmen an der grossen Bewegung

der Geister; englische Bibliotheken erfuhren reiche Erweiterungen; wieweit freilich die Musik dabei in Betracht kam, entzieht sich unserer Kenntnis. Und doch hob sich das geistige Leben als integrierender Teil des Culturlebens der Gesamtheit auch am Ende des 15. Jahrhunderts noch nicht! Ein Gegensatz, wie er nicht schroffer zu denken ist, derjenige zwischen der üppigen Blüte italienischer Geistesentfaltung und der Öde und Stille der nordischen Insel. „In England gab es keine weit und breit berühmten Lehrer, keine namhaften Entdecker, keine glänzenden Autoren, keine litterarischen Fehden, keine grossen Kunstsammlungen, nur wenige nennenswerte Bibliotheken, keine Medicäer und keinen neapolitanischen Königshof. Ganz in der Stille und in strenger Zucht wuchs unter dem nördlichen Himmel der Humanismus heran.“ Mit dem Verfall der mittelalterlichen Kirche war auch die Blüte von Oxford und Cambridge immer mehr verdorrt; das Studium wurde geflohen, weil es keine Aussicht für die Zukunft bot; die graduirten Studenten fanden keine passenden Anstellungen und blieben oft jahrelang in den Convicten sitzen, den jüngeren Leuten die ersehnten Plätze wegnehmend. Die Studenten, welche nicht in den Stiftungen, sondern in Bürgerhäusern wohnten, recrutierten sich vielfach aus niederen und obskuren Kreisen; es waren arme Schelme, die, um ihr Leben zu fristen, sich nicht selten wol organisierten Raubzügen anschlossen und dadurch zur Landplage wurden. Hier tat eine Neuordnung der Dinge dringend not, und die völlige Änderung des Convictwesens setzte schliesslich dem Unwesen ein Ziel und ermöglichte, aufs neue an ernste Studien zu denken.

Dass diese Verhältnisse auch vom schädlichsten Einfluss auf die Kunst sein mussten, liegt auf der Hand. In England hat die Musik ihren Charakter als Facultät bis auf den heutigen Tag beibehalten; sie wurde als eine der 7 freien Künste gelehrt³. Unter den Musik-Studirenden befanden sich, wie wir früher angegeben haben, auch

Kapellsänger der Höfe, welche die Zeit bis zu ihrer Übernahme der für sie in Aussicht genommenen Stellen vielfach ganz an den Universitäten — oft viele Jahre lang — zubrachten, wobei einer oder der andere schon Gelegenheit finden mochte, die erworbenen Kenntnisse praktisch zu verwerten. Im 15. Jahrhundert scheint der Besuch der Universitäten noch nicht sehr beliebt gewesen zu sein, wenigstens ist die Zahl der Baccalauri und Doctores Musicae noch recht gering. Als Prüfungsarbeit wird eine mehrstimmige Composition genügt haben, wozu wol die Kenntnis irgendwelcher Theoretiker, besonders des Boëthius, gekommen sein mag. Man kann die Graduierungen nicht weiter als bis ins 15. Jahrhundert zurück verfolgen; häufiger wurden sie erst vom folgenden ab. Wenn ihre Erlangung nicht leicht war und es öfter 10, ja 20 Jahre brauchte, bis ein Student den ersehnten Grad erlangte, so liegt, wie wir sahen, der Grund dafür nicht an der Schwierigkeit der zu lösenden Aufgaben oder dem umfassenden Lehrplane: die schweren sozialen Krisen unter der Regierung des Hauses York, die oft vorhandene Unmöglichkeit, selbständig den Lebenskampf zu beginnen, alles dies hielt die Leute in den Anstalten zurück, die sie in dem Augenblicke der Graduierung zu verlassen hatten. Oft mögen auch andere Ursachen ausschlaggebend gewesen sein, wissen wir doch, dass manch „bemostes Haupt“ sich vergeblich um die Zulassung zur Prüfung bewarb.

* * *

Der Humanismus gewann in England an Boden, nachdem Richard III. in der Schlacht von Bosworth (1485) seinen Tod gefunden hatte. Schon unter dem ersten Tudor, Heinrich VII., welcher sich selbst nicht an humanistischen Studien beteiligte, wie dies für seinen Nachfolger charakteristisch war, bereitete sich die glänzende Periode wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens in England vor.

II. KAPITEL.

Der Humanismus und die Musik.

Welches auch immer die politischen Ziele der Nationen um die Wende des 15. Jahrhunderts sein mochten, verglichen mit der gewaltigen Bewegung, welche wir unter dem Namen der Renaissance und des Humanismus begreifen, erscheinen sie uns nichtig. Die Entdeckungen des Copernicus durchbrachen den unseligen Zwang der biblischen Autorität; kühne Seehelden durchfurchten des Ozeans feierliche Öde, neue Wunder taten sich vor den erstaunten Blicken der Menschen auf, neue Ideen, neue Lebenswege, ein neuer Gehalt des Daseins überall! Als Constantinopel in die Hände der Türken gefallen, hielten die griechischen Gelehrten, aus der alten Heimat vertrieben, in Italien ihren Einzug; der geistige Gehalt des Mittelalters war erschöpft, mit ihrem Kommen brach ein neuer Sonnentag an. Florenz wurde der Mittelpunkt des jugendfrischen Geisteslebens: hier erwachte der göttliche Homer, hier die ernste Muse der Sophokles, hier die Philosophie des Aristoteles zu neuem fruchtbringendem Sein; hier fand sich alles zusammen, von magischer Gewalt getrieben, was sich aus der dumpfen Enge der Gegenwart hinauf zu einer freieren Zinne sehnte. Kein grösseres Ereignis konnte die Gemüter der staunend in der neuen Welt ihre Kräfte stählenden Menschen aufregen, als wenn eine glückliche Hand einen unbekanntem Schatz der klassischen Literatur hob. Einem neuen Kreuzzuge vergleichbar, strömte die Menge der Lernbegierigen aller Zungen nach Florenz, aber das Ziel, das zu erreichen ihre Sehnsucht sich gesteckt, war kein phantastisches, kein frommer Wahn umhüllte ihren Blick . . . das neue Land verhieß geistige Freiheit.

Der Einfluss des Humanismus auf England stellt sich in seinen schliesslichen Resultaten gänzlich verschieden von denjenigen in anderen Ländern dar. Die Einwirkungen

auf literarischem Gebiete waren durchaus geringer als diejenigen auf sozialem. War die Bewegung in England anfänglich fast ausschliesslich auf Geistliche beschränkt gewesen, so ergriff sie, nachdem Thomas Morus in dem die innerste Seite des Humanismus enthüllenden merkwürdigen Buche „Utopia“ die alte Form des staatlichen und sozialen Lebens in Frage gestellt hatte, die weitesten Kreise des Volkes. Können wir nun auch irgend welchen directen Zusammenhang der ganzen Bewegung mit der Musikproduction in England zunächst nicht nachweisen, so besteht ein solcher doch unzweifelhaft insofern, als wir sowie ein intensiveres Interesse an allen Zweigen wissenschaftlichen Lebens auch eine gegen die Vorzeit bedeutend gesteigerte Theilnahme an praktischen Musikübungen feststellen können. Und es ist die Art der Musikpflege in England bemerkenswert genug: während es im gleichzeitigen Deutschland eines Edelmannes unwürdig erschien, zu musizieren, wetteiferte der englische König mit den Gesandten fremder Mächte, mit seinen Kindern, mit seinen eigenen Musikern in künstlerischer Betätigung. Vergleichen wir weiter: in Deutschland gewann jene sonderbare Art schulmeisterlicher Musik, die sich bemühte, den Rhythmus horazischer Metren in vierfachem Zusammenklange in kurzen Tonsätzen nachzuahmen, allerdings erst später und auch dann wol nur in beschränkten Kreisen eine Zeit lang Beachtung; in Italien schuf allmählich die theoretisirende Beschäftigung mit der „Kunst der Griechen“ den monodischen Stil, der die schliessliche Auflösung der sich gerade zu hochragender Grösse zu erheben anschickenden Polyphonie herbeiführen sollte. Auf keinem dieser Gebiete haben englische Künstler selbständig und selbstschöpferisch gearbeitet; die Paraphrasirung der Psalmen durch den Schotten J o h. B u c h a n a n weckte, wenn sie auch in England nicht unbeachtet blieb, doch keinem seiner Tonsetzer die schlummernden Saiten der Leyer, wie dies in Deutschland geschah.

Wenn wir später gewissen Erscheinungen im englischen Musikleben begegnen werden, die ihre Entstehung

einem andern Lande verdanken, so ist es oft recht schwer, ihr Auftreten im Norden zu erklären; man denke an den in England nicht zum wenigsten wuchernden declamatorischen Stil im 17. Jahrhundert, der in Italien als notwendiges Resultat eines langen künstlerischen Experimentirens, dort als fremdes Reis auf fremdem Stamme erscheint. Wir werden den Gründen für diese seltsame Erscheinung im einzelnen nachzuspüren haben. Der schon früher betonten Vorliebe englischer Künstler, sich von der abstracten Speculation fern zu halten, im engsten Verkehr mit ihrem Publikum, d. h. der ganzen oder einer möglichst grossen Menge des Volkes zu bleiben, begegnen wir auch in dem Zeitabschnitte, der uns nunmehr beschäftigen wird. Es ist keine Frage, dass die englischen Tonsetzer des 16. Jahrhunderts jeder Aufgabe ihrer Kunst gewachsen waren, aber im ganzen vermieden sie die monströsen Absonderlichkeiten der Niederländer, das bis auf die Spitze getriebene Unübersichtliche der Schreib- und Satzweise, die Geheimniskrämerei in der Kunst. Das sympathische dieser Erscheinung schliesst den Nachteil in sich: wir werden den vom künstlerisch-ernsten Gesichtspunkte aus unangenehm berührenden Eifer, dem Tagesgeschmacke Rechnung zu tragen, die Sucht, den sich in England mehr als anderswo breit machenden Dilettantismus zu befriedigen, mehr als einmal constatieren müssen, sie sogar bei dem grossen Henry Purcell finden, der sich leider bald genug von der Oper abwandte, um der nach geringerer Kost lüsternden Neigung seiner Landsleute die erwünschten Opfer zu bringen.

Rob. Fayrfax
etc.

Wir wenden uns zur Betrachtung der englischen Vokalcomponisten, welche vor dem Beginne der Kirchenreform auftraten. Es liegt aus dieser Zeit eine ganze Reihe von zum Teil sehr wertvollen und interessanten Handschriften vor, aus denen einiges schon durch die englischen Historiker bekannt gegeben worden ist. Leider vermisst man das systematische Vorgehen in dieser Beziehung, so dass auch hier eine erschöpfende Übersicht

über die Leistungen der ganzen Periode noch aussteht. Als der typische Tonsetzer des Zeitraumes gilt Dr. Robert Fairfax. Es wird, um die „Schule“ kennen zu lernen, genügen, sich eine Anzahl seiner Werke anzusehen: es ist wirklich erstaunlich, wie wenige künstlerische „Charakterköpfe“ im damaligen England vorhanden waren. Die Erscheinung ist nur zu erklären, indem man annimmt, dass die „Arbeit“ während des ganzen Abschnittes noch im Vordergrund des Interesses steht, und es ist in der Tat zu sagen, dass den Komponisten des Eton Manuscriptes und einer ganzen Reihe von etwas späteren Tonsetzern der belebende Hauch individuellen Geistes- und Gefühlslebens abgeht. Das kann im Grunde genommen nicht Wunder nehmen, insoweit wenigstens, als die Erfindung musikalischer Motive in Betracht kommt: für diese und die Principien ihres Aufbaues kamen keinerlei andere Gesichtspunkte als ihre Brauchbarkeit zu contrapunktischer Bearbeitung in Frage. Was nun auch immer über die theoretische Verschiedenheit der angewendeten kirchlichen Tonreihen, über die Mannigfaltigkeit ihres Baues gesagt werden mag, bei der geringen Auswahl von Intervallen, dem beschränkten Gebrauche von Dissonanzen, der schüchternen Art ihrer Verwendung, der meist ungelenten Art der Stimmführung konnte das Resultat im allgemeinen noch kein erfreuliches sein. Die Reinheit der Harmonie war, nachdem als Princip des Satzbaues die innige Verwebung der Stimmen unter Bezugnahme der einen auf die andere anerkannt worden war, das erste zu erreichende Ziel, das nächste war die Ausbildung der Einzelstimme. Der oder jener Tonsetzer wagte auch in England einen Vorstoß über das Conventiönelle der Form; aber ihre Anzahl ist gering im Verhältniß zu den Niederländern. Man darf Fairfax nur mit Einschränkungen als den Repräsentanten der ganzen Gruppe bis etwa zu Taverner hin betrachten: Gestalten wie diejenigen Ludford's und Cornishe's nehmen ganz entschieden eine Sonderstellung ein.

Robert Fairfax war nach Anthony à Wood ein Glied der in der Folge zu hohen Ehren gekommenen Familie dieses Namens. Er war zu Bayford in Hertfordshire im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts geboren; wer seine Studien geleitet hat, wissen wir nicht. Hat Burney Recht mit seiner Behauptung, dass Fairfax mit seinem Liede „That was my woe“ die Tronbesteigung Heinrich's VII. verherrlichen wollte, so mag er damals etwa 20 Jare alt gewesen sein. Zwischen 1490 und 1502, in welchem Jare er das Amt noch versah, finden wir Fairfax als Organist an St. Albans; im Jahre 1504 wurde er Musicae Doctor zu Cambridge und bewarb sich 7 Jare später um dieselbe Würde zu Oxford. Wir finden ihn dann als Mitglied der Hofkapelle Heinrich's VIII., welcher ihn für die Ueberreichung von Anthems und anderen, weltlichen Tonwerken wiederholt reichlich beschenkte. Im Februar 1529 ist Fairfax, offenbar im kräftigsten Alter stehend, gestorben. Sein Andenken blieb lange in Ehren; einzelne seiner Werke finden sich in vielen Abschriften, und Morley sowol wie Meres nennen seinen Namen unter den besten englischen Meistern. Einige seiner Arbeiten sind gedruckt.

Es wird zweckmässig sein, ehe wir uns die Art der Compositionstechnik des Mannes und seiner Zeitgenossen etwas näher ansehen, die dürftigen biographischen Notizen über die anderen Mitglieder der Gruppe zusammen zu stellen¹. Thomas Morley hat uns eine ziemlich lange Liste von Autoritäten seiner Heimat übermittelt², welche freilich an dem Übelstand leidet, nicht erschöpfend zu sein und ferner auch die Namen in falscher chronologischer Ordnung aufzählt. Das letztere lässt sich, so weit unsere Kenntniss bis jetzt reicht, nur zum Teil verbessern, die von Morley zur Aufstellung der Namenreihe benutzten Werke erfahren aber durch neuerdings bekannt gewordene Manuscripte eine erwünschte Ergänzung. Freilich bleibt es auch hier in den meisten Fällen bei dem toten Namen.

Wir geben zuerst eine Liste derjenigen Namen, über welche bis jetzt keinerlei belangreiches biographisches

Material hat beigebracht werden können. Diese Leute sind sämtlich in Manuscripten aus dem Zeitraume von etwa 1470—1530 vertreten: Sir William Hawt, Nesbet, Fowler, Garnesey, John Browne, Walter Lambe, Horwud, Hugo Kellyk, Fawkyns, Bridgman, John Sutton, Hacomplaynt, Nicol. Huchins, Rich. Hygons, John Hampton, Holyngborne, Sygar, William Stratford („monachus Stratfordie“) Mychelson, Baldwyn, Sheryngham, Hamshere, Sir John Phelyppis, Trentes, Prowett, R. Pygott (wird als Lehrer der Chorknaben des allmächtigen Ministers Heinrichs VIII, Cardinal Wolsey's, genannt), Hyllary, Rich. Smert (de Plymtre), J. Norman, John Trouluffe, R. Mower, Sir Thomas Packe, John Fluyd (Lloyd) † 1523, Will. Daggere, Kemp, Rysbye, John Ambrose, John Cole, Parker (als Mönch von Stratford genannt; er ist vielleicht identisch mit dem oben genannten William Stratford), Ralf Drake, Avery Burton, Rasar, Rich. Alwood, priest, Rob. Hunt, Knight, Will. Alen, John Catcott, Arthur Chamberlayne, John Dark, Edwards, Walter Grell, Edward Martyn, Rob. Orwell, Hugh Sturmes und einige andere. Von einem William Pashe erfahren wir, dass sein Testament 1525 geprüft wurde; ob er freilich mit dem Tonsetzer dieses Namens identisch war, wissen wir nicht. Von ihm ist nur ein Werk erhalten, eine Messe „Christe resurgens“. Über Rob. Jones ist nichts bekannt; doch muss er Anerkennung gefunden haben, da Wynkyn de Worde^s, welcher den Musikdruck in England einführte, 1492 resp. 1530, das dreistimmige „Who shall have my fayre ladye“ in sein Druckwerk aufnahm. Anderes hat sich — gleichfalls nur fragmentarisch — im Manuscript erhalten. Von Robt. Wilkinson, der das Eton Manuscript schrieb, sind in diesem grossen Codex einige Sätze aufbewahrt.

Der oben genannte Risby wird von Morley der Ehre mehrfacher Erwähnung gewürdigt, und von einem

William Corbronde haben wir 2 zweistimmige Compositionen: In manus tuas und Confitemini im Pepysian Manuscript 1236 zu Cambridge, von welchen es jedoch zweifelhaft ist, ob sie vollständig sind. Berechtigter ist der Zweifel noch in Bezug auf eine einstimmige Composition des John Tudor, die sich ebendasselbst findet. Thomas Ashwell und Stourton sind mit einigen Schöpfungen in Manuscripten vertreten. Der Tonsetzer Jacket war Organist am Magdalen College zu Oxford im Jare 1537. Von Bramston bewahren Handschriften 2 Motetten auf. Ob dieser Tonsetzer mit einem Vikar Rich. Smith alias Bramston identisch ist, der im Jahre 1531 in Wells amtirte, ist nicht zu erweisen. John Mason wurde 1508 Baccalaureus der Musik zu Oxford. Anth. à Wood giebt eine Beschreibung seines Lebens und sagt, er wäre 1547 als Schatzmeister der Cathedrale zu Hereford gestorben, eine Angabe, welche neuerdings nicht ohne Grund bezweifelt worden ist. Morley's Liste enthält die mitgetheilten Namen nicht sämtlich; von dem Versuche, sie chronologisch einzuordnen, musste als ganz aussichtslos abgesehen werden. Wir fügen noch einige Componisten bei, deren Namen sich bei Meres oder in anderen als den bisher angezogenen Handschriften vorfinden. Von Dr. Rob. Cooper hat sich mehreres erhalten; er war 1502 auf der Universität zu Cambridge und genoss später Benefizien vom Erzbischof von Canterbury. Über Rich. Sampson, von dessen musikalischen Schöpfungen noch 2 Mottetten erhalten sind, wissen wir weiter nichts, als dass er 1516 Decan der Chapel Royal war. Dasselbe Manuscript, das seine Sachen birgt, enthält auch eine Composition des Benedictus de Opitiis⁴, welcher noch 1518 als Orgelspieler in den Diensten König Heinrichs erwähnt wird. Etwas älter als er mag Gilbert Banastir (Banaster) gewesen sein, welcher 1482 Lehrer der Sängerknaben der Hofkapelle war, in welchem Amte ihm 27 Jare später William Newark folgte, der ganz kurze Zeit nach seinem Amtsantritte starb. Ein andrer Tonsetzer

des Zeitraumes, Rich. Davy, wurde im Jare 1490 Chormeister und Organist am Magdalen College zu Oxford. Von Edmund Turges ist nichts bekannt, Thomas Lovell hatte die Leitung der Musikanten bei der Hochzeit des Prinzen Arthur Tudor und der Catharine von Arragonien im Jare 1591. Man nimmt an, dass er der Subdean von Wells gleichen Namens war, welcher 1524 starb, was immerhin recht zweifelhaft ist. Henry Peter war einer der berühmten „Dauerstudenten“: nach 30 jährigem Studium bewarb er sich 1516 um die Würde eines Baccalaureus Musicae zu Oxford. Rich. Parker wird 1500 als Organist am Magdalen College ebendasselbst genannt; 2 Jare darauf graduierte er. Als Baccalaureus wird aus dem Jare 1510 John Gilbert aufgeführt.

Diesen überaus dürftigen biographischen Notizen seien hier sogleich noch einige andere beigelegt, welche sich auf die Vertreter der zweiten Hälfte der Fairfax-Schule beziehen. Über Nicholas Ludford, von dem eine nicht unbeträchtliche Anzal von Werken erhalten ist, welche uns auch die nähere Bekanntschaft mit seiner Person wünschenswert machen, erfahren wir nichts. Dass er, wie vermutet wird, in irgend welcher Beziehung zu den Kapellen Heinrich's VIII. oder der Königin Katharina gestanden hat, erscheint, obwol sein Name unter den vielen auf den Musik-Apparat am Hofe des Königs bezüglichen Verordnungen und Notizen nicht erscheint, durchaus nicht ausser dem Bereiche des Möglichen liegend, und dies um so weniger, als die einen Teil seiner Werke aufbewahrenden Manuscripte wol Privatbesitz des Herrschers oder seiner ersten Gemahlin gewesen sind. Von Thomas Farding (Fording, Farthing) kennen wir einige Gesänge. James Northbroke, ein Geistlicher, wurde zu Oxford 1551 zum Baccalaureus gemacht. Von John Dygon wissen wir wenig bestimmtes. Er wird als Benedictiner Mönch genannt, wurde zu Oxford Baccalaureus (1512) und soll Prior des Klosters St. Augustin zu Canter-

bury gewesen sein. Er mag als solcher die Auflösung der Klöster unter Heinrich VIII erlebt haben. Es ist übrigens wahrscheinlich, dass zwei Personen hinter dem Namen verborgen sind. Etwas genauer sind wir über das Leben des William Cornysse unterrichtet, welchem es gelang, die Gunst seines königlichen Herren in aussergewöhnlichem Masse zu erringen. Der Name kommt im Add. Msct. 5665 des British Museum in dieser Form vor, die sogenannte Fairfax-Handschrift bringt ihn mit der Hinzufügung: junior, so dass man auf 2 Tonsetzer — wol Vater und Sohn — schliessen muss. Doch lassen sich die beiden kaum auseinander halten. Der Name erscheint zuerst 1493 in einem Haushaltungsbuche des Herrschers. 11 Jare später wurde Cornish unter der Anklage, eine Satire auf den Minister Empson geschrieben zu haben, dem das englische Volk einen Teil der scharfen Inanspruchnahme seines Vermögens zu verdanken hatte, — Heinrich VIII liess den Minister und seinen Collegen Dudley wegen Verrates verurteilen — eingekerkert. Im Fleet Gefängnisse schrieb er eine langweilige Dichtung „The Treatise between Truth and Enformacion“. Bald jedoch wieder befreit, folgte er als Lehrer der Kapellknaben (erst unter Heinrich VIII) dem Will. Newark. Mehr und mehr muss er sich in der Gunst des Königs zu befestigen verstanden haben, wozu der Umstand, dass er als guter Sänger gerühmt wird und verstand, die Knaben, welche in seinem Hause wohnten, ordentlich in der Kunst zu unterweisen, mehr beigetragen haben dürfte, als seine nicht sonderlich bemerkenswerten tonsetzerischen Fähigkeiten. Vielleicht sicherte ihm auch seine anderweitige recht umfangreiche Tätigkeit, welche die Berufsarten eines Zimmermanns und Regisseurs umfassten, das dauernde Wohlwollen des Königs. In den Ausgabebüchern wird einmal eine Belohnung von 200 £ für ihn erwähnt, ohne dass eine Begründung gegeben würde: man kann hier nicht umhin, anzunehmen, dass der Musiker auch für irgendwelche Geheimdienste benutzt worden ist. Sein Tod erfolgte wahrscheinlich gegen Ende des Jares 1524.