K a n o n,

aus einer alten Handschrift im Brittischen Museum.

Lhu - de sing cuo - cu
Su - mer is i - cu - men in
Sing cuo - cu
Sing cuc - cu nu

groweth sed and bloweth med and
lhu - de sing cuc - cu
su - mer is i - ou - men in
sing cuc - cu nu
sing cuc - cu

springeth the wde nu.

groweth sed and boweth med and

lhu - de sing cuc - cuc.

sumer is i - cumen in

sing cuc - cu.

sing cuc - cu nu

Sing cuc - cu Awe
5 5
springeth the wde nu. Sing
Groweth sed and bloweth med and springeth
Lhude sing cuc - cu groweth
5 5
Sing cuc - cu, nu sing
sing su - cu, siug

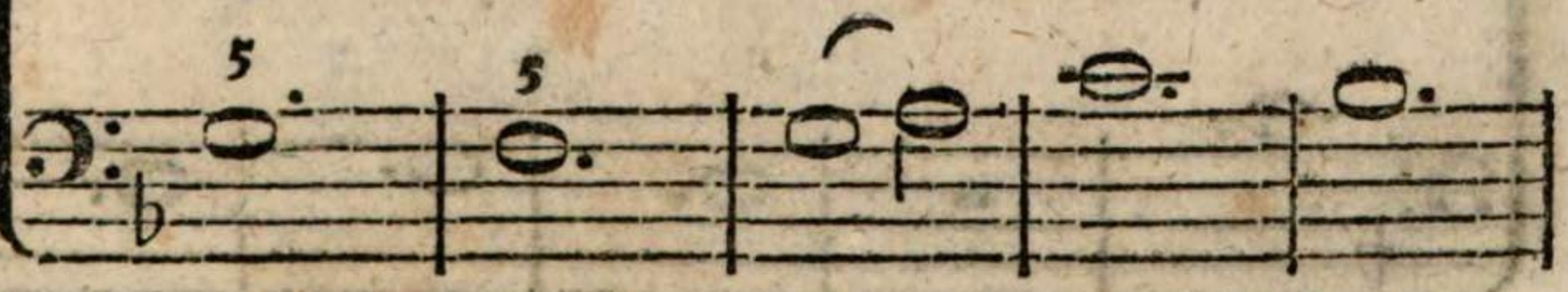
bleteth after lomb thout af - ter cal - ve

cuc - cu. A - we bleteth

the wde nu. Sing cuc

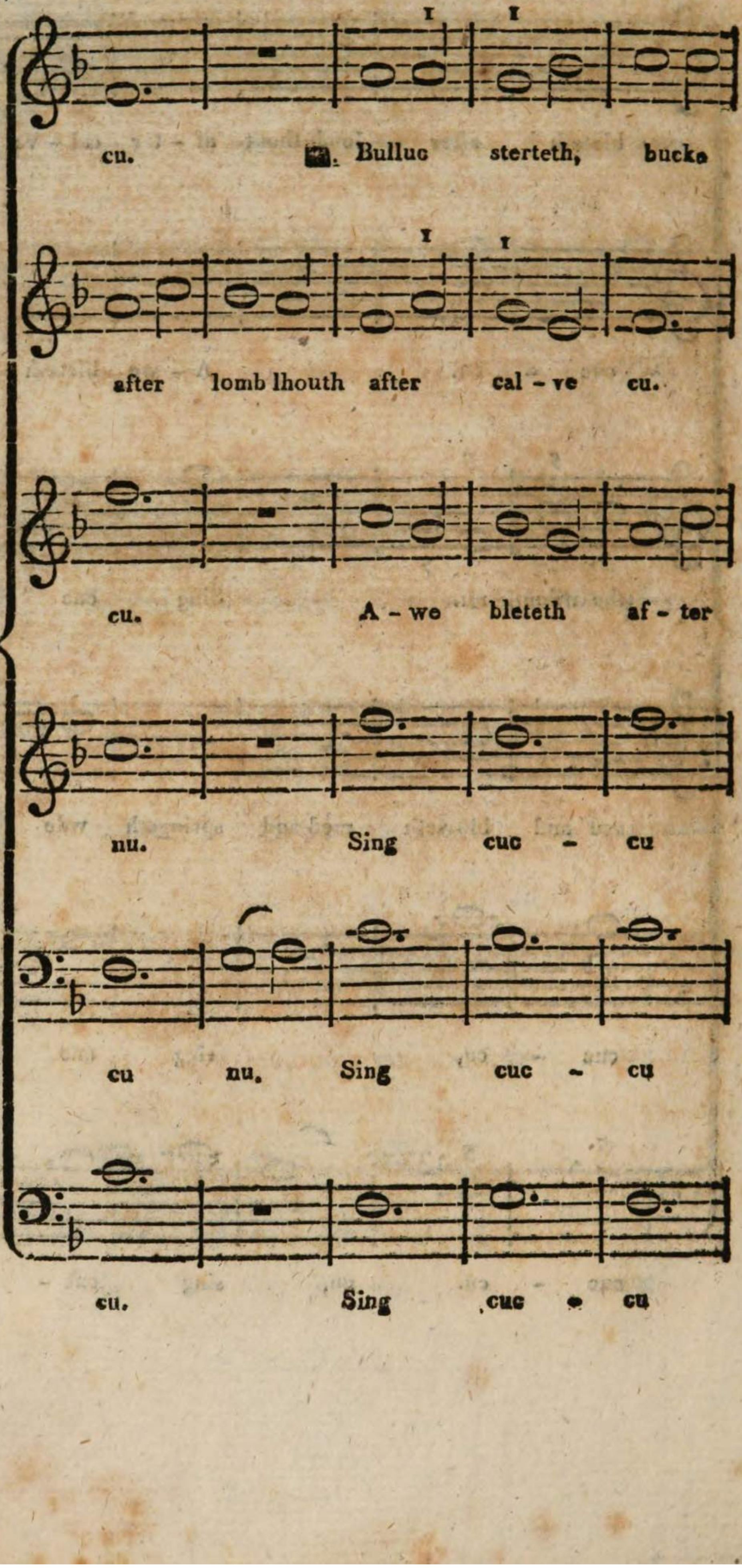
sed and bloweth med and springeth wde

cuc - cu, sing cuc



cuc - cu. nu, sing cuc -

F



cu. A. Bulluc sterteth, bucke

after lomb lhouth after cal - ve cu.

cu. A - we bleteth af - ter

nu. Sing cuc - cu

cu nu. Sing cuc - cu

cu. Sing cuc - cu

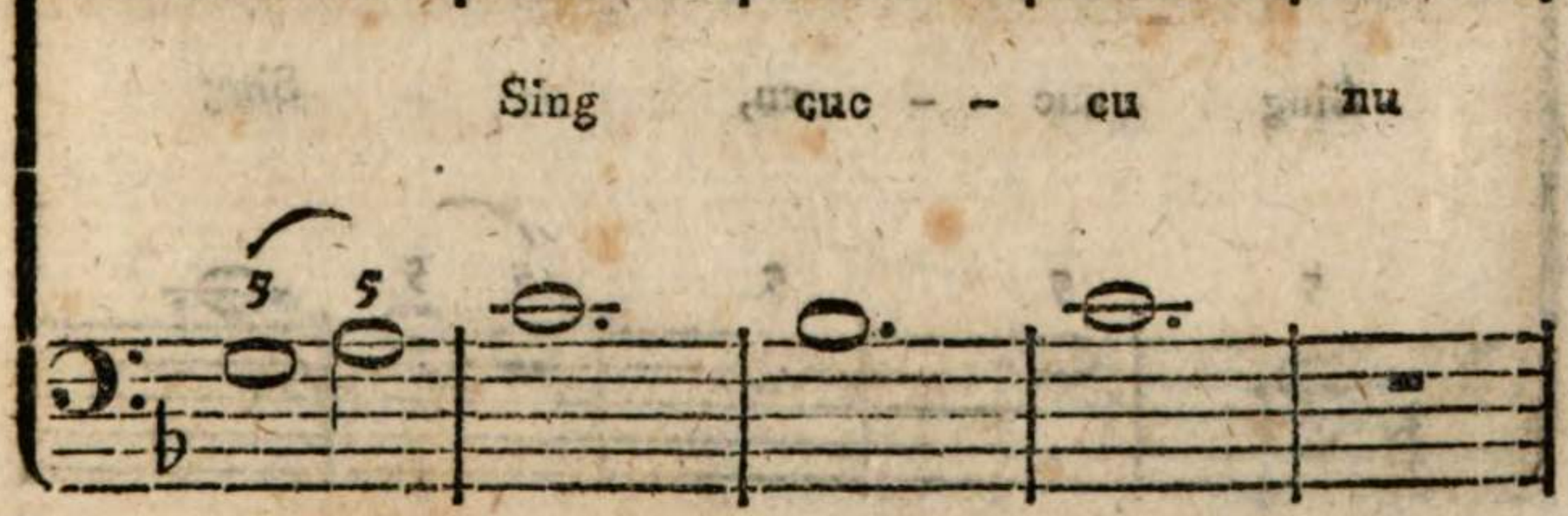
verteth murie sing cuc - cu

Bulluc sterteth bucke verteth

lomb lhouth af - ter cal - ve cu

A - we bleteth af - ter lomb lhouth

Sing cuc - - cu nu



nu Sing cuc - - cu

cuc – cu, cuc – cu well sings

murie sing cuc – cu, cuc –

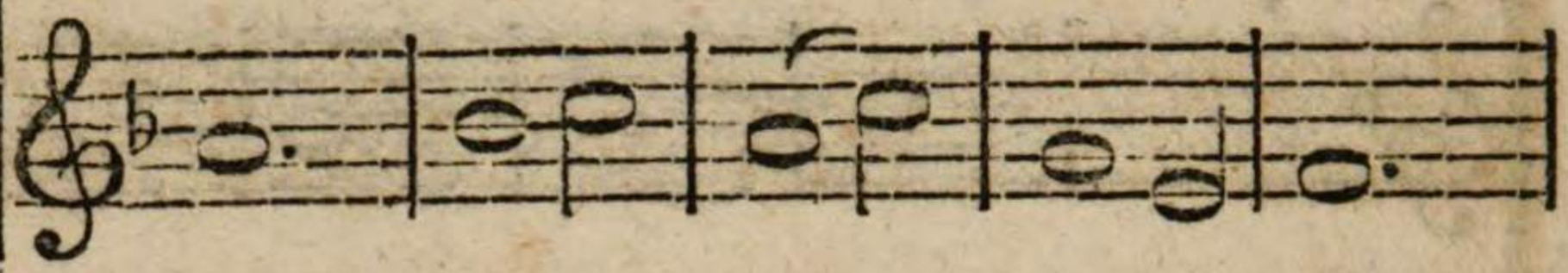
Bulluc sterteth – bucke verteth murie

af – ter cal – ve cu Bulluc

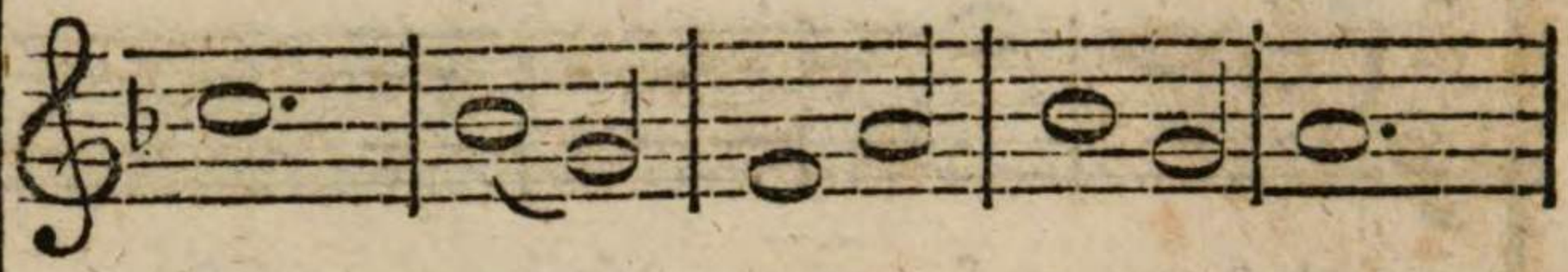
Sing cuc – cu, Sing

Sing cuc – cu nu, Sing

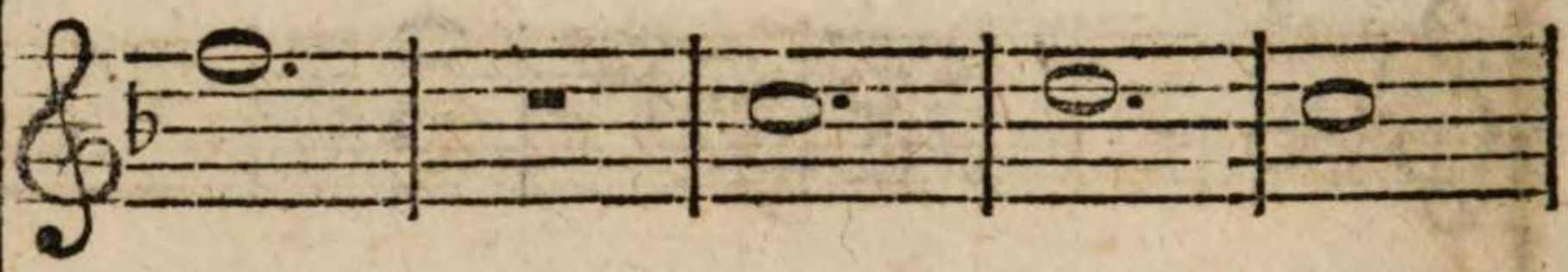
nu. Sumer is i - cumen



cuccu ne swik thu na - ver nu



cuc - cu well sings the cuc - cu

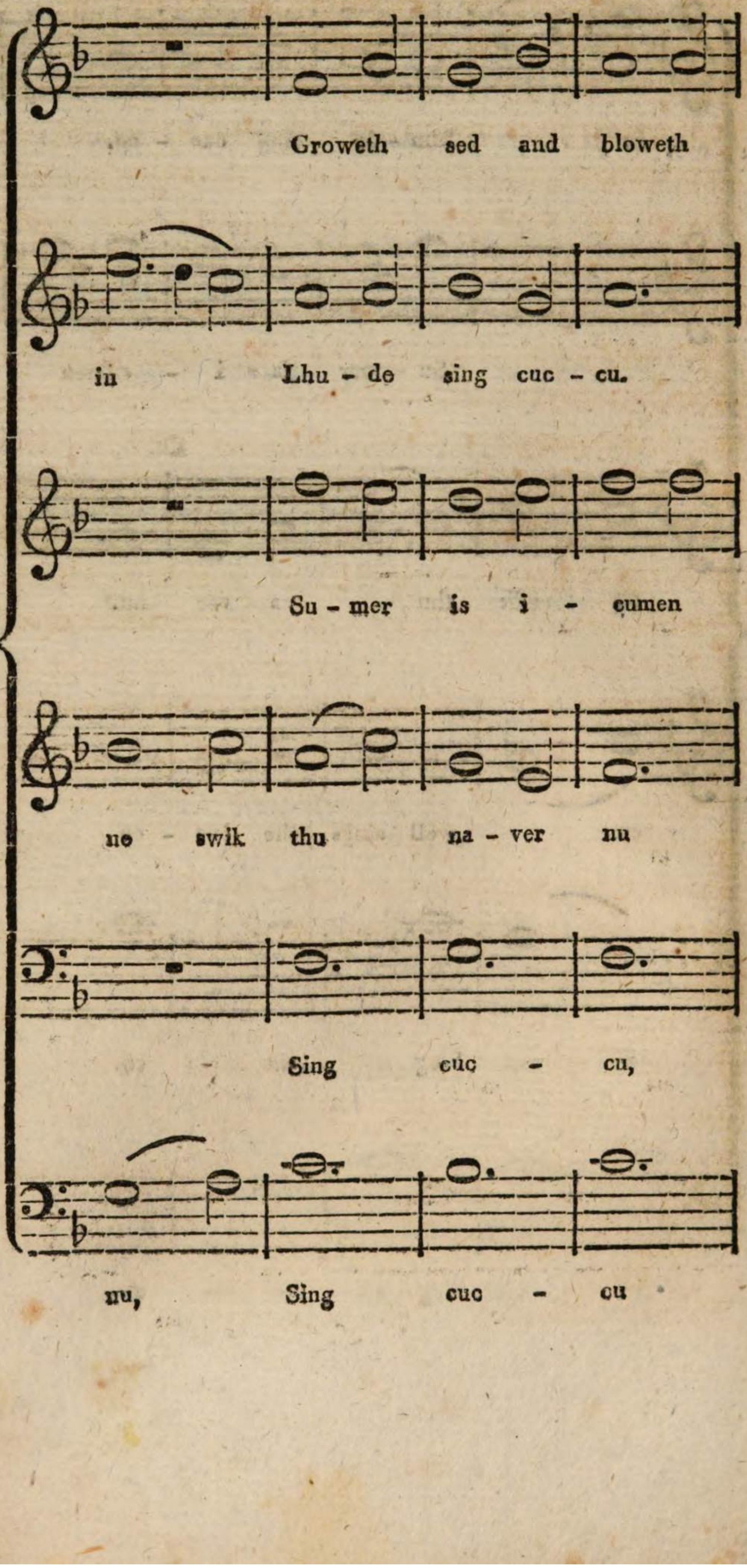


cu, cuc - cu, cuc -

cu, sing cuc - cu

cu nu, sing cuc - cu,

in Lhu - de sing cuc - cu.
Su - mer is i - cumen
ne - swik thu na - ver nu.!
cu well sings the cuc - cu
nu. Sing cuc - cu,
Sing cuc - cu


Groweth sed and bloweth
iu Lhu - de sing cuc - cu.
Su - mer is i - cumen
ne - swik thu na - ver nu
Sing cuc - cu,
nu, Sing cuc - cu

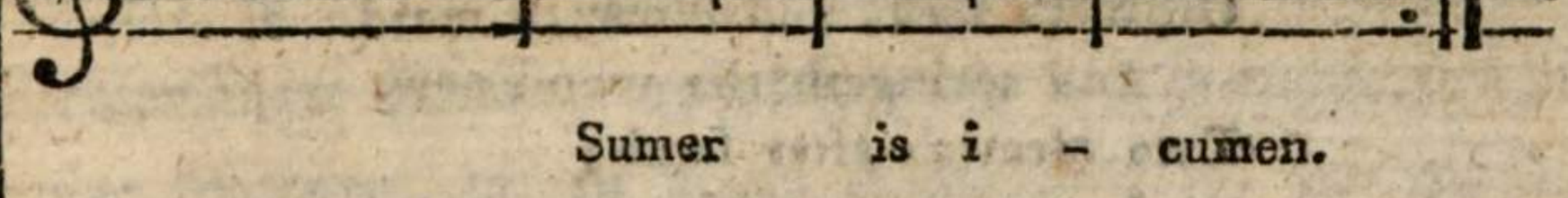
med and spring'th the woodè nu.

Groweth sed and bloweth

in Lhu - de sing cuc - cu.

Sumer is i - cumen.

nu sing cuc - cu.



sing cuc - cu. *)

*) Der eigentliche Text zu diesem Kanon scheint folgender zu seyn:

An fehlerhaften Quinten- und Octavengängen fehlt es in dieser Composition nicht, wie durch die beigefügten Ziffern angedeutet ist, um dem Leser zu zeigen, wie wenig das Verbot aufeinander folgender vollkommener Consonanzen in gleicher Bewegung von den geschicktesten Tonsetzern des funfzehnten Jahrhunderts beobachtet wurde; ich sage von den geschicktesten: weil dieses Probestück der harmonischen Structur (das erste Beispiel vom Contrapunkt in sechs Stimmen) mit allen seinen Mängeln jedes aus derselben frühen Periode vorhandene sehr weit übertrifft. Es ist munter, pastoralmäßig und einfach; doch zeigt es viel Ueberlegung, so viel freilich, daß wir uns wundern müssen, daß die eigentliche Nachahmung der Noten des Kukuks der Aufmerksamkeit des Componisten so ganz entgehen konnte; ein so bekannter

Summer is a-coming in,
Loud sing cuckoo.
Groweth seed, and bloweth mead.
And springeth the wood new.
Ewe bleateth after lamb;
Loweth after calf cow;
Bullock starteth, buckè verteth:
Merry sing cuckoo,
Nor cease thou ever now.

Teutsch ungefähr:

Sommer kommet nun herein,
Laut ruft Kukuk.
Wächset Saat und blühet Flur,
Und frisch grünt der Hain.
Nach dem Lamme blökt das Schaaf,
Kuh brüllt nach dem Kalb,
Stier erhebt sich, Böcke springen,
Fröhlich ruft Kukuk.
Nun rufe du nur fort.

Vortheil, der von allen folgenden Tonsetzern, es sey für den Gesang oder für Instrumente, sobald der Stoff dazu Gelegenheit bot, nicht unbenutzt geblieben ist. Man sehe die Madrigale von Walker und Bennet, die Concerte von Vivaldi, Händel und Lampe, und Dr. Arne's: „When daisies pied and violets blue“ in „As you like it.“

Der obige Kanon würde die Voraussetzung bestätigen, daß Gesangscomposition in mehrern Stimmen im funfzehnten Jahrhundert sehr studirt, und daß folglich Viel darin geschrieben wurde: aber entweder aus Mangel an Genies, oder aus Nachlässigkeit der folgenden Zeiten, das Hinterlassene aufzubewahren, ist so wenig Musik aus jener Periode auf uns gekommen, daß es unmöglich ist, zu bestimmen, mit welchem Erfolge die Kunst der Gesangs- oder Instrumentalcomposition damals betrieben worden ist. Was die Instrumentalmusik betrifft, so ist es, bei der Aufmunterung, welche die Meistersänger fanden, wahrscheinlich, daß wenigstens diejenige Gattung, die zu ihrem Fache gehörte, zu einiger Auszeichnung gelangte. Es liegt kaum in der Natur der Dinge, daß Instrumentalmelodieen in den Sälen der Fürsten und Edelleute, und in den Hauptklöstern, wo Meistersänger gewöhnlich gehalten wurden, und wo sie einen regelmäßigen Gehalt *) bekamen, sollten beständig aufgeführt worden seyn, und nicht selbst bei gemei-

*) Der Harfenist Jeffery, schon unter Heinrich II., empfing ein Jahrgehalt von der Benedictiner Abtei zu Hide bei Wincheſter; und mehrere Abteien in Wales hielten einen Barden.

nen Talenten manchen angenehmen neuen Erfindungen die Entstehung gegeben haben.

Ob aber gleich die Meistersänger unter allen Ständen der Gesellschaft eine beträchtliche Achtung genossen, so erlangten sie doch erst bis zur Regirung Eduard's des Vierten die gegründete Würde und den Bestand einer Art von Zunft. Dieser Fürst ertheilte durch seinen Patentbrief vom 24sten April 1469 „für sich und seine Erben dem Walter Haliday, Marshall, John Cuff, und Rob. Marshall, Thom. Grove, Thom. Calthorne, Wil. Clifft, Wil. Christian und Wil. Eynesham, den Meistersängern dieses Königs, das Recht, daß sie in der That und dem Namen nach ein Corps und eine Gemeinheit, fortdauern und rechtsfähig seyn, und stete Erbfolge haben sollten; und daß sowohl diejenigen Meistersänger dieses Königs und seiner Erben, welche damals lebten, als auch die nachherigen, nach ihrem Belieben sich aus ihrer Mitte einen Marschall wählen und ernennen sollten, der geschickt wäre, auf Lebenszeit dieß Amt zu verwalten, wie auch zwei Aufseher oder Verwalter alljährlich, die besagte Brüderschaft und Gilde zu regiren ꝛc." *).

In einem seltenen Buche, Liber Niger Domus

*) Um ein Jahrhundert früher wurde den Französischen Meistersängern ein Privilegium ertheilt, wodurch sie in ein Corps vereinigt wurden, und einen König als Oberhaupt erhielten. Die Urkunde Eduards des IV. ist in Rymer's Foedera aufbewahrt; und als Karl der I. im eilften Regirungsjahr denen, die die musikalische Kunst und Wissenschaft berufsmäßig trieben, ein neues Patent verlieh, war seine Form auf das von Eduard gegründet.

Regis, von Bateman herausgegeben, wird eine andere merkwürdige Anordnung der Meistersängerschaft erwähnt, und die häusliche Einrichtung dieses Monarchen geschildert, mit Inbegriff der in seinem Dienste, sowohl zur häuslichen Unterhaltung als für seine Kapelle, angestellten Musiker. Die hier anzuführende Verordnung war offenbar der Ursprung der gegenwärtigen musikalischen Anstalten der Königlichen Kapelle und des Musikcorps des Königs (King's band). Sie befaßt das ganze Detail der verschiedenen Aemter und Belohnungen der Musiker, und ist ein merkwürdiges Actenstück aus der damaligen Zeit.

„Dreizehn Meistersänger, darunter ein Zepterträger, welcher sie alle Festtage in ihren Stationen zum Blasen und Pfeifen, um die Officianten zur Bereitschaft bei des Königs Mahlzeiten aufzurufen, und um in ihren Diensten bereit und pünktlich zu seyn, dirigirt; und alle diese sitzen in dem Saale beisammen, wovon einige Trompeten, und einige Schalmeien und kleine Pfeifen blasen, und Andre fremde Männer sind, die an den fünf Festen des Jahrs an diesen Hof kommen, und dann ihre Belohnung zum Unterhalt auf vier Halfpence täglich erhalten, je nachdem sie am Hofe gegenwärtig gewesen, und um dann noch den nächsten Morgen nach dem Feste zu bleiben, außer ihren andern jährlichen Pensionen aus des Königs Schatzkammer, und Kleidung nebst dem Haushalt, Winter und Sommer für jeden 20 5. Und sie erhalten Abends Alle unter einander 4 Galonen Bier, und für den Winter 3 Wachslichter, 6 Pechfackeln, 4 breite Holzscheite, hinlängliche Wohnung durch den Fou-

rier für sie, wie auch Raum für ihre Pferde, Nachts bei Hofe. Auch haben sie am Hofe 2 Diener, ihre Trompeten, Pfeifen und andre Instrumente, und Fackeln in Winternächten, während sie blasen, zu tragen. Und immer sollen zwei von diesen Personen gegen Belohnung von 4 Halbpence täglich am Hofe bleiben, um des Königs Ausreiten den Hofleuten kund zu thun, damit dieselben, auf ihren Trompetenschall, desto schneller folgen. Wenn einer dieser zwei Meistersänger am Hofe zur Ader ließe, erhält er zwei Laib Brodt, zwei Schüsseln großes Fleisch, eine Galone Bier. Sie haben zu keiner Zeit Theil an dem Solde, der den Haustruppen (household) gegeben wird. Auch wenn es dem König gefällt, 2 Meistersänger fortwährend am Hofe zu haben, so sollen sie nicht so dreust seyn, Belohnungen zu fordern."

„Ein Wächter, der des Nachts von Michael bis zu Fastnacht die Wache innerhalb des Hofes viermal bläst, in Sommernächten dreimal, und an jeder Zimmerthüre und Amtswohnung, aus Furcht vor Dieben und Räubern, die Runde hält. Er speist im Saale mit den Meistersängern, und bekommt Livree, Abends ein Laib Brod, eine Galone Bier, und für Sommernächte zwei Pechkerzen, ein Gefäß (bushel) Kohlen; täglich, so lange er am Hofe ist, zu seinem Solde 4 Halfpence oder auch 3 Pence nach Bedünken der Haushofmeister und Schatzmeister, und zwar nach seiner Ankunft und beim Fortgehen; auch Kleidung mit den Haushofbedienten oder Meistersängern nach dem Solde, den er erhält; und wenn er krank ist, bekommt er zwei Laib Brod, 2 Ge-

richte großes Fleisch, eine Galone Bier. Auch theilt er mit den Haustruppen gewöhnliche Geschenke.“ —

„Acht Kapellknaben werden aus der Königl. Privatkasse mit Allem versorgt, was zu ihrer Ausstattung gehört, nach Ermessen des Dechanten, oder des Singemeisters, der sie zu unterrichten hat, welcher Lehrer durch den Dechanten ernannt, und aus dem Corps der Kapelle sowohl für den Gesang, als für Orgeln und andre Instrumente gewählt wird. Diese Knaben essen täglich im Saale an der Kapelltafel, nächst den Bedienten der Sakristei (yeomane of vestery), erhalten täglich zum Frühstück und alle Abend 2 Laib, 1 Schüssel großes Fleisch, 2 Galonen Bier; und für den Winter 4 Pechkerzen, und Streue für ihre Wachbetten u. s. w. — Und wenn eins dieser Kinder das 18te Jahr erreicht und ihre Stimmen sich ändern, und sie in dieser Kapelle, da die Anzahl voll ist, nicht mehr dienen können, so wird sie der König mit ihrer Einwilligung an ein Collegium zu Orford oder Cambridge von seiner Stiftung anweisen, um da hinlänglich zu studiren, bis sie der König weiter befördern kann *).“

Zwischen der Zeit des Hambois und der Erfindung des Druckes wurden viele musikalische Abhandlungen geschrieben, von denen manche eine besondere Bemerkung verdienen.

Eine, betitelt Musica Guidonis Monachi, war

*) Der Uebersetzer hofft Entschuldigung, wenn ihm die Uebersetzung aus dem Alt-Englischen Canzleistil nicht ganz gelang, und er einiges schwer zu Uebersetzende überging.

A. d. U.

von John Wylde, dem Vorsänger der Walthamer Abtei, compilirt. Es ist keine Abhandlung von Guido, sondern eine allgemeine Erklärung der Guidonischen und andrer Lehrsätze. Das Ganze scheint jedoch hauptsächlich auf den Micrologus gegründet. Im ersten Buche von 22 Kapiteln wird gehandelt vom Monochord, von der Scala, der Hand, den Kirchentönen, der Solmisation und den Schlüsseln, worauf ein Streit zwischen dem B und H folgt. Das 2te Buch, von 31 Kapiteln, handelt von einem Guido dem Jüngern, mit Beinamen Augensis, als einem Schriftsteller über den Kirchengesang *), und von einer Parallele zwischen dem ganzen und halben Tone, und Leah und Rachel, Jakob's Weibern.

Ein anderes Wort, de origine et effectu musicae, schärft hauptsächlich ein, die Musik sei die Wissenschaft der Zahl, auf den Klang angewandt, oder beruhe auf Berechnung. Der Verfasser klagt sehr über die modischen Sänger seiner Zeit, die das diatonische Geschlecht verderben und entstellen, indem sie die Septime einer Tonart zu einem halben Tone machen. Wir erfahren aus dieser Stelle, daß der Contrapunkt einen beträchtlichen Fortschritt gemacht und Harmonie in die Einfalt

*) Wer dieser Guido Augensis war, hat man nie erfahren. Einige, die im Vatican eine musikalische Abhandlung, betitelt Tractatus Guidonis Augensis, sahen, die in vielen Umständen mit dem Micrologus zusammenstimmt, haben geglaubt, der Verfasser dieses berühmten Werks sei aus Auge in der Normandie, und nicht aus Arezzo in Toscana. Aber da kein solcher Guido in den Annalen der Literatur erscheint, um eine solche Meinung zu bestätigen, so würde es unrecht seyn, Italien und den Mönch von Arezzo der so lange genossenen Ehre zu berauben.

der Kirchengesänge Eingriffe gethan hatte, welche, niemals andre Töne, als die der natürlichen Scala, in sich begreifend, in verschiedenen Tonarten verschiedene Gattungen Octaven bildete: z. B. die Tonart G dur, die kein Fis enthielt, pflegte einen ganzen Ton zwischen ihrer Septime und Octave zu haben: und die Tonart F dur, ohne B, hatte einen ganzen Ton zwischen ihrer Terz und Quarte, und einen halben zwischen ihrer Quarte und Quinte. Der klagende Verfasser sagt: „Jetzt machen Viele, wenn sie von D zu G aufsteigen, als D, E, F, G, einen Halbton zwischen F und G; und wenn sie D, C, D zu singen haben, oder G, F, G, so machen sie Halbtöne zwischen C und F.“ Dieß beweist, was Gewohnheit über das Gehör vermag. Nichts könnte einen neuen Musikus mehr beleidigen, als ein Schluß, durch die kleine Septime vorbereitet. Zu der Zeit, als diese Abhandlung geschrieben wurde, hielt man eine große Septime (ausgenommen in der Tonart C) für eine solche Ausgelassenheit, daß selbst die, welche in der Ausführung sie sich erlaubten, doch nicht sich getrauten, sie niederzuschreiben.

Ein Werk von Simon Tunsted, betitelt Metrologus liber, ist blos wegen des abenteuerlichen Einfalls merkwürdig, eine Analogie zwischen Musik und Heraldischen Farben darthun zu wollen. Doch war der Gedanke nicht ganz neu. Die Griechen sprachen von einer weißen und einer schwarzen, und die Römer von einer braunen Stimme: doch war dieß nur bildlicher Ausdruck für die Eindrücke des Lichts auf einen Sinn, verglichen mit denen des Tons auf einen andern,

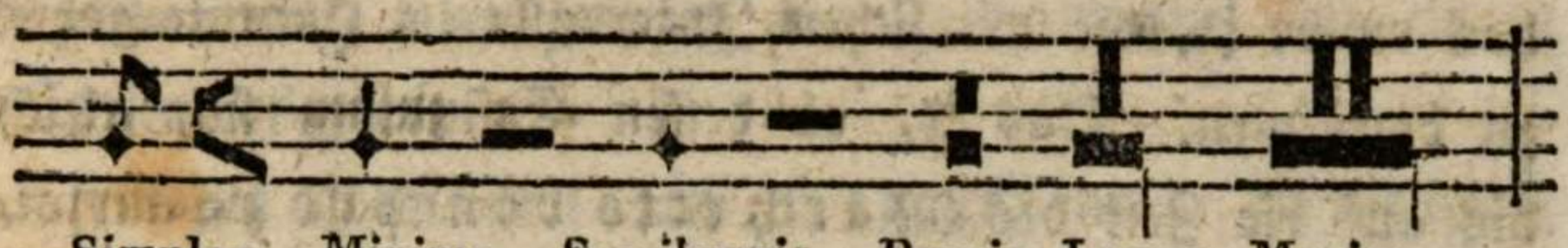
so wie wir von süßen und glänzenden Tönen eines Pianoforte sprechen. Die sieben ursprünglichen Farben sind mit den sieben Tönen der Octave verglichen worden. Aber es ist nun ziemlich allgemein bekannt, daß jede der prismatischen Farben einfach und ungemischt ist, während jeder einzelne Ton der Octave eine Verbindung von Tönen ist. Ueberdieß, was sollen wir in dieser Vergleichung mit den Zwischentönen der Octave machen? Welches Verhältniß haben sie zu den zusammengesetzten Farben? Purpur ist aus Roth und Blau zusammengesetzt, und Grün aus Blau und Gelb; aber Fis ist keine Zusammensetzung von F nnd G, so wie B keine Mischung von H und A *).

Wäre irgend eine Musik aus dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts vorhanden, so würde eine Abhandlung, „Regulae Magistri“, von John Torkesey, uns viel helfen, sie zu lesen. Dieß Werk lehrt, daß, obgleich blos drei besondere viereckige Charaktere in der musikalischen Notation gebraucht wurden (die maxima, die longa und die brevis), diese doch in sechs

*) Ich erinnere mich wohl des Blinden, der auf die Frage, welchen Ton er der rothen Farbe am meisten ähnlich glaubte, geantwortet haben soll: den Ton der Trompete. Angenommen, daß ein Blinder eine solche Frage wirklich so beantwortete (wiewohl es wahrscheinlicher ist, daß die Geschichte von einem Sehenden erfunden wurde), so sagt sie nichts; weil der Blinde, der keinen Begriff von dem hat, was Farbe ist, keinen Grund für seine Vergleichung haben könnte. Von dem Schall einer Trompete hatte er einen vollkommenen Begriff; aber von der Farbe, die er diesem Tone verglichen haben soll, konnte er keine Idee haben, außer die, welche ihm durch den Ton selbst gegeben war.

Arten einfacher Noten modificirt wurden: und hier erfahren wir auch, daß, um ein Jahrhundert nach Einführung der minima, eine noch kürzere Note erfunden wurde, von Einigen crochetum, und von diesem Verfasser und einigen Andern die simplex genannt.

Seine beigefügte Darstellung ist folgende, außer daß die Pausen beigefügt sind:



Simplex. Minima. Semibrevis. Brevis. Longa. Maxima.

Die Pausen sind, wie der Leser bemerken wird, in ihrem unvollkommenen Zustande, wie sie damals genannt wurden, wenn sie in doppeltem Verhältniß oder im geraden Tacte gebraucht wurden. In ihrem vollkommenen Zustande, oder, dreifachen Verhältniß, wurde eine viereckige Note als in der Dauer oder Geltung gleich dreien von den nächsten kürzern Noten im Grade, ohne einen Punkt (oder Punkt der Vollkommenheit), betrachtet *).

*) Es ist eine vom Dr. Burney gemachte Bemerkung, daß, da alle diese Noten ursprünglich schwarz waren, wenn ein Haken an die minima angesetzt wurde, sie für das Auge der Neuern das Ansehen einer Achtelnote (quaver) erhalten haben würde, auf welche der Name crotchet nun uneigentlich angewandt wird. Nachdem diese Noten geöffnet wurden, war es nichts ungewöhnliches, weiße crotchets, oder wie wir sie nun nennen, quavers (Achtel) zu sehen, welche damals nur noch einmal so geschwind waren, als die minimae. Die Zeichen der Dauer waren ursprünglich auf vier beschränkt; zwei für vollkommenen oder Tripeltact, und zwei für unvollkommenen oder gemeinen (geraden, gleichen) Tact. Der Kreis mit einem Punkt der

Nachdem Torkesey eine Tabelle der Consonanzen und Dissonanzen gegeben hat, die sich gar nicht von denen in andern Werken unterscheidet, liefert er eine sehr sonderbare Notation der Entfernungen auf dem Intervall des Komma zu dem des Disdiapason. In diesem Zeichensystem wird das B quadro oder ⊏ gebraucht, alle zufällige Semitonien im Aufsteigen anzuzeigen, und das runde ♭, die nämlichen Intervalle im Heruntergehen zu bezeichnen. Das ♯, ob dessen Erfindung sich gleich bis auf die Zeit des Marchetto von Padua verfolgen läßt, war noch nicht in allgemeinem Gebrauch *).

Eine andre, von Thomas Walsingham geschriebene, Abhandlung über die einfachen und zusammengesetzten Notenfiguren, und ihre vollkommenen und unvollkommenen Geltungen, die modi und Alles, was den Tact betrifft, ist so klar und erläuternd über alle diese Punkte, daß sie sehr lehrreich und wirklich schätzbar ist.

Vollkommenheit im Mittelpunkt ⊙ war das Zeichen für den großen modus perfectus, worin alle lange Noten an Dauer dreien der nächsten kürzern Noten im Grade gleich waren. Die nota simplex ohne den Punkt wurde für Noten von einer kürzeren Dauer, aber mit der nämlichen dreifachen Geltung, gebraucht. Diese zwei modi können mit unserm gegenwärtigen $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ Tacte verglichen werden, wo jede Note gelegentlich durch einen Punkt vollkommen oder drei andern gleich gemacht wird, anstatt der allgemeinen durch den Kreis ausgedrückten Vergrößerung, welchen die alten Meister an den Anfang eines Stückes setzten.

*) Das Komma nennt er den Unterschied zwischen Gis und As; die diesis den zwischen Cis und D; während das Intervall zwischen F und Fis ein kleinerer halber Ton, und das zwischen E und F ein größerer halber Ton genannt wird.

Diese und viele andere, auf die Beförderung der Theorie und Praxis der Tonkunst berechneten Abhandlungen wurden im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert geschrieben, nnd geben zugleich ein Zeugniß für den Scharfsinn und Fleiß derer, welche die Kunst, sowohl im kirchlichen als im weltlichen Gebiet, anbaueten; und beweisen die Aufmunterung, welche die Wissenschaft, und folglich die Hochachtung, die sie in England fand.

Aber Italien und Teutschland theilten die Ehre, die Grundsätze der Harmonie und der Melodie zu pflegen und zu fördern. In diesen beiden Ländern kamen Abhandlungen, Missen und Motetten sowohl, als unterhaltende Compositionen jeder Art immerfort aus der Werkstätte des erfinderischen Genies, und vermehrten die Einsicht der Theoretiker, und beförderten die Vortrefflichkeit der Ausübung. Da aber die musikalischen Talente der Teutschen und Italiäner in verschiedenen Gebieten der Kunst in dem nächsten Kapitel ausführlich betrachtet werden sollen, so begnüge ich mich, für jetzt blos zu bemerken, daß während des sechzehnten Jahrhunderts die Gesänge der Teutschen zu Melodieen, welche nach der Guidonischen Tonleiter gebildet waren, gesetzt, und mit der besten damals bekannten Harmonie begleitet wurden. Nach Beda, hatten die Sachsen im achten Jahrhundert schon Poesie und Gesänge. Doch die meiste alte Musik zu Teutschen Worten, die jetzt bekannt ist, war zu Hymnen der ersten Reformatoren geschrieben. Zwar sind die Ueberbleibsel der alten Teutschen Compositionen nicht zahlreich. Aber eine Na-

tion, deren Theoretiker während der letzten hundert und funfzig Jahre die musikalische Welt über jeden Gegenstand der harmonischen Verbindung und Entwickelung aufgeklärt, und deren Componisten solche bedeutende, große und glänzende Anwendungen der gründlichen, von diesen Theoretikern angegebenen und eingeführten Regeln geliefert haben, kann sie für alle die Ehre entschädigen, welche an ihren verloren gegangenen flüchtigen Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts geknüpft gewesen seyn mag.

Achtzehntes Kapitel.

Zustand der Musik von der Erfindung der Buchdruckerei an bis auf die Zeit Josquin's del Prato.

Nachdem wir die Perioden durchgegangen sind, da die Melodie auf den einfachen Kirchengesang (Choral, plain chant), und die Harmonie auf dürftige und falsche Verbindungen beschränkt, jene durch keinen Tact, und diese durch keine natürliche und vernunftmäßige Regel bestimmt war, gelangen wir nun zu einem Zeitraum, der voll Stoff ist für regelmäßigere Compositionen. Zu dem Vortheil einer fest gesetzten Notenschrift und Tacttafel kam nun die Buchdruckerkunst, welche dem Lichte gleichsam von einem Lande zum andern den Weg der Mittheilung öffnete, und merklich den Fortschritt der Wissenschaft und des Geschmacks beförderte. Die Gesetze der musikalischen Composition, selbst wie sie bis jetzt waren, hatten die Mönche aus Stolz nnd List den Laien geheim gehalten. Allein nun, nicht mehr in der Dun-

kelheit der Lateinischen Sprache verschlossen, sondern durch die Druckerpresse in der herrschenden Sprache jedes Landes dem allgemeinen Gebrauch dargeboten, strömten viele der damals vorhandenen Abhandlungen ihre nicht länger verborgenen Schätze aus, während erweiterte Systeme und verbesserte Lehrgebäude hervortraten, und den allgemeinen Vorrath der harmonischen Kenntnisse vermehrten.

Für den musikalischen Geschichtschreiber ist es ein Glück, daß die Werke des Theoretikers nicht eben so vergänglich sind, als die des Tonsetzers und der Ruf des bloßen Virtuosen oder Sängers. Ohne zu wissen, ob Boethius, Guido oder Johann de Muris gute Sänger oder Instrumentalisten waren, erinnern wir uns ihres Genies und ihrer wissenschaftlichen Einsichten, während der Name manches einst ausgezeichneten ausübenden Tonkünstlers schon längst in gänzliche Vergessenheit versunken ist *). Theoretiker in jeder Wissenschaft sind eine Art Gesetzgeber; und die Würde und das Ansehen, deren sie bei ihrem Leben genießen, fahren fort, auch nach ihrem Hinscheiden ihnen Achtung und Gehorsam zu gewinnen und zu verschaffen.

Unter den Theoretikern, deren Lehren durch den Druck verbreitet wurden, war Franchino Gafor oder

*) Es ist merkwürdig, daß in Dr. Priestley's Karte nicht ein einziger Musiker vom Anfange des Christenthums an bis zum eilften Jahrhundert erscheint, wo Guido in eine Wüste gestellt ist. Im 16ten Jahrhundert sehen wir Palestrina ohne einen Nebenbuhler oder Nachbar; auch fand der Verfasser keinen andern Tonkünstler einer Nische werth, bis er auf das Zeitalter Lulli's kam.

Gafurius (aus Lodi, geb. 1451). Sein Hauptwerk, Theoricum opus harmonicae disciplinae, kam zu Neapel 1480 heraus. Er spricht blos von fünf verschiedenen Noten: der maxima oder größten, der longa, der brevis, der semibrevis, und der minima, obgleich in den Schriftstellern aus dem frühern Theile des sechzehnten Jahrhunderts die Viertel-, Achtel- und Sechzehntheil-Note (crotchet, quaver und semiquaver) gefunden wird, nach folgender Tacttafel:

Ueber die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen ist Gafurius nicht sehr ausführlich, und selbst nicht sehr verständlich. Wirklich waren die einzigen seit fast 200 Jahren nach Erscheinung dieses Buches gebrauchten Dissonanzen die Septime, die Quarte und Quinte, die Ninte und Secunde, die Quinte und Sexte, und die None *). In der Vocalmusik wurden zur gelegentlichen Vereinigung von zwei, drei oder mehrern dieser Noten auf eine und dieselbe Sylbe Ligaturen ge-

*) Die semibrevis (Ganze Tactnote), zu allen Zeiten die Einheit oder das Richtmaaß des Tactes (und jetzt die größte gebräuchliche Note) wurde ehemals in die Mitte der Notentafel gesetzt: eine maxima, sagte man, gelte an Dauer acht semibreves, eine longa vier, und eine brevis zwei; d. h. eine semibrevis war halb so lang, als eine brevis, und daher ihr Name, den sie noch heute hat: daher folglich auch die Ziffern $\frac{3}{2}$ drei Hälften einer semibrevis, d. h. drei minimae in einem Tact, bezeichnen; die Ziffern $\frac{3}{4}$ drei Viertel einer semibrevis, oder drei Viertel (crotchets), in einem Tact; und die Ziffern $\frac{2}{4}$ zwei Viertel in demselben.

braucht, ähnlich unsern jetzigen Schleif- oder Bindezeichen. Die Klassen der Stimmen nach dem Geschlecht und Alter waren vier; diese waren in dem großen Umfange der Töne eine Terz über einander gestellt; und ihre besondern Scalen wurden durch die Baß- und Tenorschlüssel auf verschiedenen Linien ausgedrückt. Der niedrigste Umfang der Stimme hieß der Tenor; der nächste darüber der Contratenor; der dritte der motetus; und der vierte und höchste das triplum. Auf diese Eintheilung folgte eine andere, aus Scalen oder Abtheilungen bestehend: von diesen hieß die niedrigste der Baß; die nächste darüber der baritono, oder Tenorbaß; die dritte der Tenor; die vierte der contralto, oder Contratenor; die fünfte der mezzo soprano oder untere Sopran (under treble); und die sechste und höchste der Sopran (Ober-Sopran, upper treble). In der folgenden Tabelle ist die Scala einer jeden Klasse der Stimme, nach dieser letztern Eintheilung, erst den Schlüsseln und ihrer verschiedenen Stellung gemäß, nach vormaligem und wissenschaftlichem Gebrauch, vorgestellt; und nachher nach der modernen gemeinen Notirungsart blos durch Baß- und Sopranschlüssel angegeben *).

*) Es ist jedoch nöthig zu bemerken, daß dieß nur die Scalen der verschiedenen Klassen der Stimmen, nach ihrem gewöhnlichen Umfange, sind. In besondern Fällen trifft es sich, daß sie die ihrem verschiedenen Gebiet angewiesenen Gränzen, beträchtlich überschreiten. Das einmal gestrichene F wird oft von einer Baßstimme erreicht, und bisweilen das höchste F vom Sopran.

1. Baß.

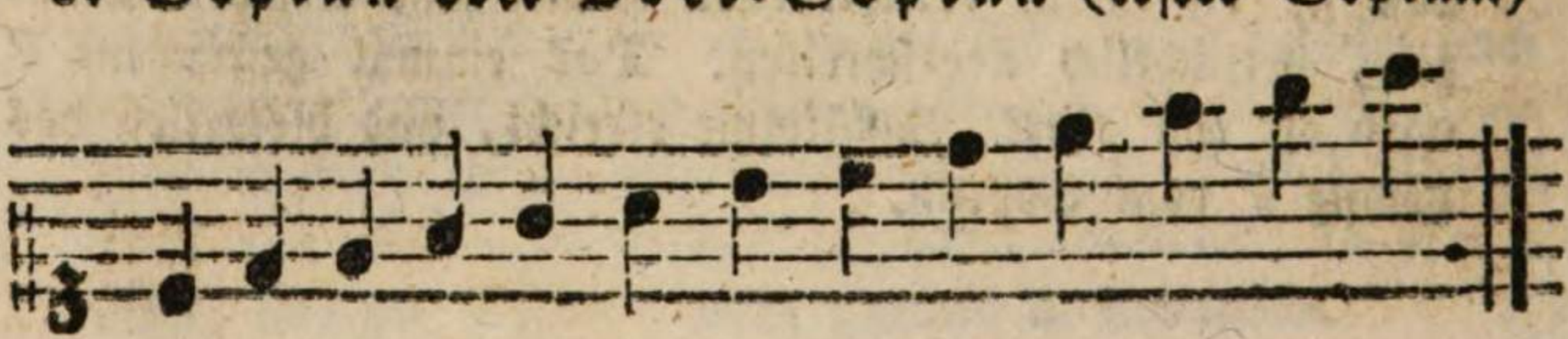
2. Baritono oder Tenor-Baß.

3. Tenor.

4. Contralto oder Contra-Tenor.

5. Mezzo Soprano oder Unter-Sopran
(zweiter Sopran.)

6. Sopran oder Ober-Sopran (erster Sopran.)



1. Baß.

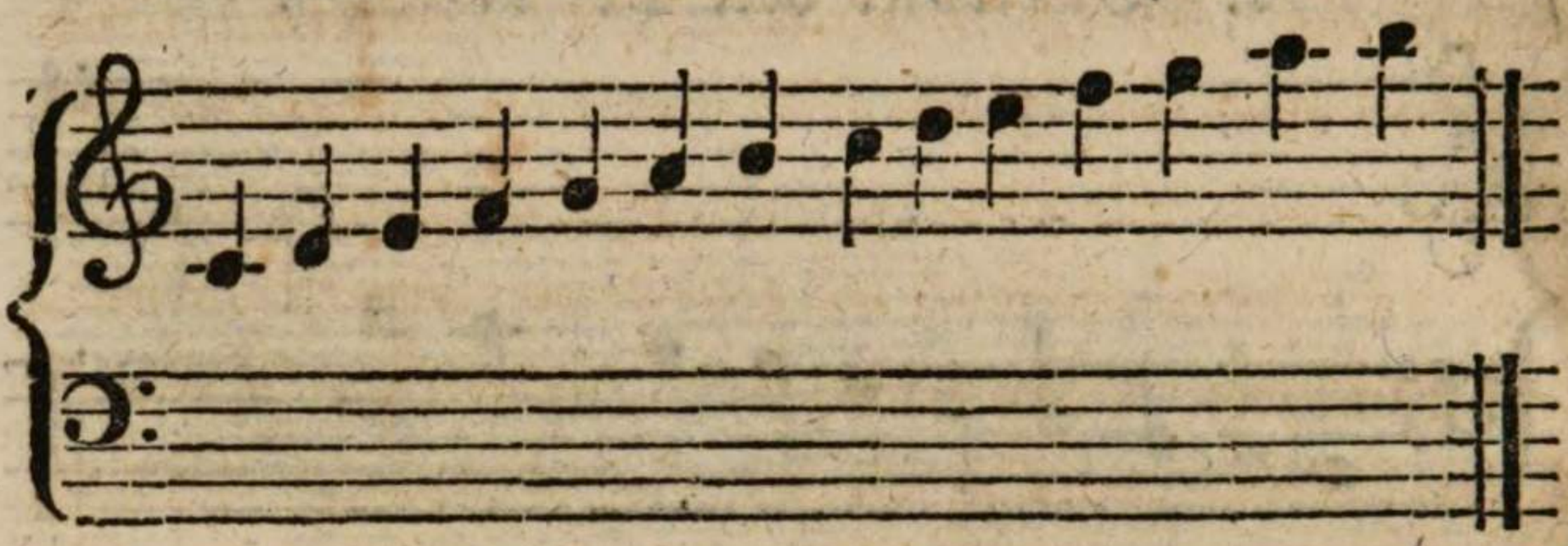
2. Baritono oder Tenor-Baß.

3. Tenor.

4. Contralt oder Contra-Tenor.

5. Mezzo Soprano oder Unter-Sopran.

6. Sopran oder Ober-Sopran.



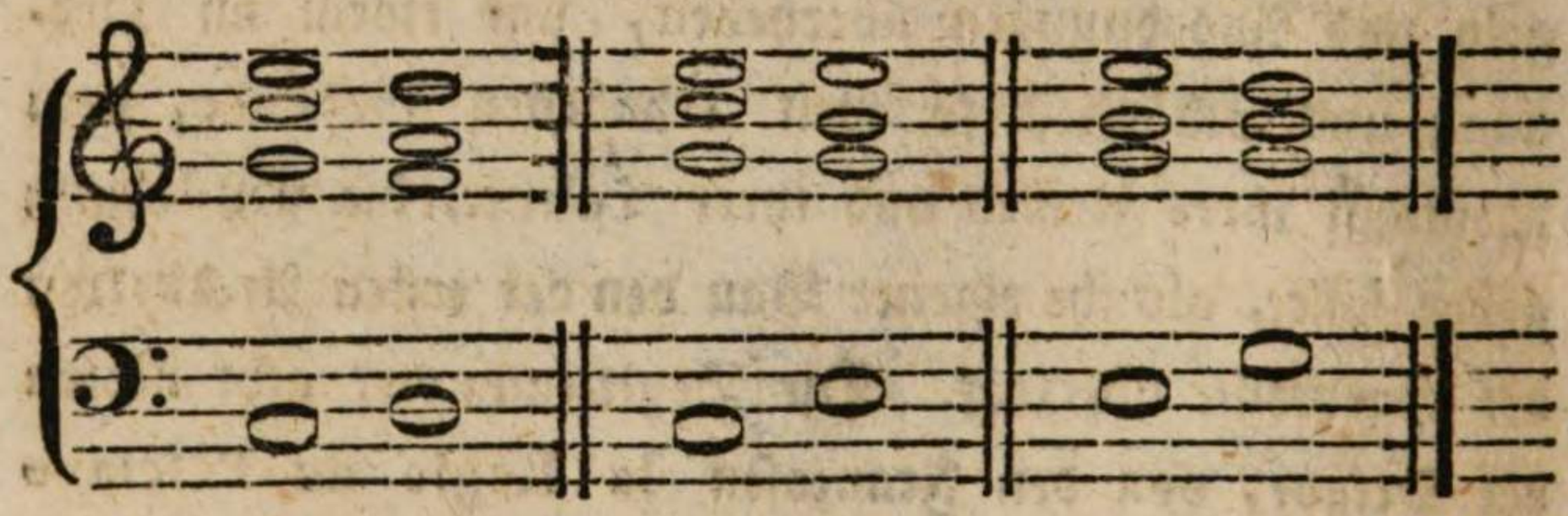
Es ist merkwürdig, daß aller geschriebene Contrapunkt um diese Zeit für Gesangstimmen gesetzt war. Aber obgleich in Italien und anderwärts die Stimmen weit über die obigen sechs vermehrt wurden; so betrugen die in der Päpstlichen Kapelle gebrauchten Compositionen doch nicht mehr, als vier Stimmen: Baß, Tenor, Alt und Sopran. Die Kirchenmusik wurde fernerhin über Lateinische Worte gesetzt, und die Kunstausdrücke waren auch Lateinisch. Wenn also etwa eine besondere Stimme beigefügt wurde, so hieß sie quinta pars, und noch eine, sexta pars.

*) Um das Jahr 1474 wurden die Kunstwerke so zahlreich, daß Johann Tinctor eine Sammlung derselben unter dem Titel herausgab; Terminorum Musicae diffinitorium; gedruckt zu Neapel, und das erste musikalische Wörterbuch, das die Presse verließ.

Da die Grenzen der verschiedenen Singstimmen so bestimmt worden waren, so wurde ihre Verbindung in der Harmonie sehr erleichtert. Um eine völlige Kenntniß der Notation, d. h. eine genaue und vertraute Bekanntschaft mit den verschiedenen Bezirken auf der großen Tonleiter, nach Angabe der sie bestimmenden Schlüssel, zu haben, mußte man dem Geiste einen Abriß der ganzen Gegend vorlegen, in welcher die harmonischen Verbindungen und Entwickelungen Statt finden konnten. Nachdem der Grund so vorbereitet war, scheint das erste Bestreben der Contrapunktisten gewesen zu seyn, die Begleitung der Octave festzusetzen. Aber die Regeln der Harmonie, obgleich weniger veränderlich, als die der Melodie, waren noch weit entfernt, festgesetzt zu werden; und Alles, was die Musiker damals bewirken konnten, war nur Vorbereitung eines bessern Zustandes der Dinge, eine Formel, welche künftig der meisten ihrer Regeln und Anordnungen überheben, und einem an Ordnung und Schönheit so weit erhabenen Gebäude, dem Denkmal ihres Fleißes und ihrer Talente, die Entstehung geben sollte, als ihr eigener Bau den der ersten Architekten der Harmonie übertraf. Die Begleitung der acht Noten der Octave, von den Franzosen la Regle de l'Octave genannt, bestand zu jener Zeit fast gänzlich aus gemeinen Accorden. Der einzige Fall, in dem sie sich eine Abweichung von dieser Harmonie erlaubten, war bei einem Schlusse. Es ist besonders zu bemerken, daß die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts herankam, ehe Componisten es wagten, die Septime des Haupttones mit einer Sexte zu begleiten. Und große Quarten und kleine

Quinten wurden so verabscheut, daß die Harmonisten, anstatt mit ihrer Dissonanz das Ohr zu beleidigen, lieber die Septime des Tones, selbst vor einem Schluß, erniedrigten *). Modernen Musikern wird dieß Vorurtheil unerklärlich seyn. Aber jeder neue Blick, den wir auf den Zustand der Harmonie vor der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts werfen, zeigt uns noch mehr, daß die musikalischen Empfänglichkeiten des Gehörs von seiner Bildung abhangen. Wenn irgend eine Einrichtung der Harmonie unserm Gehör beleidigender seyn würde, als eine Fortschreitung von Quarten und Quinten (das diatessaronare und das quintoier unsrer Vorfahren), so würde diese Einrichtung sich in einem durch die kleine Septime des Tons vorbereiteten Schlusse finden **).

In der alten Musik kommen die Baßnoten C, D, C, E und E, G, mit ihren gemeinen Accorden begleitet, beständig vor, z. B.



*) „Si contra Fa est diabolus," sagte ein berühmter musikalischer Schriftsteller noch zu Anfange des letzten Jahrhunderts.

**) Die Musiker der Zeiten, von denen wir hier sprechen, scheinen von der alten Musik nur die Pythagoräischen Intervalle beibehalten zu haben. Von der Eleganz desjenigen, was wir Melodie nennen, scheinen sie keine Idee gehabt zu haben; und was ihre Harmonie im Allgemeinen gewesen seyn müsse, können wir aus ihren Regeln begreifen.

Und der zweite Tact des folgenden Gesangs von Palestrina zeigt uns A, G, F, unter ähnlichen Umständen:

Während des 16ten Jahrhunderts erschienen Musiker mit zu gut gebildetem Gehör, um sich mit ununterbrochenen Aufeinanderfolgen vollkommener Harmonieen zu befriedigen, und muthig genug, um die Einführung der Dissonanzen zu wagen. Diese Verbindungen wurden jedoch eine lange Zeit nur sehr sparsam angebracht. Die Neueren schienen mit der Vorsicht der Knaben zu Werke zu gehen, die sich auf noch neues Eis wagen, und getrauten sich keinen frischen Schritt zu thun, bis sie durch die Sicherheit des vorherigen sich befugt glaubten *).

*) Dr. Burney fand, als er die ersten in Italien gedruckten Missen und die vor der Reformation in England componir-

In einem Fragment von Canto figureto, von Bonadies, dem Lehrer Franchino's, 1473 componirt, finden wir blos die Dissonanz der Septime so vorbereitet und aufgelöset:

Nach dieser Periode wurden die Verhältnisse und Abhängigkeiten der Consonanzen und Dissonanzen von Tag zu Tage besser und besser verstanden, und die Harmonie nahm einen Zustand an, welcher die Vollkommenheit, zu der sie unter Leitung des Genies und Fleißes in Zukunft gebracht werden konnte, anzeigte. Aber die Melodie wurde noch nicht mit demselben Eifer und Glück bearbeitet. Großentheils auf Psalmodie beschränkt, ermangelte sie lange Zeit der Gelegenheit, ihre Empfänglichkeit für Anmuth, Zierlichkeit und jede geschmackvolle Verschönerung zu zeigen. Endlich jedoch durchbrach sie die klösterlichen Schranken, und, einmal in die muntere und theatralische Welt zugelassen, bewies sie ihre Kraft,

ten untersuchte, wenig regelmäßig vorbereitete und aufgelöste Dissonanzen darin. Die Quarte stieg zur Quinte hinauf, und die Septime zur Sexte herab; aber die Accorde der Secunde, der None, und der Quinte und Sexte, traf er sehr selten. Die Ordnung, in welcher die Dissonanzen eingeführt wurden, scheint folgende gewesen zu seyn: erstens wurde die Septime gebraucht; zweitens die Quarte; drittens die Quinte und Secunde; und viertens die None.

Alle zu bezaubern, die ihre leichteren Bewegungen vernahmen; und von der Bühne her gewann sie mehr Bedeutung und erweckte höhere Bewunderung. So wie der Contrapunkt mit Vermehrung der Stimmen bei dem Kirchengesange und mit harmonischer Bearbeitung alter Melodieen anfing, so hatte die verzierte Melodie ihre Entstehung in den Veränderungen, welche man vorhandenen Melodieen, so wie sie waren, gab; denn anfangs hatten wenig Tonsetzer die Kühnheit, die Erfindung neuer Melodieen zu versuchen.

Aber in welchem Umfange auch immer der Zauber der Melodie auf das Publikum wirken mochte, so wurde doch die Bearbeitung der Harmonie nicht vernachlässigt. Die meiste, auf uns gekommene, alte Musik beweiset, daß nicht allein der einfache Contrapunkt, sondern auch die Fuge und der Kanon beträchtliche Fortschritte machten, nachdem man die Reize des Liedes oder der Arie besser empfunden und anerkannt hatte *). Nach der Meinung des P. Martini entstand diese Compositionsgattung aus dem Bestreben der ersten Contrapunktisten, die von ihnen dem Canto fermo hinzu gefügte Stimme so zu ordnen, daß sie wenigstens in ihrem Thema so viel als möglich dem Canto fermo selbst ähnlich gemacht wurde. Und gewiß bestätigt der Grundriß der authentischen und plagalen Kirchentonarten stark

*) Das obige Lied oder Kanon: „Sumer is i cumen in," ist ein früher Beweis von der Kultur dieser Zweige der harmonischen Kunst; und die im 15ten Jahrhundert geschriebene geistliche Musik ist reich an sehr künstlichen Fugen und Kanons.

die Idee, daß diese Absicht, in einer Stimme das Intervall der andern im Einklange, in der Octave oder einem von den so zu nennenden zwei ersten verwandten Tönen (der Quinte und Quarte) nachzuahmen, die Grundlage der Fuge und aller mancherlei Arten der musikalischen Antwort bildete.

Authentische und Plagalische Modi.

Authentisch.

Plagalisch

Die Quiute oben und die Quinte unten, oder mit andern Worten, die Quinte und Quarte eines Tones, sind die einzigen verbundenen Scalen oder veränderten Töne, worin die Antwort einer regelmäßigen Fuge oder eines Kanons gegeben werden kann. Alle andere Antworten, so gesetzmäßig sie auf dem Papier aussehen, sind nichts mehr, als Nachahmungen; der eigentliche Name, welcher auch wirklich solchen Passagen beigelegt wird, um sie von denen zu unterscheiden, die der Fuge und dem Kanon eigenthümlich zukommen. Das folgende kleine Stück wird zeigen, daß eine Fuge, dem Anschein nach, nicht nothwendig eine wirkliche Fuge ist.

*) Hier haben wir alle Tonarten; uud wenn diese fixirten Fundamentalintervalle mit den Zwischenarten ausgefüllt würden, so würden wir alle die Scalen haben, aus welchen die Melodie der Fugen und Kanons fast dreihundert Jahre hindurch geschöpft wurde.

Aber das Folgende ist eine sowohl dem Ansehen, als dem Wesen nach, wirkliche Fuge.

*) Contrapunkt und Fuge haben, wie man gewöhnlich glaubt, ihren Ursprung in den Niederlanden; aber man ist es dem

Obgleich im 15ten Jahrhundert die Wissenschaft der Harmonie ernstlich und glücklich in den meisten Ländern Europa's bearbeitet wurde, so blühte sie doch in höherm Grade zu Rom, als anderwärts. Während die Priester fast allgemein diese Stadt besuchten, um den besten Stil des Vortrags des Canto fermo zu erlangen, studirten Tonsetzer die figurirte Musik in vier, fünf und sechs Stimmen, welche die Italiäner für die päpstliche Kapelle componirten. Zu Rom fühlte der musikalische Verfasser einen zweifachen Antrieb, sein Genie in Thätigkeit zu setzen; die Gewißheit einer freigebigen Belohnung, und das eben so gewisse Vergnügen, seine Arbeiten wohl aufgeführt zu hören. Rom hatte sein Collegium von Tonkünstlern, besaß selbst die besten Muster der Composition und Ausführung, und wurde wegen des Unterrichts und der trefflichen Beispiele mit eben so viel Zutrauen und Andacht besucht, als wie die alten Römer ehemals der Vervollkommnung halber nach Griechenland, oder die Griechen nach Aegypten reisten. Wenn aber Italien zu dieser Zeit aus allen Gegenden Europa's Musiker in seine Hauptstadt zog, so verbreitete bald nachher Flandern über Europa viele vortreffliche Componisten. Die irrenden Ritter, Karl V. und Franz I., beide Liebhaber und Beförderer der Musik, brachten viel Zeit in den Niederlanden zu; und die schönen Künste, welche

Guido, Marchetto von Padua und Franchino Gaffurio (lauter Italiänern) schuldig, zu bemerken, daß die Erstern die noch übliche Scala und das System lieferten, die Andern aber die moderne chromatische oder weltliche Modulation einführten, und die letztern der Welt die erste praktische Abhandlung über Composition gaben.

folgten, wohin sie ihnen den Weg zeigten, wurden bei den Flanderern einheimisch, besonders aber bei den Bewohnern von Brüssel, Antwerpen, Metz und Cambray, wo diese freigebigen Fürsten oft residirten. Allein nichts desto weniger scheint England in den frühern Zeiten der mehrstimmigen Composition die Harmonie mit einem Grade von glücklichem Erfolg bearbeitet zu haben, welcher fast mit dem Fortschritt jedes andern Landes in Europa wetteifern konnte: und wirklich kann man offenherzig fragen, ob Flandern, oder selbst Italien, eine ältere Probe der Vocalharmonie aufweisen kann, als den kanonischen Gesang: Sumer is i cumen in. Die Italiäner waren unstreitig die besten Musiker; aber es bleibt noch unentschieden, ob sie die ersten Componisten harmonischer mehrstimmiger Musik waren *).

Unter den Contrapunktisten, die im 15ten Jahrhundert blühten, ist vielleicht keiner bemerkenswerther, als Johann Okenheim; gewiß lieferte keiner auf dem festen Lande frühere Proben der Harmonie. Dieser geniale und wissenschaftliche Niederländer arbeitete viele gelehrte und fleißig gebildete Kirchensachen, und hatte die Ehre, Josquin unter seine vielen Schüler zu zäh-

*) Bonadies, Franchino's Lehrer, lebte so früh als andre Verfasser von mehrstimmigen oder contrapunktischen Compositionen, von denen noch Etwas vorhanden ist. Aber man muß zugeben, daß wir noch Werke von Okenheim Josquin, Isaac und Brumal besitzen, die weder Engländer noch Italiäner waren; Werke, welche an Vortrefflichkeit Alles übertreffen, was aus gleichem Alterthum von den Bewohnern Italiens, Englands, oder irgend einem Theile der Welt aufgezeigt werden kann.

len *). Nach Duchát war Okenheim aus der Grafschaft Hennegau, und Tinctor und Franchino nennen ihn gleichfalls einen Niederländer. Auf seinen Tod wurde ein Trauergesang von Josquin fünfstimmig in Musik gesetzt, und folgende Französische Elegie von Crespel componirt:

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin des Près, Gaspard, Brunel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
Mais composez un Ne recorderis,
Pour lamenter nostre Maistre et bon Père.

Aus den Schriftstellern des 16ten Jahrhunderts erfahren wir, daß Okenheim eine Motette in 36 Stimmen schrieb. Aber sollten wir geneigt seyn, diese Anstrengung des geduldigen Genies mit einer noch größern des Engländers Bird, in einem Gesange von 40 Stimmen, zu vergleichen, oder selbst dem Ruf des gelehrten Niederländers allen den Zuwachs zu demselben aus seiner vielstimmigen Composition zu entziehen, so würden doch die in dem Dodecachordon des Glareanus aufbewahrten Fragmente seiner Arbeit hinreichen, uns Achtung und Bewunderung abzunöthigen.

Okenheim war, wie es scheint, eingenommen für eine Gattung des Gesanges, welche Catholica hieß; eine so gebildete Melodie, daß sie in verschiedenen Mo-

*) Seine Schüler, von denen er sehr geachtet und geliebt wurde, waren zahlreich und in ihren Studien sehr glücklich. Wenn sie durch die Talente und die Wissenschaft ihres Lehrers beglückt waren, so war er es durch die Fähigkeiten und die Aufmerksamkeit seiner Zöglinge, und er zog viele treffliche Tonkünstler. P. Martini nennt ihn: Il famoso maestro; Andre nennen ihn musicorum principem.

dis oder Tönen, nach Belieben der Ausführer gesungen werden konnte, wenn nur das Verhältniß der zusammenstimmenden Noten in der Harmonie beobachtet wurde, indem die Ausführung auf Folgendem beruhte: daß, wenn der Gesang angegeben war, die andern Sänger durch Entdeckung der zufälligen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen im Fortgange die Antwort gaben. Aus der folgenden einzelnen Stimme, die uns Dr. Burney nebst ihrer Auflösung liefert, können zwei andre Stimmen herausgezogen werden; jede eine Quinte tiefer, als die unmittelbar darüber stehende, und ihr in der Entfernung einer vollkommenen brevis oder eines ganzen Tactes folgend *). Die Antworten sind, wie man freilich sieht, nicht im strengen Kanon; d. h. die entsprechenden Intervalle sind in den verschiedenen Stimmen nicht ganz ähnlich: und dieß geschieht nach einem Gesetze, welches dem Kanon von einer durchgeführten Fuge abzuweichen erlaubte, und es hinreichend machte, daß in dem Plan ein Geheimniß für den Ausführer zu entwickeln seyn sollte; und Tinctor sagt demnach: Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.

*) Das kreisförmige Zeichen am Anfange des Systems zeigt, daß der Tact vollkommen oder Tripeltact seyn soll; und in Epidiapente bedeutet, daß die Antworten in Quinten abwärts gegeben werden.

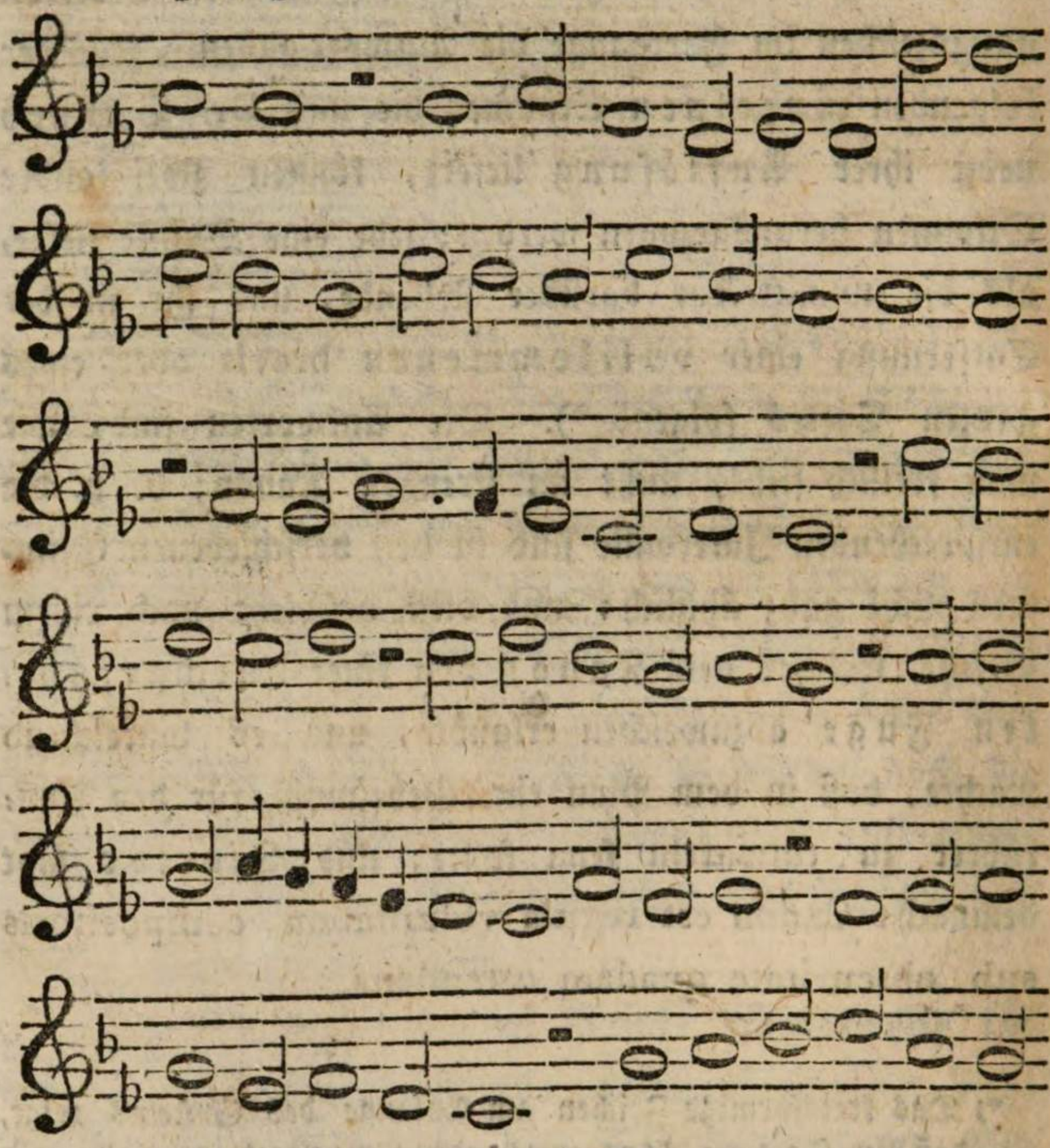
Der Kanon ist hier in G moll dargestellt; aber er kann nicht nur in jedem, sondern auch im Moll- oder Dur-Tone ausgeführt werden.

Canon.

Ś

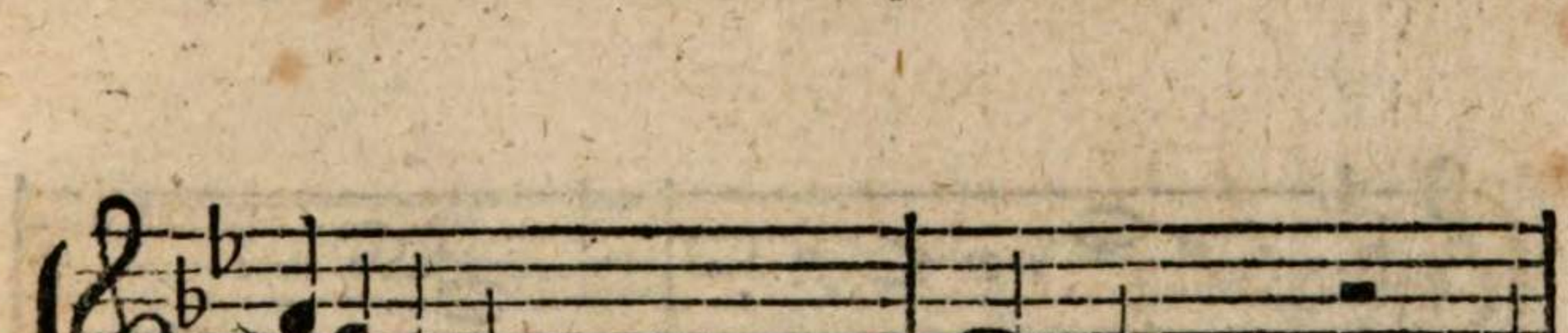
S

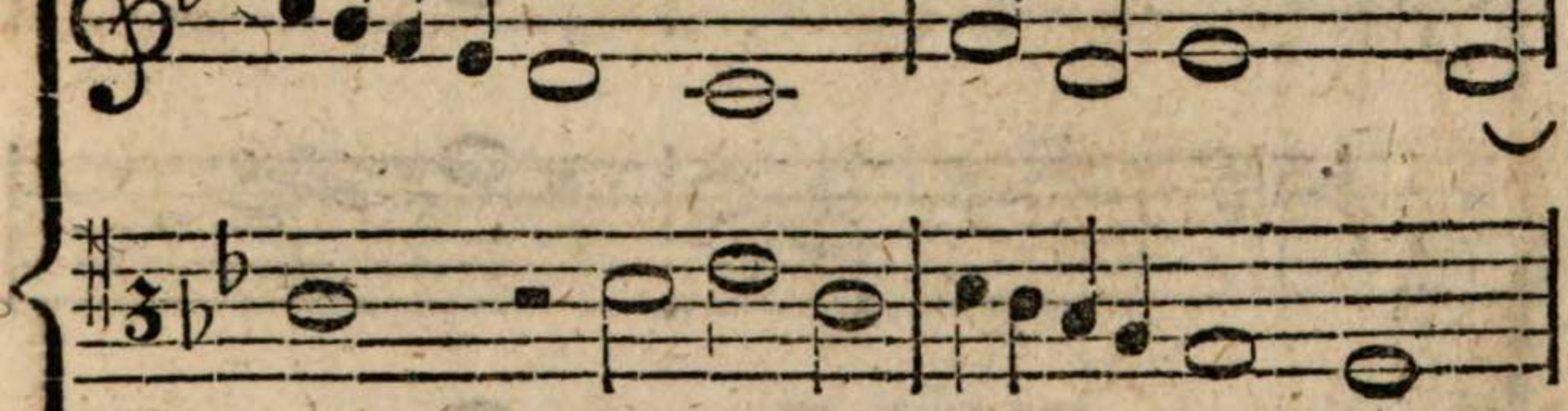
In epidiapente.

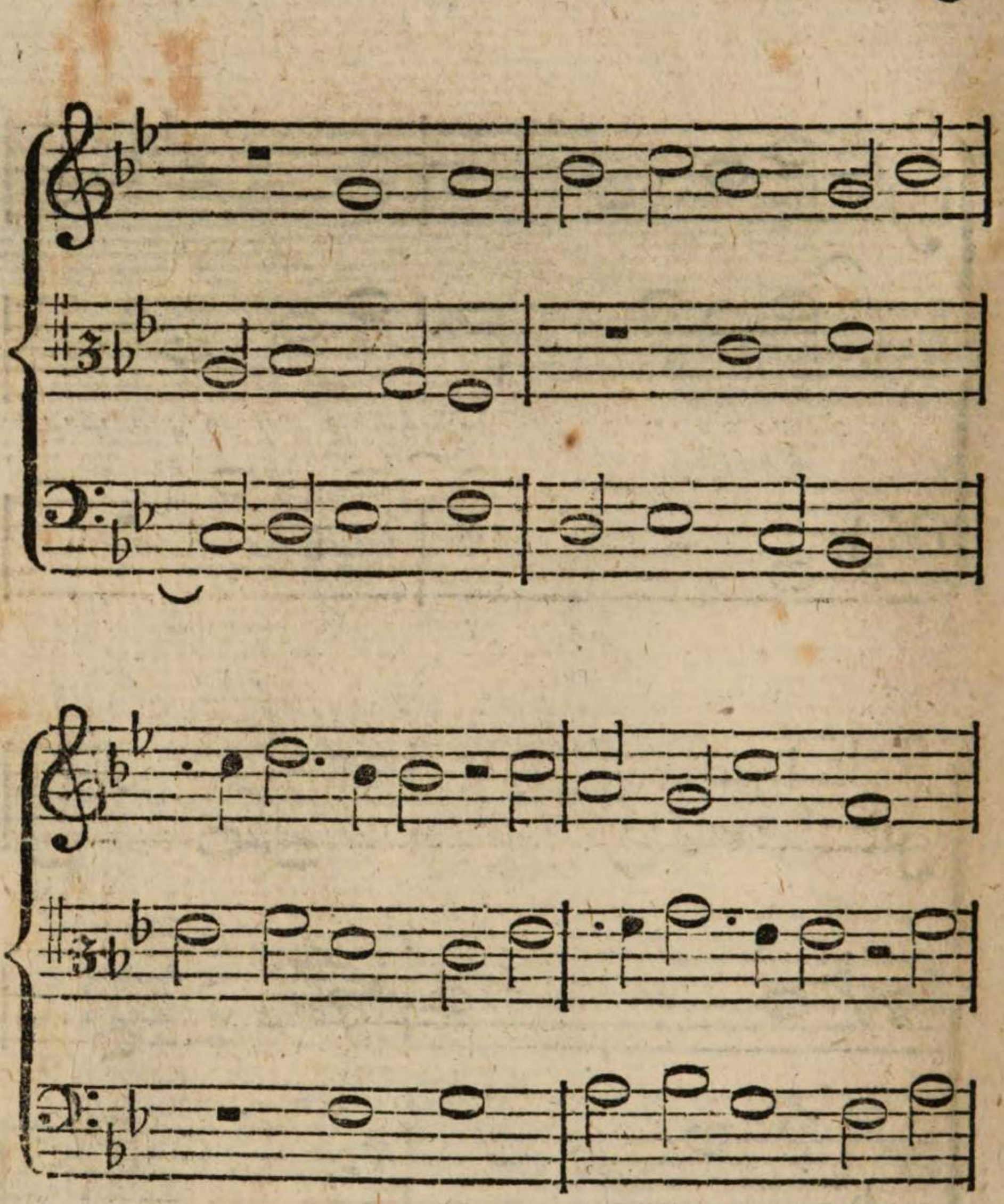


S S

Auflösung.







Es ist eine auffallende Thatsache, daß in der Musik, einer Kunst, deren großer und unmittelbarer Zweck ist, das Gemüth zu rühren und zu interessiren, und dem Sinn zu schmeicheln *), Fleiß und Geduld dem Geschmack

*) Dieser Ausdruck des hochgeschätzten Verfassers läßt sich leicht misdeuten, und freilich ist diese Ansicht der Musik ziemlich herrschend, worüber ich mir einige Anmerkungen erlaube.

Es gibt 1. eine pädagogische, 2. eine intellectuelle, 3. eine sentimentelle, und 4. eine wahrhaft ästhetische Ansicht der Musik.

Sie kann als moralisches, als intellectuelles, als pathologisches, und als ästethisches Mittel gebraucht und betrachtet werden. Die Tonkunst kann ferner als Gefährtin und Gehülfin der Poesie und andrer Künste, aber sie kann auch selbstständig wirken; sie läßt sich als bloßes Mittel, aber auch als Zweck in sich behandeln. Doch dieß mag und kann hier nur angedeutet werden. Unter dem, was man als Geschäft der Tonkunst gewöhnlich annimmt, kann man wohl dieses in der Hauptsache gelten lassen: sie soll Empfindungen, Gefühle, Affecte, Leidenschaften ausdrücken; aber man muß nothwendig hinzusetzen: sie muß in diesem Ausdrucke schön, folglich durch die Regeln der Harmonie, der Melodie, des Rhythmus und des Schicklichen überhaupt, begränzt, gemäßigt, gebildet seyn. Viele sagen: die Musik müsse auch Affecte und Leidenschaften erregen, sie müsse reizen und rühren; und das Reizende, Rührende und Schöne gilt ihnen ziemlich gleich, oder sie erklären Eines durch das Andere. Allein nicht alles Rührende ist schön, und nicht alles Schöne (auch selbst in der Musik) ist rührend. Geschmack und Sympathie und sinnliche Reizbarkeit sind nicht einerlei. Man kann zwar zugeben, daß die absichtlich pathetische, Leidenschaft schildernde Musik ihre Wahrheit, ihren charakteristischen Ausdruck auch dadurch beweise, daß sie die verwandten Saiten unsers Nervensystems bewegt, uns zur Sympathie hinreißt, uns in Affect, vielleicht sogar in einen Grad von Leidenschaft setzt: dieß aber ist blos Wirkung, die auch nicht in allen Individuen gleich ausfällt: das Schöne und Wahre sind Gegenstände des Urtheils, worin Gemeinschaft voraus-

und der Erfindung vorhergehen mußte. Allein dieß ist vielleicht hauptsächlich, wo nicht ganz, dem Umstande zuzuschreiben, daß die Kirchengesänge meistens die vorgesetzt wird; und wer auch von einer pathetischen Musik nicht eben selbst merklich gerührt, noch weniger in Leidenschaft gesetzt wird, kann doch den tiefen, innigen und schönen Ausdruck der Musik in der geistigen Betrachtung erkennen und anerkennen. Ohne selbst durch die Macht der Töne hingerissen zu werden, kann er wohl in der Einbildungskraft ihr Hinreißendes wahrnehmen; ohne selbst zu weinen, wohl den tiefen, klagenden Ausdruck empfinden und fassen. Verlangt man aber, Musik solle überhaupt Affect oder gar Leidenschaft erregen, so drückt man sich entweder falsch aus, oder man würdigt die Kunst herab, macht sie von Zufälligkeiten der Menschennatur abhängig, und gibt sie allem Misbrauche preis, der auch genug mit ihr getrieben worden und noch wird, wo man blos auf heftige oder schmelzende Effecte (unbekümmert um Wahrheit und Schönheit) hinarbeitet, oder die Tonkunst zur Dienerin der Sinnlichkeit, und oft der gemeinsten und rohesten, erniedrigt. Die Tonkunst hat schöne oder erhabene (und selbst in ihrer Erhabenheit wieder schöne) Darstellung zu ihrem unmittelbaren Gegenstande oder Zwecke. Sie wird das Herz nicht leicht kalt, oft nicht ungerührt lassen, wenn sie diesen Zweck rein und treu verfolgt. Sie mag in besondern, z. B. dramatischen, Verhältnissen bisweilen vorzüglich auf das Schmeichelnde oder Rührende angelegt seyn; allein dieß sind im Ganzen nur untergeordnete und Nebenzwecke. Selbst in jenen großen harmonischen Formen und Durchführungen der alten Contrapunktisten wird man das Erhabene oft nicht verkennen, das uns zur Bewunderung erhebt, aber nicht gerade dem Sinne schmeichelt, und nicht unmittelbar rührt. Setzt man den Hauptzweck der Musik in Rührung und Schmeicheln des Sinnes, so wird man sie leicht herabwürdigen, und den Launen des großen Haufens unterwerfen, und die Misgriffe mancher blos auf Effect (gleichviel durch welche oft ganz unästhetische Mittel) hinarbeitender Künstler rechtfertigen und beschönigen.

Anmerk. des Uebersetzers.

schriebene Grundlage aller Composition in der Periode, von welcher die Rede ist, ausmachten.

Componisten, die in diesem Fach des Studiums fortschritten, erlangten eine große Leichtigkeit in jeder Gattung der nachahmenden Musik desselben, und man verfertigte Fugen, die sich vor- und rückwärts singen ließen, oder, technisch ausgedrückt, recte et retro, während andre per arsin et thesin sangen, d. h. ihre Einrichtung war so, daß eine Stimme stieg, während die andre herabging. Diese und viele andre, eben so schwierige, eben so verwickelte, und in Absicht auf Annehmlichkeit für das Gehör oder auf Rührung des Herzens unwirksame Compositionen erschienen während des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts, nach welchen die Reize der reinen und heitern Melodie anfingen sich zu zeigen und allgemein gefühlt zu werden.

Die obigen Bemerkungen sind jedoch mit einiger Einschränkung zu versehen, wie die zwei folgenden Compositionen beweisen werden.

Pavane à quatre Parties.

Aus der Orchesographie de Thoinot Arbeau gezogen. Zuerst herausgegeben im Jahr 1558.

me-ra-vi-e d'vn soubzriz gra-ci-eux,

me-ra-vi-e d'vn soubzriz gra-ci-eux,

me-ra-vi-e d'vn soubzriz gra-ci-eux,

me-ra-vi-e d'vn soubzriz gra-ci-eux,

Viens tost me se-cou-rir, Ou me faul-

Viens tost me se-cou-rir, Ou me faul-

Viens tost me se-cou-rir, Ou me faul-

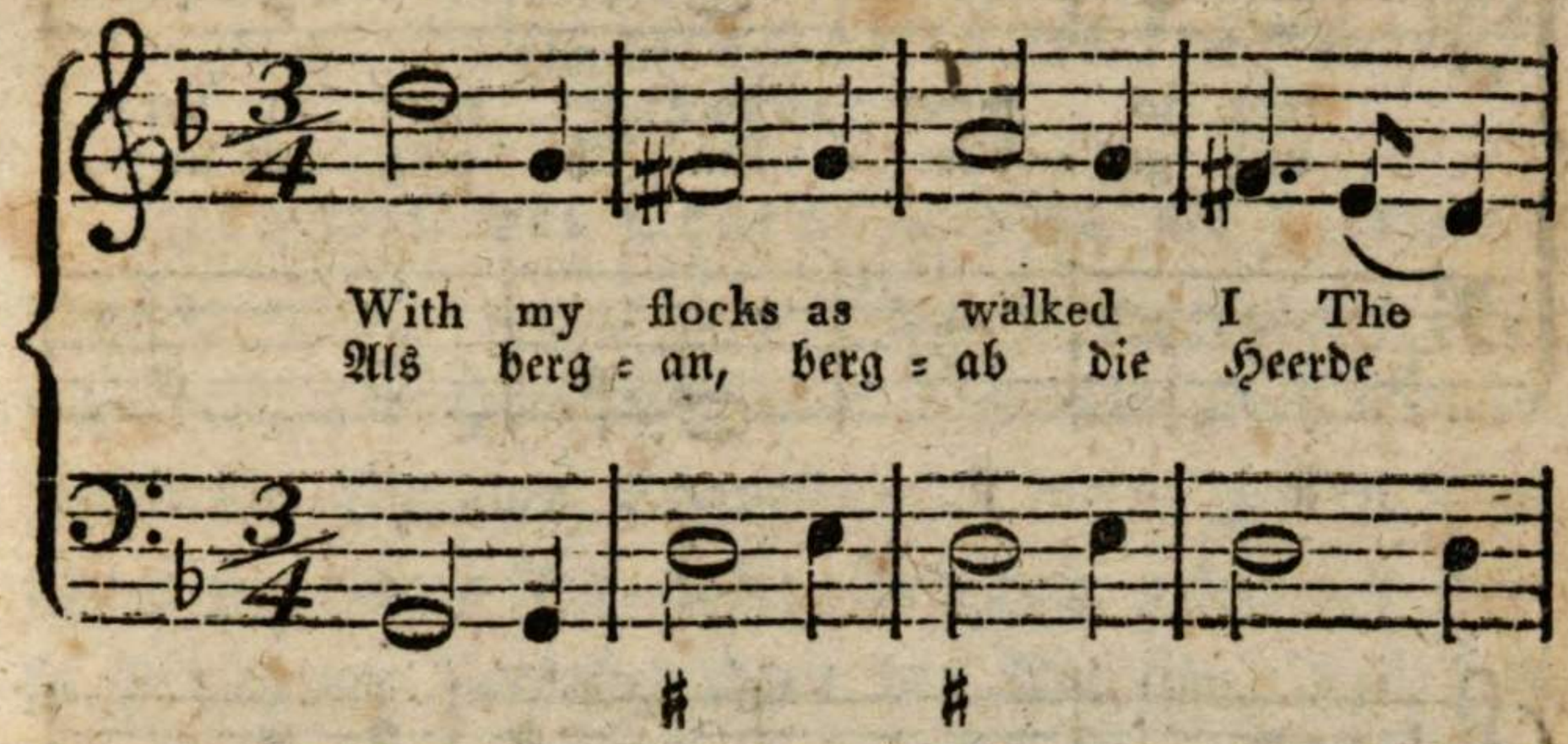
Viens tost me se-cou-rir, Ou me faul-

dra mou - rir, Viens tost me se - cou -
dra mou - rir, Viens tost me se - cou -
dra mou - rir, Viens tost me se - cou -
dra mou - rir, Viens tost me se - cou -

rir, Ou me faul - dra mou - rir.
rir, Ou me faul - dra mou - rir.
rir, Ou me faul - dra mou - rir.
rir, Ou me faul - dra mou - rir.

Englisches Lied,

aus einer Handschrift vom Jahre 1580.



tent to move her. I stept in her
doch ge = blie = ben! Ich ging auf sie
waie, she stept a - wrie, But she I shall
zu, sie beug = te aus, Doch werd' ich sie
e - ver love her.
e = wig lie = ben.

Neunzehntes Kapitel.

Josquin del Prato; und der Zustand der Musik während des frühern Theils des sechzehnten Jahrhunderts.

Josquin del Prato *), schon als Okenheim's Schüler erwähnt, war der nächste ausgezeichnete Contrapunctist der Flämischen oder Niederländischen Schule. Wenn die geistlichen Compositionen dieses großen Tonsetzers seit langer Zeit außer Gebrauch gekommen sind, so ist dieß der Veränderlichkeit der Notation, und dem Eigensinne der Mode mehr zuzuschreiben, als einem Mangel an Gehalt, selbst von der erhabensten Art. Wenn wir Palestrina, Orlando di Lasso, Tallis und Bird, bewundern, deren Arbeiten die musikalischen Bibliotheken des sechzehnten Jahrhunderts schmückten und bereicherten, wie viel mehr sollten wir von den Fähigkeiten Josquin's ergriffen werden, der, hundert Jahr zuvor, nicht allein alle vorhandene Schwierigkeiten des Kanons, der Fuge, der Nachahmung, und jeder Gattung von gelehrter und sinnreicher harmonischer Verbindung und Entwickelung, besiegte, sondern auch neue harmonische Zusammensetzungen, originelle Anordnungen der Stimmen gegen einander, erfand, und im hohen

*) Josquin wird von Guicciardini (Descriz- di tutti i Paesi bassi) unter die Flämischen Musiker gezählt. Aber der Zusatz del Prato zu seinem Namen, oder Lateinisch, Pratensis, zeigt an, daß er ein Toscaner gewesen ist. Auch wird er oft von Italiänischen Schriftstellern unter dem Namen Josquino, Jodoco del Prato, erwähnt. Franchino gibt ihm, wenn er von seiner außerordentlichen Erfindungsgabe und Gelehrsamkeit spricht, diese Benennung; und hierin ist ihm fast jeder theoretische Schriftsteller gefolgt.

Grade der Urheber der modernen vielstimmigen Composition war.

Ein stärkerer Beweis von Josquin's hohem Rufe als eines Tonsetzers kann wohl nicht angeführt werden, als folgender, aus Castiglioneis Cortegiano genommener Umstand. Indem dieser Verfasser von der unglaublichen Ausdehnung spricht, bis zu welcher bei gewöhnlichen Menschen oft das Vorurtheil in Hinsicht des Verdienstes literarischer Producte gehen kann, erläutert er seine Behauptung durch das Entzücken, womit eine gebildete Gesellschaft seiner Bekannten eine Kopie von Versen gelesen hatte, welche ihnen als das Product Sanazaro's angekündigt worden waren, und die hohen Ausdrücke, mit denen sie sie zu rühmen fortfuhren, bis sie entdeckten, daß sie nicht von ihm waren, da denn ihr Beifall sich sogleich in eine eben so heftige Verwerfung verwandelte. Und dann fährt er fort, seinen Ausspruch durch den Zusatz zu verstärken: „So wurde eine vor der Herzogin von Urbino gesungene Motette gänzlich unbeachtet gelassen, bis man erfuhr, daß sie aus Josquin's Feder kam, da sie denn allgemeines Entzücken erregte.“ Als ein schickliches Seitenstück zu dieser Erzählung gebe ich folgende aus Zarlino. Die Motette, verbum bonum et suave, welche in der Päpstlichen Kapelle zu Rom lange als Josquin's Werk aufgeführt worden war, wurde als eine der schönsten Compositionen der Zeit geschätzt; aber der berühmte Willaert, welcher Flandern verlassen hatte, um nach Rom zu gehen, und fand, daß man diese Motette als Josquin's Arbeit anhörte, erklärte sie für sein Eigenthum. Man glaubte

ihm: das Werk wurde sogleich verworfen, und nie wieder aufgeführt. So hoch stand in der That Josquin's Verdienst, daß sein Name ein Freibrief fast für jede Composition war, und fast jedes Product kein Glück machte, das dieser hohen Empfehlung entbehrte. Indessen beruhte dieß Vorurtheil bei dem Unwissenden, wiefern es Josquin's Verdienst betraf, auf einer durch die Meinungen der besten Richter bestätigten Grundlage. Franchino, da er von den großen Meistern seiner eignen Zeit redet, erwähnt diesen Tonkünstler aufs Ehrenvolleste, und stellt ihn unter die angenehmsten Componisten *). Diesem Zeugniß Franchino's tritt Zarlino eifrig bei, und setzt Josquin auch unter die pratici periti, die erfahrensten ausübenden Künstler; und Adami weiht ihm in seinen „Gesetzen für die Einrichtung der päpstlichen Kapelle" nach Guido als einem Pfleger und Beförderer der Kirchenmusik die höchste Ehre. Er nennt ihn Uomo insigne per l'inventione, einen durch seine Erfindung ausgezeichneten Mann, und meldet, daß er zur Zeit Sixtus des IV. ein Chorsänger in der päpstlichen Kapelle war.

Nachdem Josquin Italien verlassen, ward er Kapellmeister bei Ludwig XII. von Frankreich. Sein Ruhm war ihm in diesem Lande vorhergegangen und hatte ihm die günstigste Aufnahme vorbereitet. Wenn er bei seinem

*) Franchino war, wie aus seinen eignen Schriften erhellt, persönlich mit Josquin bekannt. Indem er (Angel. ac Div. opus Musicae Tract.) von einigen Ungenauigkeiten in der Sesquialteral-Proportion spricht, sagt er: di questi inconvenienti ne advertì te gia molti anni passati Jusquin despriet et Gaspar, dignissimi compositori.

neuen Beschützer glücklich war, so war der Französische König stolz, so anerkannte Talente in seinen Diensten zu haben, und es war schwer zu sagen, welcher von beiden mehr Grund zur Zufriedenheit über diese Verbindung hatte. Ludwig erkannte wirklich sein Glück, einen Mann von Josquin's Talenten zu besitzen so sehr, daß er ihm in einer frohen Aufwallung eine Pfründe *) versprach. Aber Josquin fand es in der Folge nöthig, dem Monarchen sein Versprechen in Erinnerung zu bringen. Er nahm Gelegenheit, dieß öffentlich, doch ohne Anstoß, zu thun. Als er eine Motette für die königliche Kapelle zu schreiben hatte, wählte er aus dem 119 Psalm die Worte: Memor esto verbi tui servo tuo (Gedenke deines Wortes gegen deinen Knecht), und setzte sie mit so bedeutendem Ausdruck, daß der König die Beziehung auf sein vergessenes Wort erkannte, und es bald nachher in Erfüllung brachte. Josquin, nicht weniger voll Gefühl für die königliche Gnade, und eben so dankbar, setzte nun eine andere Motette über folgenden Text aus demselben Psalm: Bonitatem fecisti cum servo tuo,

*) Ludwig, ein großer Liebhaber der Musik, mit der er aber sich nicht durch eigene Ausübung erfreuen konnte, glaubte sich denen, die ihm dieß Vergnügen verschafften, doppelt verpflichtet. Seine Stimme war so schwach und unbiegsam, daß ihm auch das Einfachste nicht gelang, und daß er daher Josquin bat, ihm Etwas zu setzen, worin er doch eine Stimme mitsingen könnte. Dieser schrieb nun einen Kanon für zwei Stimmen, welchem er zwei Nebenstimmen beifügte, von denen die eine blos einen Ton gelegentlich auszuhalten hatte, und die andre den Hauptton und seine Quinte abwechselnd angab. Von diesen wählte der König die erste, und fand, nach manchen eifrigen und geduldigen Versuchen, sich fähig, diesen Ton zum Kanon zu singen.

Domine! „O Herr, du hast gnädig gehandelt mit deinem Knecht.“ Noch ist nicht zu vergessen, daß Josquin, nachdem er sich wegen des königlichen Versprechens zu wiederholten Malen an einen Edelmann gewandt, und immer die Antwort erhalten hatte: „Ueberlassen Sie mir die Sache; ich will schon dafür sorgen,“ und es dennoch bei diesen fruchtlosen Versicherungen blieb, er jene Französische Aeußerung: Laissez faire moi (lassen Sie mich nur machen) in eine Solmisazion brachte, und eine ganze Misse über diese Sylben des Hexachords schrieb: La sol fa re mi *).

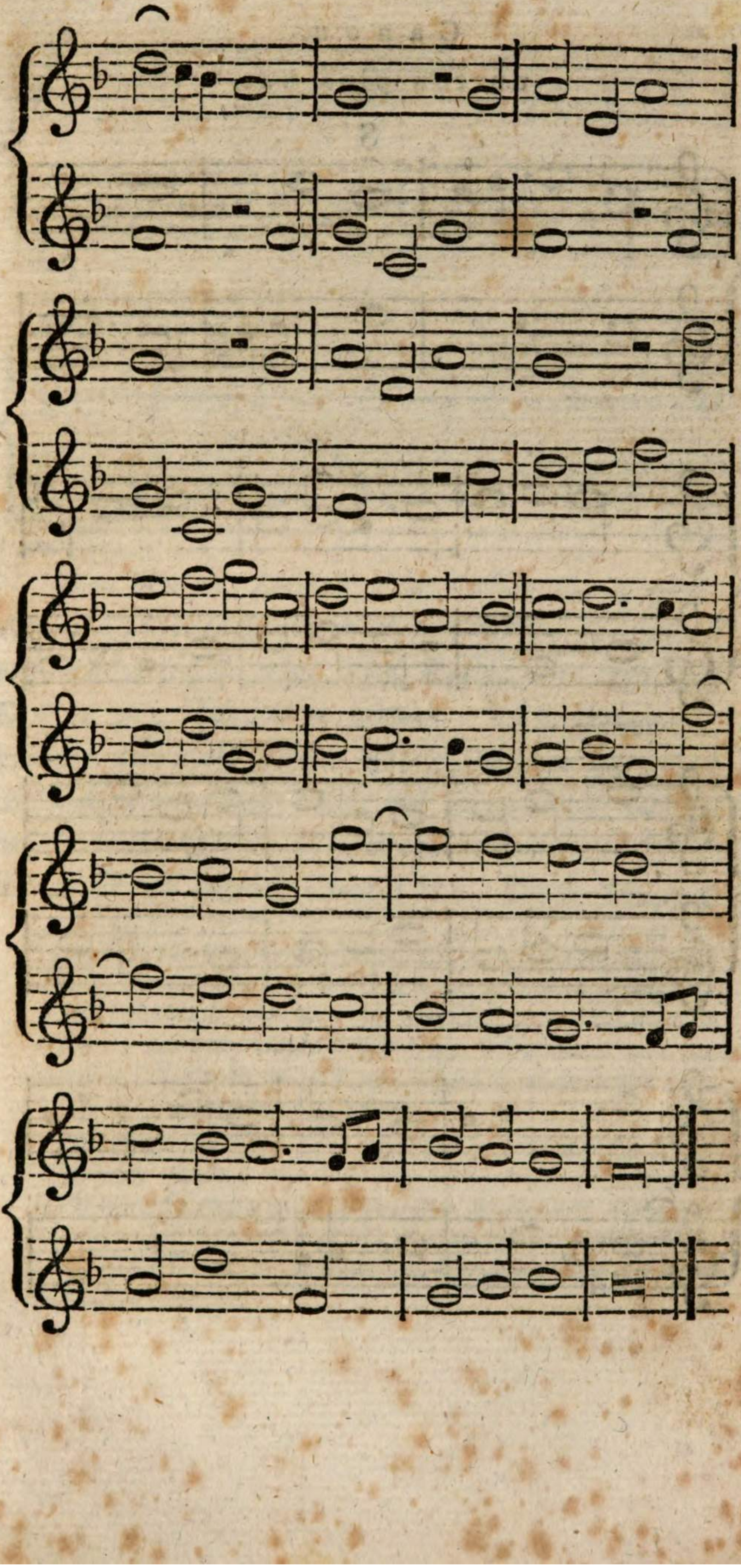
Nach Allem, was man aus den besten Quellen schöpfen kann, war Josquin zu seiner Zeit der Fürst der Tonkünstler. Niemand scheint eine gleiche Macht über die Affecte und Leidenschaften der Liebhaber und Beschützer der Musik gehabt zu haben. Rabelais gibt ihm, in seinem Prolog zum dritten Buch des Pantagruel, den ersten Platz unter den neun und funfzig vortrefflichen Meistern, die er ehemals gehört hatte; und seine Compositionen scheinen zu seiner Zeit eben so berühmt gewesen zu seyn, als jetzt die beliebtesten der neuern Meister. Heinrich VIII. von England, als Prinz Heinrich, und Anna Boleyn, sammelten und lernten von denselben bei ihrem Aufenthalt in Frankreich eine große Anzahl. Seine Französischen Lieder für drei und vier Stimmen, sind sehr zahlreich: und mehrere seiner

*) Diese Misse wird im Britischen Museum unter Josquin's andern Arbeiten aufbewahrt, und ist eine vortreffliche Composition.

Missen, von denen einige ganz aus Kanons in der Quarte, Quinte und Octave bestehen, begreifen über zwanzig Sätze. Unter dieser letztern Gattung seiner Werke ist das, über die alte Melodie, genannt l'homme armé, eines der besondersten und genialsten. Dr. Burney fand es im Britischen Museum in einer gedruckten Sammlung, der ersten, die nach Erfindung des Drucks aus der Presse kam. Seine Absicht war, blos zwei oder drei Stücke daraus abzuschreiben; aber er wurde durch die wohlersonnene Verbindung und glückliche Erfindung der Composition so angezogen, daß er die ganze Misse in Partitur brachte. In Josquin's schönem Sine nomine, welches aus einer Reihe Kanons besteht, finden wir zwei sehr interessante Kanons, einen in der Secunde oben, und den andern in der Secunde unten. Man wird sie wohl der Abschrift werth achten. Sie sind im Tenorschlüssel auf der dritten und vierten Linie gedruckt, hier aber der Bequemlichkeit wegen im Sopranschlüssel gegeben.

Canon,

un ton plus haut.



Canon,
un ton plus bas.

Man hält die Themas dieser Stücke für original; aber zu Josquin's Zeit war es gewöhnlich, zu Kanons und Fugen irgend einen alten Gesang oder eine alte Melodie zum Subject zu nehmen. Diese Gewohnheit herrschte noch, als Zarlino blühete, welcher sagt, daß jede damals componirte Misse auf ein gewisses, aus einer populären Motette oder einem bekannten Liede entlehntes Thema gegründet wurde **). Dieser Gebrauch

*) Obgleich keine rasche Ausführung bei diesen Compositionen nöthig war, so konnten sie doch nicht ohne vorhergehendes vieles Studiren und häufiges Probiren genau vorgetragen werden. In dem Original sind keine Tactstriche, und die Geltung der Noten wechselt oft, sowohl durch ihre Stellung, als durch die Wirkung der Zeichen.

**) Glareanus sagt auch, daß zu seiner Zeit kaum eine Misse componirt wurde, die nicht ein wohlbekanntes Lied oder Stück zum Thema gehabt hätte. Und Bayle (Art. Marot) bemerkt, daß Franz I. und sein ganzer Hof Clemens Marot's Uebersetzung der Psalmen nach den Melodieen von Lieblingsliedern sangen.

der Kirchencomponisten, ein Thema zu entlehnen, würde, wenn man sich dabei auf die Kirchenmelodieen oder den feierlichen Canto fermo beschränkt hätte, keinen andern Vorwurf verdient haben, als daß er die Phantasie verbannte und Originalität ausschlösse; aber auf die Annahme leichter und leichtfertiger Volkslieder ausgedehnt, scheint er nicht nur äußerst unschicklich, sondern auch deßhalb höchst tadelnswerth gewesen zu seyn, weil er der ganzen Composition einen Anstrich von Leichtsinn geben, und oft durch unvermeidliche Ideenverbindung den ursprünglich an die Melodie geknüpften Text ins Andenken bringen, und so das Gefühl der nun gesungenen heiligen Worte ganz zerstören mußte *). In seinen Motetten vermied Josquin nicht blos diesen Fehler, sondern er hatte auch den Ehrgeiz, sie ganz als sein Eigenthum zu liefern und ihnen im Ganzen eine seine andern Compositionen überwiegende Vortrefflichkeit zu geben. Ihr Stil ist klar und anmuthig, ihr Gewebe kunstreich und ausgearbeitet; und wenn er sich je seiner eignen fruchtbaren Erfindung überhebt, so geschieht es nur zu Gunsten irgend eines schönen und feierlichen Kirchengesanges, den er so mannichfaltig und freigebig bearbei-

*) Aus allem, was sich über diesen Gegenstand ausmachen läßt, scheint es, daß die Christen, gleich den Türken, welche, nach Gio. Battista Donato, nur eine beschränkte Anzahl Melodieen haben, um diese Zeit die Mannichfaltigkeit ihrer Melodieen einschränkten. Gewiß ist es, daß in England der weltlichen und Volkslieder sehr wenige sind. An Erfindung und Neuheit dachte man so wenig, daß selbst solche Componisten, wie Bird, Morley, Bull, Farnaby und Gibbons, sich begnügten, über die Melodieen alter und wohl bekannter Balladen Variationen zu machen.

tet, daß er ganz zu seinem Eigenthume wird. Die Hauptzüge dieses Theils der Werke Josquin's sind die Einfalt und Größe ihrer Fugensubjecte, der ernste und ehrwürdige Stil ihrer begleitenden Stimmen, das Sinnreiche der eingeflochtenen Nachahmungen, und die allgemeine Reinheit ihrer Harmonie. Diese Vortrefflichkeiten waren, als die Musik so sehr auf die Kirche beschränkt war, als ein solcher Mangel an Melodie und an gefälliger Anordnung herrschte, von hohem Werth, und hinreichend, den Tonsetzer, dem sie zu Gebote standen, in den ersten Rang seines Faches zu stellen. Alle strebten nach diesen Vorzügen, aber Wenige erreichten sie, und keiner offenbarte sie in so hohem Grade, als Josquin in seinen Motetten *).

Wenn dieser große Mann (denn ihm gebührt diese Benennung) seine Compositionen durch einen wesentlichen Fehler herabwürdigte, so war es die Uebertreibung, womit er sich den Eigenheiten seiner Zeit überließ, nämlich das Streben nach Schwierigkeiten um ihrer selbst willen. Augmentation, Diminution und Inversion, und jede mögliche Stellung und selbst Verdrehung der Melodie, waren die herrschende Leidenschaft seiner Zeitgenossen, bei denen, dem Auge gefallen, hinlänglich jede Vernachlässigung des Gehörs vergütete.

*) In der 3ten und 4ten Sammlung von zu Anfang des 16ten Jahrhunderts herausgegebenen Motetten, unter dem Titel Motetti della Corona, sind einige der schönsten Proben von Josquin's Talent in dieser Gattung; unter diesen verdient ein fünfstimmiges Miserere besondre Auszeichnung. In jeder Hinsicht ist es bewundernswürdig, und bietet ein Muster der Chorcomposition dar.

Regelmäßige Kanons wurden über Fugen geschätzt, strenge Fugen den freien vorgezogen, und diese wieder der zufälligen Nachahmung, blos nach dem Grundsatze, dem größern Grade der Verwickelung den höhern Werth zu geben. Daß solche Compositionen, als Uebungen, dem aufstrebenden Schüler nützlich sind, und die beste Schule für die, welche nach dem Ruhm wackerer und ausgezeichneter Contrapunctisten streben, ausmachen, ist nicht zu leugnen: allein blos um das Schwere leicht und gewandt auszuführen, ist es nöthig, in unsrer Uebung ihre Schwierigkeit zu erhöhen, so wie öffentliche Tänzer ihre Privatübungen mit Gewichten beladen vornehmen. Man hat behauptet, und gewiß mit Grunde, daß, seit Erfindung des Contrapuncts, kein großer Tonsetzer existirte, der sich nicht der Arbeit, diese abstruseren Arten der musikalischen Combination zu studiren und hervorzubringen, unterworfen hatte. Wenn ehemals solche Producte um ihrer selbst willen verehrt wurden, so sollten sie jetzt als Magazine theoretischer Materialien, und als Muster erfinderischer Anordnung und Behandlung geachtet werden: und nicht darum, weil sie der gute Geschmack vom Theater verbannt hat, sind sie auch in der Gattung des Oratoriums, und noch mehr in der Kirchenmusik unpassend. Der nicht zu vertheidigende Fehler in Josquin war, daß er, von Wissenschaft überströmend, zu viel davon in seine weltlichen Compositionen einfließen ließ. Daher sind sie oft ernsthaft, wenn sie munter; und schwierig gearbeitet, wenn sie leicht seyn sollten. Allein hierin ward er nur zu sehr durch die Weise seiner

Zeitgenossen unterstützt; denn wenn seine Compositionen bisweilen zu ernsthaft waren, so waren die ihrigen noch finstrer. Aber wenn ihn Andre gleich an schwerfälligem oder trocknem Ernst übertrafen, so erreichten sie doch nie seine Klarheit, Würde und majestätische Manier. Wirklich gilt er ziemlich allgemein als das Urbild aller musikalischen Vortrefflichkeit, für die Zeit, in der er blühte, und als derjenige, der in seiner Person das eine Originalgenie darstellte, mit welchem in irgend einer Kunst oder Wissenschaft ein Zeitalter bisweilen durch die Güte des Himmels begünstigt und geschmückt wird.

Es ist für jeden denkenden Leser eben so sehr ein Gegenstand des Bedauerns, als eine Schande für Italien, daß, während er in diesem Lande lebte, weder sein hohes Verdienst, noch sein ausgebreiteter Ruhm, ihn vor der Kränkung schützen konnte, modische Buffonerie im Sonnenscheine öffentlicher Freigebigkeit glänzen zu sehen, indessen er ein spärliches Einkommen hatte, und selbst Mangel leiden mußte. In den Sopplementi musicali Zarlino's finden wir folgendes Sonett, von Serafino dell' Acquilla, auf diesen bedaurenswerthen Zustand gedichtet *).

*) Dieser Verfasser, sagt Crescimbeni, wurde wegen seines Talents in der Poesie und Musik hochgeschätzt. Er starb im Jahre 1500, und erhielt folgende Grabschrift:

Qui giace Serafino: partiti hor poi,
Sol d'aver visto il sasso che lo serra,
Assai sei debitore agli occhi tuoi.

Italiänisches Sonett auf Josquin del Prato.

Giosquin, non dir che 'l ciel sia crudo e empio
Che t' adornò si soblime ingegno:
E s'alcun veste ben, lascia lo sdegno;
Ove di cio gode alcun buffone o scempio,
Da quel ch'io ti dirò prendi l'essempio;
L'argento e l'or che da se splende degno,
Si mostra nudo; e sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun teatro o tempio:
Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il dì sia pur goicondo,
Si muta il stato lor di nero in bianco.
Ma chi ha virtù gioia a suo modo il mondo,
Com' huom che nuota e ha la Zucca al fianco,
Metti 'l sott' acqua pur, non teme il fondo.

Josquin ſtarb früh im ſechzehnten Jahrhundert. Walther ſagt in ſeinem muſikaliſchen Lexikon, er ſei in der Kirche der h. Gudula zu Brüſſel begraben worden, und führt aus Athenae Belgicae von Swertius folgende Grabſchrift an *):

*) Verſchiedene Lateiniſche Gedichte wurden auf ſeinen Tod geſchrieben, zu deren einem die Muſik in der ſiebenten Sammlung Franzöſiſcher Geſänge in fünf und ſechs Stimmen, zu Antwerpen 1545 gedruckt, im Britiſchen Muſeum aufbewahrt wird. Eins dieſer Gedichte iſt zweimal componirt, von Benedict, und von Nicolas Gombert, einem von Josquin's Schülern. Dieſer Umſtand ſchien bemerkenswerth, um den Einfluß ungegründeter Vorſtellungen anzuführen. Weil beide Compoſitionen in E moll, ſowohl mit einer kleinen Secunde als mit einer kleinen Terz geſchrieben ſind, ſo führte ſie Blainville, ein Gelehrter und Muſikus des letzten Jahrhunderts, als Beweiſe von der Exiſtenz eines dritten Modus an, der von unſerm Moll und Dur verſchieden ſei (S. Musica de France 1751). Und

Mors inevitabilis!
Mors amara, mors crudelis,
Josquinum dum necasti,
Illum nobis abstulisti,
Qui suam per harmoniam
Illustravit ecclesiam.
Propterea dic tu Musicae:
Requiescat in pace. Amen.

weil dieser modus, wie er behauptet, an der Modulation unsrer Dur- und Moll-Tonart Theil nimmt, so nennt er ihn den gemischten. Rousseau erklärt sich in seinem Dictionnair hierüber folgendermaßen:

„Da dieser neue modus nicht durch die Analyse der drei Consonanzen, wie der modus maior und minor, gegeben wird, so ist er nicht, wie sie, durch dem modus wesentliche Harmonieen bestimmt, sondern durch eine ganze ihm angemessene Tonleiter, sowohl im Aufsteigen, als im Herabgehen, so daß, während in unsern zwei Tonarten die Scala durch die Consonanzen gegeben wird, so in dem neuen modus die Consonanzen durch die Tonleiter gegeben werden." Er zeigt dann, daß der wesentliche Unterschied zwischen dem gemischten modus und den unsrigen, in Ansehung der Melodie, auf der Lage der zwei Halbtöne beruht; von denen der erste in dem gemischten unveränderlich zwischen der Tonica und der Secunde, und in den andern zwischen der Quinte und Serte ist. Und in Ansehung der Harmonie, sagt er, findet sich am Eingange des Stücks die kleine Terz, im Verfolg aber die kleine oder große Terz. Alles dieses sagt Rousseau blos zur Erläuterung, nicht zur Unterstützung, da seine große Einsicht die Vertheidigung unmöglich gefunden haben würde. In dieser Absicht allein bringt er folgendes Beispiel der Scala und harmonischen Begleitung von Blainville's gemischtem modus vor:

Die Nachricht über diesen berühmten Meister kann nicht besser geschlossen werden, als mit Beifügung folgenden Probestücks seiner Talente und Einsichten; als

---

eines Tonsetzers in dem Stil und der Manier, die zu seiner Zeit herrschten.

Sollte man zu Gunsten der Idee Blainville's anführen, daß die alte Kirchenmusik oft nach diesem Plane gesetzt

Canon,
Duo in Uno.

*)

wurde, so dient zur Antwort, daß sie barbarisch und nach keinem Princip der Harmonie und dem erlaubten Verhältniß der Accorde zu dulden war. Die Tonarten solcher Compositionen waren höchstens zweideutig, und die Compositionen selbst unregelmäßig.

*) Hier in der untersten Stimme hatte der Verfasser die Worte bis zu Anfange des dritten Tactes unterzusetzen vergessen; daher ich sie bis dahin nach Bedünken unterzulegen gewagt habe.

A. d. U.

O Je - su, Fi - li
vid, mi - - - se -
O
vid, mi - - - - - se
Da - vid, mi -
re-re me - - - - - i
Je - su Fi - li Da - -
re - - - - - -

se - re - re me - -
mi - - se - re - re me - i mi -
vid mi - se - re -
re me - - i mi -
i, Fi - li -
se - re - - re me - i Fi -
- re me - - i,
- se - re - re me - i, Fi -

li - a me - a
- lia me - a ma - - - -
Fi - - li - a
li - a me - - - a
ma - le a dae - mo - ni -
- - le a dae - mo - ni - o
me - - a ma -
a dae - mo - - ni -

o ve - xa - tur,

ve - xa - - - - -

le a dae-mo - nio ve - xa -

o ve - xa - - -

nam et ca - tel - li e - -

tur; nam et ca - tel - li e - -

tur; nam et ca -

tur;

dunt de mi - cis quae ca -
- dunt de mi - cis quae
tel - li e - dunt de
nam et ca - tel - li e - -
- - dunt,
ca - - - - dunt
mi - cis quae ca - -
dunt de mi - -

de men - - -
de men - sa do - mi - no
dunt de
cis, quae ca - - -
- - sa do -
- - - - -
meu - - - -
dunt

mi - no

rum su -

sa do - -

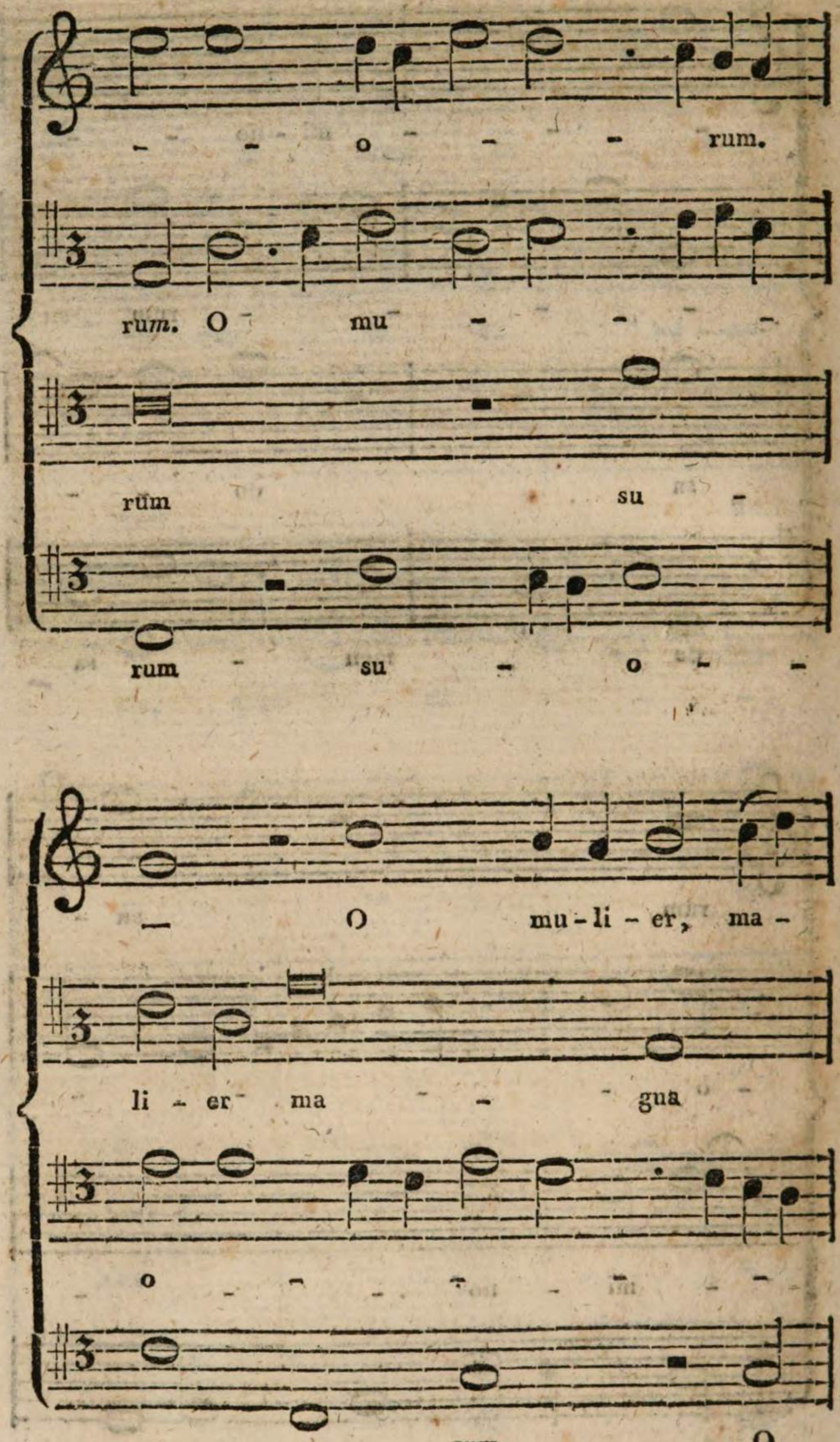
de - men - sa

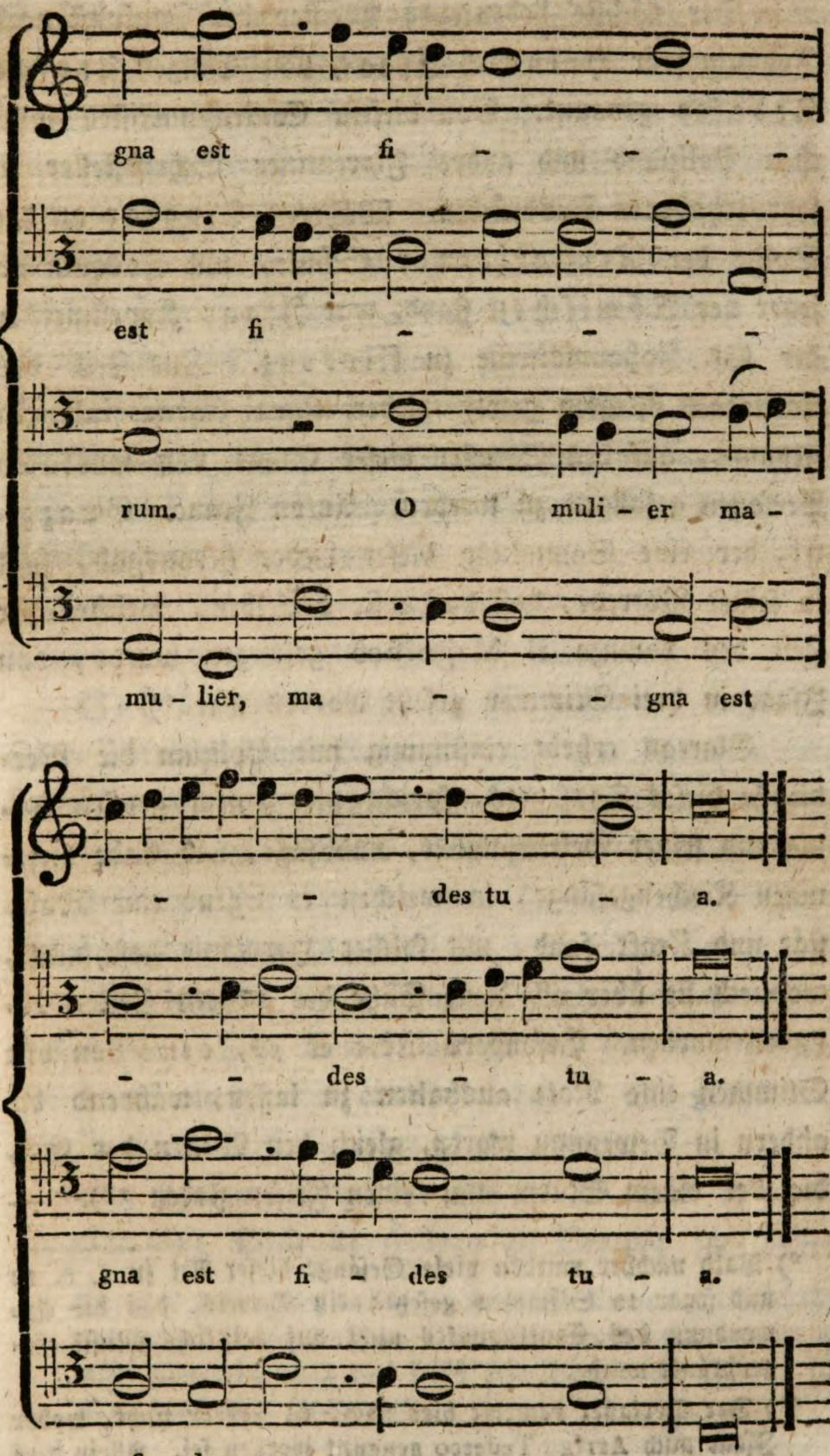
rum su -

- o - - - -

- mi - no - - -

do - mi - no - - -


- - o - - rum.
rum. O mu - - - -
rüm su -
rum - su - o - -
- O mu - li - er, ma -
li - er ma - gna
o - - - - - -
rum. O


gna est fi - - -
est fi - - -
rum. O muli - er ma -
mu - lier, ma - - gna est
- - des tu - a.
- - des - tu - a.
gna est fi - des tu - a.
fi - des tu - - a.

Der nächste bedeutende Meister der Tonkunst nach Josquin war Heinrich Isaac, von Einigen Arrigo Tedesco genannt. Von diesem Contrapunctisten sprechen Poliziano und andre Florentiner Schriftsteller in sehr erhabenen Ausdrücken. Während Tinctor an der Spitze der Neapolitaner Schule, und Josquin an jener der Römischen stand, war Isaac Kapellmeister der St. Johanniskirche zu Florenz. Zur Zeit des Carnevals pflegten gewisse Lieder, Canti Carnascialeschi genannt, auf den Straßen dieser Stadt von maskirten Personen gesungen zu werden. Anton Franc. Grazzini, der eine Sammlung dieser Lieder herausgab, sagt in seiner Vorrede, daß das erste derselben, welches zur Zeit des Lorenzo il Magnifico gesungen wurde, von Isaac in drei Stimmen gesetzt worden war *).

Glarean erhebt einstimmig mit Polizian die Verdienste dieses Tonsetzers, spricht von seinem großen Genie und seiner Gelehrsamkeit, und sagt, „er habe diejenigen Kirchengesänge, in welchen er irgend eine Majestät und Kraft fand, mit solcher Harmonie geschmückt, wodurch sie über alle neue Sätze der neuern Zeiten erhoben wurden. Besonders liebte er es, eine von den Stimmen eine Note aushalten zu lassen, während die andern in Bewegung waren, gleich den Wellen der See, die bei einem Sturm um einen Felsen fluten **).“ —

*) Bald nachher wurden viele Gesänge dieser Art zu 4, 8, 12 und sogar 15 Stimmen gesetzt; ein Beweis, daß die Anwendung des Contrapunkts nicht auf geistliche Musik eingeschränkt wurde.

**) Der Verfasser bemerkt hier noch, es erhelle nicht, woher Isaac auch Arrigo Tedesco genannt worden sei. Allein dieß

Verschiedene seiner Compositionen haben sich erhalten, und wenn man den Zustand der Harmonie zu seiner Zeit erwägt, so ist man seiner Einsicht und der sinnreichen Anordnung seiner Partitur viel Lob schuldig. Wenn er auch in seinen Melodieen keine merkliche Leichtigkeit der Fantasie verräth, so ist doch seine Fähigkeit in der Imitation bedeutend, und seine Harmonie voll Kraft. Zugleich aber muß man gestehen, daß er zu sehr an dem Mixolydischen modus hing, und dadurch seinen Tonverbindungen etwas Steifes und Unbehülfliches gab. Für einen Componisten aus dem letztern Ende des 15ten Jahrhunderts ging er merklich frei mit den Dissonanzen um, und in einer seiner noch vorhandenen Compositionen kommt eine unvorbereitete (naked) None vor.

Jakob Hobrecht, ein Niederländer, nahm zu seiner Zeit einen hohen Rang ein: und war sehr berühmt, sowohl wegen seiner fruchtbaren Erfindung, als wegen seiner gründlichen Einsicht. Unter seinen Schülern war der berühmte Erasmus; und Glarean, ein Schüler dieses großen Mannes, sagt, er habe seinen Lehrer oft vom Hobrecht als einem Tonkünstler ohne Gleichen sprechen gehört. Zum Beweise der seltenen Behendigkeit seines Componirens wird erwähnt, daß er eine ganze und sehr treffliche Misse in einer Nacht schrieb.

Die Zeit von Hobrechts Geburt ist nicht bekannt: da aber seine Misse Si dedero zu Venedig im Jahre

darf nicht befremden, da Arrigo so viel als Enrico, Heinrich ist, und durch Tedesco ein Teutscher bezeichnet wurde, wofür er wohl allgemein galt; und selbst sein Hauptname Isaac ist wenigstens nicht Italiänisch.

A. d. U.

1508 gedruckt wurde, so wahr er wahrscheinlich um 1480 geboren *). Die Melodie des Zeitraums, in dem dieser große Contrapunctist lebte, war, mit der in den spätern Zeiten verglichen, so trocken und einförmig, und was man jetzt unter Arie (air) versteht, so entfernt von dem Zweck des Tonsetzers, daß man so Etwas in Hobrechts Werken gar nicht suchen darf, ungeachtet seines hohen Ranges unter den Meistern seiner Zeit. Seine Harmonie und Modulation aber gehören zur ersten Klasse der Vortrefflichkeit, und sind so gebildet und geführt, daß sie auf das Gemüth und Gehör einen höchst majestätischen Eindruck machen. Man bemerkte bei ihm, daß er ungewöhnliche, gesuchte und pedantische Gänge vermied; ein Verdienst, das nicht immer seinen Vorgängern Okenheim, Josquin und Isaac zugestanden werden konnte.

In dieser frühen Periode gab es mehrere Componisten, die durch ihre Werke die öffentliche Aufmerksamkeit erregen konnten, aber keine, außer Johann Mouton, Pierre de la Rüe (von Walther ein Niederländer genannt), Anton Brumel (Josquin's Zeitgenosse), Gaspar, und Feum oder Fevin, deren Arbeiten auf uns gekommen oder wenigstens der Erwähnung werth sind. Unter diesen ist Mouton (nach Glarean, ein Franzose; nach Guicciardini, ein Niederländer) der einzige Meister, der unsre besondre Bemerkung ver-

*) Dr. Burney brachte diese Composition in Partitur, und sagt von ihr, daß, obgleich die Stücke im Thema einander etwas zu ähnlich sind, doch der Contrapunct rein, klar und meisterhaft sey.

dient. Da Zeit und Ort seiner Geburt nicht genau bekannt sind, so ist es doch außer Streit, daß der Haupttheil seines Lebens den Diensten Ludwigs des XII. und Franz des I. von Frankreich gewidmet war *). Er war ein Schüler Josquin's, und näherte sich am meisten der Vortrefflichkeit seines Lehrers in seinen Motetten, deren Feinheit und Gefälligkeit man seinem Leben am Hofe zugeschrieben hat. Unter diesen Gattungen seiner Composition ist eine der gefälligsten und meisterhaftesten sein Non nobis Domine, zur Geburt der zweiten Tochter Ludwigs des XII. von Anna von Bretagne, Renée, im Jahr 1509, geschrieben. Das einzige mit dieser Arbeit wetteifernde Stück ist seine Motette Quam pulcra est amica mea aus Salomon's hohem Liede. Außer diesem schrieb er viele Missen, die Leo X. sehr hochschätzte. Ein

*) In den Memoirs von De la Foret, Ambassadeur von Franz dem I. an den Türkischen Kaiser Soliman II., im Jahr 1543, lesen wir, daß der König, ein warmer Freund der Tonkunst, um seinem neuen Bundesgenossen zu gefallen, ihm ein auserlesenes Musikcorps schickte, womit er ihm ein würdiges Geschenk zu machen hoffte. Soliman empfing die Musiker sehr artig, und hörte drei Concerten in seinem Palaste im Beisevn seines ganzen Hofes aufmerksam zu. Er gab sein Vergnügen und seine Zufriedenheit über die Musik zu erkennen; da er aber bemerkt hatte, daß sie geneigt war, sein Gemüth in eine weiche Stimmung zu setzen, so fürchtete er eine noch mehr erschlaffende Wirkung von ihr auf seine Hofleute. Der Geschicklichkeit und Anstrengung der Musiker gab er großen Beifall: allein er besorgte, die Einführung dieser Musik unter seinem Volke möchte eben so viel Unordnung hervorbringen, als der erlaubte Genuß des Weines; daher entließ er sie mit einer ansehnlichen Belohnung, nachdem er, alle ihre Instrumente zu zerbrechen, befohlen, und ihnen bei Todesstrafe, wieder in sein Land zurückzukommen, verboten hatte.

Miserere für vier Stimmen von ihm hat Glarean in seinem Dodecachordon aufbehalten, wie auch folgende Hymne, die ich wegen ihres Werths, da sie nicht lang ist, hier mittheile.

Hymnus

zu vier Stimmen. Von Johann Mouton.

to - - ris.
ris, sal - va - -
Sal - vo Ma -
Sal - ve Ma - ter sal - -

Inversio.

Sal - ve Ma - ter sal -
to - ris, sal - - -
ter sal - va - to - -

- - - va - to

va - to - ris,

to - - - ris, sal-

ris, vas e - le -

ris, - vas e -

vas e - lo - -

- - va - to - ris,

- - ctum vas ho - -

le - - - - ctum

- ctum vas ho - no -

vas e le -

- no - ris,

vas ho - no - -

ris,

- - - - ctum vas

vas - mi -

cor - di - ae

- - - di - ae

vas mi - se - ri - cor - -

ae sis

sis pro no - - -

sis pro no -

- di - ae, sis

pro no - bis, pro no -

bis, fons — — ve - ni -

sis pro no - bis,

- pro no - - - bis,

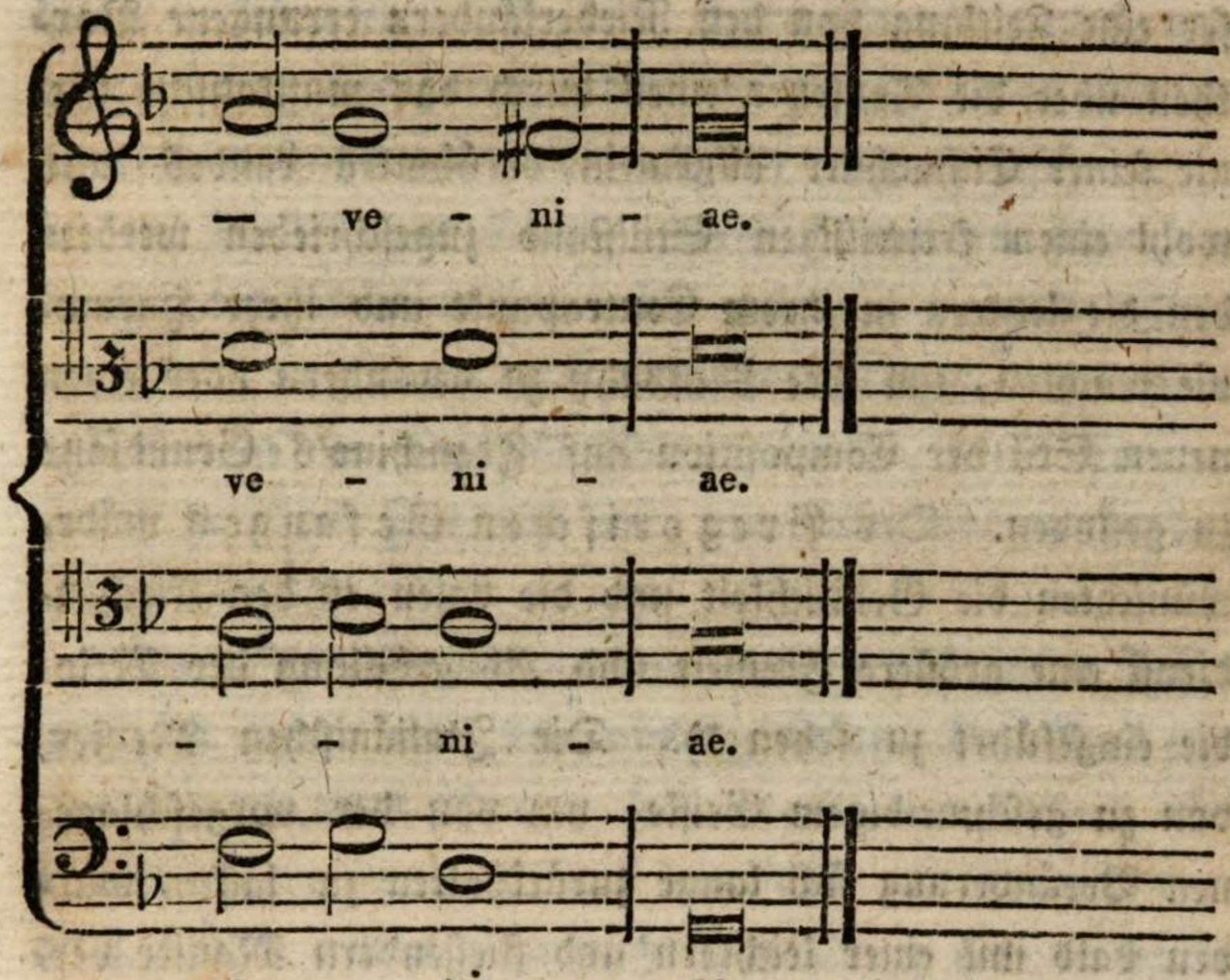
sis fons ve - ni -

ae, fons — —

fons ve - ni - ae, fons

fons — — ve - -

ae, fons ve - ni - ae, fons



Zwanzigstes Kapitel.

Zustand der Musik von dem frühern Theile des sechzehnten Jahrhunderts an, bis auf die Regierung der Elisabeth.

Nach den vorhandenen Zeugnissen, die uns von dem Verdienste der Tonkünstler der verschiedenen Länder Europens in ihren Werken hinterlassen worden sind, scheint es, daß die Niederländer am fleißigsten und glücklichsten daran arbeiteten, die Harmonie zu einem Zustande der Festigkeit, Reinheit und Schönheit zu bringen. In der letztern Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hatten die Niederlande viele Meister, deren Producte ihre Talente und Einsichten offenbarten, und selbst die Anerkennung und den Wetteifer der Italiäner erregten. Die-

ser eine Zeitlang von den Niederländern errungene Vortheil über die Tonsetzer eines durch das musikalische Genie seiner Einwohner allgemein berühmten Landes kann wohl einem freiwilligen Stillstand zugeschrieben werden, den die letztern in ihrem Contrapunkt und ihrer Harmonie machten, um ihre Laufbahn zu verändern oder einen neuen Stil der Composition auf Franchino's Grundsätze zu gründen. Des Gregorischen Gesanges müde, wünschten die Geistlichkeit und die Laien in den Kirchendienst eine größere Freiheit und Abwechslung der Melodie eingeführt zu sehen *). Die Italiänischen Meister, von zu geschmeidigem Geiste, um von der vorgeschlagenen Veränderung sich lange zurückhalten zu lassen, wurden bald mit einer leichtern und fließendern Manier vertraut, und zeigten sich fähig, mit den Niederländern in der Composition der Madrigale und andrer Formen der weltlichen Harmonie zu wetteifern, worin ihre höhere Erfindungsgabe und ihre von Natur gewandte und blühende Fantasie bald sich deutlich offenbarten.

Während die Niederländer und Italiäner so die Me-

*) Leo X., der die Musik ausschweifend geliebt haben soll, war der erste Papst, welcher diese Verbesserung in der Composition des Chors angab, die so weit getrieben wurde, daß das Concilium von Trient, bei Erwägung des Zustandes der Kirchenmusik, durch das, was man ihren Misbrauch nannte, beunruhigt wurde, und einen Beschluß gegen das sonderbare Singen ergehen ließ. Unter andern verbot dieser eben so sonderbare Beschluß den Gebrauch der Musiken in den Kirchen mit Einmischung üppiger Gesänge, alle weltlichen Actionen, profanes Gespräch, Lärm und Geschrei („l'uso delle musiche nelle chiese con mistura di canto di suono lascivo, tutte le azioni secolari, colloqnii profani, strepiti, gridori).

lodie verfeinerten, und der Harmonie ein neues und besseres Gepräge gaben, sahen die Engländer mit Eifer und nachahmendem Ehrgeiz auf ihre Fortschritte in beiden Theilen der Kunst. Wirklich wurden schon im funfzehnten Jahrhundert nicht nur 4, 5, und 6stimmige Missen, sondern auch weltliche Gesänge von 2 oder 3 Stimmen in England hervorgebracht, deren Contrapunkt zu ihrer Zeit sich mit dem jedes andern Landes messen konnte.

Unter den Englischen Tonkünstlern des 16ten Jahrhunderts finden wir den ausgezeichneten Dr. Robert Fayrfax, einen Doctor der Musik von Oxford und Cambridge, der unter Heinrich dem VII. und Heinrich dem VIII. blühte. Aus einer noch vorhandenen seltenen handschriftlichen Sammlung alter Englischer Gesänge ergibt sich, daß Fayrfax sowohl weltlicher, als geistlicher Tonsetzer war, und daß er und Sir Thomas Phelyppes vor den andern Künstlern ihrer Zeit sich auszeichneten. Bischof Tanner meldet, daß Fayrfax aus Rayford in der Grafschaft Hertford gebürtig war, und zu St. Albans starb, wo er an der Abteikirche Organist gewesen, und in dieser Kirche begraben wurde. Unter seinen übrigen Compositionen finden wir die folgende, welche der Mittheilung werth scheint. Im Original sind die zwei Oberstimmen im Contratenor- (oder Alt-) und Tenorschlüssel geschrieben, hier sind sie aber der Bequemlichkeit wegen im Sopranschlüssel gesetzt.

Alt.

Tenor.

A - ve sum -

Bass.

A - ve sum -

mae ae - ter - ni - ta - tis,

mae ae - ter - ni - ta - tis, Fi -

Fi - li - a cle - men - tis - si - -

li - a cle - mentis - si - -

Sum - mae ve - ri - ta - tis,
- - ma. Sum - mae ve - ri - ta -
- - ma.
- - ma - ter
- - tis, ma - ter
Sum - mae ve - ri - ta - tis ma - ter
pi - is - si - ma,
pi - is - si - ma sum - mae bo - ni -
pi - is - si - ma sum - mae bo - ni -

sum - mae bo - ni - ta - tis sponsa
ta - tis spon - sa be - ni - gnissi -
ta - tis sponsa be - ni -
be - ni - gnis - si - ma summae tri -
ma, sum - mae tri - ni - ta -
gnissi - ma, sum - mae tri -
- ni - ta - tis an cil - la mi - tis -
tis an - - cil -
- ni - ta - tis an - cil - la

In dem handschriftlichen Bande, welcher die Gesänge des Dr. Fayrfax enthält, sind viele andre von verschiedenen Meistern, unter denen wir John Taverner, Dr. Tye, John Shephard, John Marbec und Robert Parsons, nebst noch andern finden, die mehr weltliche, als Kirchencomponisten, gewesen zu seyn scheinen.

John Taverner war Organist zu Boston in Lincolnshire, und an dem Cardinal-, jetzt Christkirchencol-

legium zu Oxford. Die Absicht auf die Pfründe an demselben zog ihn nebst dem Märtyrer Frith von Cambridge weg. Sie scheinen, durch Luther's Reformation über die Misbräuche der Kirche aufgeklärt, nebst andern Personen geheime Zusammenkünfte über Religionsgegenstände gehalten zu haben. Sie wurden der Ketzerei angeklagt, und in eine tiefe Höhle unter dem Collegium eingekerkert, wo Einige von der durch die da aufbewahrten Salzfische verdorbene Luft den Tod fanden *).

Wider Taverner konnte man nichts anführen, als daß er einige ketzerische Bücher unter die Diele einer Schule versteckt hatte; in Rücksicht seiner ausgezeichneten Wissenschaft erhielt er vom Cardinal die Freiheit. Aber Frith wurde nebst Andreas Hewet, einem andern Anhänger der Lutherischen Gesellschaft zu Smithfield verbrannt.

Die ersten Reformatoren, die mehr auf Vernunft und Grundsätze, als auf Gepränge und Zerimonieen hielten, waren nicht geneigt, die alten Verschönerungen des Kirchendienstes beizubehalten, sondern vielmehr zuerst bemüht, alles Aeußerliche derselben einzuschränken, oder gar abzuschaffen. Mit den sichtbaren Formalitäten, wurde auch die Musik beschränkt, und Hymnen und Psalmodieen zu einfachen Melodieen verdrängten in den Pfarrkirchen die figurirte Harmonie und den verzierten Contrapunct. In den Kathedralkirchen jedoch, in den Chören der Collegien

*) Einer von diesen Unglücklichen, John Fryer, kam in ein Gefängniß in Savoyen, wo er (wie Wood meldet) sich sehr mit dem Spiel der Laute tröstete, da er in der Musik recht geschickt war.

und Privatkapellen *), fuhr der vorige Stil der Compo: sition und der Ausführung großentheils noch fort, zu herrschen. Es war in der That ein Luxus, dessen selbst die reformirte Religion nicht ganz entbehren konnte. Er theilte demjenigen, was man das Schauspiel des Cultus nennen könnte, eine einnehmende Pracht mit, erhöhte seine Feierlichkeit, und trug zu der Auszeichnung bei, die man schicklich fand, dem Gottesdienst der Kathedralkir: chen und der königlichen und Privatkapellen vor dem der Pfarr- und gemeinen Kirchen zu erhalten. Das Studium des Contrapunctes für die geistliche Musik behielt daher noch in gewissem Grade Aufmunterung; und daher sind viele der Englischen alten Kirchencompositionen aufbe- wahrt, und mit moderner Harmonie versehen worden, welche den Talenten der Componisten zur Ehre gereichen. Die Frage über Taverner's Genie, Geschmack und Wis- senschaft beantwortet sich am besten durch folgende Com- position, die ursprünglich in F, und für einen Sopran, Alt und Tenor (a treble, soprano and counter-te- nor **) geschrieben, hier aber eine Note tiefer gesetzt ist, aus der doppelten Absicht, sie den meisten Stimmen mehr anzubequemen (denn der Componist führt seinen Discant bis zu B in der Höhe hinauf) und den Ge: brauch der Alt- und Tenorschlüssel (soprano and counter-tenor cliffs) zu vermeiden.

*) Die Pracht mancher Privatkapellen kam der einer Kathe- dralkirche gleich.

**) Man findet hier einen Unterschied zwischen treble und soprano gemacht, wiewohl wir gewöhulich treble Sopran oder Discant übersetzen; hier scheint aber, wie auch aus der folgenden Angabe der Schlüssel hervorgeht, unter soprano der Alt, und unter counter-tenor der Tenor gemeint zu seyn. A. d. U.

O splen - dor glo -

O splen - dor glo - ri -

ri - ae et i - ma -

ae et i - ma - go sub -

go substan - ti - ae. De - i

stan - ti - ae De - i Pa - tris

Je -

Pa - tris om - ni - po - ten - tis Je -

om - ni - po - ten - tis Je - su

su Chri - - ste

- su Chri - ste u -

Chri - ste u - ni - ce e -

u - ni - ce e - jus - dem fi -

ni - ce e - jus - dem fi -

jus - dem fi - li di -

- li di - le - cte to -
li di - le - cte to - ti - us
le - cte to - ti -
- ti - us bo - ni fons vi - ve
bo - ni fons vi - -
us bo - ni fons vi -
Re - dem - tor mun - di
- - ve re - dem - tor
- ve re - dem - tor mun -

ser - va - tor et De - us

mun - di ser - va - tor

- - di ser - va -

no - ster Sal - -

et De - us no - ster Sal -

tor et De - us

- - - - ve.

- - - ve.

noster Sal - - ve.

Keinem Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts verdankt der Gottesdienst der Englischen Kathedralkirchen mehr, als John Marbeck, Organisten von Windsor. Sein Fleiß unternahm und sein Genie vollführte das furchtbare Geschäft, alle Bittgesänge, Gebete, Responsorien u. s. w. u. s. w. vom neuen zu componiren, und mit einem Wort die Kirche mit Vielem von derselben Musik zu versehen, die noch heutiges Tages gebraucht wird *).

Im Jahr 1549 ward er Baccalaureus der Musik zu Oxford. Bayle nennt ihn ehrenvoll, weil er von den Katholiken verfolgt wurde; aber Pitts läßt aus demselben Grunde seinen Namen aus. Aus Fox's Acts and Monuments und Burnet's History of the reformation erfahren wir, daß Marbeck mehr rechtschaffen, als klug, und weniger geduldig, als eifrig, in seiner Thätigkeit den Geist seiner Zeit übertraf, und fast ein Märtyrer seiner neuen Ansichten geworden wäre. Verdammt zum Brandpfahl mit drei Andern, die wegen Ketzerei verbrannt wurden, entging er blos durch die eifrige Fürsprache des Sir Humphrey Foster **).

*) Marbeck's Notation des Englischen Kathedralgottesdienstes erschien unter dem Titel: The Book of common praier, noted. 1550. Imprinted by Rich. Grafton, Printer of the King's Majestie, cum privilegio ad imprimendum solum. Es scheint, daß die Behauptung, Marbeck habe den ganzen Kirchendienst vom neuen componirt, nicht so genau zu verstehen ist, weil dieß Buch die Musik des Te Deum laudamus und einige andre Stücke des Formulars fast in demselben Zustande enthält, als worin sie lange vor der Reformation waren.

**) Marbeck kam unmittelbarer mit Robert Testwood in Verbindung und Verwickelung, der für seine Grundsätze büßen mußte. Hieraus dürfte es scheinen, daß Marbeck, wie viele

Die Haupttheile der h. Schrift, oder Kirchenhymnen, welche von Engländern zu Lateinischen Worten in Musik gesetzt waren, entstanden unter der Regirung der Maria. Und als Elisabeth den Thron bestieg, wurde eine Schule des Contrapuncts in England gestiftet, welche keiner andern in Europa nachstand. Man darf jedoch nicht vergessen, daß, wenn Musik, gleich dem Handel, auf dieser Insel blühte, sie auch, gleich dem Handel, zuerst in Italien ihr Haupt erhob, von wo aus sie sich in die Hanseestädte, die Niederlande, und jeden Theil Europa's verbreitete; daß das Chor der päpstlichen Kapelle ihr erster und großer Erzeuger war, und daß es blos andern Ländern überlassen wurde, das Modell aufzunehmen, und durch seine Vortrefflichkeit zur Nachahmung angereizt zu werden.

Das allgemeine Verfahren der Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts war, Harmonie auf einen alten Kirchengesang zu errichten; eine Art musikalisches Gebäude, worin sich Wenige mehr auszeichneten, als Robert Parsons von Exeter, erst bei der königlichen Kapelle, und dann Organist der Westminsterabtei. Von Parsons's Composition dieser Art sind noch viele treffliche Proben in den Handschriften des Christkirchcollegiums zu Oxford, unter welchen ein In Nomine ist, auf einen alten Gesang zu dem Benedictus, qui venit etc. gegründet, der

seiner Kunstgenossen, sein Gewissen verletzte. Dieß war nichts ungewöhnliches bei den Musikern jener Zeit, wie aus den Kapelleinrichtungen Eduard's, der Maria und der Elisabeth zu ersehen ist, deren Chorsänger ihr Gewissen immer nach dem Hoftone stimmten, d. h. im vollkommenen Einklange mit dem Oberhaupt der Kirche.

damals ein Lieblingsthema der Englischen Meister war.

Als einen Verlust, mehr für unsre Wißbegierde, als für unsern Geschmack, müssen wir bedauern, daß von der alten Englischen weltlichen Musik nur sehr wenig übrig ist. An Liedern, Balladen und andern der öffentlichen und Privatunterhaltung gewidmeten Tonstücken muß ein Ueberfluß gewesen seyn: aber ihre Gegenstände waren zu temporär, und ihre Arbeit zu flüchtig, um ihr Zeitalter zu überleben. Ob ihnen gleich der Druck Verbreitung gab, so hatten sie doch keine bleibende Archive, wie die Kirchencompositionen; und da die Lieder jedes Jahrs denen des nächsten Platz machten, so wurden sie nach der Reihe hervorgebracht, und nach der Reihe weggelegt und vergessen. Der Adel fuhr fort, eine Anzahl Musiker in seinem Dienst zu behalten, von denen die meisten gelegentlich die benachbarten Klöster besuchten, wo sie die Mönche mit Vocal- und Instrumentalmusik erfreuten: und da im Ganzen Vergnügen ohne Abwechslung aufhört, und nichts mehr durch Abwechslung so gehoben zu werden bedarf, als ein altes Lied, so erschienen mit jedem Tage neue Compositionen, die eben so schnell in ihrer eignen Flut hinweg geschwemmt wurden.

Die Gewohnheit, einen Maitre des plaisirs zu halten, war um diese Zeit nicht auf das Königthum eingeschränkt. Fast jeder Edelmann hatte einen solchen Hausbeamten, dessen besondre Obliegenheit war, die Spiele und Zwischenspiele in den 12 Tagen der Weihnachtszeit

zu dirigiren und anzuordnen*). Aber alle Anstalten dieser Art bei dem Adel weichen an Pomp, Größe und Ausdehnung der Kapelle des Cardinal Wolsey.

Wirklich scheint dieser ehrgeizige Priester, nach den von seinem Zerimonienmeister Cavendish nach seinem Tode herausgegebenen Nachrichten, in dem Glanze der Decorationen und in der Anzahl der Officianten selbst den Papst übertroffen zu haben. Cavendish gibt folgende Beschreibung.

„Erst hatte er einen Dechanten, einen großen Theologen und seltenen Gelehrten, einen Unterdechanten, einen Repetenten des Chors, einen Vorleser der Evangelien und Episteln; zehn Priestersänger, einen Kinderlehrer. Unter den Weltlichen der Kapelle waren zwölf Sänger, zehn Chorknaben, nebst ihrem Aufwärter. In der Sakristei waren zwei Diener, außer andern Lakeien, die an Hauptfesten hierher kamen. In Ansehung der Ausstattung seiner Kapelle übersteigt es mein schwaches Vermögen, die Menge kostbarer Verzierungen und Juwelen zu beschreiben, die dabei angebracht waren. Denn ich habe in Prozession um die Halle 4 reiche Chorröcke, außer den kostbaren Leuchtern und andern Geräthschaften gesehen.“

Zur Erhaltung der äußern Pracht dieser Anstalt

*) In diesen dramatischen Stücken waren die Männer und Knaben der Kapelle die Hauptspieler; für diesen Dienst sowohl, als für ihr Agiren bei andern großen Festen, erhielten sie gewisse bestimmte Belohnungen. Die Dramas, die einen geistlichen Gegenstand hatten, hießen Mysterien. Zum Christfest wurde „das Schauspiel der Geburt Christi,“ zu Ostern das der Auferstehung, aufgeführt.

übte Wolsey seine tyrannische Macht über den Grafen von Northumberland aus, indem er von ihm alle seine Choralbücher verlangte. Der Graf schickte ihm daher 4 Antiphonarien, 5 Graduale, ein Ordinal, ein Manual, und 8 Processionale.

Unter den Musikern zur Zeit Heinrich des VIII. haben wir diesen Monarchen selbst zu nennen. Er war sowohl Componist als vortragender Künstler. Von Erasmus und Burnet erfahren wir, daß er gottesdienstliche Texte in Musik setzte, und in den Büchern der königlichen Kapelle ist ein 4stimmiges Anthem von ihm *).

Es ist Thatsache, daß Heinrich VIII., dessen Geschichte England nicht zur Ehre gereicht, so frühzeitig Musik lernte, und so vertraut mit ihr ward, daß ihr Einfluß seine wilde Natur hätte mildern sollen. Lord Herbert von Cherbury sagt in seiner Biographie dieses Feindes jedes gerechten und menschlichen Gefühls, daß seine Erziehung sorgfältig, und er während der Lebenszeit seines ältern Bruders, des Prinzen Arthur, zum Erzbisthum von Canterbury bestimmt war. So erhielt er nicht nur die nothwendigen, sondern auch die feinern Kenntnisse; er war ein geschickter Lateiner, Philosoph und Geistlicher; und was man an einem König bewundern möchte, auch ein sorgfältiger Musikus, wie zwei

*) In einer 1641 von John Barnard herausgegebenen Sammlung von Kirchenmusik wird dieß Anthem dem Wil. Mundy beigelegt; aber Dr. Aldrich erklärt es nach sorgfältiger Untersuchung für Heinrichs Arbeit, von welchem auch noch eine Motette vorhanden ist, deren echte Abschrift der verstorbene Dr. Wil. Hayes, Musiklehrer an der Oxforder Universität, besaß.

ganze von ihm gesetzte, und oft in seiner Kapelle gesungene Missen überflüssig beweisen *)."

Wir ersehen auch aus Hollingshed, daß während seiner Reisen von einem Ort zum andern Gesang, Spiel auf der Flöte und dem Spinett, und Liedercomposition seine Hauptunterhaltung war; auch gesteht man ihm allgemein große musikalische Handfertigkeit zu, und hinlängliche Fähigkeit im Contrapunct zu solchen Arbeiten, die seinen Namen tragen **). In einer Sammlung Antheme, Motetten und anderer Kirchenstücke, in der Handschrift John Baldwins vom Chor zu Windsor, einer

*) Sein musikalischer Geschmack indeß, entfernt, sich auf Kirchenmusik zu beschränken, hatte sich so stark zu Liedern und Balladen geneigt, daß die von den Weltgeistlichen verfertigten leichtsinnigen und scherzhaften Melodieen seit Eduard des III. Zeit, von seiner hohen Begünstigung derselben den Namen König Heinrich's Belustigung (King Henry's Mirth) erhielten.

**) Um diese Zeit wurde musikalische Bildung als ein nothwendiger Bestandtheil der Erziehung nicht nur eines feinen Mannes, sondern auch eines Fürsten angesehen. Wir lesen in Sandovals Leben des Kaisers Karl V.: „Er war ein großer Freund der musikalischen Wissenschaft, und nach seiner Thronentsagung wollte er die Kirchendienste blos von der Orgel begleitet und von 14 oder 15 Mönchen gesungen haben, die gute Musiker und aus den Geschicktesten ihres Ordens erlesen waren." „Er war selbst so einsichtsvoll, daß er es gleich bemerkte, wenn sich ein Nebensänger eindrängte; und wenn Einer einen Fehler machte, rief er: der hat gefehlt, und bezeichnete ihn. Er war auch so eifrig, daß keine Weltlichen hinzukommen durften; und eines Abends, als ein Contraltist aus Piacenza mit den Sängern am Pulte stand, und einen Vers mit ihnen trefflich sang, liefen, ehe er den andern singen konnte, einige von den Fremden fort, und sagten dem Prior, er möchte ihn aus dem Chor stoßen, oder ihn wenigstens schweigen heißen." „Der Kaiser verstand Musik, und empfand ihre Reize: die Mönche entdeckten ihn oft hinter der Thüre, wie er in seinem Zimmer nah am

Sammlung, die 1591 vollendet worden zu seyn scheint, befindet sich folgende Composition zu drei Stimmen, mit den Worten Henricus Octavus zu Anfange, und den Worten Rex Henricus Octavus zu Ende der Oberstimme. Die Einsicht, die sie verräth, wird Vielen mehr scheinen, als sich von einem König erwarten läßt, wofern sie nicht bedenken, daß Heinrich von seinem Vater für die Kirche bestimmt war, und damals eine hinreichende Kenntniß der Musikregeln ein nothwendiges Erforderniß des geistlichen Berufs ausmachte. Die Worte sind aus dem Hohen Liede Salomon's genommen, und wie man glaubt, an eine seiner Geliebten gerichtet, die er in seinen frühern Jahren zu Greenwich unter seinen Schutz genommen hatte *).

In der Abschrift, nach welcher die Composition copirt ist, sind die Stimmen für zwei Alte und einen Tenor geschrieben. Die Schlüssel sind auch hier aus dem obigen Grunde verändert worden; der Ton aber ist beibehalten.

Hochaltare saß, den Tact schlug und nach den Stimmen mitsang; und wenn einer herauskam, so hörten sie ihn den Fehlenden nennen, z. B. der rothköpfige Dummkopf ꝛc." „Ein Componist aus Sevilla, von meiner eigenen Bekanntschaft," fährt der Biograph fort, „Namens Guerrero, überreichte ihm ein Buch Motetten und Missen, und als eins dieser Stücke zur Probe gesungen war, rufte der Kaiser seinem Beichtvater zu: Seht, was für ein Dieb, was für ein Plagiar, ist dieser — —! ei, diese Stelle hat er von Dem, und diese von Jenem! indem er sie nannte, wie sie vorkamen. Indessen standen die Sänger erstaunt, da keiner diese Diebstähle bemerkt hatte, bis sie der Kaiser aufzeigte."

*) Ihre Wohnung (Puttenham in seiner Arte of English Poesie erzählt es) war in einem Thurm im Park des Alten Schlosses. Wenn er sie besuchte, kam er gewöhnlich auf seiner Barke gefahren, begleitet von Sir Andr. Flamock, seinem Fahnenträger, einem Mann von Laune, der ihn mit drolligen Einfällen und Geschichten unterhielt. Der König pflegte zum Zeichen seiner Annäherung sein Horn beim Eintritt in den Park zu blasen.

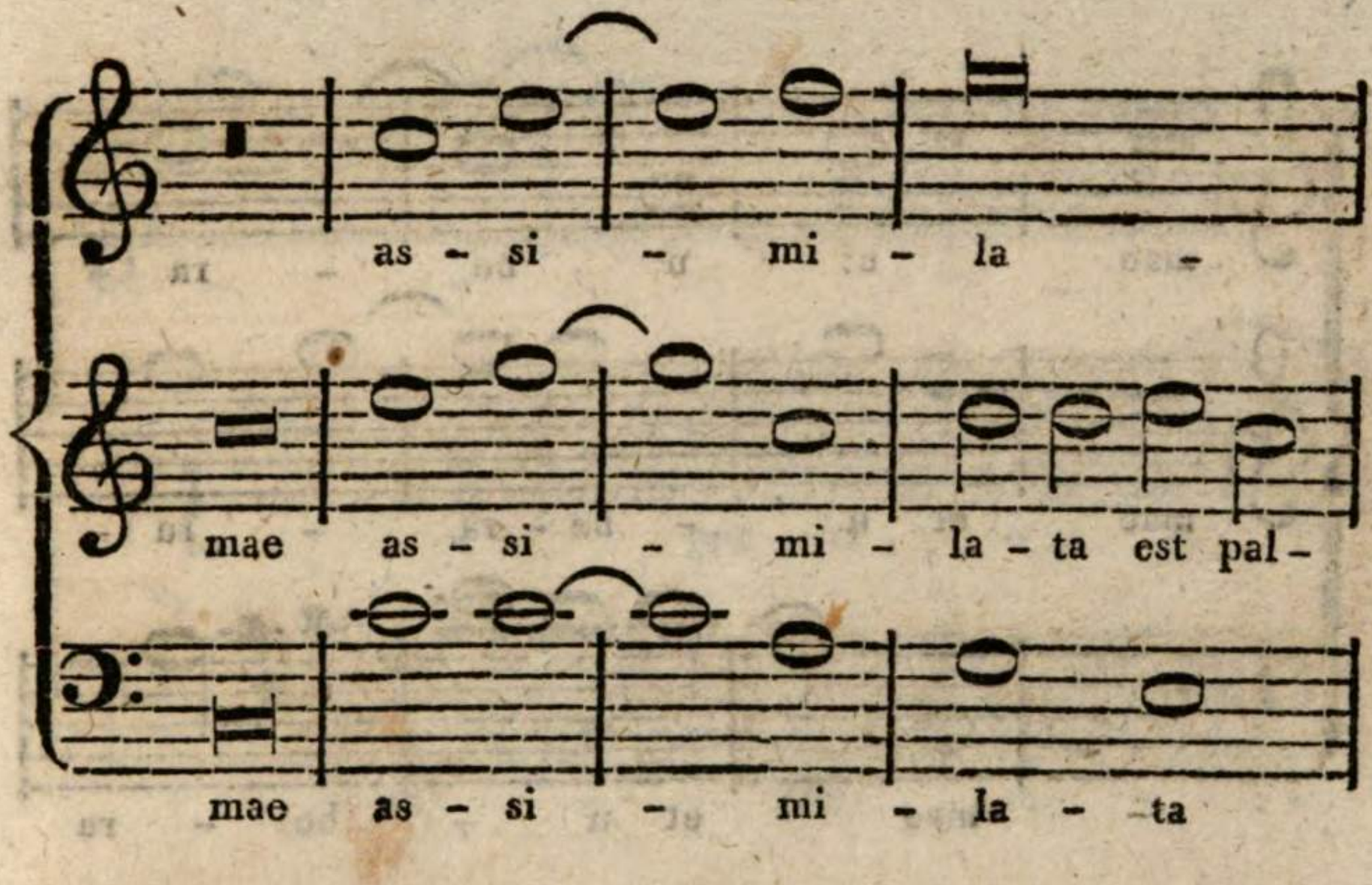
Quam pul - chra es
Quam pulchra es et quam de -
et quam de - co - ra
co - - ra quam pulchra
et quam de - co - ra! quam de -
Quam pul -
es et quam de - co - ra!

– co – ra, quam pul – chra es
– chra es, quam pul – chra es et
et quam de – co – – –
quam de – co – ra et quam de – co –
ra. Ca – ris – si – ma in de –
ra.
Ca – ris – si – ma in de – li –

li - ci - is, ca - ris - si -
ciis, ca - ris - si - ma in de -
ma in de - li - -
li - - - ciis,
- ciis, in de - li - ciis,
in de - li - ciis, ca - ri - si -

*) Hier sind die Worte vergessen. A. d. U.

la - ta est pal - - -
a as - si - mi - la - ta est pal - -


as - si - mi - la -
mae as - si - mi - la - ta est pal -
mae as - si - mi - la - ta

ta est pal - - -
- - mae as - si - mi -
est palmae as - si - mi - la - ta est pal -

la - ta est pal - - -
mae et u be - ra
mae et u - be - ra - tu -
- - mae et u - be - ra
tu - a. Bo - - -
a. Bo - -
- tu - a. Bo - -

- - - - tris ca -
- - - - tris
- - - - tris
ca - put tu - -
ca - put tu - -
- put tu - - um ut car -
- - - - um ut
- um - ut car - me -

– me – lus ca – put tu –
car – – – me –
– – – lus,

um. Ut car – – –
lus, – ut car – –
ut car – – –

– – – – –
– – – – –
– – – –

me -
me - lus, ut car -
me - lus, ut - car -
lus, col -
me - lus, col -
me - lus, col - lum tu
- lum tu - um
- lum tu - um, sic - ut
um, sic - ut

sic - ut Tur - ris E - bur -
tur - ris, - e -
- tur - ris e - bur - -
- ne - a, - sic - ut - tur -
bur - - - na -
ne - a, - sic - ut
ris e - - bur - ne -
- - - - a,
tur - ris e - -

- - a e - bur - ne -
tur - - - -
bur - ne - a, sic -
- - a, sic - ut
ris
ut tur - ris e -
tur - ris e - burne -
e - bur - ne - a.
burne -

a. Ve - ni di -

Ve - ni di - le -

a. Ve - - -

le - cte mi, di - le - cte mi, Ve -

- cte mi, ve - ni di -

- - - ni -

ni di le - cte mi, ve -

le - - cte mi, Ve - ni di -

di - - - -

ni di le - - -
le - - - -
- - - - le -
- - - cte
- cte mi. E - gre - di - a - mur,
- cte mi. E - gre -
mi.

e - gre - di - a - mur, e - gre - -

- - di - a - mur in A -

- di - a - mur in A - grum,

- - - grum, E -

E - gre - di -

gre - di - a - mur in A -

a - mur in a

grum, in a -
- - - - -
in a - -
- grum,
- - grum, in a -
- - grum, in

- grum, vi - de -
in a - -
a - grum, vi - de - a -
a - mus, vi - de - a - -
- - - - grum,
- mus, vi - de - a - - mus,
- mus, si flo -
vi - de - - a -
si flo - res

– – res fru – ctus
– – mus, si flo – res fru –
fru – ctus par – tu – ri – unt,
par – tu – ri – unt, si
– – ctus, fru –
si flo – res fru – ctus par –
flo – res fru – ctus
– ctus par – tu – ri – –
tu – ri – unt, si

par - tu - - - - -

unt fructus par - tu - -

flo-res fructus par - tu - ri -

- - - ri -

- ri - unt, si flo-ru - -

- - - -

unt, si flo - ru - e -

- e - runt ma - la pu-

- unt, si flo-ru - -

runt ma - la pu - -

ni - ca ma - la pu - -

- e - runt ma - -

ni - ca, si flo - ru - e -

- - - -

la pu - -

runt ma - la pu - ni - ca.

- - - - ni -

- ni - - -

I - bi dá - bo ti - bi u - be -

ca. I - bi da - bo ti - bi

ca. I - bi da - bo

ra me - a i - bi

u - be - ra me - a, i - bi da -

ti - bi u - be - ra me -

da - bo ti - bi u -

bo ti - bi u - be - ra

a, u - be -

Ungeachtet des Fortschritts des Geistes der Reformation schmückten doch eine beträchtliche Anzahl Englischer Meister mit ihrem Genie und ihrer Wissenschaft die Kirchenmusik dieses Jahrhunderts. Unter diese ist Wil. Cornish zu zählen, von dessen Compositionen einige in Thoresby's history of Leeds ehrenvoll erwähnt sind. Bischof Tanner spricht von der Vortrefflichkeit seiner Arbeiten, und betrachtet ihn als eine Zierde seines Zeitalters.

Um dieselbe Zeit blühete John Dygon, Prior des Augustinerklosters in Canterbury, ein sehr geschickter Tonkünstler. Er ward nachher Abt dieses Klosters, wie man glaubt, wegen seines großen Musiktalents. Zu Oxford erhielt er das Baccalaureat der Musik.

Ge. Etheridge (Lateinisch Edricus) aus Thame in Oxfordshire, war Mitglied des Corpus-Christi-Collegiums. Außer seiner tiefen Musikkenntniß, besaß er so große Gelehrsamkeit, daß man ihn der Stelle eines königlichen Professors werth hielt. Da er ein entschiedener Katholik war, entfernte ihn Elisabeth von dieser Stelle; hierauf erwarb er sich durch Unterricht der Söhne der Vornehmen aus seiner Gemeine in Grammatik, Logik und Musik ansehnliches Vermögen *). Etheridge war ein vorzüglicher Dichter und ein gründlicher Mathematiker, und nach Ant. Woods Behauptung gehört er als Componist und als Virtuose in eine der ersten Klassen. Leland, einer seiner Vertrauten, sagt von ihm:

Scripsisti juvenis multâ cum laude libellos,
Qui Regi eximie perplacuere meo.

Und Pits macht von ihm folgende Schilderung: „Erat peritus mathematicus, musicus tum vocalis, tum instrumentalis cum primis in Anglia conferendus, testudine tamen et lyra prae caeteris delectabatur. Poeta elegantissimus. Versus enim Anglicos, Latinos, Graecos, Hebraeos, accuratissime componere, et ad tactus lyricos concinnare peritissime solebat.“

*) Unter Etheridge's Schülern war Wil. Gifford, nachheriger Erzbischof von Rheims.

Während diese und manche andere Männer von Gelehrsamkeit und Wissenschaft, von denen keine Denkmäler übrig sind, die Harmonie Englands bereicherten, blühten einige ausgezeichnete Componisten und Theoretiker auf dem festen Lande, deren Namen noch nicht erwähnt worden sind, ohne deren Verdienste aber zu kennen, der Leser eine sehr unvollkommene Kenntniß der Musik und der Musiker dieses Jahrhunderts haben würde.

Ehe wir die Biographie von Henricus Loritus Glareanus geben, den Gerhard Voß einen Mann von großer und allgemeiner Gelehrsamkeit nennt, ist zu bemerken, daß die Uebersetzung der Griechischen Harmoniker einen allgemeinen Wunsch erregt hatte, die alten modi wieder herzustellen; eine Neigung, die nicht wenig durch Glarean's berühmtes Werk befördert wurde, welchem die öffentliche Stimmung selbst die Entstehung gegeben hatte *).

Dieser Theorist, ein geborner Schweizer, blühte um das Jahr 1540. Sein Hauptlehrer war Jo. Cochläus; aber er verdankte seinem Freunde und Führer Erasmus viel Unterricht. Indem er von Erasmus spricht, und sich auf einen sprüchwörtlichen Ausdruck in den Adagiis dieses großen Mannes bezieht, wo er einen plötzlichen, unnatürlichen Uebergang überhaupt mit dem Uebergehen aus dem Dorischen in den Phrygischen modus vergleicht, sagt er: „Ich weiß wohl, was viele bedeutende Männer in

*) Glarean's Absicht mit seinem Werke war, die Lehre von den 12 modis im Gegensatz gegen die Meinung des Ptolemäus aufzustellen und einzuführen, welcher nicht mehr, als es Arten des Diapason gibt, nehmlich sieben, annahm.

diesem unsern Zeitalter über dieß adagium geschrieben haben; zwei von ihnen indeß schätze ich sehr hoch, und werde sie nie ohne einen Ehrentitel nennen, Franchinus und Erasmus Roterodamus; der eine war mir ein stummer Lehrer; der andre aber lehrte mich durch das Wort seines Mundes; beiden bin ich im höchsten Grade verpflichtet. Franchinus freilich hab' ich nie gesehen, ob ich gleich gehört habe, daß er zu Meiland war, als ich mich dort befand, welches gegen zwanzig Jahre her ist; aber ich war damals noch nicht mit diesem Werk (Dodecachordon) beschäftigt. Indessen waren, um die Wahrheit aufrichtig zu gestehen, in den folgenden Jahren die Schriften dieses Gelehrten mir sehr nützlich, und gaben mir so viel Vortheil, daß ich die Musik des Boethius, die nicht lange her angerührt worden war, ja für allgemein unverständlich gehalten wurde, lesen, wieder lesen, und sogar verschlingen wollte. Was Erasmus betrifft, so lebte ich viele Jahre mit ihm in Vertraulichkeit, zwar nicht in demselben Hause, aber so nahe, daß Jeder bei dem andern nach Belieben seyn und über literarische Gegenstände, und jene unermeßlichen Arbeiten sprechen konnte, die wir zusammen zum allgemeinen Besten und zum Nutzen Studirender übernommen hatten: in solchen Unterhaltungen pflegten wir zu disputiren und einander zu verbessern; ich, als der jüngere, gab seinem Alter nach, und er, als der ältere, hatte mit meinen Launen Nachsicht, bisweilen mich züchtigend, aber immer mich in meinen Studien ermunternd; und endlich wagt' ich es, vor dem Publikum zu erscheinen, und meine Gedanken aufzusetzen; und was er im Verlauf von 20 Jahren geschrieben hatte,

hieß er mich allemal zuvor ansehen; und wirklich, hätten es meine Umstände erlaubt, ich würde immer bei ihm gewesen seyn. Ich habe verschiedene seiner Werke verbessert; er nahm es nicht übel, wie Manche jetzt, wenn man ihm einen Fehler zeigte, wenn es nur mit Artigkeit geschah; ja er verlangte im Ernste Erinnerungen, und dankte sogleich dafür, und pflegte selbst Denen, die ihm eine Verbesserung in seinen Schriften angaben, Geschenke zu machen. So groß war die Bescheidenheit des Mannes."

Das Dodekachordon, das im letzten Regierungsjahre Heinrich des VIII. erschien, wurde von Gelehrten und Künstlern hoch geschätzt, bewirkte aber bei den Lesern doch keine volle Ueberzeugung von der Wahrheit der Lehre Glarean's über die 12 modi. Nichts desto weniger wurde sein Werk sehr bewundert und wegen seiner Gelehrsamkeit und der klassischen Reinheit seines Stils hoch gerühmt, und es verdiente allerdings die Aufmerksamkeit der Gelehrten *). Zum Zeugniß, daß er in mehr als einem Fach der Literatur sich auszeichnete, kann es schon dienen, daß der Kaiser Maximilian der I. ihm den poetischen Lorberkranz und Ring verehrte.

Als Erasmus aus Frankreich Einladungen erhalten

*) Glarean beweist im ganzen Werke große Parteilichkeit für die Musik der Griechen. Eingenommen durch die wunderbaren Erzählungen des Plutarch, Boethius und vieler andrer Schriftsteller über die alte Musik, hägte er die Hoffnung, selbst die Ausführung derselben, der man solche erstaunliche Wirkungen zugeschrieben hatte, wiederherzustellen. Und diese leidenschaftliche Erwartung wurde nicht nur von ihm, sondern auch von vielen andern Musikern seiner Zeit genährt.

hatte, die Söhne einiger hohen Personen zu unterrichten, und denselben nicht folgen konnte, empfahl er angelegentlich Glarean, und sprach in einem noch vorhandenen Schreiben an den Bischof von Paris von ihm auf das Allervortheilhafteste. Glarean starb im Jahr 1563, sechs und siebzig Jahre alt, und erhielt folgende Grabschrift:

„Henricus Glareanus, poeta laureatus, gymnasii huius ornamentum eximium, expleto feliciter supremo die, componi hic ad spem futurae resurrectionis providit, cuius manibus propter raram eruditionem, candoremque in profitendo, senatus reipublicae literariae, gratitudinis et pietatis ergo, monumentum hoc aeternae memoriae consecratum, posteritati ut exstaret, erigi curauit.

Damian A'Goës, ein Portugiesischer Ritter und vertrauter Freund Glarean's, that sich durch seine Gelehrsamkeit und seine Talente hervor. Er liebte Poesie und Musik, componirte Verse, und sang mit großem Geschmack. Sein musikalisches Verdienst verschaffte ihm die Gunst Emanuel's, Königs von Portugal, dessen Kammerherr er ward, wie auch seines Thronfolgers, wobei er in verschiedenen auswärtigen Verhandlungen von Wichtigkeit gebraucht wurde. In diesen Geschäften bewies er nicht weniger Treue und Gewandtheit, und in der Ausübung seiner poetischen und musikalischen Talente keinen geringern Grad von Einbildungskraft und Einsicht, als er Klugheit und Muth in seiner Vertheidigung der Stadt Löwen zeigte, als sie 1542 von den Franzosen belagert wurde. In seiner letztern Lebenszeit schrieb er

die Geschichte seines Vaterlandes, und war schon weit darin gekommen, als ihn der Tod im Jahre 1596 hinweg riß.

In der Musik gehörte A'Goës unter die bedeutendsten Männer seiner Zeit. Folgende Hymne von seiner Composition steht in dem Dodecachordon *).

Hymnus.

*) Könnte dieses Werk sich keines andern Verdienstes rühmen, als eine große Anzahl der besten Compositionen aus dem 16ten Jahrhundert in sich zu vereinigen, so würde es schon

schätzbar seyn. Viele derselben haben so viel inneren Gehalt in Hinsicht ihrer Harmonie und der sorgfältigen Verwebung ihrer Stimmen, um nicht blos dem jungen Contrapunctisten vorzügliche Studien darzubieten, sondern auch die Freunde der Kirchenmusik ganz besonders zu erfreuen. Sie haben auch in Rücksicht ihres hohen Alterthums große Ansprüche auf unsere Werthschätzung, da sie, mit Ausnahme weniger Beispiele in Franchino's Schriften, die ältesten, im Druck vorhandenen, vielstimmigen Arbeiten sind.

ca me - - -

in - i - mi - ca me -

in -

a, in - i - mi -

- a, in - i - mi - ca me - a,

i - mi - ca me - a, in -

ca me - a, in - i -

in - i - mi - ca me - a, in -

i - mi - ca me - a,

- mi - ca in - i - mi - ca me -

i - mi - ca me - -

in - i - mi - ca me -

- a, su - per me, su -

- a, su - per me, su - per

- a, su -

per me, su - per me,

me, su -

per me, su - per

su - - per

per me su - per, su -

me, su - per

me, su - - per

- - - per me, qui -

me, qui - a ce - ci -

- a ce - ci - di, ce - ci -

- - di, qui - a ce -

di, - qui - a ce - ci -
- di qui - a ce - ci - - -
ci - - - di,
di, qui - a ce - ci -
- - di,
qui - a ce - ci -
- - di, qui - a
qui - a ceci - -

ce - ci - - -

- - - - -

- di,

- di,

- di, con - sur - gam

con - sur - gam — —

con - sur - gam cum

cum se - -

cum se - - de -

se - de - ro con -

- - de - ro,

ro, - - -

- sur - gam, cum

con sur -

— — — cum se - de -

se - de ro, in

gam, consur - gam cum

ro, consur - gam cum

te - ne - bris, in te -

se - - - -

se - de - ro in te -

- - - ne - bris

de - ro in te - -

- - ne - bris

Do - - mi -

- - ne - bris

Do - mi - nus, lux me -

nus, lux — me - a est Do -
Do - mi - nus, lux me -
a est, lux me -
- - - - mi -
a est Do - -
a est
a est Do -
nus lux me - a est,
- mi - nus lux me - a est,
mi - nus lux me - a est, Do -

Do - mi - nus lux me -
minus lux — — me - a
- - - - a est,
est, Do - mi - nus
Do - mi - nus lux me - a est.
lux — — mea est.

In einer Nachricht über die großen Componisten dieses Zeitraums Orlandus Lassus oder Orlando di Lasso zu übergehen, hieße eine Lücke in dem Verzeichniß der musikalischen Genies des 16ten Jahrhunderts lassen.

Orlando di Lasso scheint, gleich vielen andern, deren Talente den musikalischen Beruf schmückten, durch seine außerordentlich schöne Stimme zu demselben hingeführt worden zu seyn. Thuanus spricht in seiner Geschichte folgendermaßen von ihm:

„Orlando de Lasso war aus Mons im Hennegau gebürtig; denn das ist der Hauptruhm Belgiens, daß es reich ist an vortrefflichen Lehrern der Tonkunst. Und er wurde als Knabe, wie es das Schicksal vorzüglicher Sänger ist, wegen seiner lieblichen Stimme entführt, und einige Zeit von Ferdinand Gonzaga, in Sicilien, in Meiland, und zu Neapel zurückbehalten. Nachher, als er erwachsen war, gab er zwei Jahre lang zu Rom Unterricht. Hierauf reiste er mit Julius Cäsar Brancatius nach Frankreich und England, und kehrte endlich nach Flandern zurück, und lebte viele Jahre zu Antwerpen; von wo ihn der Herzog Albert von Baiern zu sich rief, wo er sich niederließ und verheirathete. Er wurde nachmals mit großen Anerbietungen von dem freigebigen Fürsten, Karl dem IX. von Frankreich, eingeladen, eine Kapellmeisterstelle bei ihm anzunehmen *). Er reiste daher mit seiner Familie nach Frankreich ab; erfuhr aber vor seiner An-

*) Dieser eben so geschmackvolle, als freigebige Monarch hielt immer einen ansehnlich besoldeten Kapellmeister von ausgezeichnetem Werth an seinem Hofe.

kunft den plötzlichen Tod seines Gönners. Unter dieser Fehlschlagung wurde er nach Baiern von Wilhelm, Alberts Sohn und Nachfolger, zurückgerufen und in seine vorige Stelle wieder eingesetzt. Er blieb in Baiern bis an seinen Tod, der 1595 in seinem 73sten Jahre erfolgte, nachdem er sich in ganz Europa durch seine herrlichen geistlichen und weltlichen Compositionen sehr berühmt gemacht hatte *)."

Was die sehr freigebige Behandlung, die Orlando aus den Händen dieses Monarchen erfuhr, angeht, ist zu bemerken, daß er sie hauptsächlich dem beunruhigten Gewissen seines königlichen Gönners zu danken hatte. Nachdem Karl IX. nicht nur die Ermordung der Hugonotten zu Paris gut geheißen, sondern seine Königswürde, wie die Ansprüche der Menschlichkeit, so weit vergessen hatte,

*) Diese Nachricht stimmt in den Zeitbestimmungen nicht ganz mit seiner folgenden Grabschrift überein:

Orlandus Lassus, Bergae, Hannoniae urbe natus, Anno MDXXX. Musicus et Symphoniacus sui seculi facile princeps: prima aetate admodum puer, ob miram vocis suavitatem in canendo aliquoties plagio sublatus. Sub Ferdinando Gonzaga, prorege Siciliae, annis ferme sex partim Mediolani, partim in Sicilia, inter symphoniacos educatus. Napoli dein per triennium, ac demum Romae amplius biennium Musico praefectus Sacello longe celeberrimo. Post peregrinationes Anglicanas et Gallicanas cum Julio Caesare Brancacio susceptas, Antverpiae totidem annis versatus. Tandem Alberti et Gulielmi, Ducis Bojorum, musicae Magister supremus per integrum vicennium. A Maximiliano II. Caes. nobilitatus? a summis imperii Principibus ac Proceribus summe honoratus. Cantionibus harmonicis tam sacris quam profanis omnium linguarum in orbe universo celebratissimus. Obiit Monaci anno Sal. MDXXCV. aet. LV.

daß er sogar selbst persönlich dabei thätig war, so fand er seine nächtliche Ruhe durch innere Vorwürfe gestört, und war froh, zu den süßen Melodien Orlando's, die in seinem Zimmer von den Kapellknaben gesungen werden sollten, gegen den Sturm, der in seinem Innern tobte, seine Zuflucht zu nehmen. Allein die Rache des Himmels erlaubte ihm nicht, diesen Versuch zu machen.

Dieser große Tonkünstler hatte zwei geschickte Musiker zu Söhnen, die zu sehr ihres Vaters Verdienst erkannten, um nicht seinem Berufe zu folgen. Der ältere, Ferdinand, ward Kapellmeister bei Maximilian, Herzoge von Baiern, und der jüngere, Rudolph, ward bei ihm Organist. Außer verschiedenen von Orlando selbst herausgegebenen Madrigalen, gibt es noch einen großen Folioband von seinen Motetten, die seine Söhne nach seinem Tode herausgaben, unter dem Titel: Magnum Opus Musicum Orlandi de Lasso, Capellae Bavaricae quondam Magistri, complectens omnes Cantiones, quas Motetas vulgo vocant, tam antea editas, quam hactenus nondum publicatas a 2 ad 12 voc. a Ferdinando Seren. Bavariae Ducis Maximiliani Musicorum praefecto, et Rudolpho, eidem Principi ab organis; authoris Filiis summo studio collectum et impensis eodem typis mandatum. Monachii, 1604.

Es ist merkwürdig, daß Orlando und Zarlino die einzigen Personen vom musikalischen Beruf sind, deren Verdienste zu erwähnen sich Thuanus herabgelassen hat. Orlando war eine so ausgezeichnete Zierde seines Zeitalters, daß es gewiß eben so außerordentlich, als ungerecht gewesen wäre, wenn dieser Geschichtschreiber seine Ansprüche

auf ehrenvolle Erwähnung übersehen hätte. Dieser Tonsetzer, der trefflichste des 16ten Jahrhunderts, war der erste große Verbesserer des figurirten Contrapunkts; und ihm kam blos der gelehrte und geschmackvolle Palestrina gleich.

Auf seinem Monument findet sich folgende launige Grabschrift, die man ihm selbst zuschreibt:

Etant enfant, j'ai chanté le dessus;
Adolescent, j'ai fait le contre-taille;
Homme parfait, j'ai resonné la taille;
Mais maintenant je suis mis au bassus.
Prie, passant, que l'esprit sort là sus.

Obgleich die oben aufgezählten Componisten die vornehmsten Englischen sowohl, als die andern Musiker des frühern Theils des 16ten Jahrhunderts begreifen, so waren doch genug bedeutende, von denen zu bedauern ist, daß keine Denkmale von einiger Wichtigkeit von ihnen übrig sind, da die Erhaltung einiger weniger Compositionen von ihnen die einzige Ehre ist, die ihr Vaterland ihren Verdiensten gewährt hat. Diese sind freilich sehr wenige; und obgleich die allgemeine Zerstörung religiöser Bücher und Manuscripte, welche die Aufhebung der religiösen Häuser begleitete, den Verlust vieler geistlichen Compositionen erklären kann, so können wir doch nicht so leicht begreifen, warum fast die ganze weltliche Musik aus diesen Zeiten verschwunden ist. Unter jenen Künstlern, deren Wissenschaft und Talente ihrem Zeitalter zur Unterhaltung und Zierde dienten, waren Sir Thom. Phelyppes, John Charde, Richard Ede, Henry

Parker, John Norman, Edmund Sheffield, Wil. Newark, Richard Davy, Edm. Turges, Gilbert Baniſter u. A. von denen jetzt außer ihren Namen wenig mehr übrig iſt.

In der durch die Talente dieſer Meiſter gezierten Periode erhob ſich das Geſchrei gegen die Kirchenmuſik in Hinſicht der nachläſſigen und gleichgültigen Art, womit ſie aufgeführt wurde, ſo ſtark, und ihre Feinde, beſonders die Reformatoren, zogen ſo viel Vortheil aus den durch das Trienter Concilium zur Abſtellung der Misbräuche gefaßten Beſchlüſſen, daß es vielleicht mit Recht zu verwundern iſt, daß figurirte Kirchenmuſik das Jahrhundert, von dem wir ſprechen, überlebte. Hätte nicht Heinrichs Vorliebe für die Chormuſik ſich auf ſeinen Sohn fortgepflanzt, ſo würde ſie höchſt wahrſcheinlich gänzlich aus dem öffentlichen Gottesdienſt verbannt worden ſeyn *). Bei der Reformation wurde, nach der Neigung der Menſchen von einem Extrem zum andern, ein Plan von ſo rein geiſtigem Cultus angenommen, daß die Idee, das Gemüth durch das Medium der äußern Sinne zu rühren, wie es ſcheint, ſo viel als möglich, geſcheut wurde Die vormaligen Antiphonieen wurden den Ohren nicht weniger anſtößig, als die alten Kleidungen der Geiſtlichen den Augen der Proteſtanten; und der Chorgeſang kam in Gefahr, verbannt zu werden. Seine Erhaltung und dem zu Folge die Hervorbringung einiger der ſchönſten Compoſitionen, die der muſikaliſchen Wiſſenſchaft und Fähigkeit Ehre machen, ver-

*) Eduard VI. ſpielte die Laute; und Maria und Eliſabeth hatten auf dem Spinett Fortſchritte gemacht.

danken wir den Vorschriften Eduard des VI., die Litanei zu lesen oder zu singen, und seiner Erlaubniß, das Venite exsultemus melodisch vorzutragen, so wie andre Hymnen, sowohl Missen als Choräle; wie auch dem Vorbehalt in seiner zweiten Liturgie, das Anthem zu gebrauchen, eine dem hohen Kirchendienst so eigenthümliche, als wesentliche Compositionsart *). Die Musik des Chors indeß war nicht gänzlich von Gefahr befreit, bis die Mäßigung und der gesunde Verstand der Elisabeth in der Streitigkeit über den Cultus, welcher zu Anfang ihrer Regirung entstand, überwogen und die Mishälligkeiten jener Reformisten entschieden, die sich nach Genf und Frankfurt wegen der Verfolgungen der Maria geflüchtet hatten, und nun zurückkehrten, um ihre Gewissensfreiheit zu genießen **). Da die Königin die

*) Luther's bekannte Vorliebe für den Gebrauch der Musik in der Kirche verstärkte ohne Zweifel den Einfluß andrer ihr günstigen Umstände. Wie der Reformator hierüber dachte, ergibt sich aus mehrern Stellen in seinen Schriften. Im 3ten Bande seiner Werke (S. 464. Altenburger Ausg.) sagt er, es sei gar nicht seine Absicht, zu verstehen zu geben, daß er erwarte, man solle die Lateinische Sprache bei unserm Gottesdienst gebrauchen; sein ganzes Absehen sei die Verbesserung unserer Jugend. Und stände es in seiner Macht (fährt er fort), und das Griechische und Hebräische wäre eben so gemein unter uns, als das Latein, und enthielte solche herrliche Kirchenmusik und Psalmodie, als das Latein, so würde es sein Wunsch seyn, alle vier Sprachen abwechselnd zu gebrauchen, Sonntag auf Sonntag, so daß man auf Teutsch, Lateinisch, Griechisch und Hebräisch sänge und läse.

**) Elisabeth führte, in dem Statut der Gleichförmigkeit in ihrem ersten Regirungsjahr, die zweite Liturgie Eduards ein, und mit ihr den fortdauernden Gebrauch der Musik in den Kathedralkirchen.

Befriedigung hatte, zu finden, daß ihre günstige Meinung vom Gebrauch der höhern und feinern Art Kirchenmusik mit dem allgemeinen Sinn der Nation übereinstimmte, so stand sie nicht an, die Fortdauer derselben bei der reformirten Religion zu genehmigen und zu bestätigen: und seit der Zeit hat diese Kirchenmusik nie aufgehört, die Religionsübungen in den Englischen Kathedralkirchen zu verschönern und feierlicher zu machen *).

*) Es ist zu bedauern, daß nicht ein weniger feiner Stil der Musikaufführung, als der des Chors, und ein weniger roher und gemeiner, als die Psalmodie der Englischen Pfarrkirchen, für den Gottesdienst in denselben angenommen worden ist.

Ende des I. Bandes.

Anhang Nro. I.

zum eilften Kapitel.

Cicero's gelegentliche Aeußerungen über Musik und musikalische Gegenstände.

Physiologie des Menschen in Beziehung auf Musik.

Welcher Künstler, außer der Natur, die nichts an Feinheit übertreffen kann, hätte eine so erfinderische Einrichtung bei den Sinnen vollführen können? — Von außen ragen die eigentlichen Ohren hervor, die zur Bedeckung und Beschützung des Gehörsinnes und dazu gemacht sind, daß die zu ihnen gelangten Laute nicht verhallen oder sich verlieren können, ehe der Sinn von ihnen gerührt worden ist. Sie haben aber harte und gleichsam hornartige Eingänge, mit vielen Windungen, weil durch diese Einrichtung der mitgetheilte Schall sich verstärkt. Daher auch bei Saiteninstrumenten durch die Schildkrötenschale oder das Horn ein Wiederhall entsteht, und die Schälle von gewölbten oder eingeschlossenen Orten voller zurücktönen. Ueberdieß übertreffen alle Sinne der Menschen die Sinne der Thiere um vieles. — Die Ohren haben ein gewisses bewundernswürdiges kunstreiches Beurtheilungsvermögen, durch welches bei

den Melodien der Stimme, der Blas- und der Saiteninstrumente über die Mannichfaltigkeit der Töne, über die Intervalle und Unterschiede und die vielen Gattungen der Klänge, über das Helltönende und Dumpfe, das Sanfte und Rauhe, das Tiefe und Hohe, das Weiche und Harte geurtheilt wird. Urtheile, die nur mittels des menschlichen Gehörs gefällt werden. Welchen künstlichen Mechanismus aber die Natur zum Gebrauch der Sprache angewandt hat, würde man, ohne sorgfältige Aufmerksamkeit, sich gar nicht vorstellen können. Denn erstens erstreckt sich von den Lungen aus die Luftröhre bis an das Innerste des Mundes, durch welche die vom Geist ihr Princip erhaltende Stimme empfangen und ausgeströmt wird. Zweitens ist innerhalb des Mundes die Zunge befindlich, welche die Zähne begränzen. Diese bildet und beschränkt die Stimme in ihrem ungemäßigten Ausbruch, und giebt ihren Lauten Deutlichkeit und Bestimmtheit, indem sie sie bald an die Zähne, bald an die andern Theile des Mundes hintreibt. Daher pflegen wir die Zunge mit einem plectrum (Citherklöppel) zu vergleichen, und die Zähne mit den Saiten, die Nase aber mit den Hörnern, welche bei dem Spielen der Saiten zum Resonanzboden dienen. Was aber für angemessene und zu vielen Künsten geschickte Hände gab die Natur dem Menschen! denn das behende Zusammenziehen und Ausstrecken der Finger geht wegen der weichen Bänder und Flechsen in jeder Bewegung ohne Beschwerde von Statten. So ist die Hand unter andern durch die Anwendung der Finger fähig,

den Saiten- und Blasinstrumenten Töne zu entlocken. (De nat. deor. I. II. c. 58. 59.)

Allgemeines natürliches Gefühl für Richtigkeit und Wohllaut in der Rede und der Musik.

Ohne Alle Wissenschaft oder deutliche Einsicht beurtheilen alle durch ein gewisses leises Gefühl, was in Künsten und Verhältnissen richtig oder falsch ist: und so wie sie dieß bei Gemählden, Statüen und andern Werken thun, zu deren Verständniß sie von Natur weniger Hülfsmittel haben, so zeigt es sich noch weit mehr im Urtheil über Worte, rythmische Bewegungen und über Stimmen (numerorum vocumque iudicio), weil dieß Gefühl den Sinnen allgemein eingepflanzt ist, und die Natur Niemanden dieser Gegenstände ganz unkundig wissen wollte. Daher machen nicht blos kunstmäßige Stellungen der Worte, sondern auch Rhythmus und Modulation (numeris ac vocibus) auf Jedermann Eindruck. Denn wie viele verstehen wohl die Regeln des Rhythmus und der Tactbewegung (numerorum ac modorum)? Und doch wenn nur ein wenig dagegen verstoßen ist, so daß etwas bei der Declamation zu kurz zusammengezogen, oder zu lang gedehnt worden, lassen ganze Theater ihr Misfallen hören. Ja geschieht nicht das Nämliche bei den Tönen der Stimmen, daß nicht bloß ganze Haufen und Versammlungen, sondern auch Einzelne, die unter einander disharmoniren, von der großen Menge verworfen werden? Wunderbar, da bei dem Handeln ein so großer Unterschied zwischen dem Gebildeten und dem Rohen Statt findet, daß dieser bei dem Urtheilen so gering ist. Da aber die Kunst von der

Natur herstammt, so muß sie rühren und ergötzen, wenn sie etwas geleistet haben will. Nichts ist nun unsrer Seele so verwandt, als Rhythmus und Ton (numeri atque voces), durch welche wir bald aufgeregt, bald entflammt, bald besänftigt und abgespannt, und oft bald zur Heiterkeit, bald zur Traurigkeit gestimmt werden. Und diese große Wirkung, welche vorzüglich den Gedichten und Gesängen zukommt, ist von dem einsichtsvollen König Numa und von unsern Vorfahren nicht übersehen worden, wie die Musik von Saiten- und Blasinstrumenten (fides ac tibiae) bei festlichen Gastmählern und die Verse der Salier*) anzeigen; am meisten aber ist sie im alten Griechenland berühmt geworden. (De Oratore l. III. c. 50.)

Musikalische Beurtheilung durch das Gehör, und Fähigkeit des geübten.

Ueber Stimmen und Rhythmen sind die Ohren Richter, und sie beziehen sich auf Vergnügen, und hierin hat der Sinn die Kunst erfunden. Es sind aber zwei Stücke, die dem Ohr schmeicheln, der Ton und der Rhythmus. Dasjenige, was auf gewisse Weise unter den Maaßstab des Gehörs fällt, wenn es auch vom Verse entfernt ist (denn dieser ist in der prosaischen Rede ein Fehler) heißt im Lateinischen numerus, im Griechischen Rhythmus. Die Ohren nämlich, oder die Seele durch die Botschaft der Ohren, haben in sich ein Vermögen, alle Töne zu messen. So wird die Länge und Kürze geschätzt, und immer das Vollkommene nnd wohl Temperirte (moderata) erwartet. So empfindet das

*) Der Priester des Mars.

Gehör, wo etwas verstümmelt oder gleichsam verkürzt ist, als wenn es um eine Schuld betrogen würde, und nimmt Anstoß an dem zu lang gedehnten und übermäßig hinausgezogenen, was den Ohren noch mehr zuwider ist. (Orator c. 49. 20. 53.)

Wer bemerkt nicht, wie viel die Sinne vermögen, wenn sie geübt und durch Kunstkenntniß gebildet sind, so daß die Augen von Gemählden und die Ohren von Melodieen gefesselt werden? Wie Vieles vernehmen die Kunstverständigen im Gesange, was uns entgeht! Bei dem ersten Ansatz des Flötenisten, sagen sie, das sei Antiope oder Andromache *), während wir nicht eine Ahndung davon haben. (Acad. Quaest. IV. 7.)

Das Ueberdruß Erregende in der Musik, und die Kunstgriffe der Dichter und Componisten, unser Ohr zu gewinnen.

Es ist schwer zu sagen, woher es komme, daß dasjenige, was unsre Sinne am meisten mit Vergnügen erfüllt, und gleich anfangs am innigsten reizt, uns am schnellsten auch durch einen gewissen Ekel und Ueberdruß von sich zurückstößt. Um wie vieles weicher und einschmeichelnder sind die Einbiegungen im Gesange und die Uebergänge der Stimme durch falsche Töne (in cantu flexiones et falsae voculae)**) als die bestimmten Töne des ernsten Vortrags (certae et severae)! und doch, wenn sie öfter vorkommen, sträubt sich nicht nur der

*) Bei den Vorspielen oder Ouvertüren dieser Tragödien.

**) Vielleicht das, was wir chromatisch und enharmonisch nennen würden.

strenge Kunstrichter, sondern selbst die große Menge dagegen. So gränzt in allen Dingen an die höchsten Genüsse der Ekel. Die Componisten pflegen daher in ihren Arbeiten bald Etwas zu mäßigen, bald zu erhöhen, bald schwächer, bald kräftiger, bald mit Veränderungen und Unterscheidungen auszudrücken (Ab iis, qui fecerunt modos, summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, variatur, distinguitur). Dieß beides haben die Componisten, die ehedem auch zugleich die Dichter waren, um des Vergnügens willen erfunden: den Vers und den Gesang, damit sie sowohl durch den Rhythmus der Worte, als durch die Melodie der Töne, das Gehör ohne Ueberdruß unterhalten möchten. (De oratore. C. 25. 44.)

Vergleichung des feinen musikalischen Urtheils mit dem moralischen.

So wie der Kenner bei Saiten- und Blasinstrumenten auch die kleinsten Mistöne bemerkt, so hat man im Leben darauf zu sehen, daß nicht etwa ein Miston darin vorkomme, und um so mehr, je größer und vorzüglicher die Zusammenstimmung (concentns) der Handlungen, als die der bloßen Töne, ist. So wie also bei Saiteninstrumenten das Gehör der Musiker auch das Geringste empfindet, so werden wir, wenn wir scharfsichtige und sorgfältige Entdecker der Fehler seyn wollen, oft aus dem Kleinen das Große erkennen. (Offic. I. 40.)

Schönheit der Ordnung im Leben, wie im Gesange des Chors.

Wer könnte noch zweifeln, daß es in der ganzen Lebensweise etwas Schöneres gebe, als Planmäßigkeit

und Ordnung? Dieß kann man sogar oft aus den Schauspielen der öffentlichen Feste erkennen. Denn wenn der Sängerchor nicht mit dem bestimmten Tone und Tacte des Vorsängers zusammenstimmt, so empfinden die Zuhörer etwas Mistönendes und Tumultuarisches in seinem Gesange. Wenn er aber nach den Regeln des Tactes und des Sylbenmaaßes, als hätten sie sich zusammen verschworen, harmonirt und zusammenstimmt, so tönt nicht nur den Sängern selbst aus einer solchen Eintracht der Stimmen etwas Freundliches und Liebliches zurück, sondern die Zuschauer und Zuhörer werden auch mit der heitersten Lust erfüllt. (Fragm. nach Xenoph. Oecon. C. 8.)

Beschreibung der musikalischen Harmonie, verglichen mit der Harmonie im Staate.

So wie auf Saiten- und Blasinstrumenten und in der Melodie selbst und in den Stimmen eine gewisse Zusammenstimmung von unterschiedenen Tönen (concentus ex distinctis sonis) zu beobachten ist, an welchen das Ohr des Kenners keine Abweichung und keine Disharmonie ertragen kann, und so wie diese Zusammenstimmung aus der Anordnung und Temperatur der unähnlichsten Stimmen (ex dissimillimarum vocum moderatione) Einhälligkeit und innere Angemessenheit erhält: so entsteht zwischen den höchsten, niedrigsten und mittleren Ständen, wie zwischen den Tönen, in dem durch Vernunft beherrschten Staate durch die Uebereinstimmung des Unähnlichsten Einklang; und was die Musiker im Gesange Harmonie nennen, das ist im Staate die Eintracht, das festeste und beste Band der Wohlfahrt

im gemeinen Wesen, welche ohne Gerechtigkeit gar nicht Statt finden kann. (Fragm. de republ.)

Anwendung der Musik bei Volksfesten. Ihr sittlicher Einfluß.

Auch mögen öffentliche Feste durch Gesang, Declamation, und Musik auf Saiten- und Blasinstrumenten (cantu, voce, ac fidibus et tibiis) gefeiert werden, wenn man nur die Vorschrift des Gesetzes dabei befolgt. Denn ich stimme darin dem Plato bei, daß nichts so leicht auf zarte und weiche Gemüther Einfluß gewinne, als die mannichfaltigen Töne des Gesanges, und es läßt sich kaum sagen, wie groß ihre Kraft in zwiefacher Hinsicht ist. Denn bald regt sie Erschlaffte auf, bald erschlafft sie die Aufgereizten, bald spannt sie die Gemüther ab, bald spannt sie sie an. Und das war eine Angelegenheit vieler Staaten in Griechenland, die alte Weise des Gesanges aufrecht zu erhalten, da ihre Sitten zugleich mit der Veränderung der Gesänge zur Weichlichkeit herabgesunken, oder, wie Manche glauben, durch die verführerische Süßigkeit derselben verdorben waren; oder da, nachdem die Strenge der Sitten wegen andrer Laster verfallen war, auch im Gehör und in den Gemüthern diese Veränderung Statt gefunden hatte. Daher fürchtet eben jener weiseste und einsichtsvollste Mann Griechenlands so sehr dieses Verderbniß; denn er behauptet, die musikalischen Gesetze könnten nicht ohne die Gesetze der Staaten verändert werden. Ich jedoch glaube, daß dieß weder so sehr zu fürchten, noch ganz zu verachten sei. Statt der ehemaligen Musik zu den Stücken des Nävius und Livius, in der ein angenehmer Ernst

herrschte, ist eine so muthwillige aufgekommen, daß die Schauspieler die Augen und den Kopf verdrehen müssen, um dem Gange ihrer Modulation zu folgen.

Strenge ahndete dieß einst jenes alte Griechenland, das lange voraussah, wie das allmählich eingerissene Verderben des Charakters der Bürger durch schlechte Neigungen und schlechte Lehren plötzlich ganze Staaten zu Grunde richtete; daher das ernste Lacedämon auf den Saiteninstrumenten des Timotheus nicht mehr als sieben Saiten Statt finden ließ. (De legibus L. II.)

Beschreibung des Rhythmischen und Melodischen.

Rhythmisch (numerosum) ist dasjenige in allen Tönen und Lauten, was gewisse Einschnitte (impressiones) hat, und sich nach gleichen Zeiträumen (interuallis) messen läßt. Denn wenn man jene fortlaufende Geschwätzigkeit (sine intervallis loquacitas perennis et profluens) für roh und ungebildet halten muß, was anders ist die Ursache davon, daß sie dem Gehöre zuwider ist, als, weil der Gehörsinn der Menschen von Natur die Stimme taktmäßig abmisset? (Aures hominum vocem natura modulantur ipsae) und das kann nicht geschehen, wenn in der Stimme kein Rhythmus ist. In dem ununterbrochenen Fortlaufen (in continuatione) aber ist kein Rhythmus. Die Unterscheidung und die marquirte Angabe (percussio) oft wechselnder Zeitgrößen (saepe variorum interuallorum) bewirkt den Rhythmus, welchen wir wohl bei fallenden Tropfen, weil sie durch Absätze (Zwischenräume, Zeitmaaße, interualla) unter-

schieden werden, aber nicht bei einem herstürzenden Strome bemerken können. (De oratore l. III. c. 48).

Es giebt auch in der Rede einen gewissen dunkeln Gesang. (Orator. 18.)

Ueber die Seele, mit einer harmonischen Stimmung verglichen.

Aristoxenus (der sein Genie mit solchem Fleiß auf Musik wandte (Cic. de fin. V. 19.), Tonkünstler und zugleich Philosoph, lehrte, die Seele sei eine gewisse Stimmung (intentionem) des Körpers, wie im Gesange und auf Saiteninstrumenten, welche man Harmonie nennt; eben so würden aus der Natur und Bildung des ganzen Körpers mannichfaltige Bewegungen erzeugt, wie die Töne im Gesange. Dieser Mann, der sich von seiner Kunst nicht losmachen konnte, sagte hiermit doch Etwas, worüber freilich lange vorher schon Plato geredet und eine Erklärung gegeben hatte. Den Dikäarch nebst diesem seinem Zeitgenossen und Mitschüler Aristoxenus, allerdings einsichtsvolle Männer, wollen wir nicht weiter erwähnen, von denen der eine es nicht einmal bedauert zu haben scheint, daß er sich von der Existenz seiner Seele nicht überzeugte, der andre aber so sehr in seine Musik verliebt war, daß er sie auch hierauf überzutragen unternahm. Die Harmonie *) aber können wir aus den Intervallen der Töne erkennen, deren mannichfaltige Zusammensetzung auch mehrere Harmonieen hervorbringt: wie aber die Lage der Glieder

*) Was hier und anderwärts bei den Alten Harmonie heißt, scheint oft mehr das zu seyn, was wir Melodie nennen. A. d. Uebers.

und die Bildung des Körpers, der keine Seele hat, eine Harmonie hervorbringen könne, sehe ich nicht ein. Allein diese Untersuchung mag dieser Mann bei aller seiner Gelehrsamkeit, die ihm nicht abzustreiten ist, seinem Lehrer Aristoteles überlassen; in der Musik hingegen mag er selbst Unterricht geben. (Tusc. Quaest. I. 10. 18.)

Macht der Töne auf das Gemüth.

Oft geschieht es, daß die Gemüther durch eine Gestalt, oft, daß sie durch bedeutende Stimmen und Melodieen heftigt bewegt werden. Durch viele Dinge werden solche Seelen entflammt, die in einer Art Extase sind (qui corporibus non inhaerent), so wie diejenigen, welche durch den Ton gewisser Stimmen und durch Phrygische Melodieen begeistert werden. (De diuin. I. 36.)

Beschäftigung mit Musik im Alter und bei der Blindheit.

Da seht ihr, wie das Alter nicht nur nicht erschlafft und träge ist, sondern vielmehr thätig und immer mit Etwas beschäftigt, nämlich so wie es die Lieblingsbeschäftigung des verflossenen Lebens bei einem Jeden mit sich bringt. Ja die Alten lernen wohl gar noch Etwas hinzu. Und ich selbst wollte es dem Sokrates nachthun, da ich hörte, daß er noch ein Saiteninstrument gelernt hatte (denn die Alten pflegten dergleichen): doch habe ich wenigstens in den Wissenschaften mir noch Mühe gegeben. (Cato Maior. C. 8.)

Der blinde Diodotus, von der stoischen Sekte, hat viele Jahre in unserm Hause gelebt. Als dieser, wie man kaum glauben sollte, noch viel fleißiger, als vor-

her, Philosophie studirte, und nach der Pythagoräer Weise auf Saiteninstrumenten spielte, und sich Tag und Nacht Bücher vorlesen ließ, — Beschäftigungen, bei denen er der Augen entbehren konnte, — verwaltete er auch, was doch kaum ohne den Gebrauch des Gesichts möglich schien, das Lehramt eines Geometers, und lehrte seine Schüler, woher, wohin und was für Linien sie ziehen sollten. (Tusc. Quaest. C. 38.)

Erfindung des Rhythmus der Sprache.

So wie in andern Dingen die Erfindungen, welche das dringende Bedürfniß veranlaßt, älter sind, als die, welche dem bloßen Vergnügen ihre Entstehung danken, so ist auch die einfache, rohe Rede zum bloßen Ausdruck der Gedanken und Gesinnungen viele Jahrhunderte früher erfunden worden, als die Kunst des Rhythmus zum Vergnügen des Gehörs ersonnen wurde. Daher haben Herodotus und sein und das vorhergehende Zeitalter des Rhythmus entbehrt, einen ungefähren und zufälligen abgerechnet, und die ältesten Schriftsteller haben uns wohl viele Vorschriften über die Sprache, aber gar nichts über den Rhythmus hinterlassen. Denn was leichter und unentbehrlicher ist, wird immer früher entdeckt. — Den Rhythmus kannte man nicht von den gewohnten Verhältnissen her, und er hat auch keine natürliche Verwandtschaft mit der Sprache. Daher ist er erst viel später bemerkt und entdeckt worden, und hat dann der Rede eine höhere Ausbildung und die letzten Umrisse gegeben. (Orator. 55.)

Musik und Gesang bei festlichen Mahlen. Alterthum der Kunst, die Musik in Noten zu setzen.

Weil die Pythagoräer den Gebrauch gehabt haben sollen, theils in Versen geheimere Lehren vorzutragen, theils durch Gesang und Saitenspiel sich von der Anstrengung des Geistes zu erhohlen und zur Gemüthsruhe zu stimmen, so habe, wie ein wichtiger Gewährsmann, Cato, in den Originibus schreibt, bei unsern Vorfahren die Sitte geherrscht, daß bei den Gastmahlen die Tischgesellschaft das Lob und die Verdienste großer Männer zum Flötenspiel besang. Hieraus erhellt, daß man damals die Töne der Gesänge und die Declamation der Verse in Noten setzte. Auch beweisen schon die Gesetze der zwölf Tafeln, daß man gewohnt gewesen, eine Declamation in Noten zu componiren. Und auch das verräth schon die Cultur jener Zeiten, weil bei den Göttermahlen und den Gastmahlen der obrigkeitlichen Personen auf Saiteninstrumenten gespielt wurde, welches eine Eigenthümlichkeit jener Schule war, von der wir sprechen (Tusc. Qu. IV. 2.)

Musik der Sphären nach der Idee des Pythagoras.

Aber, fragt' ich, als ich mich von dem staunenswürdigen Anblick der Weltkörper erhohlt hatte, welcher mächtige und liebliche Klang erfüllt da mein Ohr? Dieser, gab er mir zur Antwort, entsteht in ungleichen, aber doch regelmäßig abgetheilten Zeiträumen (intervallis imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis) durch den Schwung und Umlauf der Weltkörper selbst. Indem sich die hohen Töne mit den tiefen verbinden, werden gleichmäßig mannichfaltige Melodieen her-

vorgebracht. Denn so große Bewegungen können nicht still vor sich gehen, und die Natur bringt es mit sich, daß das Aeußerste von der einen Seite tiefe, von der andern aber hohe Töne von sich giebt. Daher sich jener höchste Umlauf des Sternenhimmels, dessen Schwingung schneller geschieht, mit einem hohen durchdringenden Klange bewegt, mit dem tiefsten aber diese niedrigste Sphäre der Mondwelt. Denn die Erde, als der neunte Stern, hängt unbeweglich stets am niedrigsten Platz und nimmt die Mitte des Weltalls ein. Jene acht Umläufe aber, die den beiden des Merkur und der Venus gleichkommen, erzeugen sieben Töne von verschiedenen Entfernungen (intervallis), eine Zahl, die das Band fast von allen Dingen ist. Männer von Einsicht ahmten dieß auf Saiteninstrumenten und in Gesängen nach, und öffneten sich dadurch die Rückkehr an diesen Ort, so wie Andre, welche mit vortrefflichen Talenten im menschlichen Leben göttliche Geistesbeschäftigungen beförderten. Von diesem Schall erfüllt, ist das Gehör der Menschen betäubt worden, und es giebt in euch keinen stumpferen Sinn; so wie das Volk, das in den Gegenden wohnt, wo der Nil an den sogenannten Katadupen von den höchsten Bergen herabstürzt, durch das gewaltige Getöse das Gehör verloren hat. Jener Klang aber, der aus dem schnellsten Umschwung der ganzen Welt entsteht, ist so groß, daß ihn das Gehör der Menschen nicht zu fassen vermag, so wie ihr nicht geradezu in die Sonne blicken könnt, sondern eure Sehkraft dem Glanz ihrer Strahlen unterliegt. (Somn. Scipionis.)

Sorgfalt der alten Schauspieler für ihre Stimme.

Was ist dem Redner so nöthig, als die Stimme? Und doch würde ich Keinem, welcher sich der Redekunst widmet, rathen, sich so zum Sklaven seiner Stimme zu machen, wie die Griechen und die tragischen Schauspieler, welche viele Jahre sitzend declamiren, und täglich, ehe sie ein Wort aussprechen, im Liegen nach und nach ihre Stimme entwickeln, und nachdem sie gespielt haben, sie wieder sitzend vom höchsten Tone bis zum tiefsten in sich zurück gehen lassen. (De orat. I. I. c. 59.)

Einfachheit der theatralischen Declamation in den früheren Zeiten der Römer.

Wenn ich, (sagt Crassus) meine Schwiegermutter Lälia reden höre (denn stets behalten Frauenzimmer wegen ihrer Eingezogenheit eher das Alte unverfälscht bei, das sie von ihrer Jugend an erlernt haben), so kommt mir es vor, als hörte ich die Stücke des Plautus oder Näbius declamiren; so richtig und einfach ist der Ton ihrer Stimme, ohne irgend eine Affectation oder Nachahmung fremder Manieren. Und so hat auch wahrscheinlich ihr Vater gesprochen. (De orat. III. 12.)

Declamation des Roscius im Alter.

Schon oft habe ich diesen einzigen Künstler, den Schauspieler Roscius, in vielen Stücken als Beispiel für den Redner angeführt, und dieß thue ich auch hier, wo er sagt: er würde, je höher er in die Jahre käme, auch das Tempo der Flötenbegleitung zur Declamation langsamer nehmen lassen und den Vortrag selbst mäßi-

gen (tibicines modos et cantus remissiores esse facturum). Wenn ſo der Schauſpieler, der doch an Takt und Sylbenmaaß gebunden iſt, Etwas für die Ruhe des Alters ausfindig macht; wie viel leichter können wir (in der proſaiſchen Rede) nicht nur die rhythmiſche Bewegung nachlaſſen, ſondern gänzlich verändern! (De orat. I. 60. De leg. I. 4.)

Anhang Nro. II.

Neuere Geschichte der Musik.

Ein Abriß aus Gervasoni.

Gegen das 10te Jahrhundert fingen die Künste und Wissenschaften an, wieder aufzuleben, wozu einige Mönche aus Toscana und Latium, welche die Haupturkunden oder Denkmäler derselben aufzubewahren gewußt hatten, beitrugen. Aber zu einigem Glanze gelangten sie erst im 15ten Jahrhundert. Um diese Zeit vervollkommneten sich die Europäischen Sprachen, und mit ihnen machte auch die Musik Fortschritte. Am meisten trug hierzu der musikalische Wohllaut der Italiänischen Sprache bei. In Italien entstand die eigentliche Pflanzschule der Tonkunst. Guido von Arezzo, Benedictinermönch, legte den ersten Grund unsers Tonsystems, um den Anfang des 11ten Jahrhunderts. Er erfand die besondern Tonzeichen, aus denen unsre Noten herstammen. Er führte die Parallel- und Horizontallinien unsers Notensystems ein; erfand verschiedene Instrumente; bestimmte die Tonleiter nach der natürlichen

Ordnung und theilte sie in verschiedene Hexachorde. Er erweiterte das musikalische System, und verbesserte den Contrapunkt. Ob man gleich seit dem Fall des Römischen Reichs bis zum 15ten Jahrhundert Musik trieb, und die harmonischen Regeln durch Marchetti aus Padua (geb. 1274, schrieb: Lucidarium in Arte musicae planae etc. und Pomarium in Arte musicae mensuratae, dem König von Neapel, Robert, nach dem J. 1309 gewidmet) einige Aufklärung erhielten, so herrschte doch vor Guido darin ein barbarischer Geschmack, und selbst nach Guido's Verbesserung blieb sie noch lange in einer gewissen kindischen Einfalt. Erst seit dem 15ten Jahrhundert machte sie einige Fortschritte, wozu Prosdocimo Beldemando aus Padua, Franchino Gaffurio aus Lodi, Giov. Spatario aus Bologna, Ant. Squarcialupi aus Florenz und andere Schriftsteller über harmonische Wissenschaft beitrugen. Niccolò aus Vicenza war der erste, der das Klavier zu einiger Vollkommenheit brachte.

Unter den besten Componisten zeichneten sich in diesem Jahrhundert aus: Leonardi Giustiniani aus Venedig, Franc. Baverini, der zuerst eine Art Oper: la conversione di S. Paolo, zum erstenmal in Rom 1440 aufgeführt, componirte; Nicola Burzio aus Parma, Girolamo Dellacasa aus Udine, und Giov. Pico, Prinz von Mirandola, gründliche, Kenner, gest. zu Florenz 1494.

Gegen Ende dieses Jahrhunderts wurden öffentliche Musikschulen in verschiedenen Städten Italiens

errichtet; in Neapel vom König Ferdinand 1480, zu Meiland vom Herzog Galeazzo Sforza 1483.

Zu Anfange des 16ten Jahrhunderts versuchte Pietro Aaron aus Florenz, nicht ohne Vortheil das Musiksystem mit einigen Regeln zu verbessern, besonders in Absicht der Fuge. (De Institutione harmonica, Bologna 1516). Sein Toscanello della Musica, seine Abhandlung von der Natur und Erkenntniß aller Töne im figurirten Gesange, zeugen von seinen Einsichten. P. Angelo da Picitone (Fior angelico di Musica. Venedig 1547.), Gius. Zarlino aus Chioggia (Istituzioni Armoniche 1558; Dimostrazioni armoniche 1571.; Istituzioni e dimostrazioni di Musica 1580, u. a. Werke). Ferner Orazio Tigrini, Kanonikus von Arezzo (Compendio della Musica. Venedig 1588), Piet. Ponzio aus Parma (Dialoghi della Musica), P. Luigi Zacconi aus Pesaro (Pratica di Musica. Ven. 1596), P. Valerio Bona aus Meiland (Esempj delli passaggi delle consonanze, e dissonanze, ed altre cose pertinenti al compositore. Meiland 1596.). Giov. Maria Artusi aus Bologna (Arte del Contrappunto. Ven. 1598.)

In diesem Jahrhundert fing sich an die Anpassung der Melodie für den Ausdruck der Worte einigermaßen zu entwickeln, und die vorherige Verwirrung wurde aufgehoben. Claudio Monteverde aus Cremona, Lehrer der Lombardischen Schule, führte vortheilhafte Regeln der Harmonie und Modulation ein. Der andächtige feierliche Kirchenstil gedieh durch den D. Matteo Asola aus Verona (einen der

trefflichen Kirchencomponisten seiner Zeit — er setzte die Introitus und Graduali für die Missen des ganzen Jahres mehrstimmig, und schrieb verschiedene Missen u. a. Kirchensachen) u. Pier-Luigi Palestrina, den berühmten Lehrer der Röm. Schule (geb. 1529 zu Palestrina, seit 1562 Kapellmeister — schrieb 12 Bücher Missen, 6 Bücher Motetten, 2 Bücher Offertorien zu 3 — 4 — 8 Stimmen, componirte einen Jahrgang Hymnen, und mehrere Madrigale, starb 2ten Febr. 1594). Diesem Muster folgten Giov. Maria Nanini aus Vallerano, und P. Costanzo Porta aus Cremona, Zarlino's Mitschüler.

Auch die dramatische Musik erfuhr vortheilhafte Veränderungen, für welche geschickte Tonsetzer zur Begleitung des Gesanges den Saiteninstrumenten verschiedene Blasinstrumente beifügten. In dieser Gattung machten sich berühmt Alfonso della Viola aus Ferrara (1541), Vincenzo Cossa aus Perugia, Giov. Ferretti aus Venedig, Giul. Caccino aus Rom, Orazio Vecchi aus Meiland (schrieb seit 1580 mehrere Opern), Giac. Corsi, Giov. Bardi, und Giac. Peri aus Florenz. Peri führte einen bessern Vortrag des Recitativs ein, worin seine Euridice das Muster ward.

In diesem Jahrhundert nahmen die Oratorien ihren Anfang. Fil. Neri ließ geistliche Dramen oder Cantaten im dramatischen Stil verfertigen, die in der Kirche dell' Oratorio von den besten Sängern aufgeführt wurden; daher erhielten sie den Namen Oratorien. Besonders kamen sie in Venedig in Aufnahme.

Im 17ten Jahrhundert kam die Italiänische Musik zu größerer Reife. Giac. Carissimi zu Rom brachte das von Peri erfundene Recitativ zu höherer Vollkommenheit; und gab dem Baß mehr abwechselnde Bewegung. Lodovico Viadana aus Lodi führte den Basso continuo ein. Scipione Ceretto aus Neapel schrieb della Musica pratica vocale e strumentale 1601. Aehnliche Werke edirte Adriano Banchieri aus Bologna (1609. 10. u. 13.). Stefano Bernardi edirte Porta musicale 1615. Der berühmte Römische Organist Frescobaldi, aus Ferrara, führte eine neue Art die Orgel zu spielen ein, nämlich die Bindungen und Nachahmungen, den gebundenen fugirten Stil. Er war Schüler des Aless. Milleville aus Ferrara. Die Grundsätze eines solchen Stils theilte P. Camillo Angleria aus Cremona mit in seinen Regole del Contrappunto 1622. Noch höher ausgebildet ward dies System durch den großen Orazio Benevoli zu Rom, der durch die Harmonie seines vielchörigen Kirchenstils ohne Gleichen war.

Das System des Hexachords wurde mit dem Octavensystem vertauscht. Die Noten und Notenzeichen wurden verbessert. Die Abtheilung der Tacte durch 2 Linien wurde in diesem Jahrhundert eingeführt, der Contrapunkt bereichert, die Melodie verschönert. Unter den Vocalcomponisten zeichneten sich aus Pietro Bianciardi, Gesualdo Principe de Venosa (Vossius nennt ihn den Fürsten der Tonkünstler), Luigi Rossi aus Rom (il Divino genannt), Michele Clarentino, Domen. Mazzochi (groß, im musikalischen Ausdruck), Franc. Ca-

valli, Marcantonio Cesti, Giov. Paolo Colonna, Alest. Melani, Ant. Lotti, Ant. Draghi, Giac. Ant. Perti, Carlo Pallavicino, Giambat. Bassani u. a. in und außer Italien berühmte Tonsetzer.

Gio. Mar. Bononcini's Musico pratico 1673. handelt von allen bisher bekannten Kunstgriffen der musikalischen Composition. Ang. Berardi's Werke (um 1681 u. 1678) setzten unter andern vorzüglich die Lehren vom doppelten Contrapunkt ins Licht.

Zu Ende des 17ten Jahrhunderts erschienen viele großartige Opern auf den Bühnen Italiens.

Seit dem 18ten Jahrhundert stieg die Tonkunst zu höherer Vollkommenheit. Das Violinspiel zuerst durch Corelli; ihm folgten Geminiani, Giambat. und Lor. Somis, Locatelli, Veracini, Albinoni, Tartini mit Ruhm. F. A. Pistocchi, Monari, Sandoni, Torelli, Gasparini, Clari, Ben. Marcello, Caldara, Biffi, Cortona, Brusa u. s. f.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Register

zum ersten Theil.

A.

Abenezra 122.
Adrian 240.
Adrian, Papst 259.
Aegyptische Musik 98. fg. 236.
Aelian 84.
Aeolischer modus 21.
Aeschylus 152. 161.
Aetolier 74.
Agada 104.
Agoës 538.
Alexander, Alexandrinus 217.
Alexandriner 118.
Alfred 261. 344.
Aliprando 364.
Alkman 185.
Alte Musik, ihre Wirkungen 65. 76 ffg.
Alypius 150.
Ambrosius, der heil. 25. sein Hymnus 245 ff.
Amphion 8. 182.
Anakreon 205.
Anthes 161. 182.
Antigenides 77. 86. 158. 166. 364.
Antiphona 66. 247.
Antiphonarien 259.
Antonio degli Organi 371.
Apollo 2. 73. 185.
Apulejus 2. 22. 159. 234.
Archias 163.
Archilochus 97. 147. 183. 189.
Archytas 178.
Ardalus 183.
Argiver 189.
Arie, ihr Ursprung 327.
Arion 364.
Aristophanes 148.
Aristoteles 56. 66. 93. 167. 188.
Aristoxenus 21. 29. 67. 167. 173. 176.
Arkadier 74. 225.
Arne, Dr. 368. 409.
Arnsi 49. 58.
Askaulos 211.
Asklepiades 88. 197.
Athenäus 78. 97. 118. 215.
Augustin, der heil. 25. 256.
Authentische Tonarten 432.

B.

Bacchia 190.
Bacchius, sen. 28.
Bacchylides 153.
Baglier 87.
Banister 554.
Barden 328. 353.
Barlotinus 50.
Bayle 328.
Beda 257. 260.
Bembo 365.
Benedict, Bischof 260.
Benedict, Josquin's Schüler 468.
Bennet 409.
Bianchini 88.
Bird 436.
Blainville 468.
Blair, Dr. 154.
Blanchinus 50.
Blondel 329.
Boccaccio 369.
Boethius 24. 253. 536.
Boeuf, Abbé le, 338.
Boileau 60.

Bonadies 430. 435.
Bontempi 49. 62.
Bottrigari 49. 57.
Bougeant 49.
Brown, Dr. 272.
Bruce 104.
Brumel, A. 435. 484.
Bryennius 17.
Butler 316.

C.

Cäcilia 380.
Canti carnascialeschi 482.
Canto fermo 249 ff.
Capella, Martianus 17.
Carpentier 316.
Catholica, Art Gesang 436.
Caylus, Graf 359.
Censorinus 195.
Cerceau, P. 49.
Cerone 49. 58.
Chapelain, J. 336.
Charde, John 553.
Chatelain de Coucy; ein Lied von ihm 348. ff.
Chaucer 335. 380.
Chilmead 25. 37.
Chineser 223. 308.
Chordotonos 14.
Chor der Alten 94. 95.
Choriamben 190.
Christen, ihre frühe Musik 242.
Christoph Landino 371.
Chromatisches Geschlecht 17. 18. 187.
Cicero 23. 56. 96. 148. 152. 181. 233. 557 ff.
Cieco, Franc. 370.
Cithara, s. Lyra 217.
Citharodie 151.
Cochläus, Joh. 535.
Coelius Aurelian 86.
Conducti 316.
Confucius 308.
Conticelli 363
Contrapunkt, bestrittener, der Alten 48 ff.
Cornish, W. 533.
Cotton, Joh. 399.
Crescimbeni 363.
Crespel 436.
Cymbalum 101. 219.
Cynäthaner 74.

D.

D'Alembert 176.
Damian A'Goës 538.
eine Hymne von ihm 539.
Damon 86. 166. 186.
Dante 364.
David 114. 120.
Davy, Richard 554.
Diapason 14. 196.
Diapente 14. 196.
Diaphonie 321.
Diastema 195.
Diatonisches System 16. 17.
Diazeugmenon 117. 194.
Dichord 102.
Didymus 127. 177.
Diesis 196.
Diodor von Sicilien 99.
Diogenes von Laerte 78.
Diokles 15.
Discantus 311. 321.
Disdiapason 418.
Dithyramben 200.
Ditonus 272.
Doctorwürde der Musik in England 388 ff.
Dodecachordon 537.
Doni 49. 50.
Dorion 160.
Dorischer Modus 21. 188.
Dorylaus 198.
Drako 186.
Drama, mit Musik 97 ff. 227.
Dryden 22.
Duchat 436.
Du Chesne 338.
Dunstan 262.
Dygon, John 534.

E.

Echeia 94.
Edde, Stephan 266.
Ede, Richard 553.

Eduard VI. 554.
Elisabeth 554. 555.
Empedokles 86. 164.
England, ältere Musik daselbst 256 ff.
Englisches Jagdlied von 1740. 385.
Engl. Lied von 1580. 451.
Enharmonisches Geschlecht 16. 17. 18. 187. 190.
Epaminondas 159.
Epigonus 171.
Epimylion 204.
Epode 147.
Erasmus 483. 535. 537.
Erich, der Gute 79 ff.
Etheridge 534.
Etophilus 197.
Euklides 149. 175.
Eumelus 146.
Euripides 156. 161. 162.

F.

Fayrfax, Dr. 495. eine Hymne von ihm 496.
Feum oder Fevin 484.
Ficinus, Marsilius 59.
Flandern 434.
Flöte 2. 3. 86. 97. 103. 148. 150. 162. 209 ff.
Forkel 274.
Franchino 455. 536.
Franco von Köln 300. 321.
Franz I. von Frankreich 485.
Französische Melodie aus dem 14ten Jahrhunderte 360. ff.
Fragurier 49.
Franzosen, ihr Streit mit den Römern über den Kirchengesang 258 ff.
Fryer, J., 500.
Fuge, die, 431.

G.

Gabbet, Engl. König 372.
Gaffurio 49. 421 fg.
Galenus 86.
Galileo (Vincenzio) 22. 66.
Galilei (Galileo) 22.
Galuppi 294.
Gaspar 484.
Gaucelm 331. Lied von ihm 332.
Gaudentius 150.
Gautier de Coincy 335.
Genera der Musik 11.
Gerard de Roussillon 341.
Gerbert 316.
Gifford 534.
Giocolari, Giullari 363.
Glarean 49. 57. 535.
Glocken 222.
Glockenspiel 223.
Gombert, Nic. 468.
Gravina 362.
Gregor der Große 248. 259.
Gregorianischer Gesang 248.
Guerrero 512.
Guido von Arezzo 268 ff.
Guitarre 107.

H.

Habengton, H., 392.
Händel 409.
Hambois 388.
Harfe der Alten 103.
der Neuern 337. 372 ff. 382.
Harmation 151.
Harmatischer modus 158.
Harmonides 163.
Hatamo 105.
Hebräische Musik 119 ff.
Heinrich VIII. von England 510 ff.
Composition von ihm 513.
Hephästion 32.
Herodorus 163.
Herodotus 100.
Hesychius 66. 151. 210.
Hetrurier 229.
Hilarius 127.
Hippasus 172.
Hipponax 184.
Hobrecht 483.
Holde 23.
Homer 76. 84.
Horn der Alten 213.
Hyaguis 183.
Hydraulikon 214.
Hymnen 200.

Hypaton 117. 194.
Hyperäolischer modus 21.
Hyperboleon 194.
Hyperboreer 201.
Hyperdorischer modus 21.
Hyperiastischer oder
Hyperionischer modus 21.
Hyperlydischer modus 21.
Hypermixolydischer mod. oder
Hyperphrygischer 21.
Hypoäolischer mod. 20.
Hypodoris. mod. 20.
Hypoiastis. mod. 20.
Hypolydis. mod. 20. 189.
Hypophrygis. mod. 20.
Hyporchema 146.

J.

Jamben, trimetrische 147.
Jastischer modus siehe Jonischer.
Iberier 201.
Ibykus 161.
Idirhus 127.
Jeffery 409.
Ignaz, der h. 247.
Instrumente der Alten 187 ff. 206 ff.
der ältern Franzosen 341.
Johann, König von Frankreich 345.
Johann, Vorsänger zu Rom 257.
Johann von St. David 262.
Johannes aus Damaskus 256.
Jomelli 294.
Jongleurs 328. 339.
Jonischer modus 21.
Josquin 453 f.
sein Kanon 458. 462. 472.
Ippolito de Medicis 81
Isaac, Heinr. 482.
Ismandes 102.
Ismenias 159.
Isthmische Spiele 165.
Italien 290. 419.
Ital. Sprache 362.
Jubal 120.
Juglars 328.
Julian, der Abtrünnige 262.

K.

Kabaro 105.
Karl V. 511.
Karl der Große 258. 335. 344.
Kanon, harmonischer 179.
Kanon 431.
Kenet 105.
Kemble 96.
Kepler 49. 58.
Keren 105.
Kirchenmusik 388.
Kircher 6. 25. 59. 122.
Kleomenes 164.
Klepsydra 215.
Klonas 183.
Korinna 153.
Kradias 150. 184.
Krantzius 81.
Krates 163. 184.
Kretenser 189.
Kriegslieder der Franzosen 344.
Krotalon 221.
Krorus 185. 190.
Krusma 219.
Ktesibius 215.
Kureten 227.
Kwetz 103.

L.

Lacedämonier 77. 189.
Lai oder lay 335.
Lamia 160.
Lanige 409.
Lassus 550.
Lasus 170. 190.
Laudesi 365.
Laudi spirituali 364 ff.
Laves, Heinr. 368.
Le Maire 278.
Leo X. 494.
Leviten 121.
Ligatur 305.
Limma 196.
Linien, ihr Gebrauch 273. 337.
Linus 8. 101.
Lituus 213.
Longchamps Abbé de 339.
Longinus 61.

Lucrez 3. 5. 22. 230.
Ludwig XII. von Frankreich 485.
Lydischer modus 21. 22. 91.
Lyra 2. 7. 8. 101. 103. 106. 117. 155. 215.
Liebeslieder der Franzosen 344 ff.
Lied, Englisches, zur Jagd von 1470, 385 ff.
Lied, Englisches, von 1580.
Lied, vom Chatelain de Coucy aus dem Roman d'Alexandre 351.
Lied, Englisches weltliches, aus dem 15. Jahrhundert 383 ff.
Luther 555.
Lykurg 145.
Lysis 186.

M.

Mairan, de 88.
Malcolm 23.
Maneros 101.
Marbeck 506.
Marchetto 290. 418.
Marpurg 49. 183.
Marsyas 9.
Martelli, Lod. 365.
Martini, Giambat. 49. 63. 128.
Mead 87.
Meibom 55. 92.
Meistersänger 295. 325 ff. 386 ff. 409 ff.
Melanippides 156. 186. 190.
Meleket 105.
Melopöie 23.
Melos 94.
Menelek 107.
Menestrier, P. 364.
Merkur 2. 78. 102.
Merlin 115.
Mersenne 49. 64. 66. 217.
Mese 18.
Meson 117. 194.
Metastasio 362.
Metell 186.
Micrologus 269.
Midas 209.
Milton 247. 368.
Mimnermus 150.
Minima 304. 316.
Minstrels s. Meistersänger.
Mixolydischer modus 189.
Modi der Alten 20 ff.
Monaulos 2. 101. 102.
Monochord 179.
Morley 316.
Moses 119. 120.
Motelli 316.
Motetten 316.
Mouton, J. 484.
seine Hymne 486.
Muratori 362. 363. 368.
Muris, Joh. de 35. 209. 309.
Musars 328.
Musen, die 73.
Myrtis 153.

N.

Nablium, Naulium 127.
Nagariet 104.
Nanno 151.
Nemäische Spiele 165.
Nero 164. 238.
Neumata 320.
Newark, Wil. 554.
Niederlande 493.
Nikomachus 180.
Nonnus 213.
Norman, John 554.
Nostrodamus 325.
Notation der Griechen 24 fg. 150.
Noten, erste 253 fg. viereckige u. a. 359. 417. 422.
Numa 193.

O.

Ockenheim, Joh. 435.
Ein Kanon von ihm 438.
Odeon 166.
Olaus Magnus 18.
Olympus 183. 184. 190.
Organisiren 321.
Organum 270. 272.
Orgel 262. 370. in England 264. 371. 380. 388.
Orlandus Lassus 550 fg.

seine Söhne, Ferdinand und Rudolph 552.
Orpheus 8. 183. 364.
Orthischer modus 189.
Osiris 2. 102.
Orforder Professur d. Musik 262.

P.

Päane 200.
Palestrina 429.
Pan 8.
Panathenaische Spiele 166.
Pandorium 9.
Panpfeife 9. 208.
Paratrypemata 210.
Parker, Henry 554.
Parsons, Rob. 507.
Pavane, 4stimmig v. 1558, 448.
Pauke 104. 253.
Paulmy, Marq. de 345.
Pausanias 78.
Perikles 158. 166.
Perrault, Claude 60.
Petrarca 363. 367. 369.
Pfeife, die 8.
Phelyppes, Sir Thomas 495. 553.
Pherekrates 190.
Philadelphus 118.
Philammon 182.
Philostratus 201.
Philorenus 158. 190.
Phonascus 239.
Phrygischer modus 21 ff. 91.
Phrynis 166. 183.
Picus von Mirandola 122.
Pierius 182.
Pindarus 153. 164. 189.
seine erste Pythische Ode mit Musik 42 ff.
Pipin 335.
Plagalische modi 431.
Plato 29. 66. 99. 146. 152. 167. 186.
Plica 305.
Plutarch 77. 97. 146. 167. 181. 537.
Pococke 102. 222.
Poliziano 365.
Polyänus 78.
Polybius 74. 84.
Polykephalos 184.
Polymnestes 183. 184.
Polyphthongon 217.
Porphyrius 198.
Priestley 421.
Prosdocimus de Beldemandis 315.
Proslambanomenos 17. 18. 117.
Prosodiaka 190.
Provençalen 325 ff.
Ptolemäus Claudius 62. 174. 177 ff.
Putta 266.
Pythagoras 13. 23. 77. 86. 119. 150. 155. 168. 197. 198.
Pythische Spiele 165.
Pythokleides 186.
Pylades 154.

Q.

Quinquatria 197.
Quintilianus (Aristides) 19. 151. 192. 217.

R.

Rameau 176.
Ravalière, de la 335.
Ravenscroft 316.
Rhapsoden 164.
Rhydlanmarsch 342.
Rhythmopöie der Griechen 29. 30.
Rhythmus 29. 30. 32.
Richard I. 329.
Robert de Handlo 309.
Roland's Ballade 344 ff.
Rom, das neuere 334.
Roman d'Alexandre 550 ff.
Römer, der alten, Musik 224.
Römisches Drama 225.
Rondelli 287. 316.
Roscius 96.
Rousseau 49. 64 ff. 226. 250. 469.
Roussier 179.
Rowe 82.

Rue, Pierre de la 484.
Runische Poesie 322.

S.

Sachsen, ihre Gesänge 419.
Saintwix, Thom. 392.
Saiteninstrumente der Alten 215.
Salinas 36. 49. 57.
Salomon, König 107.
Sambuka 217.
Sansovino 365.
Sarkados 184.
Satyrus 158.
Sauls Heilung 124 ff.
Scalden der Scandinavier 84.
Schlaginstrumente der Alten 219.
Schoenia 189.
Semiminima 316.
Septime, verminderte, ihr erster Gebrauch 295.
Serafino dell' Acquila 467.
Sesostris 114.
Sheffield, Edm. 554.
Sicilianer 229.
Silenus 9.
Simonides Melicertes 152. 203.
Singeschule zu Metz 260.
Singkanon, Engl., f. 6 Stimmen, aus dem 15. Jahrhundert 394 ff.
Sirenen 201.
Sistrum 101. 106. 219.
Skolia 189. 202. 226.
Smith, J. S. Ein Stück aus dessen musica antiqua 377 ff.
Solmisation 269. 275 ff.
Solon 78.
Sophokles 97. 161.
Spenser 335.
Spondiale 187.
Stamitz, d. Aelt. 295.
Stephan 261.
Stesichorus 151. 185.
Stillingfleet 49. 256.
Strabo 101. 149.
Streit zwischen Franzosen und Italiänern über den Vorzug im Gesange 258.
Suidas 66. 157.
Synemmenon 117. 194.
Syrinx 9.

T.

Tacttafel 296 ff. 322.
Tanz bei den Alten 33. 35.
Tanzmelodie aus dem Mittelalter 377 fg.
Taverner, J., 499 ff.
eine Composition von ihm 502.
Telephanes 187.
Tellis 160.
Terpander 8. 11. 77. 85. 149. 182. 183. 189. 190.
Tetrachord 11. 16. 170.
Teutschland 419.
Tevo, Zach. 49.
Tewkesbury 316.
Thales 184.
Thaletas 145.
Thamyris 8. 182.
Theater des Pompejus, des Skaurus 94.
Theinred 312.
Theokritus 66. 161.
Theon 84. 171.
Theophrast 159.
Thibault, König von Navarra 353. Zwei Lieder von ihm 354 ff.
Thuanus 550.
Thucydides 77.
Tibiae pares etc. 209 f. 211.
Timäus 163.
Timokreon 203.
Timotheus 22. 77. 86. 155. 183.
Tinctor 426.
Toph 219.
Torkesey 416. 418.
Trichord 102.
Trigonon 217.
Tripodische Lyra 218.
Tripus 218.
Triton 213.
Trochäischer modus 189.
Trommel 219.
Trompete 126. 105. 162. 213.
Troubadours 325 ff.

Tunsted 312. 415.
Turges, Edm. 554.
Tyrtäus 78. 148.

V.

Vieille, Instrument 328. 338.
Villani, Phil. 370.
Vinette 317.
Violars 328.
Viole 328. 337 ff.
Vitalian, Papst 263.
Vitriaco, Phil. de 315.
Vitruv 230.
Vocalmusik, erste 4.
Voltaire 95.
Voß (Gerhard) 535.
Vossius (Isaac) 49. 210. 216.

W.

Walker 409.
Wallis 55. 62. 322.
Walpole 330.
Walsingham 418.
Walter von Evesham 288. 312.
Walther 468.
Wasserorgel 214. 263.
Wilhelm IX., Graf von Poitou 329. 353.
Wolsey, Cardinal 509.
Willart 454.
Wylde's Musica Guidonis Monachi 414.

X.

Xenodamus 184.
Xenokritus 161. 184.
Xenophon 78. 162.

Z.

Zarlino 49. 264.

Berichtigungen.

Seite 25. Zeile 5 in der Anmerkung ist Geltung statt Gattung zu lesen.
— 73. ist in dem zweiten Englischen Verse about statt avont zu lesen.
— 344. ist im zweiten Liniensystem als vorletzte Baßnote das tiefe e beizufügen.
— 350. sind im Anfang des zweiten Tactes im Baß die zwei Viertel a und f statt der Pause zu setzen.
— 355. ist im ersten Tacte des Basses d statt der vierten Note e zu setzen.
— 382. ist im fünften Englischen Verse vor dem letzten Worte one statt ne zu lesen, und im zweiten Teutschen Verse lieblichsten statt liebsten.
— 414. bei dem Absatz in der Mitte, Zeile 1. ist Werk für Wort zu lesen.
— 439. sollte auf dem 5ten Liniensystem das erste Zeichen S̈ nicht unter dem ersten, sondern unter dem zweiten g, und das zweite S̈ nicht unter d, sondern dem nächstfolgenden c stehen.
— 447. vorletzte Zeile l. verstehen st. versehen.
— 454. Z. 5. st. Castiglioneis l. Castiglione's.
— 468. im 10ten Italiänischen Verse l. giocondo st. goicondo.
— 469. in der 3 Zeile der Anmerkung l. Rousseau statt Rosseau.
— 383. Z. 8. l. muß st. musi.
— 488. muß die letzte Note im Baß eine viereckige Note ◻ seyn.
— 523. muß im zweiten Liniensystem im ersten Tacte der Mittelstimme das vorhergehende D noch als halbe Note gebunden ausgehalten werden, und erst die zweite Note als E eintreten, welche auch im 3ten Tact, statt des nach dem Original wohl irrig stehenden Punctes, wahrscheinlich auszuhalten ist. Im letzten Tact des Basses unten ist C statt A zu setzen.
— 525. ist oben im dritten Tacte des Basses statt der letzten Note H das zu bindende D zu setzen; gleichfalls auch unten zu Anfange des Basses.
— 528. ist in der Mittelstimme im 2ten Tact G statt H zu lesen.

Seite 530. im ersten Tact der Mittelstimme ist statt der zweiten Note c eine Pause zu setzen.

— 531. muß die Note der Oberstimme im 3. Tact eine viereckige Note ohne Punkt seyn.

— 539. muß die erste Note im Tenor a, nicht c, und im Baß a, nicht f, heißen.

— 540 sollte im letzten Tact der Unterstimme a d als zwei halbe Noten und die letzte gebunden stehen, und in der Hälfte des folgenden Tactes fortdauern.

— 545. ist im letzten Tact der Mittelstimme statt b als zweite Note d auf der Mittellinie zu setzen.

Nachstehende Bücher sind in der Baumgärtnerschen Buchhandlung in Leipzig um beigesetzte Preise zu haben:

Albert, J. B., le secrétaire français, a l'usage des allemands, qui désirent écrire avec goût et juttesse. gr. 8. 1 thlr. 12 gr.

Anecdoten und Bemerkungen, Musik betreffend. Zur Unterhaltung und Belehrung für die Freunde der Geschichte und Cultur der Tonkunst, und der mit ihr zusammenwirkenden Künste. Größtentheils aus dem Englischen des A. Burgh, A. M. bearbeitet von C. F. Michaelis. kl. 8. 1 thlr.

Anecdoten, religiöse, moralische und unterhaltende, nach dem Englischen von M. Philipp Rosenmüller. 1r Theil. kl. 8. 1 thlr.

Becker, Dr. W. G., der Zahnarzt für das weibliche Geschlecht. Nach dem Französischen des Herrn Joseph Le Maire. kl. 8. 12 gr.

Begriff, kurzer, aller vorzüglich interessanten Wissenschaften und schönen Künste, worin sie nach ihrem Wesen und Werth erklärt und beschrieben werden. Nebst einem kurzen Abriß der Geschichte des deutschen Reichs und einer Vorrede vom Vicedirector M. Dolz. kl. 8. 18 gr.

Beiträge zur Kenntniß des Forstwesens in Teutschland, herausgegeben von C. P. Laurop und G. W. Frhrrn. von Wedekind 1s, 2s und 3s Heft. Mit Kupfertafeln und tabellarischen Beilagen. 8. broch. 1s. Heft 18 gr.
2s Heft 1 thlr. 12 gr.
3s Heft 1 thlr. 6 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Buch, das goldne, für hohe und niedere Stände, oder Grundregeln gut, klug und leicht durch die Welt zu kommen. Zweite verbesserte Auflage, aus dem Englischen nach der eilften Ausgabe. gr. 8. 1 thlr. 8 gr.

Buch, das nöthige, für alle Klassen des Adels, oder Elemente der Heraldik, welche dem Adel, Beamten, Künstler und jeden gebildeten Staatsbürger unumgänglich zu wissen nothwendig sind. Mit 116 Kupferabbildungen. gr. 8. broch. 1 thlr. 12 gr.

Denkwürdigkeiten über Napoleons Privatleben, Rückkehr und Regierung im Jahre 1815. Von seinem Pri-

vat = und Cabinetssecretair Herrn Fleury von Chabaulon. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Bergk. gr. 8. 1 thlr. 16 gr.

Enkemeyer, N. v., über den sittlichen und Kunstwerth öffentlicher Denkmäler. gr. 8. 16 gr.

Europa. Ein statistisch = heräldisch = genealogisches Taschenbuch auf das Jahr 1818. Von Ludwig Lüders, in allegorischem Umschlag. 1 thlr.
Dasselbe auf 1819 1 thlr. 12 gr.
Dasselbe auf 1821 1 thlr. 8 gr.

Forster, Thomas, über die Wolken und andre Erscheinungen in der Atmosphäre. Nebst mehrern die Ansicht der Wolken u. s. w. erläuternden Kupfern. Aus dem Englischen. gr. 8. broch. 1 thlr. 12 gr.

Frankfurter Taschen = Kochbuch, das allerneueste, oder nützliche, aus eigener Erfahrung erprobte Recepte, zur Verfertigung gewöhnlicher und köstlicher Speisen, von einem Frauenzimmer. Erster Theil. Zweite viel vermehrte Ausgabe. kl. 8. 12 gr.

Freundschaft mit Gott. Ein Versuch zur Erweckung des religiösen Gefühls. Nach dem Englischen des Richard Jones neu bearbeitet vom Adjunct C. F. L. Netto, Prediger in Ober = Weimar. Zweite Auflage. 8. 1 thlr.

Führer der häuslichen Glückseligkeit im ehelichen Leben. In sechs Briefen. Nach der 13. Ausgabe aus dem Englischen bearbeitet von C. F. Michaelis. kl. 8. 16 gr.

Fußarzt, der, oder die Kunst, die Füße zu behandeln und die Fußsohlengeschwülste, Frostbeulen, Warzen, Nagelkrankheiten und unmäßige Fußschweiße gründlich zu heilen. Nach dem Französischen bearbeitet von Dr. Heinrich Nobbi, nebst einem Anhange von Dr. Joh. Chr. Gottfr. Jörg, Professor an der Universität zu Leipzig. kl. 8. 12 gr.

Geschichte der Juden von der Zerstörung Jerusalems an bis auf die gegenwärtigen Zeiten. Von Hannah Adams in Boston in Nordamerika. Aus dem Englischen übersetzt. 2 Thle. gr. 8. 3 thlr.

Gesundheitsfreund, der, oder allgemein fassliche Anweisung, die vorzüglichsten Krankheiten des menschlichen Körpers nach den neuesten Entdeckungen in der Arzneiwissenschaft selbst zu behandeln. Nach der eilften verbesserten Ausgabe des Richard Reece, aus dem Englischen übersetzt und herausgegeben von Dr. C. G. Kühn. 8. 1 thlr. 16 gr.

Hausrath, nützlicher, eine Auswahl erprobter Mittel für bürgerliche und ländliche Haushaltungen; aus dem Magazin aller neuen Erfindungen, 66 Hefte, besonders abgedruckt. 2 Theile. 8. broch. à 16 gr.

Katechismus der Musik, oder kurze und faßliche Erläuterung der wichtigsten, die Tonkunst betreffenden Begriffe und Grundsätze. Aus dem Engl. nach der zweiten Ausgabe von C. F. Michaelis. 12. br. 12 gr.

Katechismus der Botanik, als Anleitung zum Selbststudium dieser Wissenschaft und als botanisches Wörterbuch zu gebrauchen. Erste Abtheilung mit 609 erläuternden Figuren. kl. 8. broch. schwarz. 1 Thlr. 12 gr.
colorirt 2 Thlr.

Katechismus der Erdbeschreibung, eine faßliche Anleitung zur Kenntniß der Erde und ihrer Völker. Nach der zwanzigsten vermehrten und verbesserten Ausgabe aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Zusätzen versehen von C. F. Michaelis. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der Naturgeschichte, und zwar über das Thierreich. Zum Jugendunterricht aus dem Englischen nach der dritten Ausgabe bearbeitet von C. F. Michaelis. Mit Kupfern. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der Geometrie, enthaltend die Grundbegriffe dieser nützlichen Wissenschaft, zum Gebrauch für die Jugend. Aus dem Englischen übersetzt von August Thieme. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der römischen Geschichte, vom Ursprung des römischen Reichs an, bis zu seinem Untergange, in chronologischer Ordnung, als Einleitung in der ausführlichen Geschichte der römischen Nation. Aus dem Englischen übersetzt von C. F. Michaelis. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der Geschichte des alten Griechenlandes, zur Uebersicht der Hauptbegebenheiten und Denkwürdigkeiten desselben für die Jugend; aus dem Englischen nach der siebenten Ausgabe übersetzt von C. F. Michaelis. kl. 8. broch. 12 gr.

Kriegslisten des Schachspiels oder der kluge Schachspieler. Practische Anleitung nach den Werken der besten Meister, das Spiel remis und patt zu machen oder zu gewinnen. Aus dem Englischen. Mit 121 Holzschnitten kl. 8. 1 thlr. 12 gr.

Kunst, die, der rednerischen und theatralischen Declamation, nach ältern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichts-Ausdruck, aufgestellt und durch 152 Figuren erläutert, für öffentliche Redner, Schauspieler und Künstler. Mit 25 Kupferplatten. gr. 8. 3 thlr.

Kunstnovellen der Vor- und jetzigen Welt, oder Sammlung von Kunstneuigkeiten in Paragraphen über Gegenstände der Kunst und Aesthetik sowohl der ältern als jetzigen Zeit. v. C. St. gr. 8. 1 thlr. 12 gr.

Kurtis, über die Krankheiten der Ohren, nach dem Engl. übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Robbi. Mit 1 Kupfer. gr. 8. 18 gr.

Laun, Friedrich, drei Erzählungen. kl. 8. 1 thlr.
Enthält: Der ewige Jude. — Die Irmensäule, — Meine Kindereien.

Sammlung, historische, aller noch bestehenden Ritterorden der verschiedenen Nationen, nebst einer chronologischen Uebersicht der erloschenen Ritterorden von A. M. Perrot; mit vielen Kupfern. Aus dem Französischen übersetzt. 4. 18 Heft 2 thlr. 12 gr.

(Erscheinen noch 2 Hefte.)

Schachgrammatik, die, oder kurze und doch vollständige, für jedermann faßliche Anleitung, dies edle Spiel bald zu erlernen. Mit 10 Kupfertafeln, welche den Geist des Spiels überhaupt und den Werth der einzelnen Steine darstellen. Aus dem Englischen. kl. 8. 1 thlr. 12 gr.

Scheintod, der, oder die Gefahren des frühen Begrabens nebst anziehenden Bemerkungen über die Achtung, welche die Alten den verstorbenen zollten. Aus dem Englischen vom Verfasser der Thanatologie oder Denkwürdigkeiten aus dem Gebiete der Gräber. 8. 16 gr.

Schwächen, die, des Alters, nebst den Mitteln, solche möglichst zu mildern und das Leben zu verlängern. Aus dem Engl. des Anton Carlisle. Von Dr. G. W. Becker. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. kl. 8. 12 gr.

Solbrigs lustiger Declamator. Eine Auswahl launiger Dichtungen und Travestien zur Unterhaltung gesellschaftlicher Cirkel gesammelt. kl. 8. 1 thlr. 8 gr.

Taschenschmidt, der, oder Taschenroßarzt, Unterricht, wie man die Krankheiten seiner Pferde zu heilen und was man bei deren Einkauf zu beobachten hat, aus dem Englischen übersetzt, verbessert und mit Zusätzen vermehrt von v. Tennecker. Eilfte Auflage mit 3 Kupfern. 12. broch. 8 gr.

Tennecker, S. v., der Militär- und Civil-Pferdearzt, Chur- und Beschlageschmidt in allen seinen Dienstgeschäften und Dienstverhältnissen. Ein Handbuch für Militair- und Civilpferdeärzte, Chur- und Beschlageschmidte. gr. 8. 1 thlr. 8 gr.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN