

**MUSIKALISCHES
CONVERSATIONS-
LEXIKON, UNTER
MITWIRKUNG DER
HERREN F.M...**

Musikalisches Conversations-
Lexikon



17403 d 2

Mus C 7 2

= MUS. CA. 9 (2)

Dritter Band.

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesamten musikalischen Wissenschaften

für Gebildete aller Stände.

Unter Mitwirkung

der Herren Musikdir. C. Billert, Prof. Franz M. Böhme, Custos A. Dörffel, Concertmeister F. David, Kapellmeister Prof. H. Dorn, Prof. G. Engel, K. S. Kammermusiker M. Fürstenau, Dir. Gevaert, Prof. Flod. Geyer, L. Hartmann, Dir. Th. Hauptner, Dr. F. Hüffer, Prof. F. W. Jähns, Dr. W. Langhans, Prof. E. Mach, Prof. Dr. Emil Naumann, Univers.-Musikdir. Dr. Ernst Naumann, Prof. Dr. Oscar Paul, Prof. E. F. Richter, Prof. W. H. Riehl, Musikdir. Th. Rode, Prof. H. Ruff, Musikdir. Dr. W. Rust, Geh. Rath Schlecht, O. Tiersch, Dir. L. Wandelt, O. Wangemann, Prof. Dr. H. Zopff u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Vollendet

von

Dr. August Reissmann.

Zweite Ausgabe in 142 Lieferungen oder in elf Bänden und einem Ergänzungsbande.

Dritter Band. Lieferung 27—39. Preis geh. M. 6,50. geb. M. 8,00.



BERLIN,
Verlag von Robert Oppenheim.

Beurtheilungen Seitens der Presse siehe auf Seite 2 und 3 des Umschlages.

Die erste sieben vollendete Ausgabe, mit dieser gleichlautend, liegt vollständig in 12 Bänden vor. Preis geh. M. 71,00, fein geb. M. 88,50.

Auszüge aus den Urtheilen der Presse

über das **Musikalische Conversations-Lexikon.**

Deutsche Rundschau: Es liegt hier ein Werk vor, wie es dem allgemeinen musikalischen Bedürfnisse nicht zeitgemässer gebracht werden konnte, ein musikalisches Lexikon, welches von den ersten geschichtlich nachweisbaren Anfängen der Tonkunst bis in unsere jüngste Gegenwart reicht. Sieht man auf das Ganze, so wird man jeden eigentlichen Parteistandpunkt ausgeschlossen finden.

Illustrierte Zeitung: Die grösste je erschienene musikalische Encyclopädie liegt nun nach zehnjähriger, rastloser Arbeit vor, und mit Stolz können wir Deutsche auf dieses Werk deutschen Fleisses und deutscher Strebsamkeit blicken.

Gartenlaube: Die Musik und die Streitfragen auf diesem Gebiete bewegen das Publikum in unserer Zeit so lebhaft, wie die Dinge auf keinem anderen Kunstgebiete; es konnte daher in den letzten Jahren ein ausführliches musikalisches Nachschlagewerk seinen Weg in die Oeffentlichkeit machen: das treffliche von Hermann Mendel begründete, jetzt von August Reissmann herausgegebene „Musikalische Conversationslexikon“.

Neue Berliner Musikzeitung: Vorliegendes Werk ist das umfangreichste musikalische Buch der Neuzeit. Unter den Mitarbeitern ist kein einziger, von dem sich nicht etwas in seinem Fache Gediengenes erwarten liesse, und angesichts der grossen Schwierigkeit solcher Unternehmungen müssen die Resultate ihrer vereinten Anstrengungen sehr erfreulich genannt werden. —

Euterpe: Das Musikal. Conversat.-Lexikon erfüllt vollständig auch die höchsten Ansprüche, welche man an ein solches Unternehmen stellen kann. Wissenschaftliche Gründlichkeit, Vollständigkeit, Klarheit und Schärfe in der Ausführung aller musikalischen Fragen erheben das Werk zu einem unentbehrlichen für die Bibliothek jedes Musikers und jedes Dilettanten.

Caecilia (Trier): Mit vollem Rechte kann das Werk als eine untrügliche Fundgrube für alles Wissenswerthe auf dem Gebiete der Tonkunst angelegentlichst empfohlen werden.

Caecilia (Haag): Dieses Werk ist ein unerschöpflicher Quell für Alle, die sich über Musik und Musiker unterrichten wollen.

Klavierlehrer: Ein solches Werk, wie das von Mendel begonnene und von Dr. Reissmann vollendete, hatte die Literatur bisher noch nicht aufzuweisen. Um es in's Leben zu rufen und fortzuführen, dazu gehörten kühner Unternehmungsgest, reiche Mittel und ein scharfer Blick bei der Wahl der zur Leitung eines solchen Unternehmens geeigneten Persönlichkeit. Das Werk ist unübertroffen in Bezug auf die Reichhaltigkeit des Materials, wie auf die wissenschaftliche Behandlung der einzelnen Gegenstände. In keines Musikers Bibliothek sollte das Werk fehlen. —

Deutsche Musiker-Zeitung: Berücksichtigt alle musikwissenschaftlichen und praktischen Gegenstände auf dem Gebiete der Tonkunst in eingehender und liebevoller Weise, und längere praktische Benutzung des Lexikons — der Prüfstein für alle ähnlichen Unternehmen — hat die wohlbegründete Ueberzeugung in uns wachgerufen, dass das Gebotene nach allen Richtungen hin das Niveau des Gewöhnlichen weit übersteigt.

Neue Freie Presse: Ein Unternehmen, durch welches die Verlagshandlung sich die deutsche Musikwelt zu besonderem Danke verpflichtet. Es ist das erste deutsche Musiklexikon, welches die längst veraltete und bis heute doch noch unentbehrliche Schilling'sche Encyclopädie zu ersetzen und zeitgemäss zu erneuern geeignet ist. Die Biographien sind hinreichend ausführlich und anziehend geschrieben, die theoretischen und technischen Artikel klar und sachgemäss abgefasst.

Presse (Wien): Bei den weiten Kreisen, die heutigentags der Dilettantismus in die Musik schlägt, und bei der hohen Bedeutung, welche sie gegenwärtig auch über die Schranken der Kunst hinaus durch ihre Anerkennung als unerlässliches Bildungsmittel gewonnen hat, kommt ein Werk, welches alle Ströme des hier einschlägigen Wissens in dem Behälter einer Encyclopädie zusammengeführt und dadurch für die höhere Erkenntniss dieser Kunst einen sicheren Boden schafft, einem dringenden Bedürfnisse der Zeit entgegen. Man muss es dem Herausgeber nachrühmen, dass er seine Aufgabe mit grossem Ernste erfasst und mit praktischem Blicke durchgeführt hat. —

Kölnische Zeitung: Haben wir das Werk schon bei seinem Erscheinen als eines der besten und reichhaltigsten seiner Art bezeichnet, so wird dieses Urtheil durch das vorliegende vollendete Werk nur bestätigt, ja, man kann es dahin erweitern, dass das Mendel'sche Lexikon alle bisherigen ähnlichen Werke in jeder Beziehung bei Weitem übertrifft. Alles ist möglichst gedrängt gefasst, äusserst klar dargelegt und bis zu der von der universalen Natur des Unternehmens bedingten Grenze erschöpfend behandelt.

National-Zeitung: Zeichnet sich durch den Fleiss und die Sorgfalt aus, welche der Herausgeber wie seine Mitarbeiter der gemeinsamen Aufgabe gewidmet. Worüber man auch Auskunft verlangt, man wird schwerlich umsonst suchen. Unter den umfangreicheren Beiträgen sind manche in ihrer Art musterhaft.

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie
der
gesamten musikalischen Wissenschaften
für Gebildete aller Stände.

Unter Mitwirkung

der Herren Musikdir. C. Billert, Prof. Franz M. Böhme, Concertmeister F. David, Custos A. Dörffel, Kapellmeister Prof. H. Dorn, Prof. G. Engel, K. S. Kammermusiker M. Fürstenau, Director Gevaert, Prof. Flod. Geyer, L. Hartmann, Dir. Th. Hauptner, Dr. F. Hüffer, Prof. F. W. Jähns, Dr. W. Langhans, Prof. E. Mach, Prof. Dr. Emil Naumann, Universitäts-Musikdir. Dr. Ernst Naumann, Prof. Dr. Oscar Paul, Prof. E. F. Richter, Prof. W. H. Riehl, Musikdir. Th. Rode, Prof. H. Ruff, Musikdir. Dr. W. Rust, Geh. Rath Schlecht, O. Tiersch, Dir. L. Wandelt, O. Wangemann, Prof. Dr. H. Zopff u. s. w., u. s. w.

begründet

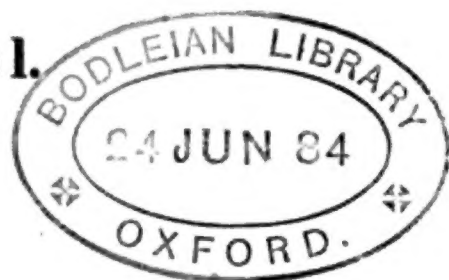
von

Hermann Mendel.

Vollendet

von

Dr. August Reissmann.



Zweite Ausgabe (Erste Stereotyp-Ausgabe).

Dritter Band.



BERLIN,

Verlag von Robert Oppenheim.

1880.

Costa ist der Name vieler portugiesischer Tonkünstler, über deren Leben und Wirken bis jetzt jedoch nur meist sehr unvollständige Nachrichten vorhanden sind. — Alfonso Vaz da C. war ein in seinen jüngeren Jahren geschätzter Sänger in Rom, wo er sich des musikalischen Studiums wegen aufhielt, und später in Spanien als Kapellmeister zu Badajoz und Avila thätig. In letzterer Stellung starb C. im Anfang des 17. Jahrhunderts. Seine Compositionen, meist für die Kirche bestimmt, kaufte nach Machado, »*Bibl. Lus.*« T. I, S. 54, der König Johann IV. an sich und sollen dieselben im Manuscripte noch in der königl. Bibliothek zu Lissabon verwahrt werden. — Andrea da C., seit 1650 Mitglied des Dreifaltigkeits-Ordens, ist als Harfenspieler und Componist von den Königen Alfonso VI. und Pedro II. ausgezeichnet worden und starb am 6. Juli 1686. Seine Compositionen, die nach Machado, »*Bibl. Lus.*« T. I, S. 144, in der königl. Bibliothek zu Lissabon befindlich sind, bestehen in: »*Missas de varios Coros*«; »*Confitebor tibi, a 12 Vozes*«; »*Laudate pueri Dominum, a 4*«; »*Beati omnes, a 4*«; »*Completas, a 8 Vozes*«; »*Lauda inha de N. Senhora, a 8 Vozes*«; »*Responsorios da 4, 5, 6 Vozes*«; »*Feira da Semana santa, a 8 Vozes*«; »*O Texto da Paixão da Dominga de Palmas, e de 6 feira mayor a 4*« und »*Vilhancicos da Conceição, Natal; e Reys a 4, 6, 8 e 12 Vozes*«. — Felix Joseph da C., geboren 1701 zu Lissabon, von Beruf Jurist, pflegte nebenher Poesie und Musik. Von seinen für die Musik beachtenswerthen Werken ist nach Machado, »*Bibl. Lus.*« T. II, S. 6, nur ein hinterlassenes Manuscript bekannt: »*Musica revelada do Contrapunto a coposição, que comprehende varias Sonatas de Cravo, Viola, Rebeca e varios Minuetes e Cantates*« betitelt. — Francisco da C., seiner theoretischen Kenntnisse und seiner Kunstfertigkeit in der Musik wegen in Portugal berühmt, soll nach Machado, »*Bibl. Lus.*« T. IV, S. 131, verschiedene Compositionen in Manuscript hinterlassen haben und 1667 zu Lissabon gestorben sein. — Francisco da C. e Sylva starb als Canonicus und Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Lissabon am 11. Mai 1727. Nach Machado, »*Bibl. Lus.*« T. II, S. 137, hat dieser Componist folgende Compositionen hinterlassen: »*Missa a 4 Vozes com todo o genero de instrumentos*«; »*Miserere a 11 Vozes, com instrumentos*«; »*Motetes para se cantarem as Missas das Domingas da Quaresma*«; »*Lamentação primeira de Quarta feira de Trevas a 8*«; »*O Texto da Paixão de S. Marcos e S. Lucas a 4*«; »*Vilhancicos a S. Vicente, e a Santa Cecilia com instrumentos*« und »*Responsorios do officio dos defuntos a 8 Vozes, com todo o genero de instrumentos*«. — Victorino da C. hiess nach Machado, »*Bibl. Lus.*« T. III, S. 791, ein portugiesischer musikalischer Schriftsteller, aus Lissabon gebürtig, der zwischen 1730 und 1740 ein Werk: »*Arte do Canto chão para uzo dos Principiantes*« betitelt, herausgab. — Abt C., nach Burney geborener Portugiese, war 1772 in Wien als Meister im Guitarrespiel bekannt. Derselbe Gelehrte sagt in seinem »Tagebuch einer musikalischen Reise« Bd. II, S. 209 (in der deutschen Uebersetzung): »Dieser Abbate ist ein sonderbarer Musiker, der es für sich zu klein hielt, in fremde Fusstapfen zu treten, und also sowohl als Componist wie als Spieler sich einen neuen Weg bahnte, der unmöglich zu beschreiben ist. Alles, was davon zu sagen, ist, dass er mehr Sorgfalt auf Harmonie und ungewöhnliche Modulationen verwendet, als auf Melodie; und dass es immer wegen der vielen Bindungen und Brechungen schwer ist, die Tactart ausfindig zu machen. Indessen thut seine Musik, wenn sie gut gespielt wird, eine sonderbare und angenehme Wirkung; dabei aber ist sie allzusehr ein Werk der Kunst, um anderen als daran gewöhnten Ohren ein grosses Vergnügen zu gewähren. Er besitzt eine

ebenso grosse Liebe zur Unabhängigkeit als Rousseau; so arm er ist, schlägt er doch jeden Beistand von dem Kaiser mit Unbiegsamkeit aus. Er spielte vor Tische zweierlei Tactarten zugleich mit zwei verschiedenen Melodien, ein *Andante* im $\frac{3}{4}$ - und ein *Presto* im $\frac{4}{4}$ -Tact aus *F*-dur. — Auch Italien hat mehrere Tonkünstler dieses Namens aufzuweisen: Carlo C., war von 1721 bis 1727 als kaiserl. Tenorist in Wien angestellt. — Geronimo Maria C. erregte 1655 in Genua als Operncomponist mit seiner »*Ariodante*« und »*Gl' Incanti d'Ismeo*« grosses Aufsehen. Von diesem Meister sind auch verschiedene Motetten und Litaneien durch den Druck veröffentlicht, die sich in ihrer Zeit vielen Beifalls erfreuten. — Giovanni Maria C. ist nur durch einige gedruckte Messen und Litaneien bekannt. — Giovanni Paolo C., zu Ende des 16. Jahrhunderts in Genua geboren, war Kapellmeister in Treviso und hat ein Buch 2-, 3- und 4-stimmiger und zwei Bücher 5-stimmiger Madrigale veröffentlicht. — Lelio C. war nach Printz' »Geschichte der Musik« 1655 der Name des grössten Harfenvirtuosen seiner Zeit zu Rom. — Margarita C., aus Rom gebürtige Dichterin und Sängerin aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, welche folgende Werkchen verfasst hat: »*La chitarra*«, »*Il canzoniere amoroso*«, »*Il violino*«, »*Lo stipo*«, »*La flora seconda*«, »*La selva de' cipressi*« u. s. w. (vergl. »*Hist. de la musique*« I, S. 225). — Rosa C. hiess eine hervorragende Sängerin, die im J. 1750 in Neapel bewundert wurde. — Im J. 1818 finden wir in Wien einen Gesanglehrer C. thätig, der die berühmte Borgondio unterstützte und auch als Guitarrist einen Namen hatte. 2.

Costa, Sir Michele, ein hervorragender italienischer Componist der Gegenwart und berühmter Dirigent, geboren 1804 (1806) zu Neapel, empfing in seiner Vaterstadt seine künstlerische Ausbildung. Er trat zuerst mit einer Oper, »*Malvina*«, 1829 in die grössere Oeffentlichkeit, vermochte aber diesem Werke keine grössere Anerkennung zu verschaffen. Als Operndirigent ging er hierauf nach Mailand und veröffentlichte dort verschiedene Gesangstücke, unter denen besonders ein canonisch gearbeitetes Quartett: »*Ecco, quel fiero istante etc.*« in Folge vorzüglicher Ausführung durch Gesanggrössen wie die Pasta und Malibran, Rubini und Tamburini Aufsehen und C.'s Namen bis weit in das Ausland hinein vortheilhaft bekannt machte. Von Mailand aus ging C. auf kurze Zeit nach Portugal und von dort 1835 nach London, wo er sich zuerst als Gesanglehrer allgemeine Anerkennung verschaffte. Für seinen Ruf als Componist besorgt, versuchte er es 1837 noch einmal mit seiner in Neapel fast durchgefallenen Oper »*Malvina*«, die er umgearbeitet hatte und unter dem neuen Namen »*Malek Adel*« im italienischen Opernhause zu Paris zur Aufführung brachte. Aber wiederum vermochten selbst Talente wie die Grisi und Albertazzi, wie Rubini, Tamburini und Lablache den Durchfall dieser unglücklichen dramatischen Composition nicht zu verhindern. Erst 1844 rettete C. seinen Ruf als Operncomponist einigermaßen durch den »*Don Carlos*«, der in London vielen Beifall fand. In der darauf folgenden und in der jüngsten Zeit hat C. sich mit weit entschiedenerem Erfolge in grösseren und kleineren Kirchencompositionen versucht, und besonders war es sein Oratorium »*Eli*«, zuerst 1855 auf dem Musikfeste zu Birmingham mit aussergewöhnlichem Beifall aufgeführt, welches ihm, in Folge mehrmaliger Aufführung in Stuttgart, auch in Deutschland einen geachteten Namen als Kirchencomponist verschaffte. C.'s Hauptbedeutung liegt jedoch in seinem glänzenden Directions-Talente, dessen Grösse sich namentlich kundgab, als er wegen Differenzen mit Lumley, dem Opernunternehmer im Theater der Königin zu London, eine zweite Italienische Oper im Coventgarden gründete, wohin ihm fast alle seine früheren Musiker folgten, und zu überragender Blüthe brachte. Ausserdem rief er durch Beharrlichkeit und trotz der sich entgegenstellenden ausserordentlichen Schwierigkeiten die grossen geistlichen Concerte in Exeter-Hall zu London ins Leben, die noch immer einen Glanzpunkt der englischen Musiksaison bilden. In Anerkennung so tüchtiger Leistungen wurde er auch zum Dirigenten der philharmonischen Concerte und der Hof-Concerte in London ernannt, und es findet fast kaum ein Musikfest in England statt, bei dem sein Name nicht mit an der Spitze stände. Im J. 1869 wurde er von der Königin zum Ritter erhoben, die erste Ehrenbezeugung dieser Art, welche einem Musiker in England zu Theil geworden ist. Zu Anfang des Jahres 1870 befand sich C. in Deutschland, wo

er in Stuttgart die Aufführung seines »Eli« dirigirte, und in Berlin, wo er bei Hofe eine schmeichelhafte Aufnahme fand, eine Preussen-Hymne componirte und dem Könige widmete, die durch einen Orden belohnt wurde. Seitdem lebt und wirkt C. wieder in gewohnter Rührigkeit in seinem Berufskreise zu London.

Costaguti, Vincenzo, italienischer Musikschriftsteller, 1612 in Genua geboren, widmete sich dem geistlichen Stande und gelangte in sehr frühen Jahren zu den höchsten Kirchenwürden; schon im 31. Lebensjahre, am 13. Juli 1643, wurde er zum Cardinal erhoben und starb am 6. Decbr. 1660 zu Rom. Von seinen Schriften sind die »*De Musica*« und »*Applausi Poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni*« betitelt in musikalischer Beziehung bemerkenswerth. Vergl. Oldoini, »*Athenaeum Ligusticum*«, S. 530. 0.

Costamagna, Antonio, italienischer Operncomponist, geboren 1816 zu Mailand, machte in seiner Vaterstadt seine ersten musikalischen Studien und ging hierauf nach Neapel, wo er ein Compositionsschüler Zingarelli's wurde. Seine Erstlings-Oper »*È pazza*«, die er auf Bestellung hin für Piacenza schrieb, hatte bei ihrer Aufführung 1837 guten Erfolg, nicht minder seine zweite und dritte Oper, »*Don Garzia*«, 1838 für Genua componirt. Seine weitere, voraussichtlich glänzende Laufbahn schnitt der Tod allzu früh ab. C. starb am 17. Febr. 1839 zu Genua.

Costantini, Alessandro, italienischer Componist der römischen Schule, aus Rom gebürtig und daselbst an der Kirche *San Giovanni dei Fiorenti* als Kapellmeister und Organist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angestellt, hat 21 ein-, zwei- und dreistimmige Motetten seiner Composition mit Orgelbegleitung (Rom, 1616) veröffentlicht. Andere Stücke von ihm finden sich in der Sammlung *Fabio Costantini's* (s. d.).

Costantini, Fabio, italienischer Contrapunktist, der um 1560 zu Rom geboren, um 1630 Kapellmeister der Bruderschaft der Rosarii zu Ancona und dann Kapellmeister an der Kathedrale zu Orvieto war. Einige seiner Werke haben sich bis heute erhalten und werden sehr geschätzt, z. B. vier-, fünf- und achtstimmige Psalme, Hymnen und Magnificats, ein-, zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige Motetten (Rom, 1596 und 1618); Antiphonen in nicht geringer Zahl finden sich in mehreren römischen Bibliotheken. Ausserdem veranstaltete er vier Sammlungen achtstimmiger Motetten der berühmtesten Meister damaliger Zeit unter dem Titel »*Selectae cantiones excellentissimorum auctorum etc.*« (Rom, 1614 bis 1618), worin sich Stücke von ihm, von A. Costantini, Palestrina, Nanini, Anerio, Crivelli, Santini u. s. w. befinden. †

Costantini, Livia, eine 1718 am königl. polnischen und kursächsischen Hofe angestellte Gesangvirtuosin, die besonders als »*Intermedia*« an der Dresdener Oper Aufsehen erregte. †

Costanzi, Giovanni, italienischer Componist aus Rom und deshalb auch bekannt unter dem Namen *Giovannino* (oder *Gioannino*) di Roma, war anfangs Kapellmeister des Cardinals Ottoboni, Neffen des Papstes Alexander VII., seit 1755 aber bis zu seinem Tode, der am 5. März 1778 erfolgte, Kapellmeister an der St. Peters-Kirche zu Rom. Ausserordentlich gerühmt wurde sein vorzügliches Violoncellspiel. Im Archiv der päpstlichen Kapelle befinden sich mehrere seiner 16-stimmigen Motetten (zu vier Chören). Er hat aber noch viele andere Kirchenstücke verschiedener Art componirt, eben so eine Oper »*Carlo magno*«, die 1729 in Rom zur Aufführung gekommen war.

Coste, Gaspard, französischer Tonkünstler und Schriftsteller, der um 1530 zu Avignon lebte.

Coste d'Arnobat, Pierre, französischer musikalischer Schriftsteller, geboren im 18. Jahrhundert zu Bayonne, gestorben um 1810 zu Paris.

Costeley, William, Organist Heinrich's II. und Karl's IX., der zugleich den Titel eines königl. Kammerdieners hatte, geboren 1531, gab nach Draudius, »*Bibl. Exot.*« S. 209, u. Verdier, »*Bibliothèque*«, 1579 bei Adrian le Roy zu Paris ein Werk: »*Musique*« betitelt, heraus. Er verfasste übrigens noch andere theoretische Werke und componirte Gesänge, die sich in Sammlungen vorfinden. C. starb am 1. Febr. 1606 zu Evreux (Normandie). †

Cosyn, eine englische Tonkünstlerfamilie, die zu Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts lebte, von deren Kunstwerken bisher jedoch nur wenig bekannt wurde. — John C., der Vater, gab 1585 zu London Psalme für fünf und sechs Stimmen heraus. — Sein Sohn, Benjamin C., war als Virtuose und Componist im Anfang des 17. Jahrhunderts zu London rühmlichst bekannt, und dessen Bruder, William C., hat nach Hawkins eine Organistenstelle im Karthäuserkloster zu London bekleidet.

Cotti, Ignazio, italienischer Violoncellvirtuose, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch Concertreisen sich in ganz Italien rühmlichst bekannt machte.

Cotillon (franz.), wörtlich übersetzt: der Unterrock, ein aus Frankreich stammender Gesellschaftstanz, der mit einer grossen Ronde beginnt und endigt und aus mehreren Figuren (Touren) besteht, deren Arrangement dem Geschmacke des Tanzmeisters überlassen ist. Die Auflösung dieser meist aus Gesellschaftsspielen zusammengesetzten Figuren geschieht, indem sämtliche Tanzpaare im Walzer, Schottisch, Galopp u. s. w. herumtanzen. Der C. beschliesst in der Regel den Ballabend, weshalb ihm so viel Abwechslung wie möglich zuertheilt wird. Seine Geschichte weist bis auf Ludwig's XIV. Zeiten hinauf, wo er ganz im Gegensatze ein einfacher Tanz in der Art einer *Branle* war und den Ball eröffnet haben soll.

Cotronea, Antonio, ein gelehrter italienischer Priester und Doctor der Theologie, der am 14. Septbr. 1638 zu Syracus auf Sicilien geboren war und als Archipresbyter an der Collegiatkirche des heil. Celsius und Julian zu Rom 1708 starb, hat unter vielen gedruckten und ungedruckten Schriften auch einige geistliche Dramen hinterlassen, zu denen er selbst die Musik gesetzt hat. Vergl. Mongitor, »*Bibl. Sicul.*« T. I, S. 61.

Cotta, Johannes, deutscher Theolog, geboren am 24. Mai 1794 zu Ruhla im Eisenach'schen, gestorben am 18. März 1868 als Pfarrer zu Willerstedt bei Weimar, hat sich durch die von ihm componirte Melodie zu Arndt's Gedicht »Was ist des Deutschen Vaterland?«, welche, neben der Reichardt'schen Composition desselben Textes, im besten Sinne Volksweise wurde, der dankbaren Erinnerung des deutschen Volkes empfohlen.

Cottage (franz.; engl.: *Cottage-Piano*), eine Verkürzung des Cabinetflügels, d. h. des Flügels, dessen Stimmstock nicht waagrecht, sondern nach oben, geradeauf gewendet ist. Da auch diese Verkürzung für die Miniaturzimmer der englischen Landhäuser noch zu hoch erschien, so stutzte man die C.s noch mehr ab, und aus dieser weiteren Verkürzung des Corpus und der Saiten ging der *Semi-C.*, *Piccolo* oder *Pianino* (s. *Pianino*) hervor.

Cottereau, Pater, französischer Geistlicher und Componist, dem Capitel St. Martin zu Tours zugehörig und gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in Paris lebend, hat sich als geschickter Tonsetzer in seiner Zeit hervorgethan. Besonders schuf er sehr viele *Chansons*, von deren Melodien man vielfach behauptet, dass selbst noch heute dieselben Verehrer finden würden; zwei derselben sind im vierten Buche La Borde's abgedruckt.

Cottonius, Johannes, ein alter Scholastiker und Tonlehrer, der im 12. Jahrhundert oder noch früher, jedenfalls aber später als Guido von Arezzo gelebt hat und vielleicht ein und dieselbe Person mit dem Johannes Scholasticus ist, der 1047 in der Abtei St. Matthias bei Trier als Mönch lebte, schrieb in 27 Capiteln einen Tractat: »*De Musica ad Fulgentium Episcop. Anglorum*«, welcher sich als Manuscript in der Antwerpener und Leipziger Bibliothek befinden soll und den in seiner »Sammlung geistlicher Schriftsteller« Abt Gerbert T. II, S. 230 nach einem *Cod. St.-Blas.* des 12. Jahrhunderts vollständig aufgenommen hat.

Cotumacci, Carlo, nicht Contumacci, wie Einige schreiben, italienischer Kirchencomponist, geboren 1698 zu Neapel, ums Jahr 1719 Schüler A. Scarlatti's, 1755 Nachfolger Durante's als Kapellmeister am *Conservatorio San Onofrio* zu Neapel, als welcher er noch 1765 in Wirksamkeit war, hat besonders durch sein vorzügliches Orgelspiel und seine Compositionen für die Kirche in seiner Zeit sich einen Namen gemacht. Auch schriftstellerisch hat C. sich hervorgethan. Zwei seiner Abhand-

lungen: »*Regole dell' accompagnamento*« und »*Trattato di contrappunto*« sollen nach Burney's »Reisen« Bd. I als Manuscripte noch vorhanden sein. Aus dem ersteren Werke hat Choron in seinen »*Principes de composition des écoles d'Italie*« Beispiele mitgetheilt. C. selbst starb um das J. 1765 in Neapel. †

Couac (franz.) nennen die Franzosen das Umschlagen oder Kicksen des Tones der Oboe, welches entsteht, wenn der Ton im Instrumente bleibt und das Rohr allein in Vibration gesetzt wird.

Couchet, Jean und Pierre, zwei Brüder, die sich als Instrumentebauer durch Anfertigung vorzüglicher Flügel in der Zeit von 1659 bis 1664 vortheilhaft bemerklich machten.

Coucy, Regnault de, bekannt unter dem Namen »der Castelian (Schlosshauptmann) von Coucy«, ein berühmter nordfranzösischer Troubadour aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts, von dem mehrere Minnelieder erhalten geblieben sind, die sich zwar vor den zahlreichen ähnlichen Liedern jener Zeit durch leidenschaftlichere Gluth und innigere Sehnsucht nach der hohen, anfangs als grausam angeklagten, dann aber als huldvoll gepriesenen Herrin auszeichnen, aus denen aber über die Lebensumstände des Sängers nur so viel sicher sich entnehmen lässt, dass er das Kreuz genommen und, obgleich sehr ungerne und voller Gram, sich von der Geliebten getrennt habe, um wahrscheinlich den Kreuzzug unter Philipp August und Richard Löwenherz mitzumachen. Aus seinem uralten Beinamen lässt sich schliessen, dass er Castellan auf Coucy, einer Burg und Stadt im Laonnais, und daher ein Dienstmann der berühmten Sires de Coucy, wahrscheinlich Raoul's I. (1148 bis 1191) gewesen sei, der gleichfalls den Kreuzzug unter Philipp August mitmachte und bei der Belagerung von Acre blieb. Mit Letzterem ist C. oft verwechselt worden und La Borde und einige andere Geschichtsschreiber nennen ihn irrthümlich geradezu Raoul de C.; auch hat man ihn für einen Verwandten desselben gehalten, dem aber sowohl sein Name, wie sein Stand und Wappen widersprechen. Die Dame seines Herzens wird, damaliger Sitte gemäss, in seinen Liedern nicht genannt; doch findet sich in mehreren Handschriften neben seinen Gesängen ein Lied von einer Dame von Fayel, worin diese die Trennung von ihrem auf dem Kreuzzuge abwesenden Geliebten beweint. C. und diese Dame wurden sehr bald, wie Tristan und Isolde, als Vorbilder treuer aber unglücklich Liebender sprüchwörtlich. Schon ein aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammender altfranzösischer *Roman d'aventure* erzählt sehr ausführlich die Geschichte Beider, in die er mehrere Lieder C.'s (herausgegeben und übersetzt in Prosa von G. A. Crapelet; Paris, 1829) einwebt. Bei mehreren Trouvères des 13. Jahrhunderts finden sich Anspielungen darauf als auf eine allbekannte Begebenheit und noch häufiger bei den Schriftstellern des 14. Jahrhunderts. So erzählt eine alte Chronik von 1380 sehr umständlich, dass R. de C., nachdem er zum Tode getroffen, unter den Mauern von Acre dahingesunken sei, seinen Knappen beauftragt habe, der Geliebten sein Herz in einer Kapsel verschlossen als Andenken zu überbringen. Eben im Begriff, den letzten Befehl seines Herrn auszuführen, wurde der treue Diener von dem Sieur von Fayel, dem Gemahl Gabrielle von Fayel's, überrascht und ihm der Zweck seiner Sendung entlockt. Der tobende und wüthende Gatte bemächtigte sich der Kapsel mit dem Herzen und liess das letztere als Speise zubereiten, die der Nichts ahnenden Gabrielle vorgesetzt und von ihr köstlich schmeckend befunden wurde. Mit tölkischer Freude eröffnete ihr hierauf der Sieur von Fayel seine Unthat. Gabrielle aber nahm entsetzt keine Speise mehr zu sich und starb nach wenigen Tagen im bittersten Harme. — Unter den Manuscripten der Pariser Bibliothek befinden sich 24 *Chansons* mit ihren Melodien vom Castelian de C. Einige der letzteren hat La Borde in seinem »*Essai sur la musique ancienne et moderne*« (Paris, 1780) und in den »*Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*« (Paris, 1781) in ziemlich fehlerhafter und willkürlicher Weise in die moderne Notation gebracht. In jeder Hinsicht die beste Ausgabe der »*Chansons du châtelain de C., revues sur tous les manuscrits et suivies de l'ancienne musique mise en notation moderne par M. Perne*« besorgte Francisque Michel (Paris, 1830), obwohl Perne's hinzugefügte Klavierbegleitung die alten Melodien unnöthiger Weise modernisirt. Ausser den bereits

erwähnten Schriften vergleiche man über R. de C. auch noch de Bellay's »*Mémoires historiques sur la maison de C. et la dame de Fayel*« (Paris, 1770).

Coulé (franz.), die von uns Schleifer (s. d.) genannte Spielmanier. Ferner gebrauchen auch zuweilen die Franzosen diesen Ausdruck für *legato*, d. i. gebunden, und bezeichnen damit die unter einem Bogen stehende Notenfigur.

Country-dances (engl.; franz.: *Contredanses*), englische oder Contre-Tänze bei uns genannt, ist der Name für eine Art Gehtänze, welche durch Ausführung graciöser Bewegungen in schrittartiger Begegnung der tanzenden Paare, die in chorischen Aufzügen culminiren, sich besonders kennzeichnen. Wahrscheinlich sind in frühester Zeit Pantomimen die Anfänge der graciösen Bewegungen gewesen, was daraus gefolgert werden kann, dass noch heute die Tanzenden solche auszuführen sehr geneigt sind. Diese Bewegungen sind grösstentheils lebhaften Charakters und grenzen selbst zuweilen an das Komische, wesshalb die Musik zum C. auch in den verschiedensten Tactarten wechselt: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$. Ueber die Musik selbst ist noch zu bemerken, dass die Zeittheile der einzelnen Tanzabschnitte bald in grösserer, bald in geringerer Schnelle einander folgen, und dass die Anfänge der Tacte, wie in der Musik zu Rundtänzen, besonders hervorgehoben werden müssen. Leider sind die einzelnen Tanz Touren (in der Regel fünf) ohne Verbindung; sie bestanden einst wohl jede für sich als besonderer Tanz. Eben so sind die fünf Nummern der Musik ohne Zusammenhang. Es lässt sich desshalb wohl hoffen, dass irgend ein begabter Componist, sobald der Tanz selbst erst mehr aus dem Gebrauch schwindet, die musikalischen Motive zur Bildung einer neuen Kunstform verwenden wird und Concertstücke, wenn auch nur ähnlich den durch Strauss, Lanner und Labitzky ausgebildeten Walzercyklen, schafft, die an und für sich schon ein Interesse erwecken könnten. Für jetzt bilden diese Tänze mehrere ohne verbindendes Mittel nach einander folgende Einzelszenen, die mit einem grossen Rundgange der Paare enden. Dieser Rundgang wird durch eine sehr lebhafte und markirte melodische Musik belebt, welche durch ihren Galopp-rhythmus die prägnanteste und am leichtesten zu fassende und im Gedächtniss zu behaltende Nummer ist.

2.

Coup (franz.) bedeutet im Allgemeinen so viel als Streich, Schlag (im weiteren Sinne Unternehmen, Ausgang einer Sache). So bezeichnet man mit *C. d'archet* den Bogenstrich (s. Bogenführung); mit *C. de fouet* (Knalleffect) alle Rouladen, Coloraturen und Verzierungen, welche der Sänger oder Instrumentalist absichtlich (um einen *C. de théâtre* oder Theaterstreich auszuführen) bis zum Schluss eines Tonstückes aufspart, damit er die Bewunderung und den Beifall des Publicums gleichsam mit Gewalt herausfordere.

Coupart, Antoine Marie, französischer Schriftsteller, geboren am 13. Juni 1780 zu Paris, gestorben 1854 ebendasselbst, hat viele Jahre hindurch einen »*Almanach des spectacles*« (Paris, 1822 bis 1836) herausgegeben, der auch für die musikalische Chronologie von grossem Werthe ist.

Coupé (franz.), abgestossen, steht als Vorschrift zuweilen statt der Punkte über den Noten; statt der Striche hingegen: *détaché*, welches ein schärferes Stakiren bedeutet. — *Couper le sujet*, d. i. coupiren, abkürzen, bedeutet die Abkürzung des Hauptthemas, besonders in einer Fuge, wenn es im Verfolge des Satzes nicht ganz vorgetragen, sondern nur theilweise einige Tacte durchgeführt oder nachgeahmt wird.

Coupelle, Pierre de la, französischer Dichter und Musiker des 13. Jahrhunderts, von dem noch einige *Chansons* erhalten geblieben sind.

Couperin ist der Name einer französischen Tonkünstlerfamilie, die sich beinahe zwei Jahrhunderte lang (1630 bis 1815) in der Musik ausgezeichnet und ihrem Vaterlande zur Zierde und zum Ruhm gereicht hat. Sie stammt aus Chaume in Brie, wo die als die ältesten bekannten drei Ahnherren als Brüder in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren sind. Der älteste und hervorragendste von ihnen, Louis C., 1630 geboren, war in seiner Blüthezeit Organist an St. Gervais und an der königl. Kapelle zu Versailles, so wie königl. Kammervirtuose auf der Viola; er starb schon 1665 kinderlos. Von seinen Compositionen sind nur drei umfangreiche Klavier-

suiten in Manuscript erhalten geblieben, die eine kunstvolle Arbeit im Geschmacke jener Zeit zeigen und sich des Beifalls aller Kenner erfreuten. — François C., der mittlere dieser drei Brüder, geboren 1631, lebte in Paris, war dort ein sehr gesuchter Musiklehrer und von 1679 bis 1698 gleichfalls Organist an St. Gervais. Er starb fast 70 Jahre alt an einer Verletzung, welche ein Wagen auf der Strasse ihm zugefügt hatte. Man kennt von ihm ein Heft gut geschriebener Orgelstücke. — Der jüngste der Brüder, Charles C., geboren 1632, lebte ebenfalls in Paris und wird gleichfalls als trefflicher Orgel- und Klavierspieler gerühmt; er starb ebenfalls früh, im J. 1669. — Der zweite dieser Brüder, François C., hinterliess zwei Kinder, die auch in der Kunst sich hervorgethan haben: Louise C., geboren 1674 zu Paris, das Älteste, war als Sängerin und Klavierspielerin gleich berühmt. Dreissig Jahre lang war sie Mitglied der königl. Kapelle und starb 1728 im 54. Lebensjahre zu Versailles. — Ihr Bruder, Nicolas C., war 1680 zu Paris geboren. Derselbe lebte in jüngeren Jahren als Musiker in Diensten des Grafen von Toulouse, den er auch auf seinem Kriegszuge nach Messina begleitete. Später ging er nach Paris, wo er, bekannt unter dem Namen C. *le neveu*, von seinem Vetter François C., der später als C. *le grand* erwähnt werden wird, noch besonderen Unterricht in der Musik erhielt. Sein Orgel- und Klavierspiel, übrigens eben so wie seine Compositionen als kalt aber correct bezeichnet, und seine Unterrichtsmethode gaben wohl den Grund dazu, dass man ihn zum Nachfolger seines Vetters C. *le grand* als Organisten an St. Gervais ernannte, als welcher er im J. 1748 starb. — Er hinterliess einen Sohn, Armand Louis C., geboren am 11. Januar 1721, der sein Nachfolger im Amte wurde. Burney, der im Juli 1770 diesen C. in seiner Amtsthätigkeit hören konnte, sagt über denselben in seinem »Tagebuch einer musikalischen Reise« Thl. I, S. 24: »Sein Geschmack ist nicht völlig so modern, als er vielleicht sein könnte; allein wenn man seinem Alter, dem Geschmacke seiner Nation etwas zu Gute hält und die Veränderungen bedenkt, welche die Musik seit seiner Jugend ausser seinem Vaterlande erlitten hat, so bleibt er immer ein vortrefflicher Organist, er hat eine glänzende fertige Austübung, ist mannigfaltig in seinen Melodien, und meisterhaft in der Modulation.« Von seinen Compositionen sind nur Klaviertrios mit einer Violine, die als Op. 3 zu Paris gestochen wurden, bekannter geworden. — Mit seiner Gattin, Elizabeth Antoinette C., geborene Blanchet, Tochter des berühmten Klavierbauers, einer der glänzendsten Orgel- und Klavierspielerinnen ihrer Zeit, hatte dieser C. drei Kinder. Der Älteste, Pierre Louis C., erhielt schon 1780 die Anwartschaft auf die Organistenstelle an St. Gervais und unterstützte den Vater bei seinen verschiedenen Organistenämtern. Schwach von Gesundheit starb er 1789 in sehr jungen Jahren. Der zweite Sohn, Gervais François C., der noch 1815 lebte, so wie eine Tochter, die sich nach Tours verheirathete und 1810 noch lebte, zeigten viel musikalisches Talent; besonders die Tochter, Antoinette Victoire C., spielte in zartem Alter schon fertig auf der Harfe und dem Klaviere. Folgende nach 1790 zu Paris gestochene mittelmässige Werke sind von den beiden Söhnen A. L. C.'s componirt: »*Pot-pourri p. le Clav.*« (Paris, 1795; bei Imbault); »*Les Incroyables, Pièce musicale p. Pf.*« Op. 6 (ebenda 1796); »*Les Merveilleuses, Pièce music. p. Pf.*« Op. 7 (ebenda 1796); »*Romance de Nina, mise en variat. p. le Clav. p. Couperin, fils aîné, Organiste du Roi en survivance*« Op. 1 (1787). — Ein Sohn des jüngsten der drei zuerst erwähnten Gebrüder C., François C. geheissen, war der bedeutendste und berühmteste Tonkünstler dieses Namens, der schon bei Lebzeiten allgemein hoch gefeiert und gewöhnlich C. *le grand* genannt wurde. Er war 1668 zu Paris geboren und verlor schon im ersten Jahre seines Lebens seinen Vater. Ein Freund desselben, der königliche Organist Tolin, nahm sich in musikalischer Hinsicht C.'s an. Das bedeutende Talent des Kindes und seines Lehrers sorgfältige Pflege setzten dasselbe sehr früh in den Stand, sich öffentlich hören zu lassen. Ein rührender Vortrag auf dem Klavier, gelehrtes Orgelspiel und eine eigene Compositionsart nahmen allgemein so für C. ein, dass Ludwig XIV. im J. 1696 sich veranlasst fand, ihn zum Organisten an der St. Gervasius-Kirche und 1701 zum königl. Kammermusicus und Hof-Klavierspieler zu ernennen. In dieser Stellung verblieb C. bis an sein Lebensende, das im

J. 1733 eintrat. Auch ausser seinem Vaterlande genoss C. grosses Ansehen, besonders wegen der Compositionsweise in seinen Klavierwerken, die ganz merkwürdig von denen seiner Zeitgenossen abstachen; die Werthschätzung J. S. Bach's derselben ist noch heute eines der besten Zeugnisse hierfür. Für C.'s Originalbemühungen in den Compositionen für Klavier spricht, dass er der Erste war, der seinen gestochenen Klavierwerken eine Erklärung der Spielmanier beifügte, die sich auf den erst damals hauptsächlich durch S. Bach und Scarlatti eingeführten Gebrauch des Daumens bezog, welche Erklärungen Seb. Bach stets in seinen Vorträgen beibehielt. Was nun C.'s hinterlassene Compositionen anbetrifft, so sind dieselben, wenn auch nicht gerade sehr zahlreich, doch sehr für ihn als Componisten sprechend. Ausser verschiedenen Motetten, den Klageliedern Jeremiä, weltlichen Cantaten, einem Concert für Violine u. A., besonders einer Menge Orgelfugen, die man nur in Handschriften von ihm besitzt, sind folgende im Druck erschienen: Vier Bücher Klaviersuiten; »*L'Art de toucher le Clavecin y compris huit préludes*«; »*Les Gouts-réunis, ou nouveaux Concerts, augmentés de l'Apothéose de Corellia*«; »*L'Apothéose de l'incomparable Lully*«; Violintrios und »*Pièces de Viole*«. — Er hinterliess zwei Töchter, die beide sich als Klavier- und Orgelspielerinnen hervorgethan haben. Die älteste, Marie Anne C., trat als Nonne in das Bernhardinerkloster zu Montbuisson und fungirte als Organistin in dieser Abtei; die jüngere, Marguerite Antoinette C., wurde vom König von Frankreich zu dessen Kammervirtuosin ernannt, eine Stellung, die zuvor noch niemals eine Frau bekleidet hatte. Mehr über die Familie C. *le grand's* berichtet das »*Dict. Portat.*« in seinen kritischen Briefen Bd. II und Fétis in seiner »*Biogr. univ.*«.

Coupiren (von dem franz. *couper*), d. i. abkürzen, bezeichnet a. die Abkürzung eines Satzes im Vortrage (s. *Coupé*), b. das Abstossen der Noten (siehe *Staccato*).

Couplet (von dem lat. *copula*, d. i. Band) erscheint als Kunstbegriff in dem Wortlaute *cobla* (spanisch *copla*) zuerst bei den provençalischen Dichtern und bezeichnete damals in der Musik und Poesie die Verbindung von zwei parallelen rhythmischen Sätzen; dann fasste man damit vorzugsweise die künstlichere symmetrische Verknüpfung mehrerer rhythmischer Glieder zu einem vollkommen abgeschlossenen rhythmischen Gedanken und dessen typische Wiederholung, d. h. sich gleichmässig wiederholenden (nach derselben Melodie und daher auch isometrisch gebauten) Absätze, Strophen oder Stanzen des Kunstliedes (*chanson*), zum Unterschiede von den ungleichmässigen oder minder geregelten Absätzen (*vers*) der Volks- oder volksmässigen Lieder (*Lais*). Endlich erhielten, nach der Einführung der komischen Oper in Frankreich, auch kleine Lieder oder Arien von meist munter-muthwilligem oder epigrammatischem Charakter diesen Namen, die noch jetzt einen Hauptreiz der französischen Vaudevilles und der deutschen Possen ausmachen. In die grosse Oper hinein versuchte man in den dreissiger und vierziger Jahren unseres Jahrhunderts das C. als Bezeichnung von Strophenliedern ernsten Inhalts zu tragen, aber ohne Erfolg, da die meisten Componisten sich für derartige Nummern nach wie vor des Ausdruckes *Strophes* bedienen. Die eben genannten epigrammatischen C.s (*Couplets spirituels*) arteten vom Theater aus, wo sie das ganze Publicum mitsang, schon zu Ende des 17. Jahrhunderts in Hohn- und Spottlieder aus und spielten selbst in der Hof- und politischen Geschichte keine unbedeutende Rolle. Einen zahmeren, aber keineswegs harmlosen Charakter haben die auch jetzt noch üblichen Hochzeit- und Festliederchen (*Couplets de mariage et de fête*), welche die Stelle der mehr und mehr aus der Mode gekommenen grösseren Lieder (*chansons*) einnehmen. — In der Musik speciell bezeichnet C. entweder jede Strophe eines Liedes, die nach der Melodie der ersten Strophe gesungen wird, oder auch gewisse melodische Ausschmückungen und Veränderungen der Hauptmelodie, also eine Art Variationen; endlich und hauptsächlich in mehrstrophigen Compositionen die Nebenmelodien, welche zwischen die Wiederholungen der Hauptmelodie treten, wie z. B. die Zwischensätze eines Rondo.

Couppey, Felicien le, auch in der Zusammenziehung *Lecoupey* geschrieben, einer der hervorragenderen neueren französischen Pianoforte-Componisten, geboren am 14. April 1814 in Paris, trat 1824 in das dortige Conservatorium, woselbst er in

ausgezeichneter Weise seine Studien machte und später auch als Professor des Klavierspiels und der Harmonielehre angestellt wurde, welche Stellung er noch gegenwärtig einnimmt. Als solcher ist er nicht minder hochgeschätzt, wie als Componist und Verfasser von Studienwerken für Pianoforte, unter welchen seine »*Ecole du mécanisme du piano*« einen hohen Rang einnimmt.

Courante oder **Corrente** (franz.), eine ältere, sowohl zum Tanzen selbst, als auch zum Singen und Spielen auf der Laute, Geige und dem Klavier ehemals gebräuchlich gewesene lebhaftes Tanzmelodie. Leider wissen wir von der ursprünglichen Beschaffenheit derselben, was Musik wie Ausführung anbetrifft, nichts Positives. Mattheson, der jedenfalls der Entstehungszeit der C. näher stand als wir, behauptet von der Musik zur C.: sie soll den Charakter der süßen Hoffnung an sich tragen und deshalb sowohl etwas Herzhaftes, als auch etwas Verlangendes und Erfreuliches in sich entfalten. Um dies zu beweisen, giebt er in seinem »Vollkommenen Kapellmeister« Thl. II im 13. Hauptstück eine alte C. in Noten. Jedenfalls ist es gewiss, dass der C. genannte altfranzösische Volkstanz so besonderer Natur auch in seiner Musik war, dass man in der Einführung desselben in die Oper eine Bereicherung derselben, besonders in Musikstücken zu Kunsttänzen erblickte. Später erhielt die C. in Deutschland, besonders auch durch Seb. Bach, ihre Einführung in die abstracte Instrumentalmusik und bildete einen gewöhnlichen Bestandtheil der Suite, in der sie nach der Allemande erschien. Ueber die musikalische Structur des unter C. bekannten Musikstückes ist nur wenig zu sagen, nämlich: Dieselbe, aus vielen laufenden Figuren zusammengesetzt, die mehr gestossen als gebunden gespielt werden, erfordert Sätze im $\frac{3}{2}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Tact, welche mit einem Auftact beginnend, im mässigen Zeitmaass ausgeführt werden müssen; die Hauptperioden, gewöhnlich zwei, eine kürzere und eine längere, müssen wiederholt werden und schliessen stets auf einem guten Tacttheile ab. Die in neuester Zeit wieder oft gehörten Beispiele sind die besten Lehrmeister in Bezug auf die Kenntniss der kleinen Nebeneinheiten der C. 2.

Courante luthée (franz.), kommt als Vortragsbezeichnung nur in einer Sammlung von Caspar le Roux in Amsterdam im 18. Jahrhundert herausgegebener »*Pièces de Clavecin*« Op. 6 vor und bedeutet, dass die Accordtöne, bei denen diese Bezeichnung steht, wie auf einer Laute (nach einander) angeschlagen werden sollen. †

Courbest, französischer Lieutenant zu Paris, von dem »*La Musique de l'office du S. Sacrement, ainsi que plusieurs cantiques spirituels à 4, 5, 6, 7 et 8 parties*« (Paris, 1623) gedruckt erschien, ist nach La Borde in jener Zeit ein sehr geschätzter Componist gewesen. †

Courbois, französischer Componist von Motetten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Pariser Musik-Katalog vom J. 1729 führt auf S. 2 auch eine im Jahre vorher erschienene Cantate seiner Composition auf.

Courcelle, Francesco, italienischer Operncomponist aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dessen noch vor 1730 geschriebenen Partituren nur zwei: »*Nino*« und »*La Venere placata*« erhalten geblieben sind.

Courlard, Louis, Kammermusiker und Bratschist der königl. Kapelle zu Berlin, geboren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war ursprünglich französischer Sprachlehrer und trieb daneben so eifrig Musik, dass er in der königl. Kapelle zur Aushilfe mitspielen durfte. Auf Spontini's Verwendung hin wurde er 1821 definitiv als königl. Kammermusiker angestellt. Schon 1806 hatte er einen Musikverein gegründet, der sich mit der Uebung von Instrumentalwerken beschäftigte und dessen 25jähriges Stiftungsfest (am 9. Octbr. 1831) am 13. Januar 1832 in Berlin feierlich begangen wurde. C. selbst starb am 26. Mai 1846 am Schlagflusse zu Berlin.

Courmont, Gräfin von, in Deutschland bekannter unter dem Namen Madame de Siesley, eine sehr geschätzte französische Klaviervirtuosin und Sängerin, in letzterer Eigenschaft die Schülerin des berühmten Gesangmeisters David, die sich zur öffentlichen Ausübung ihrer Talente hingedrängt sah, als sie sich von ihrem Gatten, einem Beamten des Herzogs Philipp Egalité, scheiden lassen musste. Die grosse französische Revolution, die ihr Leben bedrohte, trieb sie nach London, wo sie, wie ebenfalls bald darauf in Wien, St. Petersburg und Moskau, mit vielem Erfolge in

Conzerten auftrat. Im J. 1796 kam sie nach Berlin, sang und spielte häufig vor dem Könige und wurde in Folge dessen auch bei der königl. Oper engagirt. Ein Jahr später, sofort nach dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's III., musste sie aus unbekannt gebliebenen Gründen Berlin und den preussischen Staat verlassen. Gerber, der sie noch in Berlin kennen lernte, rühmt ausser ihrer Fertigkeit und seelenvollen Ausdruck beim Gesang und Klavierspiel auch ihre persönliche Liebenswürdigkeit: Wohin sie sich von Berlin aus gewandt und wo sie gestorben ist, hat sich der Nachforschung entzogen. — Sie wird übrigens auch als Componistin von Klavierstücken und Liedern genannt.

Couronne (franz.; lat. und ital.: *corona*) ist eine Benennung für die *Fermate* (s. d.).

Court, Henry de la, ein französischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeit man noch mehrere Motetten in des Pater Joanelli »*Nuovo Tesoro musico*« (Venedig, 1568) findet. †

Courtain, Jacob, ein deutscher Orgelbauer, dessen Arbeit vom Abt Vogler als das Höchste der Orgelbaukunst bezeichnet wurde, wohnte, als er bekannter wurde, zu Emmerich, 1790 in Burgsteinfurt und 1793 in Oldenburg. Sein bekanntestes Werk ist die Orgel im Dome zu Osnabrück, die er 1790 vollendete; Disposition und vollständige Beschreibung derselben findet man in der »Musikal. Correspond.« (1791) S. 107. C. soll auch eine transportable Orgel eigener Construction erfunden haben. 0.

Courtaut, auch *Sourdeline* genannt (franz.; ital.: *Sambogna*), hiess im Mittelalter eine auf wenige Centimeter Länge zurückgeführte Oboe, deren Bauart nach dem oberen Theile derselben stattfand. — Auch nannte man C., welche Benennung auch *Courtaud* sich geschrieben findet, die gedeckte Basspfeife an einem Dudelsack (s. Sackpfeife). 0.

Courteville, John, ein in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebender Gesangscomponist zu London, von dem mehrere im »*Theater of Music*« eingedruckte Gesänge sich erhalten haben (vergl. Hawkins' »*Hist.*« Vol. V, S. 16). — Raphael C., wahrscheinlich ein Bruder des Vorigen, war ums Jahr 1660 Mitglied der königl. Kapelle und erster Organist an der Kirche St. James zu Westminster in London. Auch von ihm sind mehrere Gesänge in Sammelwerken, so wie Flötenstücke erhalten geblieben. — Sein Sohn, gleichfalls Raphael C. geheissen, war Nachfolger seines Vaters als Organist an St. James und ist Autor des berühmten »*Gazetteer*«, einer Vertheidigungsschrift der Walpole'schen Ministerialverwaltung, wesshalb man C. und die Schriftsteller seiner Partei auch *Court-evil* (Hofübel) zu nennen pflegte (vergl. Hawkins' »*Hist.*« Vol. V, S. 16). †

Courtney, ein irländischer Virtuos auf der Sackpfeife oder dem Dudelsack (*Irish pipe*), der 1794 zu London viel Aufsehen machte, sowohl durch die geschickte Behandlung seines Instrumentes, als durch die von ihm an demselben angebrachten Verbesserungen. Er liess sich später auch in Deutschland hören, wo jedoch weder er selbst, noch sein Instrument Beifall zu finden vermochten. 0.

Courtols oder **Cortols, Jan**, ein geschickter Contrapunktist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeit in den »*Chansons à 5 et à 6 parties*« (Löwen, 1545, bei Lusato) ein fünfstimmiger Canon enthalten ist, der seine Kunstfertigkeit rühmlichst documentirt. Nach Burney's »*Hist.*« Vol. III, S. 308 findet man auch in Salblinger's »*Concentus*« (Augsburg, 1545) Gesänge von C.; ferner wird behauptet, dass sich im Manuscript Messen von C. unter Cod. 51 in der königl. musikalischen Bibliothek zu München befinden sollen, eben so auf der Bibliothek zu Cambrai in einer Abschrift aus dem J. 1542 von verschiedenen *Chansons*, Motetten und Messen, eine vierstimmige Messe des genannten Componisten. 0.

Courtup, George, ein gelehrter englischer Tonkünstler, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London lebte und daselbst um 1780 starb.

Courville, Joachim Thibault de, ein gelehrter französischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, der 1570 von Karl IX. zum Aufseher bei den Einrichtungen der allerersten Akademie zu Paris ernannt wurde, um neben vielen anderen Dingen

die Einrichtungen der ehemaligen griechischen und römischen Musik zur Kenntniss und in Gebrauch zu bringen. 0.

Cousin Jacques, französischer Componist, s. Beffroy de Reigny.

Cousin de Contamine, französischer Tonkünstler, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und gab anonym heraus: »*Traité critique du plein-chant*« (Paris, 1749).

Cousin, Jean, französischer Geistlicher und Sänger an der unter Ockenheim's Leitung stehenden Kapelle König Karl's VII. von Frankreich. Tinctor führt in seinem »*Proportionales*« von C. componirte Messen auf.

Cousineau, Pierre Joseph, französischer Harfenbauer und Harfenspieler, Componist und Musikalienhändler, geboren um 1753 zu Paris. Schon 1782 legte er der Pariser Akademie eine Erfindung zur Verbesserung der Harfe zur Begutachtung vor, bestehend in einem Pedale, welches nach Belieben des Spielers Piano und Forte hervorbringen konnte. Das Gutachten der Akademie findet sich im »*Journal encyclopédique*« von 1782 abgedruckt. Noch wichtiger war seine später fallende Erfindung einer doppelten Reihe von Pedalen, vermittels deren leichter in allen Tonarten modulirt werden konnte, welche noch von Dizi und Erard vervollkommenet und nutzbarer gemacht worden ist. Bereits Harfenist der Königin und der Gräfin von Artois, erhielt er auch 1788 den Titel als königlicher Instrumentemacher und die Anstellung als Harfenist im Orchester der Grossen Oper zu Paris, welchen letzteren Posten er bis 1812 inne hatte. Im J. 1823 zog er sich von allen Geschäften zurück und starb 1824 in Paris. Von seinen Compositionen sind zu nennen: sieben verschiedene Werke Sonaten, je vier bis sechs Sonaten enthaltend, fünf Hefte Variationen, zwei Concerte mit Orchesterbegleitung, Potpourris und eine Harfenschule. — Sein Sohn, genannt C. *filz*, theilte getreulich alle Berufsthätigkeiten des Vaters als Harfenbauer, Spieler im Orchester der Grossen Oper und Herausgeber der »*Feuilles de Terpichore*«, einer Monatschrift, welche Harfenstücke brachte und im J. 1800 bereits 35 Jahre hindurch bestand. Derselbe war als Componist weniger bedeutend als sein Vater; man hat von ihm Arrangements und Variationen für Harfe, sowie eine kleine Methode für dies Instrument.

Coussemaker, Charles Edmond Henri de, ausgezeichnete Musikschriftsteller der Gegenwart, geboren am 19. April 1795 zu Bailleul im französischen Département du Nord, wurde früh zur Musik angehalten und lernte schon als Knabe Gesang, Violine und Violoncellospiel. Zugleich besuchte er in Douai das Lyceum und später in Paris die Universität, um die Rechtswissenschaften zu studiren. Paris gab ihm Gelegenheit, seinem Drange, sich in der Musik möglichst zu vervollkommen, zu folgen, und er suchte vor Allem Reicha auf, bei dem er eingehende Harmoniestudien machte. C. war bereits als Anwalt in Douai angestellt, als er sich mit Eifer auf den Contrapunkt warf und sich darin von Victor Lefèbvre unterweisen liess. Hand in Hand mit der musikalischen Beschäftigung gingen Compositionsversuche und musikalisch-literarische und historische Forschungen, welche ebensowohl gründliche Kenntnisse als auch einen ausserordentlichen Scharfsinn bekundeten und seinen Namen selbst weit im Auslande berühmt machten. Auf diesem Gebiete hat er sich im Laufe der Zeit den Charakter einer Autorität aufs Ehrenvollste erworben, wie verschiedene Akademien und zahlreiche gelehrte Gesellschaften, welche ihn zum Mitglied erwählten, auch anerkannten. Was seine äussere Stellung anbetrifft, so war er 1843 Friedensrichter in Bergnes (im Norddepartement), 1845 Tribunalrichter in Hazebrouck und später ebenso in Dünkirchen, wo er gegenwärtig noch lebt und wirkt. Von den zahlreichen Arbeiten seines musterhaften Fleisses und seiner musikalischen Gelehrsamkeit dürften die hervorragendsten sein: »*Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique etc.*« (Paris, 1841), »*Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du nord*« (Paris, 1843), »*Histoire de l'harmonie au moyen âge*« (Paris, 1852), »*Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*« Tom. I. (Paris, 1864) und »*Les harmonistes des 12. et 13. siècles*« (Paris, 1864). Zu diesen vollgültigen und umfangreichen Beweisen von C.'s fruchtbringender Thätigkeit kommen noch viele gelehrte Untersuchungen und Artikel, welche sich zerstreut in Journalen und Zeitschriften befinden und daraus zum Theil auch als

Separat-Abdrücke zusammengezogen sind. Als Componist ist C. nur durch Romanzen aus der früheren Zeit seines Lebens bekannt; ausser solchen ist wenigstens nichts von ihm, was dem Gebiete des musikalischen Schaffens angehört, im Druck erschienen.

Cousser, Johann Sigismund, auch **Kusser** geschrieben, der Sohn eines geschätzten Organisten und Cantors zu Pressburg in Ungarn, wurde nach Hawkins ebenda im Jahre 1657 geboren. Sein unruhiger Geist trieb ihn, obwohl er sich schon früh technisch und compositorisch hervorthat und leicht eine dauernde Anstellung in seinem Vaterlande hätte erringen können, fast alle musikalisch bemerkenswerthen Städte Europa's zu besuchen. In Paris verweilte er sechs Jahre und wusste sich die Liebe Lulli's, der ihn auch noch unterrichtete, in hohem Grade zuzuwenden. Nach dieser Zeit durchreiste er Deutschland, fühlte sich aber nirgends veranlasst, lange zu bleiben, obgleich er an manchen Orten, wie Wolfenbüttel, Stuttgart etc., Kapellmeisterstellen vorstand; erst Hamburg vermochte ihn von 1693 bis 1697 durch die Art, wie es ihn und seine Kunstschöpfungen aufnahm, dauernder zu fesseln. Später besuchte C. zweimal Italien, um auch die Schule dieses Landes an Ort und Stelle zu studiren, und ging endlich nach London, wo er durch Concerte und Unterricht den Schatz seines gesammelten musikalischen Könnens und Wissens zu verwerthen suchte. Erst 1710 nahm er wieder eine Kapellmeisterstelle und zwar an der Kathedralkirche zu Dublin an, in welcher Stellung er bis an sein Lebensende, das ums Jahr 1727 erfolgt sein soll, thätig war und die Verehrung aller Kunstkenner und Liebhaber gewann. Wie sehr C.'s Streben trotz der Berufsbeschäftigungen in Dublin auf Erreichung des Höchsten ging, beweist seine damalige Anstrengung, die musikalische Theorie ganz besonders gründlich zu studiren, um durch die Resultate eigener Forschungen sich die Würde eines Doctors der Musik zu erwerben, was ihm zwar nicht gelungen zu sein scheint, ihm aber den Titel eines Kapellmeisters des Königs von Irland eintrug, wie Gerber behauptet. Von C.'s im Druck erschienenen Werken sind nur folgende wenige bekannt: 1) »*Apollon enjoué, contenant six Ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs Airs*« (Nürnberg, 1700); 2) »*Heliconische Musen - Lust aus der Oper Ariadne*« (Nürnberg, 1700); 3) »*Ode: Long have I fear'd that you, my sable Muse*«, auf den Tod der berühmten Mrs. Arabella Hunt (London), und 4) »*A Serenade to be represented on the Birth Day of His Most Sacred Majesty George I at the Castle of Dublin the 28th of May 1724. Compos. by Mr. John Sigismond Cousser, Master of the Music, attending His Majesty's State in Ireland, and Chappel-Master of Trinity-College. Dublin, printed by Thomas Hume*« (1724). Von C.'s Opern, die meist in Hamburg componirt und aufgeführt worden sind, führt Mattheson in seinem »*Musikalischen Patriot*« S. 181 folgende an: »*Erindo*« (1693), »*Porus*« (1694), »*Pyramus und Thisbe*« (1694, wahrscheinlich nicht aufgeführt), »*Scipio Africanus*« (1695) und »*Iason*« (1697). Dieselben sollen grossen Erfolg gehabt haben, wie denn auch C. nachgerühmt wird, dass er viel zur Hebung des damaligen Hamburger Orchesters beigetragen habe. 2.

Cousu, Jean, nicht (Antoine) de Cousu, wie Einige schreiben, berühmter französischer Contrapunktist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und zu Ende des 16. oder ganz zu Anfang des 17. Jahrhunderts geboren, war erst Sänger (*Chantre*), dann *Regens chori* an der Hauptkirche zu Noyon, wurde endlich Canonicus zu St. Quentin und starb daselbst am 11. Aug. 1658. Er hat den Ruhm eines ausgezeichneten Theoretikers und eines kunstvoll schreibenden Componisten. Nach Mersenne's Behauptung hatte C. als Canonicus ein grosses Werk, betitelt »*La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie*« herausgegeben; jedoch war es niemals gelungen, ein solches aufzufinden, bis endlich in neuerer Zeit Perne und Fétis dasselbe, wenn auch leider in einem unvollständigen Exemplare (208 Seiten enthaltend) an das Licht zogen. In drei Bücher getheilt, enthält dieser Torso nach Fétis' Aussage über die Grundregeln der Musik, die Proportionen und die Notation, über Contrapunkt u. s. w. das Klarste und Methodischste, was im ganzen 17. Jahrhundert über diese Gegenstände nur geschrieben worden ist und was nach dem Stande der damaligen Kunst nur geschrieben werden konnte. — Von C. befindet sich auch noch in Kircher's »*Musurgia*«, Seite 627 bis 634 eine äusserst kunstvoll gearbeitete vierstim-

mige Fantasie, von welcher der Herausgeber mittheilt, dass zu seiner Zeit keiner von allen Sängern Roms im Stande war, dieselbe ohne Fehler abzusingen.

Constures, Charles des, ein französischer Edelmann aus dem 17. Jahrhundert, der in einem grösseren Werke: »*Morale universelle*» (Paris, 1687) T. I, S. 232 bis 262 folgenden Satz abgehandelt hat: »*L'Harmonie de l'Univers prouve assez, que l'invention de la Musique est due à Adam*«. †

Continho, Francisco José, ein vornehmer portugiesischer Dilettant, geboren am 21. October 1680 zu Lissabon, war im spanischen Erbfolgekrieg Officier und begab sich 1723, um eine Stein-Operation an sich vornehmen zu lassen, nach Paris, woselbst er 1724 verstarb. C. hat seine Mussestunden mit vielem Glücke der musikalischen Composition gewidmet. Unter seinen hinterlassenen Werken befinden sich nach Machado, »*Bibl. Lus.*« T. IV, S. 134, ein »*Te deum laudamus, a 8 Coros*«, im J. 1722 geschrieben und eine »*Missa a 4 Coros, com Clarins Timbales e Rabecas, intitulada: Schala Aretina*«. †

Couvenhoven, Johann, ein holländischer Prediger, hat sich durch eine Schrift über die Orgel (Amsterdam, 1786) auch auf musikalischem Gebiete bemerklich gemacht.

Cowen, Friderick, ein hoffnungsvoller englischer Componist, geboren in Jamaica am 29. Januar 1852, lebt in London. Er hat in Leipzig auf dem Conservatorium unter Moscheles, Hauptmann und Reinecke und in Berlin unter Kiel und Stern seine Studien beendet, nachdem Jul. Benedict den trefflichen Grund zu seiner musikalischen Laufbahn gelegt hatte. C. ist ein vorzüglicher Klavierspieler, aber ein noch trefflicherer Componist und es zeichnen sich unter seinen Compositionen besonders ein Klavier-Concert mit Orchester und eine Symphonie aus, welche letztere bei ihrer Aufführung 1870 im *Crystal Palace* zu London mit Ehren bestanden hat.

Cox, John, ein englischer Organist, der seine Anstellung in London hatte und von dem um 1780 verschiedene Orgelstücke und eine Sammlung von Violin-Arien im Druck erschienen sind.

Coxe, William, englischer Schriftsteller, der auf musikalischem Felde nur bekannt ist durch »*Anecdotes of Händel and John-Christopher Smith*« (London, 1795).

Coya, Simeone, italienischer Componist, geboren zu Gravina im Königreich Neapel, veröffentlichte Canzonen mit Bass, Orgel oder Clavicembalo von seiner Composition (Mailand, 1679).

Coyle, englischer Klaviercomponist, der in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte und in dieser Zeit mehrere seiner Pianofortestücke herausgegeben hat.

Cozzi, Carlo, italienischer Kirchencomponist, geboren zu Parabiago im Mailändischen zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war in seiner Jugend Barbier. Seine musikalische Anlage und sein Trieb zur Kunst befähigten ihn jedoch, die Organistenstelle an der Simplicianus-Kirche zu Mailand auszufüllen, und die Musik zum Lebensberufe erwählen zu können. Bei der Durchreise der Königin Maria Anna von Spanien durch Mailand überreichte C. derselben ein von ihm componirtes Kirchenwerk und wurde von derselben in Folge dessen zum Hof-Organisten ernannt. Er starb 1656 oder 1659 zu Mailand. Ausser der »*Missa e Salmi a 8 voci pieni*«, dem obenerwähnten Werke, kennt man nach Picinelli, »*Ateneo dei Letterati Milan.*« S. 115, von C.'s Werken nur noch: »*Compieta a 4 voci*«, sowie einige kleinere im Manuscript erhalten gebliebene Kirchenstücke. 0.

Cozzolani, Chiara Margherita, eine geschickte italienische Componistin, seit 1620 Nonne in dem Sta. Radegonda-Kloster des Benedictinerordens zu Mailand, welches besonders durch seine Musikpflege berühmt war. Sie hat ihr Andenken durch die Herausgabe mehrerer Compositionen, erschienen in den Jahren 1640 bis 1650, erhalten. 1640 erschien zu Mailand: »*Primavera di fiori musicali a 1, 2, 3 e 4 voci*«, dem Erzbischof und Cardinal Monti gewidmet; 1642: 1-, 2-, 3- und 4-stimmige Motetten; 1648: »*Scherzi di Sacra Melodia*«; und 1650: »*Salmi a 8 voci concertati con Motetti e Dialoghi a 2, 3, 4 e 5 voci*«. Die letzteren drei Werke sind nach Picinelli, »*Ateneo*« S. 147, zu Venedig gedruckt. †

Craane, geschickter holländischer Orgelbauer, der aus Cuylenburg gebürtig war und um 1786 lebte.

Craanen, Theodor, holländischer Arzt, gestorben 1688, hat einen »*Tractatus physico-medicus*« herausgegeben, dessen 107. und 108. Capitel »*De musica*«, »*De echo*« und »*De tarantula*« handeln.

Cracovienne (franz.), s. Krakowiak.

Craen, Nicolaus, deutscher Contrapunktist, dessen Lebenszeit in den Anfang des 16. Jahrhunderts fällt.

Craft, deutscher Instrumentalcomponist am kurpfälzischen Hofe im vorigen Jahrhundert, von dem nur sein Op. 1: »*Sonate da Camera a due Violini, Violoncello e Continuo*«, bei Roger gestochen, sich erhalten hat. 0.

Craig, englischer Tonkünstler, hat herausgegeben: »*Collection of Scots Tunes for the Harpsichord*« (London, 1795).

Cramer, Gabriel, ein ausgezeichnete Geometer, geboren am 31. Juli 1704 zu Genf, gestorben am 4. Jan. 1752 auf einer Reise zu Bagnoles in Languedoc, hat als achtzehnjähriger Jüngling ziemlich scharfsinnige »*Theses de sono*« (Genf, 1722) veröffentlicht.

Cramer, Heinrich, tüchtiger Klavierspieler und Klaviercomponist, der ziemlich gründliche Studien gemacht und durch seine Erstlingswerke bewiesen hat, dass er Talent und ein solides Wissen besass. Die Umstände haben ihn leider dahin geführt, dass er in der lohnenden Beschäftigung mit Anfertigung von Opern-Potpourris, mit Umschreibung beliebter Lieder und mit Arrangements, für den gewöhnlichen Dilettantismus berechnet, seinen Lebensberuf fand, und daher ist es gekommen, dass er bei den Musikern und besseren Klavierlehrern nicht mit Unrecht in dem Rufe eines flachen und seichten Vielschreibers steht. Er ist um 1818 geboren und lebt, von Aufträgen deutscher und französischer Verleger noch immer überschüttet, abwechselnd in Frankfurt a. M. und in Paris.

Cramer, Jacob, der Stammvater einer musikalisch-berühmten deutschen Familie, geboren 1705 zu Sachau in Schlesien, trat rühmlich als Flötist hervor und starb 1770 zu Mannheim als Mitglied des berühmten dortigen Orchesters. Er hatte zwei Söhne, die sich in der Musik auszeichneten, nämlich Johann C., geboren 1743 zu Mannheim, in der bescheideneren Sphäre eines Paukenschlägers in der Hofkapelle zu München, und Wilhelm C., ein bedeutender Violinvirtuose und Componist für dieses Instrument, geboren 1745 zu Mannheim. Der Sohn Johann's war Franz C., ebenfalls ein tüchtiger Musiker, geboren 1786 in München. Derselbe erhielt zuerst Unterricht auf dem Klaviere von Eberle und dann auf der Flöte von einem Oheim mütterlicher Seits, Gerhard Dimler. Auf beiden Instrumenten brachte er es zu grosser Geschicklichkeit, nicht minder in der Composition, die er bei Joseph Grätz studirt hatte. Als erster Flötist wurde er 1795 am Münchener Hoforchester angestellt. Componirt hat er Concerte, Rondo's, Variationen für verschiedene Instrumente, einige Hefte Lieder und auch eine Oper »*Hidallan*«. — Der oben aufgeführte Wilhelm C. hatte den älteren Stamitz, Basconi und Christian Cannabich zu Lehrern und spielte schon in seinem siebenten Jahre am kurfürstlichen Hofe ein Concert mit grossem Beifall. In seinem 16. Jahre erwarb er sich auf einer Kunstreise durch die Niederlande grossen Ruhm und wurde nach der Rückkehr in seine Vaterstadt in der Hofkapelle daselbst angestellt. Bald nach dem Tode seines Vaters gab er diese Stellung auf und ging 1772 nach London, wo sein Spiel Bewunderung erregte, in Folge dessen er denn auch vom Könige zum Director der Kammerconcerte und Orchesterchef an der Oper ernannt wurde. Er dirigitte die meisten grossen Musikaufführungen in London gegen Ende des 18. Jahrhunderts und u. A. auch die berühmten Concerte, welche zu Ehren Händels alljährlich veranstaltet wurden. Mitten in einer ausgebreiteten und rastlosen künstlerischen Thätigkeit starb Wilhelm C. am 5. Octbr. 1800 (nach Anderen schon 1799) zu London. Von seinem Geigenspiel rühmte man, dass es mit der Leichtigkeit und Biagsamkeit eines Lolli den seelenvollen Ausdruck eines Franz Benda vereinigt habe. An Compositionen kennt man von ihm: Sieben Violinconcerte, in der Zeit von 1770 bis 1780 in Paris gestochen, zwei Werke Trios für zwei Violionen und Bass und zwei Hefte Violinsolo's. Drei seiner Söhne waren gleichfalls Tonkünstler, nämlich der hochberühmte Johann Baptist C. (siehe

den folgenden Artikel), Franz C., ein tüchtiger Violinspieler, geboren 1772 in Mannheim, gestorben 1848 in London, und Karl C., geboren 1780 in London, der sich als Klavierspieler und Musiklehrer in London einigen Ruf erwarb.

Cramer, Johann Baptist, die Zierde der im vorigen Artikel aufgeführten deutschen Musikerfamilie, ist einer der grossen Meister und Mitbegründer der neueren Schule des Klavierspiels. Er wurde am 24. Febr. 1771 zu Mannheim geboren und musste seinem Vater Wilhelm C. (s. den vorhergehenden Artikel) schon in frühester Jugend nach London folgen. Aus einer specifisch musikalischen Sphäre hervorgegangen, entwickelte sich in dem jungen C. schon zeitig eine begeisterte Vorliebe für die Musik, die der Vater, indem er ihm Unterricht im Violinspiel und in der allgemeinen Musiklehre ertheilte, kräftig unterstützte. Aber die Neigung zum Pianofortenspiel überwog bei C. von vornherein die zum Violinspiel; er erhielt desshalb bald in einem gewissen Benser seinen ersten Klavierlehrer, und als er diesem zu entwachsen anfang, 1782 bis 1783 in Schröter. Hierauf wurde er dem berühmten Clementi übergeben, dessen Unterricht er zwar nicht ganz zwei Jahre lang, da derselbe 1784 seine Reise nach dem Continente antrat, aber immerhin für seine ausserordentliche Befähigung lange genug genoss, um, sich selbst überlassen, die Werke Scarlatti's, Händel's, Bach's, Haydn's und Mozart's erfolgreich studiren zu können. Sein energisches Streben nach praktischer Vollkommenheit brachte ihn nach und nach zu einem so hohen Grade der Virtuosität, dass er schon nach wenigen Jahren zu den ausgezeichnetsten Pianisten Londons gezählt und, trotz seiner grossen Jugend, als Lehrer sehr gesucht wurde. Ebenso selbstständig, nur aus sich und den besten musikalischen Lehrbüchern schöpfend, trieb er, ein Autodidakt im besten Sinne des Wortes, seine Compositionsstudien, nachdem er gleichfalls nur eine Anleitung im Generalbass 1785 durch C. F. Abel, einen Schüler Seb. Bach's, gestützt auf Corelli's und Händel's Werke, erhalten hatte. Mit unermüdlichem Eifer und Fleiss arbeitete er sich in die Compositionen deutscher Classiker und älterer italienischer Meister hinein, und so nach allen Seiten hin ausgerüstet, unternahm er von 1788 an zwei Kunstreisen nach dem Continente, besonders nach Deutschland, seinem ersten Vaterlande. In Wien lernte er den von ihm hochverehrten Meister Haydn kennen, eine Bekanntschaft, die während des Aufenthalts des letzteren in London weiter gepflegt und fortgesetzt wurde, und aus dem Funken der Künstlergluth erwuchs in C.'s Innerem seitdem eine Flamme, die ihn vollkommen läuterte und zum Musiker im edelsten Sinne adelte. So kehrte C. nach London zurück, und Dank seiner ausgezeichneten praktischen Fertigkeit und theoretischen Kenntnisse, in Verbindung mit einem einnehmenden Betragen und dem Besitz vollkommener englischer, deutscher und französischer Sprachkenntniss und Sitten, wurde er für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts der am höchsten verehrte und gesuchteste Lehrer dreier Nationen, auf die er in engerem und weiterem Kreise, theils durch mündlichen Unterricht als Professor der königl. Akademie der Musik in London, theils durch seine unschätzbaren Lehrbücher mächtig fördernd einwirkte. Im J. 1828 verband er sich mit Beale und gründete die noch jetzt bestehende geachtete Musikalienhandlung von Cramer, Addison und Beale in London. So wurde der Componist C. zugleich Selbstverleger, und auch so diente er seinem Rufe, sowohl durch Herausgabe guter Ausgaben älterer classischer Werke, wie durch Unterstützung und bereitwillige Aufopferung für jüngere Componisten. Von 1832 an lebte er, obwohl sehr zurückgezogen, vorzugsweise in Paris, zog sich 1842 auch vom Musikgeschäfte ganz zurück und blieb bis 1845 in der französischen Hauptstadt, wo er noch als Spieler wie als Lehrer bewies, wie er die Clementi'sche Schule selbstständig weiter ausgebildet habe, und wie hoch er im gebundenen charaktervollen Vortrage des Adagio selbst die Koryphäen der neuesten Schule überrage. Seitdem verweilte er ununterbrochen in London und starb hochbetagt und hochverehrt am 16. April 1858 zu Kensington bei London. — Ueber C.'s Klavierspiel lautet das Urtheil der Zeitgenossen einstimmig dahin, dass es von vollendeter Schönheit gewesen und dass seine Delicatesse, Sauberkeit und Sicherheit, sowie sein ausdrucksvoller Vortrag von langsamen Sätzen und solchen in gebundener Schreibart unübertroffen geblieben sei. In Bezug auf brillante Technik und Fertigkeit freilich ist er von Hummel, Moscheles und Kalk-

brenner überholt worden, wie ja die neueste Virtuosen-schule auch schon Jene wieder weit überholt hat. Was aber C. noch besonders auszeichnete, war sein ungewöhnliches Talent im freien Fantasiren und seine eminente Fertigkeit im vom Blatt Spielen. — C.'s Originalität und Leichtigkeit im Schaffen spricht sich in sieben Concerten, 105 Sonaten, zwei Duos zu vier Händen, einem Klavier-Quintett und Quartett, sowie in einer unzählbaren Menge von Variationen, Fantasien, Rondos, Nocturnen, Bagatellen u. s. w. glänzend aus. Ueberall schaut der gründliche und geschmackvolle Meister heraus, welcher durch seinen ausgebildeten, fließenden Styl und durch kunstreiche Arbeit sogar einen sichtlichen Mangel an leicht quellender Erfindung zu verdecken weiss. Dass unter der Masse derartiger Productionen sich auch viele unfertige Modearbeiten befinden, ist, die Motive mit in Betracht genommen, die oft die Triebfeder der Anfertigung waren, nicht zu verwundern. Die Krone seiner Leistungen bilden aber jene noch immer unübertroffenen Studienwerke, welche ebenso wie Seb. Bach's »Wohltemperirtes Klavier« und Clementi's »*Gradus ad Parnassum*« von kunstgeschichtlicher Bedeutung sind und stets die solideste Basis für das Klavierspiel gleichviel, wie es sich noch im Laufe der Zeiten gestalten wird, bilden werden. Seine »Praktische Schule« ist jedem, der sich mit dem Klaviere abgiebt, wohlbekannt, und seine »Ettiden« sind eben so schöne Musikstücke als sie für die Fingertechnik von ungemeinem Nutzen sind, und so viel auch nach ihnen Schulwerke ähnlicher Art erschienen sind: keines derselben hat die wohl begründete Herrschaft den C.'schen Ettiden streitig zu machen vermocht.

Cramer, Johann Thielemann, ein gelehrter deutscher Sänger und Tonkünstler, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Bittstedt im Gothaischen, war herzoglich gothaischer Kapell- und Kammersopranist und starb hochbetagt zu Gotha im J. 1793. Er hinterliess eine ansehnliche und werthvolle Bibliothek von theoretischen und musikalischen Werken aus allen Ländern. Einzelne von ihm componirte Klavier- und Gesangstücke finden sich hin und wieder nur in periodischen Sammelwerken damaliger Zeit, z. B. in Hiller's »Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke« eine Klaviersonate und in Bach's »Vielerlei« zwei Orgelsonaten.

Cramer, Karl Friedrich, Sohn des berühmten Kanzelredners und Dichters Joh. Andreas C., geboren am 7. März 1752 zu Quedlinburg, war zu Göttingen, wo er studirte, Mitglied des Göttinger Dichterbundes und lebte sodann in Kiel, wo er 1775 eine Anstellung als Professor erhielt, in vielfacher schriftstellerischer, auch musikliterarischer Thätigkeit, wie das »Magazin der Musik« (1783 bis 1789), die »Uebersetzung der sämtlichen musikalischen Werke Rousseau's«, eine »kurze Uebersicht der französischen Musik«, ferner die Herausgabe der Sammlungen »Polyhymnia« (Oper- und Singstücke berühmter Meister mit kritischen Einleitungen) und »Flora« (kleinere Klavier- und Gesangstücke in ähnlicher Einrichtung) beweisen. Wegen seiner Sympathien für die französische Revolution 1794 seines Amtes entlassen, ging er nach Paris, wo er sich als Buchhändler und Buchdrucker niederliess. Er büsste jedoch bei diesem Unternehmen sein ganzes Vermögen ein, musste sich sogar eine Zeit lang entfernen und starb bald nach seiner Rückkehr am 8. Dec. 1807 zu Paris.

Cramer, Kaspar, Conrector der Schule zu Salzburg, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und that sich durch Composition und Sammlung von Choralmelodien hervor, wie u. A. das von ihm 1641 zu Erfurt herausgegebene Werk: »*Anima sauciatae medela etc.*«, worin 70 vierstimmige Choräle enthalten sind, beweist. Die schöne Melodie zu dem Choral »Ach bleib' mit deiner Gnade«: *c h a g a f e*, im Gothaer Cantional von 1655 mit »*Aut. Mel. Caspar Cramer*« überschrieben, ist bis heute noch fast allgemein im Gebrauch. †

Cramer, Kaspar Wilhelm Franz, Vicar an der Metropolitankirche zu Mainz und Sacristan, d. i. Aufseher über die Ornate und Schätze der Kirche. Er componirte 1764 zu den neuen Festen des Mainzer *Proprium* die Choralmelodien. Der Theil seiner Arbeit, welcher die Gesänge des *Officium* enthält, befindet sich in meinem Besitze. Derselbe ist von einem Collegen des Componisten, Johannes Feuerstain, aufs Prachtvollste mit Schablonen in roth und schwarz auf gross Folio geschrieben. Da es eine grosse Seltenheit ist, dass uns die Autoren von Choralcompositionen

bekannt werden, so verdient dieser Mann gewiss eine Erwähnung um so mehr, als er seine Aufgabe in anerkennungswerther Weise gelöst hat. Die Melodien sind nicht alle Originalcompositionen, sondern zum Theil Nachbildungen älterer; öfters auch, was namentlich bei den Hymnen der Fall ist, sind die neuen Texte schon vorhandenen Melodien unterlegt. Die Antiphonen und Responsorien aber sind grösstentheils Originale. Diese sind sehr einfach und würdevoll, schliessen sich entsprechend dem Inhalte des Textes an und sind streng in den Gesetzen der Kirchentönen geschrieben. Man gewinnt aus ihnen die Ueberzeugung, dass der Autor sich tief in das Verständniss und in den Geist des damaligen Choralgesanges hineingelebt hatte, wozu offenbar der vollendete Standpunkt, welchen zu jener Zeit der Choralgesang an der Metropole Mainz einnahm, die Veranlassung war.

R. Schlecht.

Cranford, William, englischer Sänger, welcher um 1650 an der Paulskirche in London angestellt war, ist auch Componist mehrerer vortrefflichen *Rounds* und *Catches*, die sich in Hilton's und Playford's Sammlungen finden.

Crantz, Heinrich, latinisirt *Crantius*, einer der ältesten Orgelbauer, den die Geschichte namhaft macht, fertigte nach Prätorius im J. 1499 die grosse Orgel in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig.

Cranz, Gustav, Musikalienhändler zu Berlin, wo er um 1836 ein Verlagsgeschäft hatte. Ausser den Compositionen localer Tonkünstler verlegte er auch die von S. Dehn herausgegebene Sammlung älterer Musikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Als die Firma erlosch, gingen die Verlagsartikel grösstentheils an das Musikgeschäft von C. A. Klemm in Leipzig über. — Eine noch ältere Musikfirma gleiches Namens ist die von Aug. Cranz in Hamburg, gegründet um 1825, eine jüngere die von A. F. Cranz in Bremen, gegründet 1849, welche letztere in jüngster Zeit mit einigen hervorragenden Werken der angesehensten Componisten der Jetztzeit hervorgetreten ist.

Crapelet, George August, französischer Buchdrucker und Schriftsteller, Sohn und Geschäftsnachfolger des durch seine correcten, sauberen und schönen Druckartikel berühmten Charles C., ist 1789 zu Paris geboren. In musikalisch-literarischer Beziehung ist er bekannt durch sein Werk über den Castellan de Coucy (Paris, 1829). C. starb am 11. Decbr. 1842 zu Nizza.

Crapplius, Andreas, deutscher Kirchencomponist aus Lüneburg, lebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Cantor zu Hannover. Von seinen im Druck erschienenen Werken sind bekannt: »*Cantiones sacrae et Missae super: Schaff in mir, Gott, ein reines Herz etc.*« (Magdeburg, 1582), »*Musicae artis Elementa*« (Halle, 1608), wahrscheinlich ein theoretisches Werk, und »*Sacrae Cantiones 4 et 6 vocum*« (Magdeburg, 1581 und 1584). Letzterwähnte Compositionen sollen sich noch in der königlichen Bibliothek zu München befinden. Vergl. Draudius, »*Bibl. Class.*« 8. 1617 und 1641.

Crassot, Richard, französischer Tonkünstler, geboren um 1530 zu Lyon, liess nach Verdier, »*Bibl.*«, die Psalmen Davids, welche er sämmtlich vierstimmig in Musik gesetzt hatte, zu Genf drucken.

Crequillon, Thomas, auch *Crequillon* geschrieben, ein niederländischer Contrapunktist, geboren um 1520, der als Kapellmeister Karl's V. ums Jahr 1550 nach Nicolas Gombert's Tode weithin berühmt war. Er hat viele seiner Werke durch den Druck veröffentlicht, von denen noch bekannt geblieben sind: »*Missa super: Mille regrets 6 voc.*« (Antwerpen, 1556), »*Cantiones sacrae a 5 et 8 voc.*« (Löwen, 1576), »*Cantiones Gallicae 4, 5 et 6 voc.*«; »*Motetti*«, enthalten in den »*Motetti del Labirinto*« (Venedig, 1554), und endlich findet man auch Stücke von C.'s Arbeiten in Jac. Paix' »*Orgeltabulaturbuch*« (Lauingen, 1583) und in den »*Lamentationes Hieremiae*« (Nürnberg, 1549). Vergl. Draudius, »*Bibl. Class.*«, und Swertius, »*Athen. Belgic.*«. — In Federmann's »*Beschreibung der Niederlande*« S. 46 wird berichtet, dass auch Cortois C. (der aber vielleicht identisch mit Jean Courtois ist), ein damals berühmter Musiker gewesen sei.

Credia, Pietro, italienischer Kirchencomponist der römischen Schule, von dem nur noch bekannt, dass er 1648 zu Rom gestorben ist.

Credius, Johann Christian, deutscher Tonkünstler, geboren am 8. Au-

gust 1681 zu Dardesheim im Fürstenthum Halberstadt, wurde, da er frühzeitig verwaist war, von seinen Verwandten für das Studium der Philologie erzogen. Sein Talent für die Musik jedoch, das er so viel als möglich auszubilden sich befeissigte, bewirkte, dass er in reiferen Jahren die Kunst zum Lebensberufe erkor. Schon 1706 wurde er von der Universität zu Helmstädt aus nach Bersel beim Herrn von Rössigen als Musiklehrer angestellt. Ein Jahr später kam er als Lehrer der St. Johannis-Schule und Organist der gleichnamigen Kirche, nach Halberstadt und wurde im December 1709 als Subconrector und Organist nach Blankenburg berufen, wo ihn 1710 der regierende Herzog seiner Schulpflicht entband und zum Concertmeister, 1722 zum Kapellmeister ernannte. Mehr über C. berichtet Walther in seinem »Musikalischen Lexikon« S. 191. †

Credo (lat.), d. i. »ich glaube«, ist der dritte Abschnitt in der Messe, so genannt von dem ersten Worte des lateinischen Glaubensbekenntnisses, mit dem auch der Text beginnt. Theile des C. sind: das *Incarnatus*, das *Crucifixus* und das *Resurrexit*. S. Messe.

Creed, Jacob, englischer Geistlicher aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, scheint einer der Ersten gewesen zu sein, der auf die Idee kam, eine Maschine zu erfinden, welche die Improvisationen auf dem Pianoforte durch eine Zeichenschrift fixirt. Das Nähere über die von ihm durch Beschreibung 1747 nachgewiesene Maschine und über derartige Apparate überhaupt sehe man unter Melograph.

Creighton, englischer Theolog und zugleich geschickter Musiker, geboren 1639, war der Sohn des nachmaligen Bischofs von Bath und Wells, Robert C., der Karl II. ins Exil begleitete. An der Kathedrale zu Wells, an der sein Vater die höchste geistliche Würde bekleidete, wurde C. Canonicus, und die dortige Kirchenbibliothek bewahrt viele seiner Compositionen im Manuscript; ebenso finden sich beachtenswerthe Stücke seiner Arbeit in den Sammlungen von Boyce und Tudway. C. selbst starb hochbejahrt zu Wells im J. 1736.

Crell, Christian, latinisirt noch häufiger *Crellius* genannt, ein deutscher Orgelbauer, dessen Lebenszeit in die Mitte des 17. Jahrhunderts fällt. Von seinen Orgelbauwerken dürfte das in der St. Elisabeth-Kirche in Breslau, vollendet 1657, das berühmteste sein.

Crelle, August Leopold, Doctor der Philosophie und Geheimer Oberbaurath zu Berlin, ein vortrefflicher Dilettant, war am 11. März 1780 zu Eichwerder geboren und starb am 6. Octbr. 1855 zu Berlin. Von seinen Compositionen erschienen zwei Klavier-Sonaten und ein-, zwei- und vierstimmige Gesänge, von seinen musik-literarischen Arbeiten: »Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag« (Berlin, 1823) und »Herrn Dizy's Harfe« (Berlin, 1824).

Crebalum (lat.), das Brummeisen, s. Maultrommel.

Cremona, Bezirksstadt in Oberitalien zwischen den Flüssen Adda und Oglio am Po, deren Alter bis auf das J. 219 v. Chr. hinaufweist. C. ist der Sitz eines Bischofs, hat 45 Kirchen und Kapellen und eine Einwohnerzahl von 35,300 Seelen. Neben der Seidenmanufactur, die noch jetzt beträchtlich ist, blühte hier ehemals der Bau von Streichinstrumenten, und die Cremoneser Violinen waren in der That lange Zeit hindurch die vorzüglichsten. Noch heute bezeichnet der einer Geige geltende Ausspruch, sie komme einer Cremoneser gleich oder nahe, das höchste Lob, welches einem solchen Instrumente beigelegt werden kann.

Cremonesi, Ambrogio, italienischer Kirchencomponist, welcher als Kapellmeister an der Kathedrale zu Ortona a mare im Neapolitanischen angestellt war. Von ihm: »*Madrigali concertati*« (Venedig, 1636).

Crémont, Pierre, französischer Violinist und Clarinettist, als Virtuose, wie als Componist nicht ohne Bedeutung, wurde um 1784 in einer Stadt des südlichen Frankreichs geboren, trat im Jahre VIII der Republik in das neu errichtete Pariser Conservatorium und blieb daselbst bis zur Vollendung seiner musikalischen Studien im J. 1803. Hierauf trat er eine Kunstreise an, die ihn nach St. Petersburg führte, wo er eine Reihe von Jahren hindurch das Orchester des dortigen französischen Theaters dirigirte. Im J. 1817 kehrte er in sein Vaterland zurück, wurde 1821 erster

Violinist im Orchester der *Opéra comique* und 1824 Orchesterchef am Odéon in Paris, bis er 1828 die Dirigentenfunctionen in der *Opéra comique* übernehmen musste, da seine Geschicklichkeit in der Führung des Orchesters bei den Kennern den grössten Beifall fand. Im J. 1831 gab er seine Stellung in Paris auf und begab sich nach Lyon, wo er als Director des Orchesters am *Grand théâtre* engagirt war. Doch gab er auch diesen Posten bald auf und zog sich nach Tours zurück, wo er still und einsam lebend bis zu seinem Tode, am 12. März 1848, verblieb. Auch seine Compositionen bekunden Geschick und Talent; sie bestehen in einem Concert für Violine und einem solchen für Clarinette, ferner in Duos für zwei Violinen, Trios für zwei Violinen und Viola, Fantasien für Violine, Pièces für Militärmusik u. s. w.

Crepitaculum oder **Crepitagillum** (lat.) hiess bei den Römern eine Art von Klapperinstrument, vermuthlich eine Vereinigung von mehreren Schellen an einem Reif, der an einem Griffe befestigt war. Man vergleiche hiermit die Gestaltung des *Cymbalum* (s. d.) in der Zeit zwischen dem 6. und 10. Jahrhundert. S. auch *Tinnabulum*. — Der Gesamtname für Klapperinstrumente aller Art war bei den Römern *Crepundia*. 0.

Crequillon, Thomas, s. Crecquillon.

Crescendo (ital.), d. h. wachsend, zunehmend, steigend, eine der häufigsten Vorschriften für den Vortrag, nennt man in der Tonkunst die allmälige Verstärkung eines Tones, oder einer Reihe von Tönen, oder in der Kunstsprache den allmäligen Uebergang von *piano* zum *forte* und *fortissimo*. Man bezeichnet dies Verfahren geometrisch durch das Zeichen \curvearrowright , oder indem man das Wort C., abgekürzt *cresc.* oder *cres.*, unter die betreffenden Noten setzt (s. Vortragsbezeichnungen, Vortrag). — Früher kam dieses Wort zuweilen auch als Bezeichnung zunehmender Geschwindigkeit des Tempo's vor; *c. il tempo* war also gleichbedeutend mit dem heute gebräuchlicheren *accelerando* oder *stringendo*. Die Zeichen des C. und des Decrescendo, des *p* und *f* scheinen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgekommen zu sein; Burney wenigstens rühmt Madrigale von Mazzocchi (1638), wegen dieser als vorher unerhört darin vorkommenden Zeichen. Aber erst Jomelli war derjenige, welcher das Wort C. zum stehenden technisch-musikalischen Ausdruck erhob. Praktisch ausgebildet und mit grosser Wirkung verwendet wurde das C. und Diminuendo erst von der Mannheimer Hofkapelle um die Mitte des 18. Jahrhunderts. — C. nannte der Hofrath Bauer in Berlin auch zwei von ihm (1775 und 1786) erfundene Arten von Klavierinstrumenten. Die erste, von Pyramidenform, war 2,67 Meter hoch, 1 Meter breit und 0,47 M. tief, hatte 5 Octaven Umfang und drei Pedale, vermittelt deren acht Arten von Klangveränderungen hervorgebracht werden konnten; ein vierter Zug bewirkte eine Verschiebung der Claviatur des Instrumentes für Transpositionen um einen oder zwei Töne höher. Die zweite Art, *C. royal* genannt, hatte die Gestalt eines kleinen Klaviers, war 1,25 Meter lang, 0,43 Meter tief und umfasste die chromatische Scala vom grossen C bis zum dreigestrichenen f. Es hatte eine Hämmermechanik; von c_1 aufwärts bis f_3 waren auch sanft intonirte Flöten unter dem Corpus angebracht, unter welchem ebenfalls einige Pedale angebracht waren, durch die sechs Arten der Klangveränderung hervorgebracht werden konnten. — Was das C. der Orgel betrifft, so findet man das Nähere in dem Artikel Crescendo-Zug.

Crescendo-Koppel. Eine solche wurde zuerst im Jahre 1736 vom Orgelbauer Jean Moreau in der Johannes-Kirche zu Gollda erbaut. Diese C. bestand in einer Verbindung der verschiedenen gekoppelten Manuale, die bewirkte, dass beim Niederdrücken einer Taste bis zu einer gewissen Tiefe nach und nach die Claves der anderen Manuale sich senkten und die durch sie geöffneten Pfeifen erklangen. Diese C. erfordert eben des eigenen Tastenfalles halber einen gewandten Spieler. In ganz neuen Orgeln wird eine solche Koppelung auf pneumatischem Wege vollzogen, indem man durch den Zug C. das Ventil eines Compressionsbalges öffnet, und dadurch das allmälige in bestimmter Folge Erklingen von Orgelregister erwirkt. Diese Art der C. ist neuerdings in der im September 1871 von Ladegast vollendeten Orgel im Dome zu Schwerin gebaut und soll von sehr guter Wirkung sein. 2.

Crescendo- oder Decrescendo-Zug, auch Schweller, und je nach dem Mittel

Wind- oder Gaze-Schweller geheissen, englisch *Suel*, nennt man ein Orgelregister, das aller Wahrscheinlichkeit nach ganz zu Anfang des 18. Jahrhunderts in England erfunden wurde, um den Orgelton zuweilen zu- und abnehmend geben zu können. Schon in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts erwähnt Mattheson in seiner »*Musica crit.*« T. II, S. 150 der Orgel in der Kirche zu St. Magnus zu London, als eines Werkes, dessen Klänge beim Aushalten verstärkt werden könnten. Dies ist, nach bisherigem Wissen, die erste Kunde von einer derartigen Orgeleinrichtung. Dieselbe scheint viel Anklang gefunden zu haben, denn in der Mitte des Jahrhunderts findet man schon in Frankreich und Deutschland Orgelwerke mit einem C. Aus Frankreich wird berichtet, dass 1756 eine Orgel zu Angers mit einem C. gebaut worden sei. Aus Deutschland führt Adlung zwei Beispiele von Orgeln mit einem C. an und giebt zugleich Aufschluss über die mechanische Construction desselben. In seiner 1758 erschienenen »*Musikalischen Gelahrtheit*« S. 607 sagt er nämlich, dass in einer Orgel zu Nordhausen von Schröter ein C. gebaut worden sei, der vermöge mehrerer über einander liegender und zusammenhängender Spielventile, die durch ein Tieferdrücken der Tasten geöffnet wurden, in Wirksamkeit trat. Ferner berichtet derselbe in seiner »*Mus. mech. org.*« T. I, S. 83 (1768): »Es kann das *Cornet d'Echo* gar mit einem besonderen Kasten von Brettern bedeckt werden. Und in diesem Falle kann, wenn der Deckel des Kastens beweglich und so eingerichtet ist, dass er durch einen besonderen Zug mehr oder weniger aufgehoben und wieder niedergelassen werden kann, der fortdauernde Ton einigermaßen schwellend, d. h. verstärkt und wieder geschwächt werden.« — Der Abbé Vogler, welcher in seiner Zeit in der Orgelbaukunst vielfache Aenderungen bewirkte, suchte durch seinen Einfluss bei jeder Orgel, die neu gebaut oder ausgebessert wurde, zu bewirken, dass ein der letzterwähnten Art ähnlicher C. darin Platz fand. Er empfahl denselben in folgender Weise einzurichten. Man musste mehrere Orgelstimmen mit einer luftdichten Wandung umgeben, auf die oben eine mit Fries gefütterte Platte fest auflag, die an einer Längsseite mit der Wandung fest verklebt war, sonst jedoch sich von derselben trennen konnte. Diese Platte konnte der Organist mittelst eines Fusstrittes nach Belieben heben und senken. Hob er die Platte, so gelangte der Ton je nach der Oeffnung mehr oder weniger direct an das Ohr des Hörers und war somit stärker oder schwächer nach dem Grad der Hebung der Platte. Weil von der Platte, dem Dach des Gehäuses, das Schwellen abhängig war, so nannte man diesen C. einen *Dachschweller*. — Das nur einem Registertheil eines Orgelwerkes zu Gute kommende Vermögen, mehr in gefühlter Weise die Töne geben zu können, beabsichtigte Vogler durch eine Einrichtung dem ganzen Werke zuzuwenden und empfahl deshalb sämmtliche Orgelregister in eine luftdicht geschlossene Umkleidung zu bauen, die nur an der Prospectseite offen blieb. An dieser Seite musste hinter den Prospectpfeifen eine Wand, aus lauter Jalousien bestehend, angebracht werden, die denen an den Fenstern der Wohnungen gleich gefertigt wurden, nur luftdicht schliessbar, wesshalb sie an den Berührungsstellen mit Fries oder wollenen Stoffen beklebt waren. Indem seitlich diese Jalousienwand in festen, luftdichten Zusammenhang mit dem andern Theil der Umkleidung der Orgelstimme gesetzt wurde, bildete diese Wand, wenn die Jalousien geschlossen waren, mit der anderen Umkleidung ein luftdichtes Gehäuse um alle Orgelregister ausser denen, die im Prospect standen. Das Oeffnen, Bewegen und Schliessen der Jalousien geschah ebenfalls durch einen mit dem Fusse des Organisten zu behandelnden besonderen Clavis, wie beim Dachschweller. Der Jalousien halber, die auch als Thüren angesehen werden konnten, nannte man diesen C. einen *Jalousie- oder Thürenschweller*. Dieser Schweller, abgesehen von allen sonstigen nachtheiligen Eigenheiten, hatte besonders den Fehler, dass niemals das Werk seine ganze Tonfülle entfalten konnte. Wie wesentlich gerade bei der Orgel die Tonbrechung nach der Kirchendecke hin in Bezug auf Kraft und Klangfarbe des Werkes ist, wird Jedem einleuchten, der nur die geringsten akustischen Kenntnisse besitzt. Auch das *Pianissimo* eines solchen Werkes muss schon von einer Tonstärke an beginnen, die eben um so bedeutender erscheint, als das höchste Forte des Werkes nie zu erreichen möglich ist, und indem der verbrauchte Wind, dessen Quantität bei vol-

lem Werke z. B. nicht unbedeutend ist, doch einen entsprechenden Ausgang haben muss. Der Gemeindegang erfordert nun oft sehr starke Tonführungen und kann wohl auf die An- und Abschwellung der Orgeltöne verzichten, da eine solche durch den Gesang annähernd bewirkt wird, aber nicht auf die Tonkraft. Dies ist wohl einer der Hauptgründe mit, wesshalb in der Jetztzeit diese Art des C. es gar nicht mehr gebaut wird. — Vogler, der die letzterwähnten Uebelstände der Jalousieschweller gewiss bald erkannte, konnte es jedoch nicht unterlassen, die Durchführung des Gedankens: die Tonintensität des ganzen Orgelwerkes wandelbar zu machen, praktisch weiter zu verfolgen und Versuche zu machen, diese Vervollkommnung der Orgel auf anderem Wege zu erreichen. Nichts lag einem Denker wie Vogler wohl näher, als den Versuch zu machen, die Tonerregung in ihrem Mittel zu beherrschen, d. h. die Windstärke in dem Hauptcanale zu moderiren und von dem Belieben des Orgelspielers abhängig zu machen. Wenigstens scheint theoretisch diese Orgelconstruction dieselben Resultate liefern zu müssen, als die der Umbauung des ganzen Werkes und theilweisen Gestattung des Ausgangs der erregten Tonwellen aus dieser Umbauung. Sie hatte wenigstens den Vorzug vor dem Jalousieschweller, der Orgel nicht die höchste Tonkraft zu rauben. Die Ausführung suchte Vogler auf zweierlei Weise. Bei der einen Art liess er in die Oberwand des Hauptcanales, dieselbe quer durchschneidend, einen Durchbruch machen, in dem sich eine Wand perpendicular auf und nieder bewegen konnte. Diese Wand, bestehend aus einem Holzrahmen, der dreifach über einander liegende Gaze ausspannte, musste pulpetenartig mit dem Hauptcanale verbunden sein, so dass in keiner Stellung desselben Wind der Leitung entweichen konnte. Eine Federconstruction bewirkte, dass der Rahmen stets ausserhalb des Canals in der Ruhelage war. Wie alle sonstigen Schweller, wurde auch dieser mittelst eines Fusstrittes regiert. Der Organist zog beim Niederdrücken des Clavis den Rahmen aus seiner Ruhelage in den Canal hinein und konnte, wenn er den Tritt so weit als möglich niederdrückte, den ganzen Canal damit so sperren, dass der tonzeugende Wind nur durch die Gaze zum Werke gelangen konnte, also in viel geringerer Kraft, als wenn er unbehindert gewesen wäre. Leider offenbarte das durch diesen C. erzeugte *Pianissimo* einen Uebelstand, der sehr gegen denselben sprach: die höchste Windschwäche erzeugte ein Tieferwerden des Tones. — Die andere ähnlich wirkende C.-Construction war folgende. Ein Rahmen, dessen eine Hälfte durch ein Brett und dessen andere mittelst Gaze in vorher beschriebener Art ausgefüllt war, befand sich in horizontaler Lage, durch zwei Stifte gehalten, im Hauptcanale. Die Stifte dienten zugleich als Axe, um die sich der Rahmen so weit drehen konnte, dass er bis zur perpendicularen Stellung gelangte, in welcher er eine Wand im Canal bildete, deren Gazetheil nur dem tonerregenden Winde Durchgang gestattete. Der Clavis, mit dem die Stellung dieser Wand im Canale nach dem Willen des Spielers bewirkt wurde, glich dem sonst bei den bisher beschriebenen C. en angewandten. Auch dieser C. theilt die bedeutenden Mängel des eben vorher beschriebenen. Wenn auch der etwas geschwächte Wind bei der Intonirung von Stimmen mit freischwebenden Zungen gerade nicht tonvertiefend wirkt (der vollkommene Verschluss des Hauptcanales durch den Gazerahmen wirkt auch auf diese Stimmen tonverändernd), so tritt doch bei Labialpfeifen dieser schwer zu ertragende Uebelstand schon viel früher ein; dies ist der Grund, wesshalb auch dieser C. gar nicht zu empfehlen ist. Beide letzterwähnten C.-Arten führen den Namen Wind- oder Gazeschweller. — Diese letzten C.-Constructionen des Abbé Vogler an der Orgel führten wahrscheinlich den Instrumentebauer Fr. Kaufmann in Dresden im J. 1819 darauf, zu seinem *Chordaulodion* (s. d.), dessen sonstige innere Bauart unbekannt blieb, einen C. zu erfinden, der von der gewöhnlichen Tonstärke aus eine Verstärkung durch Anwendung von comprimirter Luft ermöglichte, wesshalb man diese C.-Art *Compressionschweller* nannte. Ein kleiner Hülfshalg, der mittelst einer stählernen Feder nach Erforderniss zusammengedrückt werden konnte, lieferte zu demselben das tonerregende Mittel. Dieser Hülfshalg vermochte nur den zwanzigsten Theil der Luftmasse zu fassen, den er aus dem Hauptbalge durch ein Ventil erhalten konnte. Das Ventil öffnete sich, wenn die Oberplatte des Hülfshalges sank. Der Wind gelangte von

diesem Balge aus, schwächer oder stärker, je nach dem Druck der Feder, zu den Pfeifen; derselbe konnte, wie man sagt, bis zur siebenfach höheren Kraft gesteigert werden. Näheres über diese Balgeinrichtung giebt die »Leipziger Musikal. Zeitung« vom J. 1823, S. 21. Mit diesem Compressionsschweller verband Kaufmann eine Art Jalousieschweller, welcher die Eigenheit besass, dass die Töne der Labialstimmen beim *Pianissimo* um so viel höher erklangen, als sie der geschwächte Wind würde tiefer erzeugt haben. Eine solche Ausgleichung, Compensation, der Tonhöhe bei den Pfeifen bewirkte Kaufmann im J. 1815 zuerst dadurch, dass er ein Loch am Ende in den Pfeifenkörper machte, das nach Erforderniss geöffnet oder geschlossen wurde. Diese Einrichtung brachte Gottfr. Weber auf den Gedanken, für Orgelpfeifen eine Compensationsmechanik zu empfehlen, die er in der »Cäcilia« Band 2, S. 303 beschreibt. Er schlägt vor, Brettchen an den Oeffnungen der Labialpfeifen anzubringen, die nach Belieben der Oeffnung ferner oder näher bewegt werden können. Diese Brettchen wirken wie die Hand bei den Blasinstrumenten zur Hervorbringung der Stopftöne (s. d.). Zwar wird durch diese Mechanik in der That die Tonhöhe veränderlich, doch auch, je nachdem die Pfeife mehr oder weniger gedeckt ist, die Klangfarbe, welche Folge, eine Nichtgleichheit in demselben Register bewirkend, nicht zur Empfehlung der Mechanik diente. Ferner ist diese Compensationsart bei ganz gedeckten Orgelpfeifen eine Unmöglichkeit. Aus diesen beiden Gründen dachte man bald an ein anderes Mittel, die Ausgleichung der Töne von Orgelpfeifen zu bewirken. Wilke, der einer neuen derartigen Mechanik Ausdruck verlieh, bemerkt hierauf bezüglich in der »Cäcilia« Band 16, S. 65: dass in dieser Hinsicht leichter und auf alle Labialpfeifen, sie mögen offen oder halb gedeckt sein, zu wirken wäre, wenn vor ihren Aufschnitten, denen gleiche Höhe gegeben werden kann, eine bewegliche Leiste angebracht würde, welche die Höhe hat, dass sie sich, wenn sie in die Höhe geschoben wird, sämmtlichen Labien der Pfeifen einer Stimme so nähern kann, dass diese, um so viel als nöthig ist, im Tone vertieft werden. Das Heben und Zurückhalten der Leisten kann durch eine mit Fröschen (s. d.), Keilen, versehene Registerstange um so eher bewirkt werden, als dieselbe leicht so anzubringen ist, dass sie quer über die Windlade, unter vorgenannten Leisten laufen, und diese vermöge der sich darauf befindlichen Frösche heben und beim Zurückziehen wieder sinken lassen kann. — Ausser den bisher erwähnten Arten des C. es machte man den Versuch, durch getheilte Spielventile (s. Hauptventil), deren Theile sich in kurzen Zeitfolgen nach einander öffneten, eine Tonanschwellung zu erzielen, welche Einrichtung jedoch, indem sie einen tiefen Tastenfall erfordert und nur von geringer Wirkung ist, im Orgelbau sich auch nicht heimisch zu machen vermochte. — Vorzüglich findet man in neuester Zeit nur eine Art Jalousieschweller gebaut, in der mittelst eines Compressionsbalges auf Zungenstimmen gewirkt wird, und eine noch neuere Art C., entweder Claviaturschweller (s. d.) oder pneumatische Crescendo-Koppel genannt, wenn einzelne Register, oder *Progressio harmonica* (s. d.) geheissen, wenn gemischte Stimmen durch denselben verwerthet werden. 32.

Crescentini, Girolamo, einer der allerberühmtesten italienischen Sopransänger und gefeiertsten Gesanglehrer, wurde 1769 zu Urbano bei Urbino im Kirchenstaate geboren. In seinem zwölften Lebensjahre wurde er, nachdem an ihm die Castration vollzogen worden war, der Disciplin des Gesangmeisters Gibelli in Bologna übergeben, bei dem er fünf Jahre hindurch den Gesang, wie überhaupt Musik studiren musste. Während seiner Studienzeit durfte er in Frauenrollen im Operntheater zu Rom debütiren, und der ungeheuren Erfolg, den er hatte, liess ahnen, dass er eine grosse Rolle in der Theaterwelt zu spielen berufen sei. Nicht geringer war der Beifall, den er in Livorno und 1785 in Padua gewann. Während des Carnevals desselben Jahres sang er noch in Venedig und den Sommer über in Turin, worauf er nach London ging, wo er gefeiert wurde und in Folge dessen sechzehn Monate lang blieb. In sein Vaterland zurückgekehrt, trat er zuerst in Mailand, dann in Turin und endlich in Neapel auf, wo man ihn zwei Jahre hindurch an San Carlo fesselte. Einen im Frühjahr 1797 nach Wien unternommenen überaus erfolgreichen Ausflug abgerechnet, sang er bis nach dem Carneval des genannten Jahres auf den bedeutend-

sten Theatern Italiens, wandte sich hierauf nach Lissabon, wo er solches Aufsehen erregte, dass sein anfangs auf ein Jahr lautender Contract um fernere vier Jahre verlängert wurde. Im J. 1803 ging er abermals nach Italien und von dort aus nach Wien, wo er zum Gesangmeister der kaiserlichen Familie ernannt wurde und seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen beschloss. Dort hörte ihn 1805 Napoleon und nöthigte ihn, ihm nach Paris zu folgen. In der französischen Hauptstadt sang C. in der Oper, sowie in den Hofconcerten und wurde vom Kaiser, der einer seiner enthusiastischsten Verehrer war, mit Ehrenbezeugungen aller Art wahrhaft überschüttet. Selbst mit dem Orden der Eisernen Krone wurde er nach einer Vorstellung von Zingarelli's »Romeo und Julia« ausgezeichnet. Da jedoch das französische Klima üble Wirkungen auf seinen Körper ausübte, so kam er wiederholt um seinen Abschied ein, der ihm nach langem Zögern endlich 1813 ertheilt wurde. Er wandte sich nach Bologna, wo er Gesangunterricht ertheilte und sein Leben zu beschliessen gedachte, folgte aber 1825 einem ehrenvollen Rufe als erster Professor des Gesanges an das Conservatorium zu Neapel. Seine Wirksamkeit als Lehrer der heranwachsenden Generation war eine ungemein erfolg- und segensreiche, und hochgeachtet und geehrt starb er am 24. April 1846 zu Neapel. — Die Schönheit und Modulationsfähigkeit seiner Stimme werden als unvergleichlich geschildert; ebenso soll der Ausdruck seines Vortrags bis zu Thränen rührend gewesen sein. Auch als Componist ist er vorthelhaft hervorgetreten, wie mehrere Sammlungen italienischer Arien beweisen. Ob die berühmte Schluss-Arie in Zingarelli's »*Giulietta e Romeo*«, welche mit den Worten »*Ombra adorata*« beginnt, und die er hinreissend seelenvoll vortrug, wirklich zugleich von ihm componirt gewesen ist, wie allgemein behauptet wurde, ist nicht mehr zu erweisen. Sein wichtigstes Werk ist jedenfalls jene »*Raccolta di essercizj per il canto*«, welche noch immer als ein sehr nützlich und praktisches Studienwerk im Gebrauche befindlich ist.

Crescimbeni, Giovanni Maria, italienischer Literator und Dichter und zugleich Canonicus und Erzpriester an der Kirche *Santa Maria in Trastevere* zu Rom, geboren am 9. Oct. 1663 zu Macerata in der Mark Ancona und gestorben am 7. März 1728 zu Rom, hat u. A. eine »*Istoria della volgar poesia*« (Rom, 1698), ein Werk unsäglichem Sammelfleisses, veröffentlicht, in welcher auch Abhandlungen und schätzbare Mittheilungen über musikalische Dramen, Oratorien, Cantaten, Serenaden u. s. w. vorkommen. C. gehört mit zu den Gründern der Akademie der Arkadier (s. d.) in Rom, in der er den Namen Alfesibeo Cario führte, deren erster Präsident (*custos*) er wurde und durch sich immer erneuernde Bestätigung blieb. Nachdem die Akademie durch den König Johann V. von Portugal ein Grundeigenthum erhalten hatte und auf dem Janiculus das noch jetzt stehende Theater erbaut worden war, wurden am 9. Septbr. 1726 darin die ersten olympischen Spiele zu Ehren des Königs von Portugal gehalten, und die Gedichte eigener Composition, welche C. dabei vorlas, fanden lebhaften Beifall. Unter dem Titel »*Le vite degli Arcadie illustre, scritte da diversi autoris*« (Rom, 1708, 5 Bde. 4.) hat C. wichtige Beiträge zu der ersten Geschichte dieser Akademie geliefert.

Crescini, Adelia, eine vorzügliche Concertsängerin, deren Jugenderlebnisse unbekannt sind, die aber aus einer sehr vornehmen italienischen Familie stammen soll. Im J. 1834 machte sie Kunstreisen durch Frankreich und England, 1836 durch Deutschland, indem sie überall durch ihre wunderbar schöne Contr'altstimme, ihren ebenso tief empfundenen wie feurigen Vortrag und durch den Zauber ihrer Persönlichkeit vollgültige Erfolge errang. Im J. 1837 gab sie in Polen und Russland Concerte, starb aber in dieser Zeit in der Blüthe ihrer Jahre und ihrer Kunstthätigkeit, am 26. März 1838 zu Toligoloff unweit Moskau.

Crespel, Jean, ein in der Mitte des 16. Jahrhunderts lebender, sehr geschickter niederländischer Contrapunktist, der oft mit dem folgenden Meister gleiches Namens verwechselt wurde. In verschiedenen niederländischen und deutschen Sammelwerken befinden sich geistliche und weltliche Gesangstücke von ihm.

Crespel, Wilhelm, (nicht mit dem Vorigen zu verwechseln), berühmter niederländischer Contrapunktist und Schüler Ockenheim's, geboren um 1465. Er ist

uns nur durch wenige seiner Arbeiten, die sich in gedruckten Sammelwerken befinden, bekannt geworden. So findet man mehrere seiner Motetten im »*Thesaurus musicus*« (Nürnberg, 1564). Besonders für C.'s Satzgewandtheit spricht ein vierstimmiger Gesang, der in einer 1558 zu Löwen gedruckten Sammlung eine Stelle fand: »*Fille qui prend facieulx Mary etc.*«; derselbe besitzt eine meisterhafte Doppelfuge, deren erstes Thema von Sopran und Tenor, und deren zweites von Alt und Bass ausgeführt wird. Mehr über C. berichtet Burney, »*Hist.*« Vol. III, S. 263, woselbst sich auch eine fünfstimmige »*Déploration*« (Klagelied) von C. auf den Tod Ockenheim's befindet. 0.

Crespi, Luigia, ausgezeichnete italienische Sängerin, geboren 1770, glänzte auf allen hervorragenderen Bühnen ihres Vaterlandes und liess sich auch in Frankreich, England, Deutschland und Russland mit ausserordentlichem Erfolge hören. Nach Italien zurückgekehrt, starb sie am 9. März 1824 zu Mailand. — Auch ihre Tochter, Carolina C., in Prag geboren, war eine vorzügliche Sängerin. Dieselbe heirathete sehr jung den berühmten Sänger und Gesanglehrer Eliodoro Bianchi, welchen sie 1808 in Paris hatte kennen lernen. Diese Ehe war jedoch eine so unglückliche, dass sie getrennt werden musste, worauf sich Carolina C. nach Mailand in das Haus ihrer Mutter zurückzog.

Creticus (lat.), ein metrischer Fuss, aus einer Kürze zwischen zwei Längen bestehend (— ∪ —), also dasselbe wie der Amphimacer (s. d.).

Crevel de Charlemagne, Napoléon, französischer Schriftsteller, geboren 1806 zu Paris, hat u. A. auch eine von ihm verfasste Biographie des Benedetto Marcello herausgegeben.

Cribrum (lat.), d. i. Sieb, bei Kircher *Polystomaticum* geheissen, nennen die Orgelbauer das Fundamentalbrett in der Orgelwindlade (s. Orgel), die Klavierbauer dagegen die schmalen Schleifen in den Clavecins, in welchen sich die sogenannten Springer oder Docken bewegen, damit sie nicht aus ihrer Richtung kommen.

Cricchi, Domenico, berühmter italienischer Bassbuffosänger, trat bis 1740 mit grösstem Erfolge auf den bedeutendsten Bühnen seines Vaterlandes auf und wurde von da ab bis 1752 für die italienische Oper des Königs Friedrich II. von Preussen in Berlin engagirt. Hierauf kehrte er wieder nach Italien zurück. Weitere Nachrichten über ihn fehlen gänzlich.

Crisanus, Georg, geboren zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Kroatien, hat verschiedene Schriften über Musik hinterlassen.

Crisol, Orazio, italienischer Componist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der als Domorganist zu Mantua angestellt war. Von ihm existiren vierstimmige Madrigale, welche die Jahreszahl 1581 tragen.

Crispi, Pietro, römischer Geistlicher, geboren um 1737 zu Rom, gestorben ebendasselbst 1797 als Abt, hat zahlreiche angenehme Compositionen für Klavier geschrieben und veröffentlicht. Eine Oper seiner Composition, »*Il marchese a forza*« befindet sich im Manuscript in der königl. Bibliothek zu Dresden.

Crispus, Pater und Musikdirector der Jesuiten zu Hildesheim, der nach Matthesoh's »*Crit. mus.*« T. I, S. 86 und 319 so viel Noten geschrieben haben soll, dass sie ein Pferd nicht zu tragen vermochte; welcher Art und welchen Werthes ist nicht mehr bekannt. †

Cristelli, Gasparo, trefflicher Violoncellist italienischer Abkunft, geboren um 1730 zu Wien, war um 1757 in der Kapelle zu Salzburg angestellt und hat auch Compositionen für sein Instrument hinterlassen.

Cristianelli, Filippo, italienischer Componist aus Bari, wo er 1587 geboren, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Aquileja und hat fünfstimmige Psalme seiner Composition herausgegeben (Venedig, 1626).

Cristiani, Lisa, s. Christiani.

Cristofali oder **Cristofori**, Bartolomeo, der eigentliche Erfinder des Pianoforte, zu Padua 1683 geboren, liess sich 1710 in Florenz nieder und baute daselbst Spinetts und Clavecins. Er kam damals zuerst auf den Gedanken, statt der Tangenten zur Tonerregung, mit der Tastatur regierte Hämmer anzuwenden. Seine in dieser Art

gebauten Instrumente besaßen schon alle wesentlichen Mechaniktheile des heutigen Pianofortes: einen von der Taste gesonderten Hammer (s. Hammer), die Auslösung (s. d.), eine für jede Saite gesonderte Dämpfung (s. d.) u. s. w. Das »*Giornale de' Letterati d' Italia*«, Tom. V, Articolo IX, S. 144 (Venedig, 1711) brachte die erste Beschreibung desselben, welche in deutscher Uebersetzung Mattheson's »*Crit. mus.*« T. II, S. 335 enthält. Ferner vergleiche man über C. Marpurge's »*Kritische Briefe*« Bd. 3, S. 8; Féétis' »*Rev. mus.*« Febr. 1827, und Schafhäutl's »*Bericht über die musikalischen Instrumente auf der Münchener Industrie-Ausstellung 1854*« S. 81. S. auch Pianoforte.

Crivellati, Cesare, italienischer Arzt, der im 2. und 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu Viterbo lebte. Unter vielen von ihm verfassten Werken befinden sich auch »*Discorsi musicali*«, welche manches Interessante und Wichtige enthalten sollen.

Crivelli, Arcangelo, italienischer Componist und Sänger aus Bergamo, wo er um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren ist. Er war 1583 Tenorist in der päpstlichen Kapelle zu Rom und als solcher wie als Tonsetzer sehr geschätzt. Von seinen Arbeiten befinden sich mehrere in der von Costantini herausgegebenen Sammlung: »*Selectae cantiones excellentissimorum auctorum*« (Rom, 1614).

Crivelli, Gaetano, berühmter italienischer Bühnentenorist, geboren 1774 zu Bergamo (nach Anderen zu Brescia). Er kam sehr jung zur Bühne und verheirathete sich früh. Nachdem er bereits mehrere Jahre in untergeordneten Theatern gesungen hatte, erregte er in Brescia 1793 Aufsehen und Enthusiasmus, nicht minder an der Opernbühne von San Carlo in Neapel, wo er von Aprile die letzte Feile als Sänger erhielt. Von Neapel kam er nach Rom und sang bis 1811 auf den bedeutendsten Bühnen seines Vaterlandes. Hierauf wurde er bis 1817 für die Italienische Oper in Paris an Garcia's Stelle engagirt, und man rühmte laut seine herrliche Stimme, treffliche Methode und seine feine Darstellungsart. Sodann sang er mit gleichem Erfolge ein Jahr in London, war 1819 und 1820 wieder in Italien, und obwohl seine Stimme damals begann, merklich abzunehmen, sang er, seinem Ruhme nicht zum Vortheil, noch bis 1829, in welchem Jahre er sich nach Brescia zurückzog, wo er an der Cholera am 10. Juli 1836 starb. — Sein Sohn, Domenico C., zeichnete sich ebenfalls als Sänger aus, mehr aber noch als Componist und Gesanglehrer. Derselbe ist 1794 zu Brescia geboren, folgte seinem Vater 1795 nach Neapel und erhielt daselbst den Gesangunterricht Millico's. Bald darauf brachte ihn sein Vater auf das Conservatorium di San Onofrio in Neapel, wo er bei Fenaroli Composition studirte. Als sein Vater nach Paris ging, wandte C. sich 1812 nach Rom, um von Zingarelli sich völlig ausbilden zu lassen. Ein Jahr später war er wieder in Neapel, schrieb einige Kirchenstücke und 1816 auch eine Oper für San Carlo, deren Aufführung jedoch durch den Brand dieses Theaters vereitelt wurde. Mit seinem Vater war er 1817 in London, componirte Arien und Cantaten und auch eine Buffo-Oper: »*La fiera di Salerno, ossia la finta capricciosa*«. Bald darauf wurde er als Professor des Gesanges an das *Real collegio di musica* nach Neapel berufen, welche Stellung er 1848 aufgab. Er lebte hierauf einige Jahre, Gesangunterricht ertheilend, in London, kehrte aber dann wieder nach Neapel zurück.

Crivelli, Giovanni Battista, ausgezeichnete italienischer Componist, von dessen Geschicklichkeit noch jetzt erhalten gebliebene Madrigale und Motetten Zeugnis ablegen, war zu Scandiano geboren und seit 1651 als Kapellmeister des Herzogs Franz I. von Modena angestellt.

Croatti, Francesco, italienischer Kirchencomponist, geboren in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Venedig, hat daselbst Messen und Motetten seiner Composition zu fünf und sechs Stimmen herausgegeben. In Bodenschatz's »*Florilegium Portense*« befindet sich ebenfalls eine von C. componirte Motette.

Croce, Giovanni dalla, ein gelehrter und origineller italienischer Componist, geboren um 1560 zu Chioggia bei Venedig, wesshalb er auch den Beinamen *Chiozzetto* hatte, war ein Schüler Zarlino's und 1596 Vicekapellmeister und 1603, als Balthasar Donati's Nachfolger, Kapellmeister an San Marco, in welchem Amte er im August 1609 starb. Er hat sich durch geistliche und weltliche Compositionen in

seiner Zeit einen weitgehenden Ruf erworben. Besonders sprechen hierfür die von C. nach italienischem Text componirten sieben Buss-Psalme, die nach ihrer ersten Herausgabe in Italien 1599 eine Auflage zu Nürnberg mit lateinischem und später eine zu London mit englischem Texte erlebten. Noch kennt man von C.: »*Novi Lamentationi per la Settimana santa*« (1610), »*Motetti a 4 voci*« (1611), »*Madrigali a 6 voci*« (Antwerpen, 1618) und »*Cantiones sacrae 8 voc. cum Basso contin.*« (Amsterdam, 1623). Ueber die Titel von verlorenen Werken C.'s berichtet Alberici »*Catalogo degli Scrittori Veneziani*« S. 40 noch Näheres. Auch in Bodenschatz's »*Florilegium Portense*« und in der »*Ghirlanda di madrigali*« (Antwerpen, 1601) finden sich Stücke von C.

†
Croche (franz.; ital.: *Croma*), die Achtelnote; *double c.*, die Sechszehntelnote; *triple c.*, die Zweiunddreissigtheil-Note.

Croci, Antonio, italienischer Kirchencomponist aus Modena, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte.

Crodby heisst die 9. Stufe von den 22 *Sruti* (s. d.) der indischen Tonleiter, die ungefähr der oberen Hälfte des zwischen dem temperirten *des* bis *d* gelegenen Halbtones entspricht. Nach J. D. Paterson, »*On the Gramas or musical scales of the Hindus, Asiatic Researches of Bengal*« T. IX, S. 452 (ed. London), ist der Name dieser *Sruti* in der *Sāngita Rādnakāra* (s. d.) *Crod'ha*, doch scheint dies, wie manche noch andere Wandlung des Namens, nur eine dialektische Abweichung von C. zu sein (s. Indische Musik).

2.
Croener, Franz Ferdinand von, trefflicher Violinist und Flötist, so wie ein guter Musiker, geboren 1718 zu Augsburg, studirte anfangs bei den Jesuiten, trieb aber dann ausschliesslich Musik. Mit seinem Vater, Thomas C., fand er 1737 Anstellung in der Kapelle des Kurfürsten Karl Albert von Bayern, nachmaligen Kaisers Karl VII., auf dessen Kosten er behufs Vervollkommnung in seiner Kunst nach Italien ging. Später unternahm er mit seinen Brüdern Concertreisen durch Deutschland, Holland, Frankreich, England, Dänemark, Schweden und Russland, die den Künstlern reichen Beifall eintrugen. Nach seiner Rückkehr wurde C. in München zum Hof-Musikdirector ernannt und sammt seinen drei Brüdern mit dem Titel Reichs- edle von C. in den Adelstand erhoben. In dieser Stellung starb C. am 12. Juni 1781 zu München. — Sein nächstjüngerer Bruder Franz Karl von C., geboren 1722 zu Augsburg, war ein guter Virtuose auf der Violine, Flöte und *Viola da gamba* und trat 1743 in die Dienste des Kurfürsten Maximilian III. von Bayern, für den er jährlich sechs *Viola da gamba*-Conzerte schreiben musste. Ausserdem componirte er das Oratorium »*Joseph*«, welches bei Hofe sehr beifällige Aufnahme fand. Er schrieb ferner noch Violintrios (Amsterdam, 1760) und ungedruckt gebliebene Sinfonien, Quartette und Conzerte und starb am 5. Decbr. 1787 zu München. — Der dritte Bruder, Anton Albert von C., geboren 1726 zu Augsburg, war ein vortrefflicher Violoncellist und seit 1744 kurfürstl. bayerischer Hofmusiker. Derselbe starb 1769 zu Traunstein. — Der jüngste dieser Brüder, Johann Nepomuk von C., geboren 1737 zu München, gestorben ebendasselbst am 24. Juni 1784, war ein sehr guter Violinspieler.

Croes, Henri Jacques de, trefflicher Instrumentalcomponist, geboren um 1735 zu Brüssel, war zuerst Musikdirector des Prinzen Karl von Lothringen, dann in derselben Eigenschaft beim Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg angestellt, woselbst er 1799 starb. Von seiner Composition sind Sinfonien, Sonaten, Trios etc. erschienen. — Sein Sohn, Henri de C., geboren 1758 zu Brüssel, von ihm in der Musik gebildet, wurde auch sein Nachfolger als Musikdirector in Regensburg. Von dessen Compositionen, bestehend in Kirchenwerken, Sinfonien, Conzerten, Harmonie- musiken u. s. w., ist Einiges im Druck erschienen.

Croft, William, einer der ausgezeichnetsten englischen Kirchencomponisten, geboren 1677 zu Nether Easington in Warwickshire, kam als Chorknabe in die königl. Kapelle und erhielt daselbst den Unterricht des Dr. Blow in der Musik. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Organist an der Pfarrkirche St. Anna, sodann 1700 Mitglied der königl. Kapelle, 1704 adjungirter Organist daselbst und 1708, nach

Jeremias Clarke's Tode, erster Organist an eben dieser Kapelle. Bereits ein Jahr später folgte er dem Dr. Blow als Lehrer der Chorknaben und als Componist der kgl. Kapelle, so wie auch als Organist an der Westminster-Abtei. In Besitz so hervorragender Aemter, musste er auch an Erwerbung des Doctorgrades denken, den ihm denn auch auf Grund vorzüglich bestandener Prüfung die Universität Oxford 1715 verlieh. C. starb im August 1727 zu London und hinterliess eine ganz bedeutende Sammlung von Manuscripten, aus welcher Hawkins einen beliebten Gesang: »*My time, o ye muses*« mittheilt. Unter C.'s gedruckten Werken ist vor Allem das Werk zu nennen, welches vorzüglich seinen Ruhm begründete, nämlich: »*Musica sacra, or select Anthems in score for 2—8 voices etc.*« (London, 1724); einzelne Nummern aus dieser trefflichen Sammlung befinden sich noch in der Collection von Page und Stevens, so wie in den »*VI select Anthems in score by Dr. Green, Dr. Croft and Henry Purcell*«. Ausserdem hat man noch gedruckt von C.: Trios für zwei Violinen und Bass, Sonaten für zwei Flöten, Soli für Flöte und Bass und seine Doctorarbeit, betitelt »*Musicus apparatus academicus*« und eine in Musik gesetzte englische und lateinische Ode enthaltend.

Croisez, Pierre, französischer Componist, geboren am 9. Mai 1814 zu Paris, wurde 1825 Schüler des Conservatoriums und daselbst von Nadermann auf der Harfe und von Halévy in der Composition unterrichtet. Nach Beendigung seiner Studien verliess er 1832 die Anstalt und trat mit einer Messe hoffnungserweckend hervor. Jedoch wendete er sich ausschliesslich dem Pianoforte und der Unterrichtsertheilung auf demselben zu und schrieb in dieser Praxis eine Unzahl von Stücken für Anfänger, Schüler und Dilettanten, welche nur für den Verleger von Werth sein konnten.

Croix, Antoine la, s. Lacroix.

Croix, Pierre de la, bekannt unter dem geistlichen Namen Petrus de Cruce, war aus Amiens gebürtig und lebte in der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Auf musikalischem Gebiete hat er sich durch einen »*Tractatus de tonis*« bekannt gemacht.

Croma, ältere Schreibweise *chroma* (ital.; franz.: *croche*), die Achtelnote. In älteren Tonstücken findet man das Wort häufig in seinem Plural *crome* über Achtelnoten-Gruppen gesetzt, die, auf demselben Tone liegend, aus Zergliederung grösserer Noten entstanden, aber in der Notenschrift abbrevirt sind, also:



Semicroma (*double croche*), die Sechszehntel-, *Bis croma* (*triple croche*), die Zwei- unddreissigtheil-Note.

Cromer, Martin, polnischer Geschichtsforscher, geboren 1512 zu Biecz und gestorben als Bischof zu Wermeland am 13. März 1589, hat auch u. A. eine Abhandlung »*De concentibus musicis (quos Chorales appellamus)*« geschrieben. Vgl. das »Comp. Gelehrten-Lexikon« und Freberus, »*Theatrum Virorum eruditione clariorum*«. 0.

Cromette (franz.), der Krumbügel an Blech-Blasinstrumenten.

Cromorne, corumpirt aus *Cormorne* (s. d.).

Cron, Joachim Anton, ausgezeichnete Orgelvirtuose, geboren am 29. Septbr. 1751 in Podersam bei Saatz in Böhmen, war der Sohn unbemittelter Eltern, der seine Studien auf der Prager Universität vollendete und nach deren Beendigung sich einige Zeit dem Militärdienste widmete. In Prag suchte er sich in der Musik und namentlich im Orgelspiel auszubilden, wobei er die berühmten Meister Fr. Bixi und Jos. Seger zu Lehrern hatte. Im J. 1776 trat er in den Cistercienser-Orden zu Osseg und benutzte die in diesem berühmten Asyle der Wissenschaften sich ihm darbietende Gelegenheit, sich insbesondere als Jugendlehrer vorzubereiten. Seine erste Lehrerstelle war die eines Professors der Grammatikclassen zu Leitmeritz, worauf er im J. 1788 zum Professor der Rhetorik am Gymnasium zu Komotau in Böhmen und später (1805) zum Professor der Dogmatik an der Universität zu Prag ernannt wurde. Hier wurde er zweimal zum Decan der theologischen Facultät ernannt und starb am 20. Januar 1826 im Kloster Osseg, nachdem er Jahre lang erspriesslich gewirkt und seine letzten Jahre in Ruhe daselbst zugebracht hatte. C. war seiner Zeit einer der grössten Harmonica- und Orgelvirtuoson nicht nur in Böhmen, sondern auch in

Deutschland überhaupt und konnte den grössten Meistern auf diesem Instrumente, einem Ant. Čermák, J. Kuchař, Abbé Vogler, Friedr. und Joh. Schneider, an die Seite gestellt werden. Noch ehe Vogler's kühnes Registriren bekannt war, liess C. die frappantesten und die lieblichsten Stimmverbindungen auf der Orgel hören, und seine Registrirmischungen waren sinnreich und interessant. In der abwechselnden Behandlung mehrerer Manuale kannte er die Handgriffe und Vortheile der grössten Meister. Seine Fantasien waren der Erfindung nach Erzeugnisse der reichsten Geisteskraft und der Ausführung nach Musterübungen. Selbst in der Kunst des obligaten Pedals, welches damals in Böhmen mangelhaft und unvollständig war, hat er Ausserordentliches geleistet. Die Subjecte seiner Fugen waren höchst ansprechend, bedeutungsvoll und ihre Durchführung meisterhaft, wobei ihm die gründliche Kenntniss des doppelten Contrapunktes zu Statten kam. Ausser verschiedenen wissenschaftlichen Werken schrieb er auch einige Compositionen für die Clarinette und für Piano. M-s.

Cropatius, Georg, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, aus Böhmen gebürtig, von dessen Composition »*Missa a cinque voci*« (Venedig, 1548 und 1578) im Druck erschienen sind.

Croque-notes (franz.), d. i. vulgär Notenfresser, ein guter vom Blatt-Spieler.

Crosdill, John, trefflicher englischer Violoncellist, geboren 1755 zu London, wo er sich auch auf seinem Instrumente zuerst ausbildete. Als er 1775 nach Frankreich kam, nahm er noch bei Janson dem Aelteren Unterricht. Um 1780 verliess er Paris und kehrte nach London zurück, wo er Concerte gab und Unterricht erteilte, beharrlich aber jede feste Anstellung, selbst bei der Musik des Königs, ausschlug, wie man sagt, aus Eifersucht gegen den vom Publicum stärker begünstigten Violoncell-Virtuosen Mara. Eine reiche Heirath entband ihn 1794 von der öffentlichen Ausübung seiner Kunst als Concertspieler oder Lehrer. Seitdem privatisirend, starb er 1825 zu London.

Crosse, John, englischer musikalischer Schriftsteller, der um 1825 lebte, aber in keiner Beziehung hervorragend zu nennen ist.

Crotalum (lat.; vom griech. κρόταλον), s. Krotalon.

Crotch, William, gelehrter englischer Musiktheoretiker und Componist, wurde am 5. Juli 1775 zu Norwich geboren und erwarb sich schon in zartester Jugend den Namen eines musikalischen Wunderkindes ungewöhnlichster Art. Denn sein Vater, ein Zimmermann und auch sonst in mechanischen Arbeiten sehr geschickt, hatte für den häuslichen Gebrauch eine kleine Orgel gebaut, welche dem zweijährigen C. das innigste Vergnügen bereitete und für jedes Spielwerk unempfindlich machte. Ohne Unterricht spielte er bald auf derselben bekannte Gesänge, Volkslieder u. dergl. nach. Als nun gar noch einige Unterweisung hinzutrat, war er als 3½-jähriger Knabe so weit vorgeschritten, dass ihn sein Vater in Piccadilly täglich hören lassen konnte und reiche Einnahmen hatte, da Alles herzuströmte, um das merkwürdige Kind auf seinem kleinen Positiv spielen und fantasiren zu hören. Alle Journale schrieben über das neue musikalische Phänomen, und Burney widmete demselben in »*Philosophical Transactions*« einen besonderen Aufsatz, betitelt: »*Paper on Crotch, the infant musician*«. Den ersten regelmässigen Musikunterricht empfing er vom Professor Knyrette zu Cambridge und später in Oxford an *St. Mary's College*. In letzterer Stadt wurde er auch, 18 Jahr alt, Organist, absolvirte das Doctor-Examen und wurde Professor der Musik an der Universität. Weiterhin siedelte er nach London über, hielt daselbst Vorlesungen, erteilte Unterricht und wurde Professor an der königl. Akademie der Musik. In dieser Stellung starb er hochbetagt im J. 1847. Seine Hauptwichtigkeit hat C. als gründlicher Kenner seiner Kunst und als Theoretiker, wesshalb die von ihm verfasste Generalbass-Schule, seine Harmonielehre in Katechismusform und die ebenfalls im Druck erschienenen Vorlesungen, die er zu Oxford und London gehalten hat, den ersten Rang unter seinen Arbeiten einnehmen. Als Componist fehlte ihm Phantasie und Erfindung im empfindlichen Maasse, wie seine Oratorien, von denen »*Palestine*« und »*The Captivity*« die bedeutendsten sind, ferner drei Orgel-Concerte, Orgelfugen, Klavier-Sonaten, *Anthems* u. s. w., die er im Laufe der Zeit erscheinen liess, beweisen. Trefflich ist Alles gearbeitet, was er geschrieben hat, entbehrt aber

dafür aller Originalität. Vorzüglich sind dagegen seine Arrangements von Händel'schen Oratorien, von Sinfonien und Quartetten Haydn's, Mozart's, Beethoven's, von Concerten Corelli's, Geminiani's u. s. w. für Pianoforte.

Crotellini, Camillo, italienischer Componist des 17. Jahrhunderts, welcher achtstimmige Messen seiner Composition veröffentlicht hat.

Crothsius, Arnold, deutscher Tonkünstler, dessen Lebenszeit in das Ende des 16. Jahrhunderts fällt und von dem im Style des Clemens *non papa* eine »*Missa quinque vocum*« (Helmstädt, 1590) übrig geblieben, der ein fünfstimmiges »Heilig ist Gott« u. s. w. angehängt ist.

Crotti, Arcangelo, italienischer Componist, der aus Ferrara gebürtig war, im 16. Jahrhundert gelebt und Kirchen-Conzerte hinterlassen hat.

Crouch, Anna, berühmte englische Sängerin am Drurylane-Theater zu London, geboren 1763, debütierte an der genannten Bühne im J. 1780 mit ungewöhnlichem Erfolge und starb, nachdem sie sich kurz vorher von der Bühne zurückgezogen hatte, 1805 zu Brighton. Die Zeitgenossen rühmten ihre ausserordentlich schöne, ausdrucksvolle Stimme und ihre einnehmende Persönlichkeit.

Crousar, Joseph Peter de, Professor der Philosophie und Mathematik zu Lausanne in der Schweiz, in welcher Stadt er auch 1663 geboren war. Unter seinen Werken befindet sich auch zahlreiches auf Musik Bezügliche, so namentlich in der ersten Hälfte seines »*Du Beau*« (Amsterdam, 1715) betitelten Buches. Er starb am 28. Febr. 1748 zu Lausanne.

Crout, s. *Cruit*.

Cruciati, Maurizio, italienischer Kirchencomponist, war um 1660 Kapellmeister an der Kirche *San Petronio* zu Bologna und hat daselbst auch 1667 sein Oratorium »*Sisara*« zur Aufführung gebracht. Er war überhaupt ein in damaliger Zeit sehr geschätzter Tonsetzer.

Crucifixus (lat.), ein Theil des *Credo* (s. d.).

Crüger, Johann, berühmter Choral-Componist und guter musikalischer Schriftsteller, wurde am Palmsonntage, den 9. April 1598 in dem Dorfe Gross-Breesen bei Guben geboren. Er besuchte nach einander die Schulen zu Guben, Sorau und Breslau, trat 1613 in das Jesuiten-Collegium zu Olmütz und später in die Poetenschule zu Regensburg, wo er den ersten Grund zu seiner nachmaligen künstlerischen Laufbahn legte. Auf Reisen besuchte er nach einander Oesterreich, Ungarn, Mähren, Böhmen und kam 1615 nach Berlin, wo er Hauslehrer der Kinder des kurfürstl. Hauptmanns Christoph von Blumenthal wurde. In dieser Familie blieb er, abgerechnet eine kurze Abwesenheit, fünf Jahre hindurch und besuchte nebenbei das Gymnasium. Um weiter zu studiren, ging er 1620 auf die Wittenberger Universität, und »weil er daselbst«, heisst es in Dietrich's »*Klostergeschichte*«, »es nebst anderen Wissenschaften in der Music so weit gebracht hatte, dass er nicht allein seine Stimme fertig singen, sondern auch viel und künstlich componiren konnte, so ward der Magistrat zu Berlin bewogen, ihm anno 1622 das Cantorat zu St. Nicolai aufzutragen, welches Amt er auch im selbigen Jahre *Dom. i post Trin.* angetreten hat«. Im J. 1647 musste er auf Veranlassung des Kurfürsten Friedrich Wilhelm Vorschläge zur Bestallung der Vocalmusik im Dome zu Berlin machen, und er sollte sogar zum kurfürstl. Hofkirchen-Kapellmeister ernannt werden, was jedoch »einige hoffartige Musicanten hinderten, weil er ein stiller und ihnen allzu demüthiger Mann war, welcher sich vor den Augen der Stolzen nicht stattlich genug halten wollte«. (Vergl. die bezüglichen Abschriften unter König's Manuscripten auf der königl. Bibliothek zu Berlin). Als Cantor und Musikdirector an der St. Nicolai-Kirche zu Berlin starb denn auch C. am 23. Febr. 1662. Sein Bild, von seinem Schwiegersohne, dem kurfürstl. Hofmaler Mich. Conr. Hirt angefertigt, befindet sich in der Nicolaikirche zu Berlin, rechts von der Orgel. Dass C.'s Verdienste schon bei seinen Lebzeiten hoch anerkannt wurden, beweist Johann Francke in seinem »*Irdischen Helikon*«, wo er C. den *Asaph* seiner Zeit nennt, ferner Joh. Heinzelmann in seiner »*Oratio de colenda musica*« und endlich Francke und Mich. Schirmer, die ihn in Versen besingen. — Als Componist geistlicher Lieder ist C. einer der vorzüglichsten, welche die lutherische Kirche

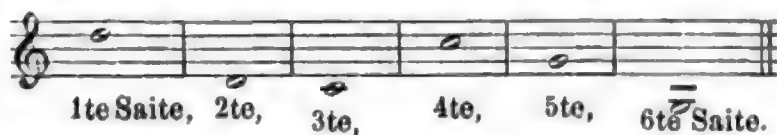
aufzuweisen hat; seine Melodien gingen in fast alle Gesangbücher über, und viele derselben werden noch heute gesungen, wie: »Nun danket Alle Gott«, »Jesus meine Zuversicht« (irrthümlich der Kurfürstin Louise Henriette von Brandenburg zugeschrieben), »Jesus, meine Freude«, »Schmücke dich, o liebe Seele«, »Herr, ich habe missgehandelt«, »Du, o schönes Weltgebäude«, »O Jesu Christ, dein Krippelein« u. v. a. Von seinen theoretischen Werken sind hauptsächlich zu nennen: »*Praecepta musicae practicae figuralis*« (Berlin, 1625; 8^o), erschien in einer vermehrten Auflage und unter dem Titel »Der rechte Weg zur Singkunst« (1660); »*Synopsis musica etc.*« (Berlin, 1624; 2. Aufl. 1630; 3. Aufl. 1634), das erste in Deutschland erschienene Werk, welches den Generalbass klar und methodisch behandelt und vortreffliche musikalische Beispiele bietet; »*Quaestiones musicae practicae*« (Berlin, 1650). Compositionen von C. sind: »*Meditationum musicarum Paradisus primus*, oder Erstes musikalisches Lust-Gärtlein von 3—4 Stimmen« (Frankfurt a. O., 1622); »*Meditat. mus. parad. secundus*, oder Ander musikal. Lust-Gärtlein Newer Deutschen Magnificat, Auss 2 vnd 8 stimmiger Harmonia, nebst dem *Basso continuo* vor die Orgel, nach den 8 gebräuchlichen *Tonis musicis* in einem nicht vnamuthigen Stylo etc.« (Berlin, 1626); »*Recreationes musicae*, d. i. Neue poetische Amorösen, entweder vor sich allein oder in ein Corpus zu musiciren u. s. w.« (Leipzig, 1651; 4^o), enthält 33 Nummern. Endlich schrieb er auch noch Motetten und Concerte, die aber sammt ihren Titeln verloren gegangen sind. Eine vollständigere Aufzählung der C.'schen Werke bietet Ledebur's »Tonkünstler-Lexikon Berlins« (Berlin, 1861) S. 97 bis 99. Ueber C. selbst findet man Ausführlicheres in C. v. Winterfeld, »Der evangelische Kirchengesang«, in Dietrich's »Klostergeschichte« und in Küster's »Altes und neues Berlin«.

Crüger, Pancratius, ein vorzüglicher Gelehrter und gründlicher Kenner der Musik, geboren 1546 zu Finsterwalde in der Niederlausitz, war 1570 Cantor an der St. Martinsschule in Braunschweig, 1573 Professor der Poesie und lateinischen Sprache in Helmstädt und 1580 Rector in Lübeck. Er gerieth mit der dortigen Geistlichkeit in einen Religionszwist, wurde vom Abendmahl ausgeschlossen, öffentlich angeklagt und seines Amtes entsetzt. Mehrere Jahre lebte er von Ertheilung von Musikunterricht, bis er 1609 als Professor der griechischen Sprache nach Frankfurt a. O. berufen wurde, wo er 1614 starb. Für die Musikgeschichte ist er dadurch bemerkenswerth, dass er die Schwerfälligkeit der Guidonischen Solmisation klar legte und darauf drang, dieselbe ganz abzuschaffen.

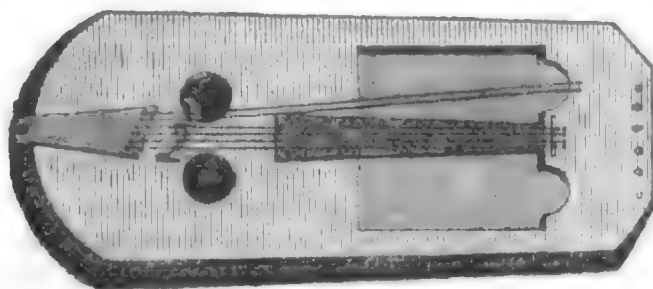
Cruise, ein altirischer berühmter Harfenspieler, welcher um 1330 lebte und der Erste oder wenigstens einer der Ersten gewesen sein soll, welcher die walisische Harfe nach den acht Kirchentönen einrichtete und umstimmte.

Cruit (irisch u. walisisch), *Chrotta* oder *Crota britanna* (kymrisch: *Criôth*; irisch: *Cruit*; angelsächs.: *Crudh*; engl.: *Crowd*), ist der gemeinschaftliche Name eines, den keltischen Völkern eigenthümlichen, ursprünglich zitherartigen Saiten-Instrumentes, welches sich, schon früh (jedenfalls noch vor dem 12. Jahrhundert) zum Bogen-Instrumente umgestaltet, sogar bis in das vorige Jahrhundert in Wales im Gebrauch erhielt. Nebst der Harfe war die C. das vorzüglichste und geachtetste Instrument der alten Briten und Iren, dessen sich nur die Barden ersten Ranges zur Begleitung des Gesanges bedienen durften. Venantius Fortunatus (609), Bischof von Poitiers, erwähnt die C. schon im 6. Jahrhundert (*lib. VII, carm. 8*), eben so die Dichter des 12. bis 14. Jahrhunderts, an vielen Orten auch die Provençalen und Minnesänger unter dem Namen *Rota*, *Rotte*, *Hrotta*, was nicht nur etymologisch, sondern auch der Bedeutung nach genau mit dem keltischen *Croth* oder *Cruit* zusammentrifft. Die C. besteht aus einem hölzernen (meistentheils aus Ahorn gefertigten), auf der Rückseite ausgebauchten Schallkasten, an welchem sich (nach oben zu verjüngend) der viereckige mit Ausschnitt für den Hals versehene Kopf anschliesst. Das Instrument misst in der ganzen Länge 20¹/₂—22 engl. Zoll, in der Breite unten 9¹/₂, oben 8 Zoll; das Griffbrett ist 10 Zoll lang, die Zargen circa 1⁸/₁₀ Zoll hoch. In der Mitte der Decke befinden sich zwei runde ziemlich grosse Schalllöcher, durch deren linkes der verlängerte Fuss des Steges geht, der zugleich als Stimmstock dienend, auf dem Boden des Instrumentes fest aufsitzt und die Vibration vermittelt. Ueber

den sehr flachen Steg, der in schräger Richtung auf der Decke steht, gehen sechs Darmsaiten, von denen vier über das Griffbrett, die anderen zwei jedoch seitwärts desselben hinlaufen, wo sie am oberen Theil des Instrumentes mittelst Stifte befestigt sind. Die zwei tieferen Saiten wurden selten gestrichen, sondern gewöhnlich als begleitender (Dronen-) Bass mit dem Daumen an der linken Hand gekniffen. Die Stimmung der sechs Saiten ist folgende: Die erste und höchste Saite giebt das \bar{d} , die zweite die tiefere Octave (\bar{d}) desselben, die dritte Saite das \bar{c} , die vierte Saite das \bar{c} , die fünfte Saite das \bar{g} und endlich die sechste das kleine g .



Die C. wurde gewöhnlich in Verbindung mit der Harfe zur Unterstützung der Singstimme benutzt, zu welchem Zweck ihr sanfter und weicher Ton am besten geeignet schien. Eine Nebenart der sechssaitigen *Crowth* ist die kleine dreisaitige, unter dem Namen *Crowth Trithant* (irisch: *Creamthine Cruit*) bekannte Geige, welche mit dem im Mittelalter vielfach gebrauchten Saiteninstrument, mit Namen *Rebec*, identisch zu sein scheint. Die dreisaitige C. wurde nur von den volksmässigen Spielleuten und Fiedlern benutzt, da deren Behandlung viel weniger Kunstfertigkeit erforderte und ihr beschränkter Umfang und unbedeutender Ton von selbst eine künstlerische Behandlung ausschloss. Daher *Crowder* im Englischen nur im verächtlichen Sinne für Bierfiedler gebraucht wird. Nach Villemarqué hat sich das Instrument in der Bretagne bis auf den heutigen Tag unter dem Landvolke im Gebrauch erhalten.



E. Friese.

Cruppi, August, katholischer Pfarrer zu Nîmes, hat ein »*Nouveau psautier*« (Nîmes, 1840) herausgegeben.

Crusell, Henrik Bernhard, einer der ausgezeichnetsten Clarinettenisten und Tonsetzer Schwedens der neueren Zeit, wurde am 15. Oct. 1775 zu Nystad in Finnland geboren. Erst 1791 erhielt C., der bisher Autodidakt gewesen war, auf Verwendung eines Officiers hin, gründlichen musikalischen Unterricht in Stockholm und machte so bedeutende Fortschritte im Clarinettblasen, dass er schon zwei Jahre später, 1793, in der königl. Kapelle zu Stockholm als erster Clarinettist Anstellung fand. Zu seiner höheren Ausbildung auf seinem Instrumente wie in der Musik im Allgemeinen, besuchte C. auf einige Zeit 1798 Berlin, wo er in dem älteren Tausch einen tüchtigen Lehrer fand. Um auch theoretisch vorwärts zu kommen, studirte er noch 1803 bei Berton und Gossec in Paris die musikalische Composition. Nun erst unternahm C., um seinen Ruf weiter auszubreiten, in den Jahren 1811 und 1812 trotz der politischen Wirren mehrere Kunstreisen ins Ausland. Sein immer mehr wachsendes Ansehen im Vaterlande fand endlich in der Anstellung als Director des Musikcorps der beiden königl. Leibgrenadier-Regimenter zu Stockholm eine ihm zusagende und seinen Talenten entsprechende Anerkennung, welcher Stellung er bis an seinen Tod, im Juli 1838, mit Gewissenhaftigkeit vorstand. Von C.'s Compositionen haben viele sich bis heute in Achtung erhalten. Als vorzüglichste Leistung wird vielseitig sein Op. 12 »*Introd. et Air Suédois varié p. l. Clarin. av. gr. Orch. ou Pianof.*« (Leipzig, bei Peters) genannt. Seine übrigen Compositionen bestehen in: Concerte und kleinere

Solopiecen für Clarinette mit Begleitung, Quartette, Lieder, Musik zu Tegnèr's »*Fritthjofs-Saga*« und den Gedichten »*Flyttfoglarna*«, »*Fogelleken*« u. s. w. Auch eine Musik zu dem Drama: »*Den lilla Slafwiennan*« hat er componirt und mehrere Opern aus dem deutschen, französischen und italienischen Repertoire für die schwedische Bühne eingerichtet und deren Textbücher selbst übersetzt. 0.

Cruserius, Hermann, ein aus den Niederlanden stammender Gelehrter, gestorben 1573 als Professor zu Königsberg i. Pr., hat verschiedene Uebersetzungen von Schriften altgriechischer Musikschriftsteller geliefert.

Crusius, Johann, Schullehrer zu Halle, geboren daselbst um die Mitte des 16. Jahrhunderts, hat herausgegeben: »*Isagoge ad artem musicam*« (Nürnberg, 1592; 2. Aufl. 1630). Ein Auszug aus diesem Werke ist das »*Compendium musices*, oder kurzer Unterricht für die jungen Schüler, wie sie sollen singen lernen« (Nürnberg, 1595). Vergl. Draudius, »*Bibl. class.*« S. 1609. — Ein gelehrter Zeitgenosse C.'s war **Martin C.**, Professor der griechischen Sprache in Tübingen, geboren am 19. Septbr. 1526, gestorben am 25. Febr. 1607, hat u. A. veröffentlicht: »*Turco-graecia*« (Basel, 1584), worin Einiges über griechische Kirchenmusik enthalten ist.

Cruvell, Marie und Sophie, zwei als Sängerinnen berühmte Schwestern, deren eigentlicher Name Krüwel ist, die aus Bielefeld stammen und die Töchter eines dortigen Fabrikbesitzers sind. Marie, die ältere, ist 1824 geboren und war eine Zeit lang an der Italienischen Oper in Paris und London engagirt, wo ihre prachtvolle Altstimme bewundert, ihre Schule und Ausbildung bemängelt wurde. Sie zog sich um 1860 von der Bühne und in ihre Heimath zurück, wo sie ziemlich häufig noch in Wohlthätigkeits-Conzerten auftrat. — Noch grösseres Aufsehen erregte Sophie C., welche am 12. März 1826 geboren ist. Dieselbe begann ihre künstlerische Laufbahn 1847 in Venedig. Ein Jahr später sang sie in London, kehrte aber, da sie dort nicht aussergewöhnlich gefiel, nach Italien zurück, wo sie weit bedeutendere Erfolge errang. Im J. 1851 war sie Mitglied der Italienischen Oper in Paris und kam mit derselben wiederum nach London, wo sie diesmal gefeiert wurde. Von 1854 bis 1856 war sie bei der Grossen Oper in Paris engagirt, heirathete zu Ende des letztgenannten Jahres den Baron Vigier und entsagte in Folge dessen der Bühne. Sie lebte von da an abwechselnd in Paris und in Oberitalien und liess sich noch oft öffentlich bewundern, wenn die vornehme Welt zu wohlthätigem Zwecke Aufführungen veranstaltete.

Cruz, Marianne, treffliche Sängerin, Pianistin und Violinspielerin, geboren 1772 in München, war die Tochter des damaligen kurfürstl. bayerischen Balletmeisters und erhielt eine gute musikalische Ausbildung, namentlich im Gesang, in welchem Fache sie Schülerin der berühmten Madame Wendling war. Ausserdem zeichnete sie sich im Klavier- und Violinspiel, so wie im Zeichnen und Malen aus. Bei einem Besuche in Wien 1787 wurde sie dem kaiserl. Hofe vorgestellt und vom Kaiser Joseph II. ausgezeichnet. Auch in Berlin feierte sie 1790 ausserordentliche Triumphe. Bald hierauf verheirathete sie sich mit einem angeblich holstein'schen Edelmann und trat von da an als Madame Hollmann im Theater zu Mainz und auf anderen süddeutschen Bühnen mit grossem Erfolge auf. Später begab sie sich nach London, von da nach Stockholm, wo sie mit einem Officier des Geniecorps, Namens Gelbert, verheirathet gewesen sein soll. Im J. 1807 tauchte sie noch einmal in Deutschland und zwar in Hamburg auf; nach dieser Zeit aber fehlen alle weiteren Nachrichten über sie.

Cruz. Vier portugiesische Tonkünstler und Componisten dieses Namens haben sich in hervorragender Weise ausgezeichnet, nämlich: **Agostinho da C.**, Canonicus an der Congregation Sancta Crux zu Coimbra, geboren um 1595 zu Braga in Portugal, hochgeschätzt als Orgel- und Violinspieler wie als Tonsetzer, hat von seinen Arbeiten herausgegeben: »*Prado musical para Orgão*«, ferner »*Duas artes, huma de Canto chão per estylo novo, outra de Orgão con figuras muito curiosas*« (1632) und endlich »*Lira de arco, o arte de tanger Rebecas*« (Lissabon, 1639). — **Filippo da C.**, Ordensgeistlicher im Kloster zu Palmella, aus Lissabon gebürtig, wo er auch zuerst Musikmeister war. Er ging hierauf nach Madrid, wo er Almosenier König Philipp's IV. wurde. Von seinem Landesherrn Johann IV. jedoch zurückberufen, fun-

girt er als dessen Kapellmeister in Lissabon. Die Bibliothek in Lissabon bewahrt von seiner Composition handschriftlich auf Messen, Motetten, Psalme und andere Kirchenstücke. — Gaspar da C., Canonicus des Augustiner-Ordens zu Coimbra, ist Verfasser der Tractate: »*Arte de canto chão recopilado de varios authores*« und »*Arte de canto chão*«, die sich als Manuscripte, laut Machado, »*Bibl. Lusit.*« Vol. II, S. 348, im Besitz des Spaniers Francisco de Valladolid befunden haben sollen. — João Chrysostomo da C., portugiesischer Dominicaner-Mönch, geboren 1707 zu Villafranca de Xira, hat 1743 ein musikalisches Elementarwerk zu Lissabon veröffentlicht, dessen langen Titel Machado mittheilt.

Csardas (spr. Tschardasch) ist der Name eines ungarischen Nationaltanzes neueren Ursprunges, der noch keine fest abgeschlossene Form aufweist. Man kann denselben fast als das sich noch entwickelnde Product zweier Nationalitäten ansehen: der Magyaren und Zigeuner. Bei der Ausführung des C. schwelgt der Magyar sinnlich und geistig berauscht in diesem nationalen Feuertanze, der in seinen Einzeltheilen der phantastischsten Gliederbewegung freien Spielraum gestattet, und desshalb noch heute in jedem Comitate anders getanzt wird. Denselben beschreiben, mit nüchternen Sinnen tanzen oder kalten Augen zuschauen, ist fast eine Unmöglichkeit. Die Musik, meist nur von Zigeunern erfunden und dargestellt, offenbart originelle Melodiebildungen und seltsame Harmoniefolgen neben oft sehr scharf ausgeprägtem Rhythmus. Kein Musiker vermag in die Melodie des C. so fühlend einzugehen, wie der Zigeuner; das Schwinden und Nachlassen in der Bewegung, das Zu- und Abnehmen der gefühlten Tongänge, so wie die plötzlich einbrechenden scharfen Zeitschläge vermögen nur jene braunen Bewohner der Puszta dem Tänzer ganz zu Dank zu geben. Was nun die Form der Musik anbetrifft, so ist diese eben so wandelbar in Vielem wie die praktische Darstellung. Bei allen Tänzen dieses Namens findet man übereinstimmend, dass sie im $\frac{2}{4}$ -Tact geschrieben werden und sich fast nur in Dur-Tonarten bewegen. Verschieden ist jedoch die Zahl der Theile. Nach dem Haupttheil, der aus zwei Abschnitten von gewöhnlich acht oder zwölf Tacten besteht, die wiederholt werden, folgen ein oder mehrere, zuweilen selbst vier, dem Trio entsprechende Abtheilungen, *Friss* genannt. Diese, in Tact- und Tonart gewöhnlich dem Haupttheil gleich, bestehen wieder jede aus zwei Theilen, die zweimal, auch wohl öfter gespielt werden. Nur verfeinerte, für den Salon componirte C. haben eine Coda. Die Aufnahme dieser Tanzform in die reine Instrumentalmusik hat, ihrer eben noch nicht festgestellten Form wegen, bisher nicht stattgefunden, da man nur abgeschlossene Rundtänze dazu ausersah, und dieselben durch Zu- und Abnehmen im Tact der praktischen Anwendung entfremdete. Die Unbestimmtheit der Form des C. aber, die bei den heutigen Bestrebungen in dem Bereiche der instrumentalen Tonschöpfungen die viel gepflegte Biagsamkeit der Bewegung als Eigenthümlichkeit hat, scheint für Tondichter eine zur Beachtung empfehlungswerthe zu sein, die möglicher Weise interessanten Neuschöpfungen als Basis dienen könnte. C. B.

C. s., Abkürzung für *colla sinistra* (*sc. mano*), d. i. mit der Linken (Hand), eine auf die richtige Wahl der spielenden Hand bezügliche Vorschrift.

C-Schlüssel, das Schlüsselzeichen des eingestrichenen *c*, durch dessen Stellung auf dem Liniensystem angezeigt wird, auf welche Linie das eingestrichene *c* zu stehen kommen soll. In älteren kunstgeschichtlichen Perioden bediente man sich des C-Schl.s je nach höherer oder tieferer Lage des Gesanges auf allen fünf Linien; gegenwärtig kommt er ausschliesslich nur noch auf der 1., 3. und 4. Linie vor (s. auch Notenschrift und Schlüssel).

Cubellus, August Ferdinand, Violoncellist der königl. Kapelle zu Berlin, geboren daselbst im Januar 1798. Er liess sich 1813 bereits als Flötist hören, cultivirte aber später das Violoncell und wurde auf Zelter's Empfehlung hin am 1. Mai 1816 Mitglied der königl. Kapelle.

Cuculus (lat.), der Kuckuck, ist eine zu Ende des Mittelalters den Orgeln oft zugefügte Einrichtung, die den Schrei des Kuckucks nachahmte. Dem Zeitbestreben: der Orgel so viel als möglich alle den Geschöpfen eigenen melodischen Klänge zum Lobe des Allerhöchsten einzuverleiben, verdankt diese Einrichtung ihren Ursprung.

Sie bestand aus zwei besonderen Pfeifen, die in einer grossen Terz zu einander intonirten und durch zwei neben dem Manuale befindliche Tasten zur Ansprache gebracht wurden. In neueren Orgelwerken findet sich der C. nicht mehr vor. 2.

Cudmore, Richard, ein ausgezeichneter, als Componist fast gar nicht, um so vortheilhafter jedoch als Violinvirtuose, Violoncellist und Pianist bekannter englischer Tonkünstler, geboren 1787 in Chichester.

Cugnier, Pierre, erster Fagottist im Orchester der Grossen Oper zu Paris, geboren daselbst 1740, hat eine Schule für Fagott herausgegeben, die wegen ihrer Gründlichkeit von La Borde in seinem »Essai« von S. 313 bis 343 mit allen Figuren und Notenbeispielen abgedruckt wurde.

Culand-Ciré, Marquis de, französischer musikalischer Schriftsteller, geboren 1718, gestorben 1799, hat sich durch Recensionen, Brochüren und Bücher über Musik bekannt gemacht.

Cumoduty heisst in der indischen Tonleiter eine *Sruti* (s. d.), die ungefähr der oberen Hälfte des temperirten Halbtones von *a* bis *b* entspricht. In der *Sāngita Rātnakāra* (s. d.) wird diese *Sruti Cumudvati* genannt. Diese Verschiedenheit des Namens, wie noch einige andere in indischen Werken vorkommende Varianten desselben, sind wohl nur in verschiedenen Kreisen entstandene Umgestaltungen der zuerst angegebenen am häufigsten angewandt gefundenen Benennung C. 2.

Cuno, Christoph, Prediger in Leubingen um 1695, von dessen musikalischer Begabung ein von ihm verfasstes Buch: »Die musikalische Harmonie« (Jena, 1700) noch Kunde giebt.

Cuntz, Stephan, Orgelbauer in Nürnberg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der im J. 1635 gestorben ist. Die meisten seiner Werke hatten einen weit verbreiteten Ruf, worüber sich Professor Doppelmayer in seinen »Historischen Nachrichten von den Nürnbergischen Künstlern« S. 298 ausführlicher auslässt. 0.

Cuny, Jean, französischer Tonkünstler aus Verdun, der 1667 eine sechsstimmige Messe seiner Composition herausgab.

Cunz, Friedrich August, Professor an der Universität zu Halle, ist der Verfasser eines auch musikalisch bemerkenswerthen Buches, betitelt: »Geschichte des deutschen Kirchenliedes u. s. w.« (Leipzig, 1855).

Cuper, Gisbert, gelehrter Philolog, geboren am 14. Septbr. 1644 zu Hemmende in der Provinz Geldern, war Professor der Geschichte in Deventer und starb daselbst am 22. Novbr. 1716. Unter seinen Werken ist hier ein »Harpokrates« (Amsterdam, 1676) betitelt anzuführen, da es Mancherlei über die Flöten der Alten, namentlich der Griechen enthält.

Cupis de Camargo, François, trefflicher belgischer Violinist, geboren am 10. März 1719 zu Brüssel, wurde von seinem Vater unterrichtet und konnte, 19 Jahr alt, in Paris mit grossem Beifall öffentlich auftreten. Er kam 1741 als erster Violinist in das Pariser Opernorchester und starb um 1764. Er hat Streichquartette und zwei Bücher Sonaten für Solo-Violine hinterlassen. Seine Schwester war die zur Zeit berühmte Tänzerin Camargo. — Sein jüngster Sohn, Jean Baptiste C., geboren 1741 zu Paris, war anfangs Violinschüler seines Vaters, warf sich aber seit 1752 auf das Violoncellspiel, das er bei Berlaut eifrig trieb. Mit 20 Jahren galt er bereits als der beste Violoncellist seines Vaterlandes und trat in das Orchester der Grossen Oper. Seit 1771 ging er auf Kunstreisen und heirathete in Italien die Sängerin Giulia Gasperini. Beide Gatten befanden sich 1794 in Mailand, traten aber seitdem nicht mehr in die Oeffentlichkeit. C. hat Concerte und Variationen für Violoncell componirt und auch eine Schule für dieses Instrument verfasst.

Cupre, Jean de, französischer Tonkünstler, der zu Heidelberg lebte und laut Draudius' »Bibl. class.« S. 1629 ein »Livre premier contenant trente madrigales à cinq voix etc.« (Frankfurt a. M., 1610) veröffentlichte.

Curci, Giuseppe, rühmlichst bekannter italienischer Componist von Opern und Cantaten, geboren zu Ende des 18. Jahrhunderts in Neapel, siedelte um 1838 nach Wien über und wirkte dort still aber erfolgreich als Lehrer des Kunstgesanges und der Composition.

Cureus, Joachim, auch **Curaeus** geschrieben, Arzt zu Gross-Glogau, geboren am 21. Octbr. 1532 in Freystadt, gestorben am 21. Januar 1573 zu Glogau. Er beschäftigte sich viel und eingehend mit physikalischen Studien, und eine Frucht seiner Untersuchungen war ein physikalisches Werk, welches u. A. auch den Ton, die Stimme und das Gehör behandelt.

Currende, Currendeknaben (vom lat. Zeitwort *currere*, d. i. laufen), auch Choralknaben genannt, ein aus Schülern der niederen Classen der Volksschule gebildeter Singschor, der, von einem Hause zum anderen wandernd (daher der Name), sich von Privatpersonen seinen Unterhalt ersingt. Da diese Knaben hauptsächlich auf die Lieder des Gesangbuches eingeübt waren, so wurden sie auch vielfach zur Aushilfe des Kirchenchors beim Gottesdienste, bei Betstunden, Begräbnissen u. s. w., unter Anführung des Cantors oder Praefecten jenes Chors und zur Unterstützung des Gemeindeganges verwendet. Die Einführung der C., welche jetzt fast allenthalben abgeschafft ist (in Berlin trieben Rudimente dieser Institution unter Anführung eines Speculanten ihr Unwesen bis zum J. 1870), wird dem Bischof von Asti, Scipio Damianus (gestorben 1472) zugeschrieben. Auf ihre völlige Abschaffung drang bereits im vorigen Jahrhundert Christ. Gotth. Heyne (vergl. dessen Artikel über die C. im »Reichs-Anzeiger« 1798, Nr. 217, S. 2479 bis 2482). Eine Geschichte derselben schrieb Mag. Christ. Gotth. Stemler unter dem Titel: »Abhandlung aus der Kirchengeschichte von der C. und denen Currendanern« (Leipzig, 1765), eben so Schaar-schmidt eine »Geschichte der C.« (Leipzig, 1807).

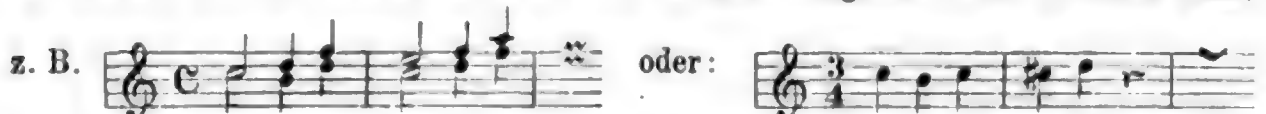
Curschmann, Karl Friedrich, einer der beliebtesten und begabtesten deutschen Liedercomponisten, wurde am 21. Juni 1805 zu Berlin geboren, wo sein Vater ein geachteter Weinhändler war. Schon in früher Jugend zeichnete C. sich durch eine schöne, bildsame Sopranstimme aus, sodass er bei den öffentlichen Schulfestlichkeiten mit Vorliebe zu grossen Solopartien verwendet wurde. Mit den Jahren wuchs seine Liebe zur Musik so mächtig, dass er das Rechtsstudium, für welches er bestimmt war, aufgab und sich 1824 nach Kassel wendete, wo er sich vier Jahre lang bei Spohr und Hauptmann der Theorie und Composition widmete. Ehe er von dort schied, brachte er 1828 eine während dieser Zeit componirte einactige Oper »Abdul und Erinnieh« (Text von Hardt) mit grossem Beifall zur Aufführung. Der Klavierauszug dieses Werkes ist 1836 in Berlin erschienen. Nach Berlin 1828 zurückgekehrt, schwang er sich bald zum beliebtesten Liedercomponisten Norddeutschlands empor und wurde zugleich als vortrefflicher Interpret seiner Gesänge bewundert, sodass man ihn »die Sontag des männlichen Geschlechts« nannte. Einige grössere Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien abgerechnet, lebte er fast ununterbrochen in seiner Vaterstadt, als liebenswürdiger Mensch und Künstler gleich hoch geachtet und geliebt. Eine überaus glückliche Ehe vereinigte ihn mit Rosa Eleonora Behrend, die ebenfalls eine treffliche Sängerin war und der er seine schönsten und innigsten Lieder widmete. Zu früh setzte der Tod dieser Verbindung und dem hoffnungsvollen Leben C.'s ein Ziel. Er starb am 24. August 1841 zu Langfuhr bei Danzig, wohin er zu einem Besuche seines Schwiegervaters, des Commercierrathes Behrend, gereist war. Seine Gattin überlebte ihn kein volles Jahr; sie starb am 19. Juni 1842 zu Danzig und wurde am Geburtstage ihres vorangegangenen Gatten beerdigt. — C.'s Liederspenden füllen die Lücke, welche zwischen der tieferen und höheren Kunstsphäre klafft, aufs Anmüthigste aus und gewähren noch jetzt den Dilettanten, die sich an der Musik wahrhaft ergötzen wollen, ein lebhaftes und edles Vergnügen. Sie bestehen aus 83 einstimmigen und 9 zwei- und dreistimmigen Gesängen, welche 1871 in einer Gesamtausgabe in zwei Bänden zu Berlin erschienen sind. Ausserdem hat C. noch während seines Studienaufenthaltes in Kassel ein Verset zum Pfingstfeste für sechs Solostimmen mit Orgelbegleitung, eine Motette: »Barmherzig und gnädig«, für vierstimmigen Chor mit Solo und mit Begleitung von Blech-Instrumenten, so wie ein Heft Variationen für Pianoforte geschrieben.

Cursus (lat.) nannte man in der Kirchen- und Klostersprache die tägliche Reihe der zu den canonischen Stunden (Tagzeiten) gehörenden Ritualgesänge. Das Absingen dieser Gesänge hiess *cursiren*.

Cusinié, ein sonst unbekannter französischer Instrumentemacher, soll um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Art Bogenflügel oder vielmehr vervollkommnete Leier erfunden und gefertigt haben. Eine Beschreibung dieses Instrumentes findet man in »*Machines et inventions approuvées par l'académie de Paris*« Bd. II, 155.

Cuspida (sc. *tibia*, lat.; ital.: *flauto cuspido*) nannten die älteren Orgelbauer die Spitzflöte (s. d.).

Custos (lat.; ital.: *mostra*; franz.: *guidon*), der Notenzeiger, ist der Name für das Zeichen \sim oder \surd , welches ehemals an das Ende einer Notenzeile gesetzt wurde, um schon vorher diejenige Linie oder denjenigen Zwischenraum zu bezeichnen, auf welcher oder in welchem die erste Note der nächstfolgenden Zeile zu stehen kam,



Dies Erleichterungsmittel zum Auffinden oder richtigen Treffen der Noten beim Wechsel der Zeilen ist nach und nach aus dem Gebrauche verschwunden und wird höchstens noch in der Choral-Notenschrift verwendet. Ein ähnliches Erleichterungsmittel sollten die in der Schreibeschrift am Schlusse einer Seite unten gesetzten Anfangs- sylben der nächstfolgenden Seite sein.

Cutell, Richard, altenglischer Tonkünstler, dessen Lebenszeit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt und der eine Abhandlung über den Contrapunkt geschrieben hat.

Cutler, William Henry, englischer Pianist und Componist, geboren 1792 zu London, wurde in seinem 11. Jahre Chorsänger an der Paulskirche und erlernte das Klavierspiel bei Little und Griffin und den Generalbass beim Doctor Arnold. Nach Vollendung seiner Studien erhielt er die Anstellung als Organist an der Helenenkirche in London (Bishopsgate) und erwarb sich in Oxford 1812 die Würde eines Baccalaureus der Musik. Im J. 1818 gründete er in London eine Musikschule nach Logier's System, die aber nicht den erhofften Erfolg hatte und nach drei Jahren wieder einging. C. selbst ging 1823 nach Quebec in Canada als Organist, von wo aus Nichts weiter über ihn verlautete. Er hat einige Kirchen- und zahlreiche Klavierstücke in London veröffentlicht.

Cutrera, Pietro, italienischer Operncomponist, geboren um 1816 in Sicilien, machte seine Musikstudien auf dem Conservatorium zu Palermo und trat mit einigen musikalisch-dramatischen Werken, jedoch ohne hervorragenden Erfolg, auf der Insel Sicilien in die Oeffentlichkeit.

Cuvellers, Jean le, altfranzösischer Dichter und Musiker, geboren um 1230 zu Arras, von dessen *Chansons* sich noch Reste auf der Pariser Bibliothek befinden.

Cuvillier, ein geschickter Orgelbauer der neuesten Zeit, geboren 1801 zu Neufchatel, von dem sich treffliche Orgelwerke in verschiedenen Kirchen seines Vaterlandes befinden.

Cuvillon, Jean Baptiste Philemon de, ausgezeichnete französischer Violinspieler der Gegenwart, geboren am 13. Mai 1809 zu Dünkirchen, kam 1824 in das Pariser Conservatorium und erhielt Habeneck im Violinspiel und Reicha in der Composition zu Lehrern. Schon 1825 erwarb er sich den zweiten und ein Jahr später den ersten Preis als Violinist. Vom Rechtsstudium angezogen, besuchte er 1829 die Universität zu Paris, wurde Licentiat und hielt eine treffliche Disputation. Bald aber wandte er sich wieder ausschliesslich der Musik zu, fungirte von 1843 bis 1848 am Conservatorium als Hülfprofessor in Habeneck's Violinlasse und wurde erster Violinist im Orchester der Conservatoriums-Conzerte, so wie der Grossen Oper, welche letztere Stellung er auch noch gegenwärtig einnimmt. Von seinen compositorischen Arbeiten sind verschiedene Violinwerke in Paris im Druck erschienen.

Cuzzoni, Francesca, s. Sandoni.

Cybele, nach altgriechischer Anschauung die Erfinderin der Pfeifen und Trommeln, war ursprünglich eine Landesgöttin der Phrygier und, wie die ägyptische Isis, das Symbol des Mondes und, was nahe damit verwandt ist, der Fruchtbarkeit der

Erde, wesshalb sie mit der Rhea in Eins verschmolz, deren Dienst in Kreta entstand und in welcher die personificirte Natur verehrt wurde. Die Griechen erhielten die Idee der C. nicht mehr rein, sondern bereits in Geschichte eingekleidet. C. war, nach Diodor's Bericht, die Tochter des phrygischen Königs Mäon und seiner Gattin Dindyma. Aus Zorn, dass ihm kein Sohn geboren, setzte sie der Vater auf dem Berge Cybelus aus, wo sie, von Löwen und Pantheren gesäugt, nachher von Hirtenfrauen gefunden und erzogen wurde. Schönheit und Klugheit zeichneten sie nachmals aus, und sie erfand die Pfeifen und Trommeln, womit sie die Krankheiten der Thiere so wie der Kinder heilte, wesshalb sie von den Landleuten die Gute Mutter vom Gebirge genannt wurde. Von ihren Eltern entdeckt und wieder aufgenommen, entbrannte sie in heftiger Leidenschaft zu dem Jüngling Atys, welcher deshalb auf Befehl des Mäon umgebracht wurde. Hierüber wurde C. rasend und durchirrte mit aufgelösten Haaren und unter dem sinnlosen Lärme der von ihr erfundenen Instrumente alle Länder bis hinauf in den äussersten Norden. Währenddem entstand in Phrygien eine Hungersnoth, die erst endigte, als man auf Befehl des Orakels der C. göttliche Ehre erwies und das Bild des unbeerdigt verwesenen Atys feierlich bestattete. Ihr Gottesdienst, der sich von Pessinus aus weiter und weiter verbreitete, bestand im regellosen Umherschweifen durch Felder und Wälder unter dem tobenden Lärm von Pfeifen und Schlaginstrumenten. Wie ihre Verehrung auf Kreta sich mit dem dort schon vorhandenen Dienste der Rhea vermischte, so ward sie in Italien auch mit der alten lateinischen Göttin Ops vereinigt. In Rom führte man ihren Dienst im J. 206 v. Chr. auf Anrathen der Sibyllinischen Bücher ein. Das berühmteste Standbild der C. war das von Phidias angefertigte, welches die Göttin sitzend als Matrone mit einer Mauerkrone darstellt, die in der rechten Hand einen Stab als Symbol ihrer Herrschaft, in der linken eine phrygische Handpauke trägt und der zur Seite Löwen stehen.

Cybulovský, s. Cibulovský.

Cyklische Folge (franz.: *le cycle des quintes*), der Quinten- resp. Quarten-Cirkel in seiner Vollkommenheit betrachtet, d. h. wenn man durch Verwandlung (falsch gesagt Enharmonie) des *Fis* in *Ges*, von *C* ausgehend, wieder zum *C* zurückkommt, also die Folge:

C, G, D, A, E, H, (Fis. Ges). Des, As, Es, B, F, C.

Unter den Artikeln Systeme und Quintencirkel findet man die Geschichte dieser Zusammenstellung von Tönen, welche bis vor etwa dreissig Jahren selbst in Deutschland an der Spitze sämtlicher Harmonielehren als der Hauptbestandtheil des musikalischen Stoffes sich befand und heute noch von den bedeutendsten französischen Theoretikern als die einzige berechnete Grundlage der musikalischen Wissenschaft hingestellt wird. Die auf solche Weise verstümmelte Quintenfolge hat, indem sie gewissermassen die zwölfstufige gleichmässige Temperatur sanctionirte, am meisten zur Zerstörung eines gesunden Verständnisses der Harmonie beigetragen; nimmt man ihre logischen Folgerungen an, so besteht das enharmonische Verhältniss nur für eine einzige Tonart, für *C*, und zwar nur auf der übermässigen Quarte, und der Grundsatz, dass sechs auf einander folgende Quinten eine Tonart bilden, wird nur für die Tonarten *As, Es, B, F, C* eine Wahrheit; die Bildung der übrigen Tonarten dagegen wird nur durch zufällige Erzeugung alterirter Töne, namentlich durch Erhöhung sechs vorhandener Töne möglich und in Folge dessen die Orthographie (Schreibweise) der grössten Meister zu einer jeden Principis entbehrenden herabgesetzt. Erst durch die Arbeiten von S. Dehn, M. Hauptmann, Fl. Geyer und Reichel, welche die Bedeutung des Terzenbaues bewiesen und dem Terzdecimen-accorde einen berechtigten Platz in der Harmonie eingeräumt haben, ist man zu der Ueberzeugung gekommen, dass der sogenannte Quintencirkel nichts als eine willkürliche, veraltete, selbst von ihren Gönnern in der Praxis nie befolgte Formel ist. Die durch Seb. Bach und seit demselben durch alle modernen Componisten gebrauchten Töne haben jeder eine eigene, selbstständige Existenz, indem jeder, mit einem anderen (die Rolle der Tonica spielenden) verglichen, ein bestimmtes, unveränderliches, absolutes Verhältniss bildet. Die Anzahl dieser Verhältnisse ist 31; unter

Bezifferung findet sich die genaue Tabelle derselben. — Die einzige der Etymologie entsprechende c. F. dürfte wohl nachstehende sein :



Jeder beliebige Ton dieser Folge als Tonica angenommen, ist der Ausgangspunkt von Verhältnissen, welche durch dieselben Zahlen repräsentirt sind, sodass z. B. der 10. Ton rechts von irgend einem Tone dessen grosse Terz, der 18. dessen reine Quinte, der 23. dessen Sexte u. s. w. ist. — Ausführlicheres bringen die Artikel Enharmonie und Systeme.

Dr. T. Tyszkiewicz.

Cyklische Formen nennt man im musikalischen Sprachgebrauche die grossen, aus mehreren getrennten Sätzen bestehenden Instrumentalformen, wie Sonate, Sinfonie, Quatuor u. s. w., nicht minder auch die älteren, als Suite, Partita, Serenade u. s. w. Den Namen c. F. erhielten sie wohl daher, weil in jedem mehrsätzigen Instrumentalstücke die einzelnen selbstständigen Sätze wie in einem feststehenden Umlaufe (*cyclus*) mit einander abwechseln. Allen in dieser Art zusammengesetzten modernen Tonwerken liegt in ihren Formenumrissen die Sonate (s. d.) als Modell zu Grunde, und was über das Wesen dieser Formen und den inneren Zusammenhang ihrer Sätze zu sagen ist, das gilt für eine Art genau so wie für die andere. Jeder Satz der c. F. ist äusserlich zwar für sich vollständig abgeschlossen, steht aber mit den übrigen Sätzen in einem logisch begründeten inneren und zwar ähnlichen Zusammenhange wie die einzelnen Entwicklungsphasen eines Gefühlsprocesses, der von einem bestimmten Grundgeföhle ausgegangen ist und von demselben auch in allen weiteren Erscheinungen getragen wird. Selbstverständlich wird das Grundgefühl im Verlaufe der Entwicklung mehr oder weniger alterirt und vermag je nach der Empfindung des Tonsetzers zahlreiche Modificationen anzunehmen. Ist nun auch die Tonkunst mit Leichtigkeit im Stande, alle solche im Inneren sich vollziehende Bewegungen in unendlich mannichfacher Art auf das Feinste und in einer dem Geföhle völlig klaren Weise darzustellen, so muss sie doch, und zwar völlig naturgemäss, da sie mit dem Factor der sinnlichen Anschaulichkeit zu rechnen hat und eine solche künstlerisch nur mit Hilfe fester plastischer Formen erreichen kann, jede darzustellende Bewegung von grösserer Ausdehnung, je nach den sich bemerkbar machenden Hauptabschnitten gliedern und zu bestimmten grösseren Gruppen von Tonbildern zusammenschliessen. Und diese grösseren Gruppen sind in cyklischen Tonwerken eben die einzelnen Sätze. Der Organismus jedes einzelnen dieser Sätze, soweit er an Bewegung, rhythmische Hebung und Senkung des Geföhls- und Tonganges, des Auf- und Abwogens der Tonbilder, an den Wechsel in der Gruppierung u. s. w. gebunden ist, ist von dem aller übrigen verschieden; nur darf eine völlig abnorme Zusammenstellung die Formengattung selbst nicht bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Die Klaviersonate, als Soloform, welche mehr der subjectiven Empfindung unterworfen, als auf objective Darstellung hingewiesen ist, darf in der Bestimmung ihrer Sätze weit freier als die Sinfonie und die Tonformen für mehrere obligate Instrumente (Duo, Trio, Quatuor u. s. w.) verfahren, dennoch aber ist, der vielfachen Ausnahmen ungeachtet, die aus den vier Sätzen *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* und *Finale* bestehende Sonatenform als die grundlegliche und zugleich als am höchsten entwickelte zu betrachten. Der erste Satz ist in seiner breit angelegten und plastischen Form die feste Grundlage, auf der die ganze weitere formale und ideelle Entwicklung des Tonbaues begründet ist. Das *Adagio* beruhigt und dämpft die vorher angeregten, den ersten Satz beherrschenden lebhaften Geföhle, die in allen Schattirungen bis zur Leidenschaft entfesselt auftreten können, führt durch Trauer und Schmerz zur Abklärung oder befähigt das Gefühl durch zeitweilige Ruhe zu noch stärkerer Erhebung. Das *Scherzo* entwickelt Humor, Laune oder Witz und vermittelt meist die im vorhergehenden und nachfolgenden Satze möglicher Weise dargestellten Geföhlscontraste in heiter-versöhnlicher Weise. Mag das *Scherzo* dem *Adagio* folgen oder ihm vorangehen, so müssen die Sätze als Folge einer inneren Nothwendigkeit von Hebung und

Senkung, Anspannung und Beruhigung so und nicht anders gestellt erscheinen. Der einzelne Satz der Sonate oder Sinfonie tritt an und für sich, wenn auch formal vollständig abgeschlossen, so doch ideell unvollständig auf, da in ihm allein der ganze innere Hergang nicht begriffen werden kann, sondern durch den folgenden Satz eine Ergänzung erhalten muss, welche eine andere Seite des ganzen Gedankenganges zu erledigen hat. Auch rein äusserlich genommen, ist die Eintheilung in verschiedenen bewegte Sätze nothwendig, da es sonst unmöglich ist, die Aufmerksamkeit der Hörer einen langen Zeitraum hindurch in Spannung und Sammlung zu halten. Ein einziger Satz von der Dauer eines ganzen cyklischen Tonwerkes würde aller möglichen sonstigen Schönheiten ungeachtet, unfasslich und unerträglich werden, wenn ein Maass der Bewegung darin festgehalten wäre. Innerhalb der einzelnen Sätze jedoch ist die Bewegung, unbeschadet der Contraste, Nebenmotive und episodischen Steigerungen oder Verzögerungen, dem Grundcharakter nach eine durchaus einheitliche, sodass die Sätze selbst deutliche und anschauliche Bilder eines Gefühlszustandes sein können. Und auf die Stufe so ausgeprägter Anschaulichkeit muss sich jeder einzelne Satz erheben, weil Deutlichkeit des Ganzen nur aus Bestimmtheit im Einzelnen hervorgehen, und da, wo solche fehlt, überhaupt nicht von Charakter die Rede sein kann. Der grösseren Gliederung des Gesamtinhaltes der c. Form in die verschiedenen Sätze muss demgemäss auch die innere Gruppierung eines jeden dieser Sätze entsprechen. Einheitlichkeit bei dem mannichfaltigsten Inhalte ist das oberste Gesetz für das Ganze, für seine Abschnitte, wie für deren einzelne Theile, und die Befolgung dieses Gesetzes ermöglicht dem Tondichter, bei aller Einhaltung der einmal angenommenen Formumrisse, einen und denselben Tongedanken innerhalb des Satzes aufs Umfassendste auszutragen und die Bewegung des folgenden Satzes in einen erkennbaren Zusammenhang zu bringen. Die Tonformen sind, ohne dass ihre harmonische Abrundung zersprengt zu werden braucht, unter den Händen des Meisters unendlich biegsam und völlig geeignet, einen überaus verschiedenen Inhalt aufzunehmen, mithin eine eben so mannichfache Durchbildung zu erfahren. Contrast, Colorit, dynamische Mittel aller Art treten hinzu, um die Deutlichkeit des den Zusammenhang des ganzen Werkes beherrschenden Hauptgedankens klar zu legen, und der Genuss des Empfangenden wird ein um so vollkommener, je mehr er mit Zuhülfenahme seiner Phantasie, die ja bei der Aufnahme von Werken jeder Kunst unerlässlich ist, diesen Zusammenhang der c. F. zu begreifen im Stande ist.

Cyklus (aus dem Griech.), zunächst so viel als *Periode*, *Umlauf*, ist besonders ein in der mathematischen Chronologie gebräuchlicher Ausdruck, wo er eine Reihe von Jahren bedeutet, nach deren Beendigung dieselben Erscheinungen in derselben Ordnung wieder eintreten. Im tropischen Sinne bezeichnet C. die Zusammenstellung von Dingen (Kunstformen), die zusammengefasst ein grosses Ganze bilden (s. Liedercyklus).

Cylindergebläse, ein in neuester Zeit öfters benutzter und empfohlener Ersatz für die Orgelbälge. Zuerst baute um 1828 ein unbekannt gebliebener tyroler Orgelbauer statt der Orgelbälge mehr weite als hohe Cylinder, in denen sich eine luftdicht schliessende Platte auf und nieder bewegte, welche die tonerregende Luftmasse für das Instrument sammelte. Um die Platte luftdicht an den Cylinder schliessend zu machen, versah er sie am Rande mit einer Wulst. Diese sehr praktisch erscheinende Einrichtung fand schon 1829 durch den Orgelbauer Johann Friedrich Schulze in Paulinzelle vielfache Anwendung und Empfehlung. Er, der erste Vertheidiger und Verbreiter dieser Erfindung, behauptet von derselben: erstens, dass sie stets gleichen Wind gäbe; zweitens, dass sie viel weniger Raum als Bälge einnehme; drittens, dass sie viel dauerhafter als ein gewöhnliches Gebläse sei, da höchstens die Erneuerung der Wulste einträte; viertens, dass Holz-C.e viel weniger als Bälge kosteten und diesen nur gusseiserne C.e höchstens im Preise gleich kämen, die dann auch unzerstörbar seien; und fünftens, es liessen sich mit solchem Gebläse riesenhafte Werke speisen, besonders wenn man die Cylinderplatten mittelst Dampfkraft bewegte, und es könnte die Windintensität bis zur höchsten Höhe gesteigert werden. Wenn auch Punkt eins und zwei sich praktisch bestätigten, so war dies mit dem dritten Vor-

zuge doch nicht der Fall. Die Cylinder erhielten bald Risse und wurden undicht, und besonders wurden die Wulst-Erneuerungen und Ausbesserungen in sehr kleinen Zeiträumen oft eine Nothwendigkeit, sodass dadurch die unter vier erwähnte Billigkeit sehr problematisch wurde. Man griff deshalb bald wieder zu der früheren Art der Gebläse zurück. Was die als Punkt fünf von Schulze angeführten Vorzüge dieser Erfindung anbelangt, so sind diese für den gewöhnlichen Gebrauch gar nicht wünschenswerth, da nur eine mässig starke Windkraft allgemein sich als anwendbar ergibt. Die weiteren lobenden Auslassungen Schulze's hier mitzuthemen, unterlassen wir, da sie noch viel chimärischer sich in der Praxis ergeben haben, verweisen aber Wissbegierige auf den Artikel C. in Schilling's »Universal-Lexikon der Tonkunst«, welches sie andeutungsweise angiebt. Von Amerika aus wurde vor einigen Jahren die Herstellung einer Riesen-Dampforgel (s. Dampforgel) gemeldet, bei welcher die Ideen Schulze's eine theilweise Verwirklichung gefunden zu haben scheinen. Auch sonst jedoch ist diese Erfindung nicht ohne Nutzen geblieben, trotzdem lange Zeit hindurch wieder alle Orgeln, ausser etwa sehr kleine Positive, mit gewöhnlichem Balggebläse gebaut wurden. In neuester Zeit hat man statt der Cylinder quadratische, aus starkem Eichenholz gefertigte Kasten angewandt, deren Boden, damit derselbe selbst durch Witterungseinflüsse nicht undicht zu werden vermag, aus breiten Holzstäben, die dicke Lederpolsterfüllungen zwischen sich haben, besteht, sodass jedes Quellen oder Eintrocknen der Stäbe ohne nachtheilige Folgen bleiben muss. Die quadratische eichene Platte hat besondere gepolsterte Leisten an jeder Seite, die mittelst einer starken Feder gegen die Wandung des Kastens gedrückt werden. Diese Polsterung hat sich praktisch als sehr lange dauernd ergeben und bedarf fast gar keiner Ausbesserung, wenn auf das Vorhandensein guter Federn geachtet wird. Viele der neuesten Meister in der Orgelbaukunst, z. B. Sauer in Frankfurt a. O., fertigen nur solche Gebläse an, die man Kasten-gebläse (s. Balg) nennen könnte.

2.

Cylindernuss, s. Nuss.

Cylinderpfeife ist, der Bedeutung des Wortes Cylinder, d. i. Walze, entsprechend, eine solche Orgelpfeife, die vom Labium bis zur Mündung gleich weit ausläuft.

Cylinderquinte ist eine Orgelstimme, deren Pfeifen Cylinderform haben und gegen den Grundton der Orgel in der Quinte gestimmt sind.

Cymbal (aus dem Griech.; ital.: *dolce melo*), das Hackebrett (s. d.).

Cymbalum (lat.; von dem griech. κύμβαλον) war bei den Griechen und Römern ein metallenes Schlag-Instrument. Zwei hohle Halbkugeln, in jede Hand eine solche zu nehmen, waren die Theile desselben. Diese Theile an einander geschlagen, gaben einen hellen, glockenartigen Klang und dienten bei Festen, namentlich bei dem der Cybele (s. d.) zur Hervorbringung von Klangfreuden. Dies Instrument, das noch in allerneuester Zeit, zwar in sehr veränderter Form und unter anderem Namen, sehr bevorzugt ist, entstammt dem assyrischen Musikkreise (s. Assyrische Musik). Zwar war es an allen asiatischen Culturstätten, Indien, Aegypten wie Assyrien, seit frühesten Zeit her bekannt, doch an keiner findet man es in so verschiedenen Gestaltungen vor, als gerade in Assyrien; leider ist die assyrische Benennung des Instrumentes wie der Species desselben nicht bekannt. Ferner spricht auch noch für Assyrien als Vaterland des C., dass die Griechen Phrygien als die Heimath desselben bezeichnen. Zur Verbreitung des C. scheinen besonders die Phönizier beigetragen zu haben, indem sie bei ihren Festen diese Instrumente als unumgänglich nothwendige erachtet zu haben scheinen. Diese aber schon haben die verschiedenen assyrischen Formen nicht sehr beachtet; sie scheinen es mehr dem jedesmaligen Bedürfniss oder Ermessen des Instrumentefertigers überlassen zu haben, über die Specialform zu bestimmen. Bei den Griechen und Römern jedoch hat sich besonders eine Vorliebe für hellklingende C. ausgebildet. Lesern, welche über die Form des C. bei diesen Völkern, so wie über deren Gebrauch derselben Genaueres erfahren wollen, sei empfohlen, Servius zu studiren und den Tractat von Dr. Friedr. Adolph Lampe (Utrecht, 1703; 3 Bde.) zu lesen. Der, welcher das C. handhabte, hiess bei den

Griechen *κυμβαλιστής*, bei den Römern *Cymbalista*. Auch im Abendlande fanden diese Instrumente Aufnahme, doch scheint der antike Geschmack sich nach und nach besonders zu sehr kleinen gleichzeitig in grösserer Zahl gebrauchten C. hingewandt zu haben, woraus dann wohl die abendländische Form des C. genannten Musikinstrumentes entstand, indem man die Wirkungen vieler Musiker durch einen zu erreichen sich bestrebte. — Das in der Zeit vom 6. bis zum 10. Jahrhundert hin im Abendlande C. genannte Tonwerkzeug war eine besondere Art Schlag-Instrument mit ungestimmten Glocken; dasselbe war bestimmt, mit der Hand geschüttelt zu werden und führte 18 bis 20 Glöckchen. Diese Glöckchen, zu zweien oder dreien über einander an Drähten befestigt, hingen sämmtlich an einem Ringe, welcher mittelst eines Riemens mit einem ebenfalls ringförmigen Handgriffe verbunden war. Selbst später, vom 10. bis zum 14. Jahrhundert hin, in welcher Zeit die Glockenspiel-Arten schon vielfach vervollkommenet und mit abgestimmten Glocken gebaut wurden, blieb das C. genannte Tonwerkzeug noch in unveränderter vorher beschriebener Form in Gebrauch. In dieser Zeit findet man für dies Instrument jedoch schon oft einen anderen Namen in Anwendung gebracht, nämlich *Flagellum*, was wohl seine Begründung darin hatte, dass man es von dem damals an vielen Orgeln gebauten Register, C. genannt, unterscheiden wollte. — Dieses Orgelregister hatte in seiner ursprünglichen Bauart eine gleiche Tonwirkung wie das Handinstrument C., und entsprang dem Drange, alle Klangfreuden von Bedeutung im Kreise der Gläubigen dem einzigen Kirchen-Instrumente, der Orgel, einzuverleiben. An den ältesten Orgeln sieht man gewöhnlich der Mitte der Façade zunächst zwei Sterne mit reichem Glockenbehang, zwischen denen eine Sonne befindlich. Alle diese Zierrathe sind durch als Register eingeführte Züge zu bewegen und führen besondere Namen. Das Register zur Bewegung der Sonne führt die Benennung *Sonnenzug* und das zur Bewegung der mit Glocken behangenen Sterne *Cymbel*, *Cymbelzug* oder *Cymbelstern*. Das letzterwähnte Register der Orgel, welches hier nur in Betracht kommt, regiert ein vor einer *Conducte* (s. d.) liegendes Sperrventil. Oeffnet man mittelst des Registers das Ventil, so strömt der Wind in die *Conducte* und gelangt durch dieselbe zu einem Windrade, welches an einer mit Armen versehenen Welle so befestigt ist, dass sich der Wind darin fängt und das Rad um seine Axe dreht. An das entgegengesetzte Ende dieses Rades ist in der Mitte der Welle ein gehörig starker und so langer Draht befestigt, dass er bis vor die Orgelfronte hervortritt, wo ein strahlender und schön versilberter oder vergoldeter Stern vermöge einer Schraube daran befestigt ist, der dann von der laufenden Welle um seine Axe gedreht wird. Die an der Welle befestigten Arme ergreifen beim Herumdrehen Drahtfedern, an denen helltönende Glöckchen befestigt sind. Dies Orgelregister, welches in vielen Modificationen je nach jedesmaligem Ermessen construirt wurde, gab denkenden Orgelbauern Gelegenheit, die ersten Schritte zur Umwandlung dieses Tonwerkzeuges im antiken Geiste zu einem der abendländischen Tonempfindung entsprechenden zu thun. Man wandte statt der ungestimmten Glocken gestimmte oder Metallstäbe an, die in Zusammenklängen, Accorden sich hören liessen. Diese Neuerung führte zu einer neuen Benennung dieses Registers; man nannte es, der Klangwirkung entsprechend, *Accord*. Die Entwicklung der Orgel aus dem *Organum* (s. d.) und die Bemühung, die einzelnen Stimmen derselben von anderwärts her beliebten Klängen nachzubilden — man beachte nur die Registernamen: Rohrflöte, Trompete, Posaune, Nachtigall, *vox humana* und viele andere, — führten zu dem Baue des noch bis heute oft vorgefundenen Registers: *Cymbel* oder *Cymbal*. Dasselbe ist in Orgeln mit vielen starken 2,5-Meterstimmen und kräftigen Mixturen (s. d.) eine Nothwendigkeit, um harmonischen wie melodischen Tonfolgen Klarheit zu verleihen, indem die Töne dieses Registers, wie die Töne eines Glockenspiels wirkend, über die dicht durchwobene Tonmasse eine lichter gewebte in Doppeloctaven, der höchsten Höhe des Tonreiches entnommen, ausbreiten. Diese Gründe führen selbstredend dazu, dass das C. genannte Orgelregister nur ins *Manual* (s. d.) gesetzt werden darf; jedes Vorkommen desselben im *Pedal* — bei älteren Orgeln findet man zuweilen einen *Cymbelbass* gebaut — ist als ein Dispositionsfehler zu betrachten. Das C.

genannte Orgelregister ist normal eine dreifach zusammengesetzte Stimme, in der Pfeifen von 0,3 bis 0,15 und 0,075 Meter Länge zu einem Chor verwandt werden, die in jeder Octave mittönen. Der Gebrauch dieser Stimme ohne gehörige Deckung (s. d.) macht eine schneidende Wirkung, wesshalb auch die Benennung *Miscella acuta* oder *Acuta* sich für dieselbe vorfindet. Wie in der Orgelbaukunst Vieles aus dem persönlichen Ermessen der Disponenten geschaffen ist, was dem eigentlichen Wesen der ursprünglichen Annahme nicht entspricht, so findet man auch dies Orgelregister in demselben Geiste aufgefasst ein- und zweifach gebaut. Einfach besteht es aus Pfeifen im 0,15-Meter-Ton und wird durch die Benennungen Einfachcymbel, Cymbel gar klein und klingende Cymbel gekennzeichnet; zweifach führt es 0,3 und 0,15 Meter lange Pfeifen. In letzter Art gebaute C.n tragen wohl die Namen: Klein-, Kleinrepetirende- oder Octav-Cymbel. Schliesslich mag hier noch eines Mischregisters aus Cymbel und Mixtur gedacht werden, das man unter Gross- oder Grob-Cymbel, auch wohl unter Cymbel-Scharf vorfindet und welche eine vierfache C. genannt wird. Der Chor dieser Stimme besteht aus Pfeifen von 0,3 bis 0,2 bis 0,15 und 0,075 Meter Länge. Die Quinte, vertreten durch die Pfeife von 0,2 Meter Länge, ist der der Mixtur entlehnte Klang dieses Registers, welcher die beabsichtigte Klarheit trübt und somit der Benennung durchaus widersprechend sich ergibt. Als Material zum Bau der Pfeifen wird das reinste Zinn verwandt und die Mensur ist eine engere und kleinere als die der Mixtur. — Betrachten wir endlich noch die Wirkung, welche die Glockenspiele (s. d.) in der Militärmusik nach unserem heutigen Kunstgeschmacke bereiten, so sind dieselben dem des alten C. wohl als gleich zu erachten. Man sieht auch hier, dass der Menschen Freuden nur in Kleinigkeiten variiren, und die Träger dieser Freuden selbst in Jahrtausenden nicht wechseln, wenn sie urwüchsig sind. Derselbe Naturstoff, Metall in hellklingenden Massen, ist das Grundelement; Cymbalum der älteste bekannte Name und Glockenspiel der neueste desselben Tonwerkzeuges in der modernen Vervollkommnung. Alle dem Urinstrumente nachgebildeten Klänge in der Zwischenzeit führen den antiken Namen in mehr oder weniger verdeutschter Weise. C. B.

Cymbalum (*Hieronymi*), ein altes fabelhaftes Instrument, welches Prätorius nach Seb. Wirdung anführt und abbildet. Demgemäss war es ein Blasinstrument, aus zwölf um einen Ring herumstehenden, mit Aufschnitten versehenen Pfeifen (»sollen die zwölf Apostel bedeuten«) zusammengesetzt. Ein Rohr zum Anblasen scheint in den Ring zu münden. Wie die Pfeifen einzeln angesprochen haben sollen, kann man sich nicht erklären, wenn nicht, etwa wie beim *Keng* der Chinesen, nur diejenige Pfeife intonirte, deren Aufschnitt man zubielt. Die zwölf Apostel scheinen die Hauptsache bei dem geheimnissvollen Gegenstande gewesen zu sein.

Cymbalum universale oder **Cymbalum perfectum** (latein.), s. *Clavicymbalum universale*.

Cymbelbass, **Cymbel gar klein**, **Cymbeloctave**, **Cymbelpauke**, **Cymbelrad**, **Cymbelregal**, **Cymbel-Scharf**, **Cymbelstern** oder **Cymbelzug**, s. *Cymbalum*.

Cynthius (lat.; vom griech. Κύνθιος), der Cynthier, ist ein häufiger Beiname des Musengottes Apollon, vom Berge Cynthus auf der Insel Delos, an dessen Fusse ihm ein Tempel erbaut war; auch Beiname seiner Schwester Diana (Cynthia), welche der Sage nach auf dem Cynthus geboren wurde.

Cyprian, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dem nichts Näheres bekannt ist. Eine fünfstimmige Composition der Worte »*Non è lasso martire*« von ihm hat Jacques Paix in seinem »Orgel-Tabulaturbuche« (Lauingen, 1583) mit abgedruckt.

Cyprian, Thascius Caecilius, der Heilige, einer der bedeutendsten Kirchenväter, der nächst seinem Lehrer Tertullian den meisten Einfluss auf Denkart und Sprache der römisch-katholischen Kirche ausgeübt hat, ist im J. 200 n. Chr. zu Karthago geboren. Anfangs Lehrer der Rhetorik, bekehrte er sich um 245 zum Christenthum und erwarb sich durch Vertheilung seiner Habe unter die Armen, so wie durch sein streng sittliches Leben solche Achtung, dass ihn die Gemeinde zu Karthago bald zum Presbyter und 248 zum Bischof wählte. Von den Verfolgungen unter Decius und Valerian betroffen, wurde er zuletzt am 14. Septbr. 258 in seiner Vaterstadt ent-

hauptet. Er war der Erste, der die für alle Zeiten sehr beachtenswerthe Einrichtung in seiner Gemeinde traf, dass an den grösseren gottesdienstlichen Gesängen nur gebildete Stimmen theilnehmen durften.

Cyterák, Alois, Pianist und Componist, geboren am 19. Novbr. 1826 in Prag, besuchte dort das Gymnasium und studirte Philosophie. Diese Laufbahn verliess er im J. 1847 und wandte sich der Musik zu. Unter Alex. Dreyschock bildete er sich zum tüchtigen Pianisten und unter W. Tomaschek zum Componisten heran. Nach beendeten Klavierstudien wirkte er im J. 1851 mehrmals in Concerten mit und veranstaltete auch selbstständige Concerte in Prag. Im J. 1852 folgte er einem Rufe nach Siebenbürgen und concertirte in Ungarn, Siebenbürgen und der Walachei mit äusserst günstigem Erfolge. Von dort zurückgekehrt, machte er eine Kunstreise durch Böhmen und Sachsen, wo sein solides und ausdrucksvolles Spiel überall Anklang fand. Seit dieser Zeit lebte er in Prag, mit Composition und Musikunterricht beschäftigt. Neben zahlreichen Klaviercompositionen modernen Styles schrieb er auch Compositionen ernsteren Inhaltes und grösseren Umfanges, namentlich zwei Sonaten für Klavier (*D*-moll, *C*-dur), ein *Andante* und Rondo für Klavier und Violoncell (*H*-moll), ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell (*H*-moll), Introduction und Rondo für Klavier und Orchester (*F*-dur), Concert für Klavier mit Orchesterbegleitung (*F*-moll), so wie einige Lieder auf Texte von E. Ebert, Goethe und Heine. Seine Compositionen zeichnen sich durch Formgewandtheit und Erfindung aus. M-s.

Cyther, s. Zither.

Czakan *), s. Stockflöte.

Czapek, L. E. (eigentlich Čapek), Musikpädagoge und Componist, geboren in Böhmen, wirkte in den Jahren 1830—1835 als Klavierlehrer in Wien und beschäftigte sich dabei mit Composition. Er schrieb viele Klavierstücke, welche insgesamt einen Musiker von Talent, Phantasie und Kenntniss seines Faches bekunden. Unter seinen 60 Werken verdienen besonders seine grosse Sonate (Op. 32), seine Fantasien (Op. 39 u. 40), seine Polonaise (Op. 38), Variationen (Op. 9 u. 56), Caprice (Op. 27), Allegro für Piano und Violoncell (Op. 5), Duetto für Piano und Violine (Op. 24), zwei Divertissements für Piano und Flöte (Op. 14 u. 25), Romanze für Piano und Violine (Op. 41) und das anziehende Lied »Heimath« (Op. 20) angeführt zu werden; denn sie zeichnen sich durch Ausdruck, Schwung und Geschmack aus. Wann er geboren und gestorben ist, konnte man bis jetzt nicht ermitteln. M-s.

Czarth, Georg, auch Schardt, Zarth und Zart geschrieben, trefflicher Violinist und Componist, geboren 1708 zu Deutschbrod in Böhmen, erhielt von Jos. Timmer und Ant. Rosetti Unterricht im Violinspiel und von Biarelli auf der Flöte. Nachdem er als Musiker vollständig ausgebildet worden war, trat er in die Dienste des Grafen von Pachta in Wien, wo er sein Verhältniss jedoch so drückend fand, dass er sich mit seinem Freunde Franz Benda, der in einer ähnlichen Lage war, verband und heimlich über Breslau nach Warschau entfloh. Nach abenteuerlichen Wechselfällen fand C. Anstellung in der Kapelle des Grafen Suchaczewski, in welcher er bis 1733 verblieb, in welchem Jahre er königl. polnischer Kammermusiker wurde. Aber schon im folgenden Jahre folgte er einer Einladung seines Freundes Fr. Benda und trat in die Kapelle des Kronprinzen Friedrich von Preussen in Rheinsberg. Mit derselben siedelte er auch 1740 bei der Thronbesteigung des Kronprinzen nach Berlin über, wo er als königl. Kammermusiker bis 1760 blieb. Zu dieser Zeit erhielt er eine noch vortheilhaftere Anstellung an der kurfürstl. Kapelle in Mannheim, welcher er als Violinist bis zu seinem Tode angehörte. Sein Todesjahr wird übrigens verschieden angegeben; Lippowski nennt 1774, Schilling 1780, wogegen sich in Forkel's »Musikalischem Almanach« von 1782 unter den Mitgliedern der kurfürstl. Hofkapelle zu Mannheim noch ein Violinist Georg Zardt aufgeführt findet. Als Componist für Violine und für Flöte stand C. zu seiner Zeit in hohem Ansehen und seine Concerte, Soli, Duos, Trios u. s. w. circularten in zahlreichen Abschriften und waren sehr beliebt. Erschienen davon sind nur sechs Flöten-Concerte (Paris,

*) Die Artikel, welche man unter Cz vermisst, suche man weiter unten unter Č.

1733) und sechs Violin-Soli (Paris, 1733). Ausserdem hat er noch Sinfonien für Orchester geschrieben.

Czartoryska, Marcelline, geborene Prinzessin von Radziwill, eine ausgezeichnete Pianistin und eifrige Kunstfreundin, geboren 1826, lebte anfangs in Wien, wo sie Schülerin Czerny's war, seit 1848 jedoch in Paris, wo sie mit den vorzüglichsten Tonkünstlern des Tages, wie besonders Chopin, Heller u. s. w., theils als Beschützerin, theils als Freundin in Verbindung stand.

Czászár, Georg, s. Kaiser.

Czeck, Franz Xaver, s. Čech.

Czerny, Karl, berühmter Musikpädagoge und fruchtbarer Pianofortecomponist, wurde am 21. Febr. 1791 in Wien zwar geboren, war aber böhmischer Abstammung, wie man seinem stark czechischen Accente auch sogleich anhörte. Er vermochte kaum die Finger zu regen, als sein Vater, Wenzel C. (s. d.), ihn schon auf dem Klavier zu unterrichten begann, um ihn alsbald in die Meisterwerke S. Bach's, Mozart's, Clementi's u. s. w., so wie in die theoretischen Schriften eines Kirnberger, Albrechtsberger u. s. w. einzuführen; später gab ihm L. van Beethoven einigen Musikunterricht. Gleichfalls zum Klavierlehrer bestimmt, begann C. seine Thätigkeit in diesem Berufe bereits im J. 1805, also in seinem 14. Lebensjahre, und wurde nach und nach so gesucht als Musiklehrer, dass er seine ganze Tageszeit dem Unterrichte widmen musste. Abends componirte er fleissig. Er war unverheirathet, hatte weder Geschwister noch Verwandte und wickelte so allein sein Leben mit der grössten Regelmässigkeit ab. Seine Mühe aber wurde durch reichliche Erfolge belohnt; denn nicht leicht hat ein Lehrer eine Reihe so ausgezeichnete Schüler aufzuweisen, wie C.; wir nennen von diesen blos Dr. F. Liszt (1818—1821), Theod. Döhler, Mad. Belleville-Oury, S. Thalberg, A. Jaell, L. v. Meyer, R. v. Vivenot, Königin Victoria u. s. w. Im J. 1827 traf ihn ein doppelter Verlust: er verlor durch den Tod seinen Lehrer und Freund L. van Beethoven und seine Mutter, im J. 1832 seinen Vater. Bis zum J. 1835 setzte C. seine Beschäftigung mit Unterrichtgeben fort; seit dieser Zeit aber übernahm er nur selten und nur solche Schüler, deren Talent Bedeutendes versprach. Im J. 1836 machte er eine Erholungsreise nach Leipzig, im J. 1837 nach London und Paris, im J. 1846 nach der Lombardei und verliess seit dem J. 1846 Wien nicht mehr. C., dessen erstes Werk, *Concertante-Variationen* für Klavier und Violine über ein Thema von Krumpholz, im J. 1804 (nicht 1818) erschien, brachte es auf eine Anzahl von Klaviercompositionen, deren sich kein zweiter Componist je rühmen konnte. Sein zuletzt bei Spina in Wien erschienenenes Werk: »32 Exercitien« trägt die Opuszahl 848. Trotzdem giebt die hohe Ziffer an sich noch immer keine Vorstellung von C.'s Production, da nicht alle seine Werke mit Opuszahlen bezeichnet, seine zahlreichen Arrangements aller Sinfonien Beethoven's und der besten von J. Haydn, Mozart, L. Spohr, der bedeutendsten Oratorien älterer und neuerer Meister gar nicht mit gezählt und überdies sehr viele seiner Werke so umfassend sind, dass sie recht gut wieder 10 bis 15 Werke abgeben können. Die letzten Compositionen, die man auf C.'s Arbeitstische fand, sind ein Oratorium und eine vierhändige Klavier-sonate; das Manuscript trug das Datum Ende Juni 1857. C. war zu dieser Zeit bereits überaus leidend; eine Gichtgeschwulst zeigte sich ursprünglich nur an einem Arme und warf sich dann tödtlich auf den ganzen Körper so, dass er am 15. Juli 1857 der Krankheit unterlag. Man kann seine Compositionen in drei Classen einteilen: a. in jene, die zur Ausbildung der Schüler bestimmt sind; b. in brillante und elegante, der herrschenden Mode huldigende Klaviercompositionen mit und ohne Begleitung; c. in solche, worin ein ernster Styl vorzugsweise berücksichtigt ist. Sein unbestreitbares Verdienst liegt in dem pädagogischen Theil seiner Arbeiten. Selbst ein tüchtiger Klavierspieler, kannte er die Technik dieses Instrumentes genau; seine reiche Erfahrung als Lehrer, vereint mit seinem grossen musikpädagogischen Talente, setzten ihn in die Lage, mit seinen Klavierschulen und Uebungen einem wirklichen Bedürfnisse so vortrefflich abzuhelpen, dass in der ganzen Klavier spielenden Welt ein Unterricht ohne C. kaum denkbar ward. Berühmt ist seine »Schule der Geläufigkeit« und seine Ausgabe des »Wohltemperirten Klaviers«. Die Werke dagegen; mit

denen C. als schöpferischer Tondichter, also ohne instructiven Nebenzweck hervor-
trat, können nicht bedeutend genannt werden; den tüchtig geschulten soliden Musiker
verrathen sie in jedem Tacte, auch das verständige Studiren guter Muster; doch fehlt
ihnen der zündende und erwärmende Funke des Genius. In einigen seiner früheren
Klaversonaten zeigt sich noch am ehesten ein frischer Kern von Erfindung und Ge-
staltungskraft; bei seiner anregungslosen Lebensweise musste dieser Kern jedoch all-
mählig und sicher eintrocknen. Ausser den Klaviercompositionen schrieb C. noch
24 Messen, 4 Requien, 300 Gradualien und Offertorien, Sinfonien, Concerte, Quar-
tette, Quintette und Trios, welche sich noch handschriftlich in seinem Nachlasse
befanden, so wie endlich einen »Umriss der ganzen Musikgeschichte« (1851) und die
deutsche Uebersetzung von Reicha's »*Traité de haute composition musicale etc.*« (1834).
Mit der speciellen Richtung seiner Kunst war auch C.'s Persönlichkeit vollkommen
übereinstimmend. Der kleine schwächliche Mann mit der stereotypen goldenen Brille
und runder Tabakdose war im Umgang ein Muster von Artigkeit und Bescheiden-
heit; hingegen hatte sein schulmeisterisch trockenes Wesen auch nicht einen Zug, der
an den Künstler erinnert hätte. C. hinterliess ein Vermögen von 100,000 Fl. C.-M.,
das er ausser einigen Legaten für seine Verwandten und Bedienten zu vier gleichen
Theilen wohlthätigen Anstalten und Vereinen in Wien vermachte. Sein ausführ-
liches Testament ist in der »Wiener Theaterzeitung« vom J. 1857 wortgetreu abge-
druckt.

E. Meliš.

Czerný (eigentlich Černý), Wenzel, Sohn des Dominic und der Dorothea C.
(geb. Vejvoda), Pianist und Musikpädagoge, geboren laut Taufschein am 12. Octbr.
1752 in Nymburk (Böhmen), genoss seine erste musikalische Bildung in seiner Vater-
stadt. Im 9. Jahre seines Lebens kam er in das Benedictinerstift zu St. Johann unter
den Felsen, wo er als Altist einige Jahre verlebte, dann aber in die musikalische
Stiftung in der Metropolitankirche zu Prag in der nämlichen Eigenschaft. Nach
einigen Jahren nahm er Dienste als Musiker beim k. k. österreichischen Vidischen
Regimente, später bei einem Artillerie-Regimente, bis ihn der Graf Cavriani mit sich
nach Wien nahm. Nachdem er neun Jahre in Wien zugebracht, machte er eine
Kunstreise und concertirte als Pianist in Lemberg, Brody, Grodno u. s. w. mit über-
aus günstigem Erfolge. Nachher kehrte er nach Wien zurück und ertheilte Musik-
unterricht. Sein Haus war ein Sammelplatz der vorzüglichsten Wiener Tonkünstler,
eines Abbé Gellnek, J. Lipovský, Wanhall, Raphael, Krumpholz und L. van Beet-
hoven, welcher Letztere seinen Sohn Karl C. (s. d.) in der Musik eine Zeit lang
unterrichtete. C. starb im J. 1832 in Wien.

M-s.

Czizack, s. Schack.

Čapek, Emanuel, böhmischer Componist, geboren am 5. Febr. 1844 in Prag,
lernte die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater Wenzel Č., die Harmonielehre
bei Fr. Drechsler und absolvirte in den Jahren 1862 bis 1863 die Prager Orga-
nistenschule. Gleich darnach nahm er eine Lehrerstelle in Libeň (unweit Prag) an,
wo er im J. 1864 den Männer-Gesangverein »Vénceslav« gründete und leitete. Schon
in der Orgelschule schrieb Č. einige Orgelsachen, später böhmische Männerchöre,
ein Instrumental-Graduale, ein Vocal-*Te deum*, zwei *Regina coeli*, zwei Gradualien
und Offertorien für vier Männerstimmen, deren letztere im J. 1869 bei J. Schindler
in Prag erschienen. Č. bekundet in der Composition ein achtenswerthes Talent
und lebt noch immer in Libeň.

M-s.

Čapek, Joseph, Kapellmeister in Gothenburg, geboren im J. 1825 in Prag,
studirte Violinspiel am Prager Conservatorium und bildete sich zu einem tüchtigen
Virtuosen heran. Im J. 1847 begab er sich nach Gothenburg, wo ihm das Officier-
corps eine mit dem Officiersrang verbundene Kapellmeisterstelle anbot, die er auch
annahm. Ausserdem bekleidet er die Organistenstelle in der englischen Kirche und
in der jüdischen Synagoge. Č. hat sich frühzeitig der Composition gewidmet. Unter
Anderem schrieb er zwei Sinfonien, von denen er die zweite der schwedischen Königin
widmete. Für seine Cantate: »Das letzte Gericht«, die er dem König Oscar dedicirte,
erhielt er das Ehrendiplom der Akademie und für seine Festmesse in G-dur die grosse
Medaille und den Wasa-Orden. Der Herzog von Nassau belohnte ihn für die treff-

liche Musik zu dem vom König Oscar gedichteten Melodram mit einer werthvollen Tuchnadel und Karl XV. mit der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaften. Č. hat vor einigen Jahren glücklich geheirathet und wirkt aus günstiger Lage heraus erspriesslich für die Kunst. Ausser vielen Violincompositionen hat er überhaupt geschrieben: drei Sinfonien, zwei grosse Messen, zwei Klaviersonaten, ein Oratorium, mehrere Cantaten, Lieder und Solostücke für verschiedene Instrumente. M-s.

Čech, Franz Xaver, Organist und Kirchencomponist, geboren am 4. Decbr. 1759 zu Horic in Böhmen, genoss in seinem Geburtsorte den ersten musikalischen Unterricht und wurde im J. 1772 als Altist in der Barnabitenkirche zu Prag angestellt, wo er vom Chordirector Johann Kutnohorský, einem damals sehr beliebten Componisten, in der Tonkunst weiter ausgebildet wurde, sodass er öfters für seinen Lehrer die Kirchenmusiken dirigiren konnte. Im J. 1780 trat er in den Prämonstratenser-Orden zu Strahov (Prag) und wurde am 8. Juli 1787 zum Priester geweiht. Er componirte viele Kirchenmusikstücke, u. A. eine Pastoral-Messe, ein *Te deum*, Klaviersonaten und Tänze, die aber alle Manuscript geblieben sind, und starb am 29. August 1808 in Milevsko (Mühlhausen) in Böhmen. In Musik-Wörterbüchern wird er falsch als Czeck aufgeführt. M-s.

Cejka, Joseph, Dr. med. und Musikdilettant, geboren am 7. März 1812 in Rokycan, wo sein Vater Lehrer und Chorregent war, erhielt auch von diesem den ersten Musikunterricht. Nach Absolvirung der Gymnasialstudien in Pilsen und der medicinischen Facultät in Prag wurde er im J. 1837 zum Doctor med. promovirt, im J. 1860 zum Primärarzt und später zum Professor der Brustkrankheiten ernannt. Č. erwarb sich nicht nur durch böhmische Uebersetzungen Shakespeare'scher Werke, sondern auch durch die Feststellung der böhmischen musikalischen Terminologie bedeutende Verdienste. Ausserdem übersetzte er meisterhaft Pitsch's »Harmonielehre« (Manuscript), Crammer's »Pianoforteschule« und J. N. Škroup's »Musiktheorie« ins Böhmische. Er starb am 26. Decbr. 1862. M-s.

Cejka (auch Czeyka), Valentin, Fagottvirtuose, geboren im J. 1769 in Prag, musste frühzeitig Musik treiben und wurde Sängerknabe an der St. Jacobskirche in Prag. Er lernte mehrere Blasinstrumente, von denen er besonders auf dem Fagott eine bedeutende Virtuosität erlangte, und wurde in der Musikkapelle des Grafen Joh. Pachta angestellt. Von Prag begab er sich im J. 1802 nach Wien, wo er beim Orchester des Theaters an der Wien als Fagottist Engagement fand und dort fast 20 Jahre wirkte. Nachher nahm er die Kapellmeisterstelle bei einem österreichischen in Neapel liegenden Regimente an und wurde später wegen seiner Kenntnisse in den slavischen Sprachen zu einer Militärmusik-Kapelle in Galizien versetzt. Er schrieb sieben Fagott-Conzerte und viele Militärmusikstücke. Wo und wann er gestorben, ist bis jetzt nicht ermittelt worden. M-s.

Čermák (ungar.: Csermák), Edler von Luid und Rohans, Violinvirtuose und Componist, ist im J. 1771 in Böhmen geboren. Er soll ein natürlicher Sohn des Grafen Stephan Illésházy, Erzobergespans des Trenčiner Comitates und einer hochgeborenen böhmischen Dame gewesen sein. Im J. 1798 trat er zum ersten Male in Wien als Violinspieler auf und erregte allgemeine Bewunderung. Ein Anerbieten des französischen Gesandten in Wien, ihn für Frankreich zu gewinnen, schlug er ab und entschloss sich, mit dem Grafen Illésházy nach Ungarn zu gehen. Bis dahin hatte er von der ungarischen Musik noch gar keine Idee. Eine Zeit lang fungirte er als Kapellmeister in Presburg und ging dann nach Pesth. Beim Fürsten Grassalkovich in Gödöllő hörte er den Fürsten der ungarischen Musik Bihari und brach in Thränen aus. Von dieser Zeit an nahm er von der deutschen Musik Abschied und widmete sich ausschliesslich der ungarischen. Unter der Leitung Lavotta's, eines ungarischen Musikers, wurde Č. binnen einigen Jahren ein Componist und Spieler ungarischer Weisen, der nach dem Ausspruch des Grafen Stephan Fay, welcher der grösste Kenner der ungarischen Musik und ihrer Geschichte war, seines Gleichen niemals hatte und schwerlich wieder haben dürfte. Der ungarische Adel wetteiferte, seine Feste durch Č.'s Spiel zu verherrlichen. In Erlau, wohin er vom

damaligen Erzbischof eingeladen wurde, verliebte er sich in eine hochgeborene Dame, die seine Liebe nicht erwiderte, und das war die erste Wunde seines Herzens. In-
dess gab ihm die Dame doch eine unbestimmte Hoffnung und Č. zog sich nach Izsip
(Zemplerer Comitatus) zurück, wo er bei Joh. v. Noly vier Jahre lebte und seine schön-
sten Compositionen schuf. Nach Verlauf dieser vier Jahre näherte er sich wieder
der Dame, wurde aber entschieden zurückgewiesen. Dieser Schlag traf ihn fürchter-
lich; er wurde melancholisch und endlich wahnsinnig. In diesem Zustande irrte er
von Dorf zu Dorf und schrieb bald da, bald dort schöne ungarische Weisen, die
aber grösstentheils verloren gingen. Oft wurde er bei dem berühmten Componisten
Růžička in Veszprim gesehen, wo er im Kreise seiner Angehörigen nach schweren
Leiden am 25. Octbr. 1822 starb. Als Ursache seines Wahnsinns wird auch die
Rivalität mit dem Zigeuner Bihari (s. d.) angegeben, was aber nicht begründet ist.
Graf Steph. Fay und der Musikkenner Andreas Fay erkennen in Č.'s Tonschöpfungen
eben so viel classische Tiefe als ursprünglichen Genius. Die Ungarn nennen ihn
ihren Beethoven. Graf Dessesffy äusserte sich, als er Č. einst beim Grafen Fay
spielen hörte: »Ich habe Rode in Paris gehört, aber einen solchen Strich hatte er
nicht.«

M-s.

Čermák, Anton, Organist, geboren im J. 1750 in Böhmen, studirte Humaniora
und Philosophie in Prag, wo er auch unter Seger den Generalbass und Contrapunkt
lernte. Später substituirte er die Organistenstelle an der Hybernerkirche in Prag,
wo er die Vollkommenheit in der Begleitung des Choralgesanges erreichte. Dann
war er Organist an der St. Heinrichs- und Mariaschnee-Kirche und zuletzt bei den
Kreuzherren. Er spielte vortrefflich seine Orgelconcerte und führte seine Präludien
und andere Themata meisterhaft durch. Er starb im April 1803 in Prag. M-s.

Čermák, J., Violoncellvirtuose, geboren um das Jahr 1710 in Böhmen, begab
sich nach Warschau, wo er noch im J. 1790 in einem sehr hohen Alter lebte. Nach
dem Zeugnisse des berühmten Joseph Fiala, der ihn in Warschau spielen hörte, war
seine Spielart echt künstlerisch und sein Vortrag des *Adagio* meisterhaft. Seine Con-
zerte für Violoncell, deren er viele schrieb, erfreuten sich stets des enthusiastischen
Beifalls. Wann er gestorben, ist unbekannt.

M-s.

Čermák, Joseph, Componist, geboren am 3. Febr. 1794 in Hořovic, erhielt den
ersten Musikunterricht von Slavík und kam um das Jahr 1804 nach Prag, um
dasselbst zu studiren. Nach Absolvirung der Philosophie studirte er Theologie, die
er aber verliess. Im J. 1851 wurde er zum Chordirector bei den Elisabethinerinnen
ernannt. In seiner Jugend (1821) componirte er einige böhmische Lieder, die auch
im Druck erschienen sind.

M-s.

Čermák (Czermak), Wilhelmine, Pianofortevirtuosin, geboren im J. 1845
in Prag, ist die Tochter eines Prager Bürgers, Joh. Č., lernte frühzeitig Musik in
dem rühmlichst bekannten Piano-Lehrinstitute von Jos. Proksch, wo sie in vier Jahren
ausserordentliche Fortschritte im Pianofortespiel machte. Dann wurde sie von Alex.
Dreyschock im höheren Klavierspiel unterwiesen und bildete sich so zu einer
eminenten Pianistin heran. Sie trat im J. 1860 zum ersten Male öffentlich in Prag
auf und erntete den grössten Beifall; im J. 1863 concertirte sie in Marienbad, im
J. 1864 im übrigen Deutschland, namentlich in Kissingen, Schwalbach, Baden-Baden,
Wiesbaden, und im J. 1865 und 1867 in Paris, wo sie überall Aufsehen erregte.
Ueber ihr Spiel äusserte sich der Prager Musikkritiker Fr. Michl, wie folgt: »Ihr
Spiel ist von einer staunenswerthen feinen Grazie, und ich glaube nicht zu weit zu
gehen, wenn ich sage: Wilhelmine Č. lebt in Tönen, darum leben ihre Töne; denn
was in Tönen wahrhafte Existenz gewinnen kann, das ist dieser Künstlerin zugänglich:
das Starke, das ruhig Grosse, wie das zierlich Leichte, das launig Tändelnde, der
Sturm der Leidenschaften, wie die weichste Klage des Herzens«. Č. lebt in Prag und
ist als Künstlerin bescheiden und liebenswürdig.

M-s.

Černohorský, Bohuslav, böhmischer Contrapunktist, geboren in Nymburg,
trat nach Absolvirung der philosophischen Studien in den Minoriten-Orden in Prag
und begab sich dann nach Italien, wo er zum Magister der Musik und Chorregent in
der Ordenskirche bei St. Anna zu Padua ernannt wurde. Zu Assisi, wo er als Orga-

nist fungirte und unter dem Namen Padre Boëmo bekannt war, gab er dem sich ins Kloster geflüchteten und später berühmten Violinspieler Giuseppe Tartini Unterricht in der Tonsetzkunst. Nach Prag zurückgekehrt, wurde er zum Chorregenten bei St. Jacob in Prag erwählt und beschäftigte sich mit Composition und Musikunterricht. Den Geist in der Composition und das Meisterhafte im Orgelspiel verpflanzte er auf seine Schüler: Jos. Seger, St. Klackel, Fr. Tůma, Joh. Zach u. s. w. »In den Kirchencompositionen Č.'s«, die grösstentheils bei der grossen Feuersbrunst im J. 1754 verzehrt wurden, »sind«, wie Dr. A. W. Ambros behauptet, »alle Geheimnisse des doppelten Contrapunktes in kühnster und geistvoller Weise behandelt«, namentlich gilt dies von seiner Motette: »*Laudetur Jesus Christus*«, die eine meisterhafte Fuge ist. Č. starb um das Jahr 1740 auf einer Reise nach Italien. M-s.

Černý, Dominic, böhmischer Componist, geboren am 30. Oct. 1736 zu Nymburg in Böhmen, war anfangs als Contraltist im Chor der Aegidienkirche in Prag angestellt, machte an der dortigen Universität später theologische Studien und trat in den Orden der Minoriten. Im J. 1760 wurde er zum Chordirector an der St. Jacobskirche in Prag ernannt, starb jedoch leider schon am 2. März 1766, nachdem er seine künstlerische Laufbahn erst höchst hoffnungsvoll begonnen hatte. Seine Compositionen wurden noch lange nachher hoch geschätzt, sind aber nicht im Druck erschienen und befinden sich zerstreut in den Archiven böhmischer Kirchen und Klöster.

Černý (Czerný), Franz, Prof. am St. Petersburger Conservatorium, geboren am 26. März 1830 in Chvalkovic (Böhmen), erhielt von seinem Vater, einem guten Orgel- und Violinspieler, schon in der frühesten Jugend Unterricht im Gesang, Klavier und Violinspiel und wurde im J. 1842 seiner schönen Altstimme wegen als Sängerknabe im Prager Kreuzherrenkloster aufgenommen. Neben den pädagogischen Studien, wobei er das höhere Klavierspiel bei Tysovský studirte, besuchte er in den Jahren 1849 bis 1850 die Prager Organistenschule und widmete sich von da an ganz der Musik. Er nahm nach dem Tode seines Vaters (1852) eine Musiklehrerstelle in Kleinrussland an, siedelte im J. 1856 nach Petersburg über und wurde daselbst an dem im J. 1862 unter Ant. Rubinstein's Leitung errichteten Conservatorium anfangs als Adjunct, späterhin als Oberlehrer der obligaten Klavier- und Transpositionsclasse, an der er noch jetzt wirkt, angestellt. Im J. 1869 nahm er den ihm von der Grossfürstin Helena Pavlovna gestellten Antrag, die Leitung der Concertchöre der russischen Musik-Gesellschaft zu übernehmen, an und legte daher die Leitung der Singakademie nieder. Č. hat mehrere im Salonstyl gehaltene Klaviercompositionen geschrieben und ein Heft kleinrussischer Nationallieder für Männerchöre (bei E. Wetzler in Prag) herausgegeben. Er ist zur Zeit ein sehr gesuchter Lehrer in St. Petersburg. M-s.

Černý (Czerny), Joseph, Componist, Musiklehrer und Musikalienhändler, geboren am 17. Juni 1785 zu Hořín in Böhmen, begab sich zu Anfang dieses Jahrhunderts nach Wien, wo er sich mit Composition und Musikunterricht beschäftigte. Von seinen Schülern hat sich Leopoldine Blahetka einen grossen Ruf erworben. Unter seinen zahlreichen Compositionen, die aus Rondo's, Variationen, Divertissements u. s. w. bestehen und deren Zahl sich auf 60 beläuft, ist seine Klavierschule: »Der Wiener Klavierlehrer«, die im J. 1833 bei Haslinger in Wien erschien, die verdienstlichste Arbeit. Sie erlebte mehrere Auflagen und ist noch heute sehr beliebt. Č. starb am 22. Septbr. 1831 in Wien. M-s.

Černý, Sanctus, Componist und Organist, geboren im J. 1724 in Böhmen, trat im 19. Jahre seines Lebens (1743) in den Orden der barmherzigen Brüder und legte im darauf folgenden Jahre sein Ordensgelübde ab. Das Orgelspiel und den Contrapunkt lernte er bei Seuche und dem berühmten Fr. Tůma und in Folge dessen wurde ihm der Chor an der Ordenskirche in Prag anvertraut. Unter ihm wurde die gediegenste Kirchenmusik aufgeführt und seine besonders im Contrapunkt gehaltenen Compositionen, die leider in Manuscript blieben, sind vortrefflich. Er starb am 26. Novbr. 1775 als Director seines Ordens in Prag. M-s.

Červenka (Czerwenka), Franz, Oboenvirtuose, geboren im J. 1762 in Benátek (Böhmen), lernte die Oboe bei Joh. Stastný in Prag, wo er sich zum Virtuosen ausbildete. Nachher (um 1795) trat er in die königl. preussische Hof-

kapelle in Berlin und begab sich 1798 nach St. Petersburg, wo er zum Mitglied der kaiserl. Kapelle ernannt wurde. Im März 1819 liess er sich wieder in Berlin hören und erntete den grössten Beifall. Er zeichnete sich durch Sicherheit des Ansatzes, Stärke und lange Haltung des Tones, durch ein treffliches *Crescendo*, Vibriren und die zarte Lieblichkeit des Tones, so wie durch inniges Gefühl im Vortrag des *Adagio* aus. Č. starb im J. 1827 in St. Petersburg und hinterliess Concertstücke für die Oboe im Manuscript.

M-s.

Červenka (Czerwenka), Joseph, älterer Bruder des Vorigen, geboren am 6. Septbr. 1759 in Benátek, war ebenfalls ein vortrefflicher Oboist und Schüler Joh. Stastný's in Prag. Von 1779 bis 1790 war er in Johannisberg in der Kapelle des Fürstbischofs von Breslau, Grafen Schaffgotsch, sodann vier Jahre lang in der des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt in Ungarn. Im J. 1794 nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in Wien, wo er seine letzten Studien bei dem älteren Triebensee machte und als Solist in die kaiserl. Hofkapelle berufen wurde. Dort wirkte er, als Bläser hochgeschätzt, bis 1829, liess sich hierauf pensioniren und starb am 23. Juni 1835 zu Wien.

Červený, V. F., ausgezeichneter Metallmusikinstrumente-Fabrikant zu Königgrätz, wurde 1819 zu Dubec in Böhmen geboren. Seine industrielle Praxis trat Č. 1832 bei der damals renomirten Firma J. A. Bauer zu Prag an und bildete sich, seinen Beruf mit Liebe und rastloser Thätigkeit umfassend, bald so weit aus, dass er 1842 sein eigenes Etablissement eröffnen konnte. Sofort stand er als denkender Meister auf der Höhe der damaligen Metallmusikinstrumente-Fabrikation und wusste ihr bald durch Verbesserungen und Erfindungen einen bedeutenden Vorsprung abzugewinnen. Er trat nämlich 1844 mit seinen Cornon's statt der Waldhörner, 1845 mit seinen Contrabässen für Grundbass, 1846 mit der Tonwechsel-Maschine statt der Aufsatzbögen, 1848 mit dem Phonikon, einem Bariton-Soloinstrumente für geschlossene Räume, auf. Die Cornon's und Contrabässe bildeten demnächst die Grundlage eines mit dem besten Erfolge weiter angewendeten Dimensionsverhältnisses des Klangrohres, welches auf eine gesteigerte Kraft, Klangfülle und Geschmeidigkeit des Tones und somit auf die Vorzüge der Militärmusik Oesterreichs und Deutschlands den entschiedensten Einfluss übt. Seine Tonwechsel-Maschine steht unter den gleichartigen Versuchen nicht nur unübertroffen da, sondern ist mitunter auch von Seiten der grössten Firmen (u. A. Gaultrot in Paris) ein Gegenstand selbststüchtiger Usurpation und Annexion geworden. Diese und das Phonikon brachten ihm 1843 in Newyork die Medaille als höchsten Ausstellungspreis, und sein Flügelhorn eine rühmende Erwähnung ein. In jenem Jahre schuf er auch das Baroxyton, stark für Baryton-Solopartien, aber auch sehr praktisch für Bass-Piècen mit einem 10 Meter tiefen *Es*. Die Ausstellungsjury von München (1854) zeichnete Č.'s Leistungen, die sich auch auf eine Verbesserung der Waldhörner nach Art der Cornon's und der Posaune erstreckten, mit der grossen Denkmünze (und zwar allein unter den sämtlichen Ausstellern Deutschlands und Oesterreichs) »wegen Einführung eines durchgreifenden Systems in dem früher empirisch betriebenen Fabrikationszweige« aus, und der österr. Referent nannte ihn in seinem officiellen Berichte einen »Erard der Metallmusik-Fabrikation«. Gleichfalls bei der Weltausstellung zu Paris (1855) nahmen Č.'s Fabrikate einen hervorragenden Platz ein und wurden mit der Ertheilung der Silbermedaille erster Classe anerkannt. Als weitere Erfindung von ihm (1859) verzeichnen wir das Obligat-Althorn, vorzüglich bewährt in den höheren Passagen des Altsolo, die Verbesserung des das Contrafagott vertretenden Trotonikon's durch namhafte Kürzung seiner unbehülflichen Länge (1856), unbeschadet seiner Tiefe und seinem eigenthümlichen Toncharakter, der Cylindermaschine (1861), durch welche eine grössere Agilität des Cylinders und eine stets hermetische Schliessung desselben erzielt und die Möglichkeit, denselben oder andere wichtige Theile der Maschine zu verlieren, völlig behoben wird. Mit diesen Fortschritten ausgerüstet, trat Č. 1862 vor die Ausstellungsjury zu London. Bezüglich ihres Werthes und der bis dahin erprobten Tüchtigkeit verweisen wir auf den amtlichen Zollvereins-Bericht, speciell aber müssen wir, was darin zu Gunsten des österreichischen Instrumentesystems dem

französischen gegenüber angeführt wird, als ein Verdienst Č.'s constatiren, wie ein solches auch von kompetenter Seite bezüglich der baden'schen Militärmusik seiner Zeit in der Oeffentlichkeit ihm vindicirt worden ist. Dasselbe beruht im Hauptwesen auf Einhaltung des conischen Baues des Rohres und auf rationeller Behandlung der Fabrikation einerseits und auf musikalischer Bildung des Erzeugers andererseits. Durch letztere wurde es Č. bei der Londoner Ausstellung möglich, auf Ansuchen der Jury die sämtlichen Metall-Blasinstrumente Oesterreichs, Deutschlands, Hollands und der Schweiz prüfungstauglich vorzurichten und vor der Jury zu blasen. König Johann von Sachsen belohnte diese der einschlägigen Zollvereins-Industrie unparteiisch und opferwillig von Č. gewidmete Dienstleistung mit Ertheilung der zum königl. sächsischen Albrechts-Orden gehörigen Verdienstmedaille in Gold und Kaiser Franz Joseph I. zeichnete ihn für seine Verdienste um die österreichischen Ausstellungserfolge mit dem goldenen Verdienstkreuz mit der Krone aus. Die Unzulänglichkeit der bisherigen Bassposaune und die Zweitheiligkeit der Posaune überhaupt regte nun Č.'s Thätigkeit mächtig an, bis es ihm 1867 gelang, eine solche ohne Zug in einem festen Ganzen und mit einer dem Tone und der Lage angemessenen Rohrweite herzustellen. Er nannte sie Armee-Posaune. Kaiser Franz Joseph I. nahm die Dedication des ersten Exemplares an und verlieh dem Erfinder die grosse goldene Ehrenmedaille. Um seinem Bestreben nach neue Tonfarben in der Musik einzuführen, richtete er sein Talent auf die Erfindung eines Instrumentes, welches neben dem Flügelhorn eine dankbare Verwendung finden könnte. So entstand 1867 das Jägerhorn in Waldhornform, mit Maschine als Alt-Soloinstrument, ohne Maschine und in gestreckter Form als Compagnie-Signalhorn von schönem, hellklingendem, frisch durchdringendem Tone. Mit demselben nahe verwandt ist das gleichzeitig aufgekommene Turnerhorn (*Sokolovka*). Den vorläufigen Abschluss dieser neuen Erfindungen Č.'s bildete die Herstellung des Subcontrafagotts in *B*. Ueber diese Erfindungen, namentlich über die Armee-Posaune, die nun zu einem Ensemble in Alt, Tenor, Bass und Contrabass completirt ist, und über das Jägerhorn wurden dem Meister die schmeichelhaftesten schriftlichen Anerkennungen von Seite zahlreicher Militär-Musikleitungen und Kunstanstalten (unter diesen heben wir das Urtheil des Prager Conservatoriums für Musik hervor) zu Theil, wie denn auch ihre Vortrefflichkeit durch rasche und überaus zahlreiche Verwendung in den verschiedensten Musikcorps von Oesterreich, Deutschland, Spanien und Russland nachgewiesen ist. Die mittlerweile 1865 in Stettin und Oporto abgehaltenen Ausstellungen verschafften Č. ebenfalls den Hauptpreis; überdies gelang es ihm, seinem Pariser Rivalen Ad. Sax auf dem für Beide neutralen Boden den Vorrang dadurch abzulaufen, dass er über die ihnen von der Jury gleichmässig zugesprochene Ehrenmedaille hinaus vom Könige Dom Luis I. mit dem Ritterkreuz des Christus-Ordens decorirt worden ist. Zu der 1867 in Paris stattgehabten Weltausstellung wurde Č. von der österreichischen Regierung als Delegirter seiner Classe beordert und abermals in die unfreiwillige, wengleich ehrende Lage versetzt, als Vorrichter und Bläser der sämtlichen geprüften Metall-Blasinstrumente Oesterreichs und Württembergs, insoweit diese letzteren bei der Behandlung durch französische Bläser nicht entsprochen hatten und einer wiederholten Beurtheilung unterzogen wurden, vor der Jury zu fungiren. Für die eigenen Fabrikate, unter denen sich auch seine rühmlichen Erfindungen der letztverflossenen Jahre befanden, trug er die Silbermedaille davon und wurde ihm vom Kaiser Franz Joseph das Ritterkreuz des seinen Namen führenden Ordens zu Theil. Nicht lange darauf votirte ihm die obgenannte Pariser Akademie ihre Medaille. Bei Č.'s seltener Unverdrossenheit und geistiger Regsamkeit lässt sich annehmen, dass ihm sein Fabrikationszweig noch viel Bedeutsames zu verdanken haben wird, gleich wie es ausser Zweifel steht, dass er unter seinen Fachgenossen in Europa, dem Quantum nach einige etwa in Frankreich und England ausgenommen, das Meiste und Vorzüglichste hervorbringt. Hiefür sprechen die ihm von Autoritäten aller Länder und von hohen Persönlichkeiten, darunter auch vom Erzherzog Albrecht von Oesterreich für das Jägerhorn und vom Prinzen Karl von Preussen anlässlich eines in dessen Auftrage gelieferten Contrabasses, geäußerten Anerkennungen und der ausgedehnte Geschäftsbetrieb,

der sich auf das ganze Europa, ja auch auf Amerika erstreckt, trotzdem sein Fabriksitz an sich dem Exporte keinen Vorschub leistet. Erwähnt sei noch, dass C. bisher den jeweiligen Standpunkt der Metall-Musikinstrumente-Fabrikation durch wiederholte Reisen in Deutschland, Belgien, Holland, Frankreich und England und durch persönliche Erfahrungen in Portugal und Spanien kennen gelernt hat und schätzbare historische Kenntnisse aus dem Gebiete seines Industriezweiges besitzt. M-s.

D.

D. Dieser in den Alphabeten der meisten Sprachen, wie auch bei uns, als vierter erscheinende Laut, so wie dessen graphisches Zeichen hat in der Tonschrift und in der Musik im Allgemeinen seit langer, schon seit antiker Zeit häufige Anwendung gefunden. Wie dieser Sprachlaut und das ihn darstellende Zeichen in der allerfrühesten Zeit schon eine besondere Tonstufe in der Musik bezeichnete, darüber giebt der Artikel Indische Musik einige Auskunft; diese Urbezeichnung scheint fast nur bei den Völkern arischer Abkunft Wandlungen erlebt zu haben. Aber auch die Aegypter (s. Aegyptische Musik) scheinen sich nach ähnlicher Reflexion des Sprachlautes *d* und seines demotischen Zeichens in ihrer Musik bedient zu haben, wie die eingehenderen Auslassungen in dem Artikel Notation darlegen. Bei den Semiten, wenn man den Endschlüssen der Arends'schen Broschüre, »Ueber den Sprachgesang der Vorzeit« (Berlin, 1867), folgt, war es des Dichtercomponisten Aufgabe, in seinen Schöpfungen der Melodie und den Gedanken entsprechend den Sprachlaut erscheinen zu lassen. Und die Griechen (vgl. Alypius' »*Introductio musicae*«) wandten das dem *d* entsprechende Lautzeichen Δ in den verschiedensten Stellungen und Combinationen als Tonzeichen an. — Die Entwicklung der heutigen Anwendung des Sprachlautes und Lautzeichens *d* in der Musik als Benennung und Bezeichnung für die zweite diatonische Stufe der *C*-dur-Tonleiter ist in den Artikeln Alphabet und Tabulatur näher beleuchtet, wesshalb uns hier nur noch übrig bleibt, die jetzige Anwendungsweise desselben in Kürze zu durchblicken. Um alle verschiedenen Octaven des *d* benannten Tones unserer modernen Tonleiter unzweifelhaft zu verzeichnen, bedient man sich derselben Hilfsmittel, die in dem Artikel *C*. für diese Tonbezeichnung festgestellt sind; man notirt dieselben somit: D_2 , D_1 , D , d , d^1 , d^2 , d^3 und d^4 und nennt sie demnach das Subcontra-, Contra-, grosse, kleine, eingestrichene, zweigestrichene etc. *d*. — In der Guidonischen Tonbenennung erhielt der Sprachlaut und Buchstabe *d* auch eine Verwerthung; man nannte, je nach der Tetrachordstellung, welche das in Betracht kommende *d* in der Mutation (s. *d*.) einzunehmen vermochte, dasselbe: *d-re* = *d* (s. *d*.), *d-sol-re* = d^1 (s. *d*.) und *d-la-re* = d^2 (s. *d*.). — In unserem modernen Tonsystem, in dem a^1 aus 437,5 Körperschwingungen in der Secunde entstehend angenommen ist, wird der durch d^1 bezeichnete Ton von 295,3 Schwingungen erzeugt; durch Verdoppelung oder Theilung dieser Schwingungszahl ergeben sich die Schwingungsmengen, welche jeden anderen *d* genannten Ton hervorbringen müssen.

Name	Zahl der Schwingungen	Solmisationsname
d^4	2362,4	
d^3	1181,2	
d^2	590,6	<i>d-la-re</i>
d^1	295,3	<i>d-sol-re</i>
<i>d</i>	147,65	<i>d-re</i>
D	73,825	
D_1	36,9125	
D_2	18,45625	

Die *C*-dur-Scala, Normal-Tonleiter einer ganzen Gattung von Scalen in unserem modernen Tonsystem, in der *d* diatonisch zu Hause ist, giebt das feste Verhältniss

desselben zu *c* in einer gewissen Unwandelbarkeit, welche am genauesten durch die Zahl der dasselbe erzeugenden Schwingungen wieder zu geben ist. Dies Verhältniss versinnbildlicht am besten die tonerzeugende Saite dem Auge, indem $\frac{8}{9}$ einer in *c* erklingenden Saite den *d* zu nennenden Ton giebt. Dieser unwandelbar gedachte Ton kann jedoch in der That auch durch mehr oder weniger Schwingungen vertreten werden, ohne den Namen zu verlieren, und zwar je nachdem er in an einander gereihten Tonfolgen oder Zusammenklängen als ein anderes Intervall denn die Secunde zu *c* zu betrachten ist. Eingehendere einschlägige Betrachtungen findet man in den Artikeln *Ais* und *As*. B.

D als Abkürzung, s. *Abbreviatur*.

Da (ital. Präposition), d. i. von, durch; mit dem Artikel zusammengesetzt: *dal* (zusammengezogen aus *da* und *il*) und *dalla*.

Da, die erste Tonsylbe in der Damenisation, welche jetzt von uns mit *c* bezeichnet wird.

Daase, Rudolph, Componist und Musiklehrer, geboren am 21. Febr. 1822 zu Berlin, erhielt frühzeitig Violinunterricht, zuerst vom Musiklehrer Streit, dann vom Kammermusiker Braune. Hierzu trat bald bei Kilitschgy Klavier- und endlich theoretischer Unterricht und Composition, welche letzteren Fächer er bei Ed. Wilking, A. W. Bach und A. B. Marx studirte. Seitdem wirkte er in Berlin als Musiklehrer, zeitweise auch als Dirigent von Orchestern und Gesangsvereinen. Er schrieb zahlreiche Tänze, Märsche und Gelegenheitscompositionen, auch Salonstücke für Klavier und vierstimmige Männergesänge. Für seine musikalisch-loyalen Bestrebungen gegenüber den Mitgliedern der Königsfamilie erhielt er 1869 den preussischen Kronenorden 4. Classe.

Dabadie, rühmlichst bekannter französischer Baritonsänger, geboren 1798 in Südfrankreich, kam als ausgebildeter Sänger nach Paris, trat aber 1818 noch in das Conservatorium und wurde von dort aus 1819 für die Grosse Oper engagirt, bei der er von 1821 bis 1836 die ersten Bariton-Partien inne hatte. In dem zuletzt genannten Jahre liess er sich pensioniren, trat aber seitdem noch an verschiedenen Bühnen Italiens auf. Er starb 1856 zu Paris. — Seine Gattin, Louise Zulmé D., geborene Leroux, geboren am 20. März 1804 zu Paris, war gleichfalls eine geschätzte Sängerin der Grossen Oper. Dieselbe war seit 1814 Schülerin des Conservatoriums, studirte den Gesang bei Plantade und debütirte 1821 an der Grossen Oper als Antigone in Sacchini's »Oedipus«. Das zweite Rollenfach daselbst vertauschte sie nach dem Rücktritt der Branchu und Grassari mit dem stellvertretenden ersten, sang aber nicht lange mehr und musste sich um 1833 pensioniren lassen, da ihre schon vor der vollständigen Entwicklung überstark angestrengte Stimme vor der Zeit Spuren des Verfalls zeigte.

Da capo (ital.), sehr häufig abgekürzt in *D. C.*, heisst: vom Anfang, von vorn (wieder) angefangen, und kommt als Vorschrift am Ende von Tonstücken vor, um anzuzeigen, dass der Anfangstheil oder der erste Haupttheil des betreffenden Tonstückes wiederholt werden soll. Die Wiederholung erstreckt sich bis zu derjenigen Stelle, welche durch das Wort *Fine* d. i. Ende oder durch eine Fermate \curvearrowright als eigentlicher Schluss gekennzeichnet ist. Der grösseren Deutlichkeit wegen schreibt man daher auch mitunter: *D. C. al Fine* oder *sin' al Fine* (vom Anfang an bis zum Ende). Stehend war der Gebrauch des *D. c.* in der älteren Arienform, in der sogenannten Grossen Arie, deren erster Theil, allerdings für geschmackvolle Verzierungen und Ausschmückungen dem Belieben des Sängers preisgegeben, hinter dem zweiten stets wiederholt wurde. Die stark verbreitete Annahme, dass Alessandro Scarlatti zuerst und zwar in seiner Oper »Teodora« (1693) diese Vorschrift angebracht habe, ist unrichtig. Burney weist nach (»Hist.« IV, 134), dass dieselbe schon in der Oper »Clearco« von Tenaglia (1661) vorkomme und dass sie um 1680 bereits häufig im Gebrauch war. — Der Chor von der Form der Grossen Arie hat die Bezeichnung *D. c.* gleichfalls, nicht minder der erste Theil der modernen Sonatenform, wenn er zweimal gespielt werden soll, wie auch jeder der beiden Theile des Scherzo (Menuett) und des Trio, sowie nach dem Trio das ganze Scherzo. Doch schreibt man beim So-

natensatze das *D. c.* nicht hin, sondern versieht den zu wiederholenden Theil einfach mit dem Repetitionszeichen. Nur am Ende des Trio im Scherzo findet sich noch häufig die Vorschrift *Scherzo d. c. senza ripetizione*, um zu bezeichnen, dass das Scherzo wiederholt werden soll, jedoch ohne Repetition seiner Theile. — *Da capo* kommt auch als ermunternder Zuruf des Beifalls und der Zufriedenheit von Seiten des Publicums vor, um den vortragenden Künstler oder das Orchester zu veranlassen, das soeben ausgeführte Stück noch einmal zu wiederholen. Obwohl dieser Zuruf der italienischen Sprache entlehnt ist, wird er in dieser Bedeutung doch nur in Deutschland gebraucht; Italiener und Franzosen bedienen sich statt dessen stets des Wortes *Bis* (s. d.).

Dach ist in der Sprache der Instrumentebauer die Decke oder obere Platte (Resonanzplatte) des Corpus der Geigen und anderer Saiteninstrumente (s. Resonanzboden und Geige).

Dachs, Joseph, trefflicher Pianist und Musiklehrer, geboren am 30. September 1825 zu Regensburg, wo er auch, da er frühzeitig Anlage zur Musik zeigte, den ersten Klavierunterricht erhielt. Zu seiner weiteren Ausbildung begab er sich 1844 nach Wien und studirte dort bei Halm und Czerny das höhere Pianofortespiel. Er liess sich ziemlich häufig öffentlich hören und wurde als solider und intelligenter Klavierspieler anerkannt. In noch bedeutenderem Grade machte sich sein Lehrtalent geltend, und er gehört zur Zeit zu den beschäftigtesten Musiklehrern und zu den geachtetsten Professoren am Conservatorium zu Wien.

Dachschweller nennt man einen Crescendozug (s. d.) der Orgel, der dadurch sich als solcher kundgeben kann, dass Stimmen in ein Gehäuse gebaut werden, dessen Dach beweglich und nach Belieben gehoben und gesenkt werden kann. Eine genauere Beschreibung des D. findet man unter Crescendozug. †

Dachsel, Christian Gottlieb, vortrefflicher Orgelspieler und gebildeter Musiker überhaupt, geboren am 16. December 1737 zu Kamenz in der Oberlausitz, offenbarte schon früh musikalisches Talent, wurde 1749 als Singeknabe in die Hofkapelle zu Dresden aufgenommen und vervollkommnete sich musikalisch in dieser Stellung unter Hebestreit's und Richter's Anleitung. Nachdem er später einige Zeit in Dresden als Musiklehrer privatisirt hatte, wurde D. 1768 Organist an der Waisenhauskirche und 1769 zugleich an der Johanniskirche, welche Stellungen er 1785 mit der in der Frauenkirche als Nachfolger Weinlig's vertauschte. Seine achtenswerthen Kenntnisse und Fertigkeiten machten ihn zu einem geschätzten und gesuchten Lehrer in der Kunst. Er starb 1804 in Dresden und hinterliess eine umfangreiche musikalische Bibliothek. Compositionen von ihm sind nicht in die Oeffentlichkeit gelangt. †

Dachser, Jacob, hat 1538 und später zu Augsburg die Herausgabe mehrerer geistlicher Sammelwerke veranstaltet, unter denen besonders »Der gantz Psalter Davids in Gesangweyss sampt den genotierten Melodeyen« beachtenswerth ist. †

Dachstein, Wolfgang, einer der ersten Dichter-Componisten der protestantischen Kirche, war zuerst katholischer Priester zu Strassburg, ging aber 1524 öffentlich zum Lutherthum über, verheirathete sich und wurde Organist an der Strassburger St. Thomaskirche. Ebenso wie der Canonicus am Münster, Thomas Greytter, dichtete und componirte er die ersten Kirchenlieder für die junge Strassburger Gemeinde, von denen das Lied nach Psalm 137 »An Wasserflüssen Babylon« ($\bar{c} \bar{d} \bar{c} a \bar{c} b b$) sich noch in vielen Gesangbüchern vorfindet und auch zu den Texten »Ein Lämmlein geht und trägt« und »O König, dessen Majestät« gesungen wird. Man hat zwar die Abfassung des genannten Psalmenliedes einem um 100 Jahre später lebenden Magdeburger Geistlichen gleichen Namens zugeschrieben und gemeint, derselbe habe es auf die Zerstörung Magdeburgs im dreissigjährigen Kriege gedichtet und in Melodie gesetzt, allein neuerdings hat die Auffindung des ältesten Strassburger Gesangbuchs, welches das Lied und den Namen des Dichter-Componisten aufführt, die Autorschaft des älteren D. ausser Zweifel gestellt. Da sich dasselbe Lied übrigens auch in Bapst's Gesangbuch von 1545 befindet, so hätte auch früher schon ein solcher Zweifel eigentlich gar nicht aufkommen dürfen.

Dacier, Anna, gelehrte Schriftstellerin, Gattin des bekannten französischen Philologen André D., geboren 1651 zu Saumur und am 17. August 1721 zu Paris gestorben, hat unter vielen Abhandlungen auch eine solche »Ueber die Flöten der Alten« als Vorrede zu ihrer Ausgabe des Terenz hinterlassen, die von Rackemann ins Deutsche übertragen wurde und im zweiten Band der Beiträge von Marburg eine Stelle fand (s. Jöcher und Gerber's »Lexikon der Tonkünstler«, 1790). 0.

Dacosta, Isaa k, einer der ausgezeichnetsten französischen Clarinettisten, hiess eigentlich F r a n c o und ward am 17. Jan. 1778 zu Bordeaux geboren. Um 1795 trat er in das neu organisirte Pariser Conservatorium und errang 1798 den ersten Preis im Clarinettspiel. Nachdem er mehrere Jahre hindurch Stellungen in Orchestern kleinerer Pariser Theater inne gehabt hatte, kam er als erster Clarinettist in das Orchester der Italienischen und 1820 in das der Grossen Oper. Im J. 1832 construirte er eine Bassclarinette nach einem eigenen Systeme, welches von dem auch in Deutschland gebräuchlichen wesentlich abwich und auf die Klangfülle und Schönheit des Tones dieses Instrumentes fördernd einwirkte. Das D.'sche System gelangte in Folge dessen zu fast allgemeiner Annahme. D. selbst liess sich 1842 pensioniren und zog sich in seine Vaterstadt Bordeaux zurück, wo er 1868 hoch betagt starb. Seine Compositionen sind nicht ohne Werth für die Literatur der Clarinette und bestehen in Concerten, Variationen, Duo's für Clarinette und Pianoforte u. s. w.

Dactyll, s. Daktyloi.

Dactyllion, s. Daktylion.

Dactylus (latein.), ein metrischer Fuss, aus zwei auf eine Länge folgenden Kürzen bestehend (— ∪ ∪). Die Verbindung desselben zur rhythmischen Reihe bildet die dactylische Versart, zu welcher hauptsächlich der Hexameter und der Pentameter gehören, s. Metrum.

Dadra nennt man in Indien gewisse, noch aus der Urzeit stammende Melodien, denen rohe oder unzüchtige Texte untergelegt worden sind. 0.

Dämme heissen in der Orgelbaukunst die Holzbrettehen von ungefähr 2, 6 Centimeter Breite, zwischen denen sich die Parallelen (s. d.) winddicht nach Belieben ziehen lassen. Dieselben sind gewöhnlich von demselben Holze gefertigt, wie die Parallelen, da dann die Witterungseinflüsse auf das Holz nicht leicht Constructions-Veränderungen veranlassen und werden der Windlade mittelst Leim und Holznägel innig verbunden. Auf die freie Fläche der Dämme erhalten die Pfeifen ihre Stellung. 2.

Dämpfer und Dämpfung (ital.: *sordino*, franz.: *sourdine*). Dämpfer heissen Körper, welche man mit einem musikalischen Instrumente in Verbindung bringt, damit die von dem letzteren ausgehenden Töne nur in bedeutend geringerer Stärke hervortreten können, als dies gewöhnlich der Fall ist. Diese Körper sind je nach der instrumentalen Tonzeugungsort bei den verschiedenen Instrumentarten verschieden gestaltet. Bei den **Streichinstrumenten** sind die D. dem Stege des Instruments ziemlich gleich gestaltete Körper von Holz, Elfenbein oder Metall, die mit demselben in unmittelbarem Zusammenhang gebracht werden, und zwar dadurch, dass sie an der Berührungsseite mehrere gespaltene Zapfen haben, welche beim D.-Gebrauch den Steg fest einspannen; Steg und D. wird dadurch zu einem jede Vibration bei der Tonzeugung gleich ausführenden Instrumenttheil. Ist das innige Verbundensein zwischen Steg und D. nicht vorhanden, indem die Einspannung vielleicht an einer Stelle etwas mangelhaft, so tritt ein Schnarren neben dem Tone ein. Man bedient sich auch wohl anders gestalteter Körper zu D. bei Streichinstrumenten, z. B. eines Schlüssels der im Barte einen Einschnitt hat, mittelst dessen der Schlüssel auf dem Stege befestigt wird, doch derartige anders gestaltete D. sind nur Nothbehelfe. Auf Beobachtungen gestützt, darf man fast annehmen, dass möglichst gleiche Körpergrösse der D. und Stege zu vorzüglichen Wirkungen erforderlich ist, dass jedoch die künstlerisch schönste nur zu erreichen, wenn D. und Steg ausser der gleichen Körpergrösse auch die gleiche Gestaltung erhalten. Die empirisch gefundene als vorzüglichste erachtete D.-Construction bei Streichinstrumenten ist bis heute noch nicht wissenschaftlich erkannt und erklärt worden. Mit Gewissheit ist nur anzunehmen, dass einzig nach den Gesetzen der

Resonanz sich die Wirkungen dieser D.-Art regeln, und mit Wahrscheinlichkeit, dass zwar Steg und D. von der vibrirenden Saite aus in gleicher Weise in Schwingung versetzt werden, aber die Schwingungen des D.'s, indem er nicht mit einem Vervielfältiger und Uebertrager der Schwingungen auf die das Tonwerkzeug umgebende Luft, Resonanzboden, in Verbindung steht, rückwirkend die Intensität der Schwingungen des Steges vermindern. Da bis heute ebenfalls keine Tonintensitätsmessung erfunden, so ist eine wissenschaftliche Vergleichung der Wirkungen verschieden construirter D. ebenfalls unmöglich und bleibt auch ferner nur das Ohr des Einzelnen der einzige Richter über die verschieden gestalteten D. dieser Art. Bei **Blasinstrumenten** hat man in neuester Zeit verschiedene D. im Gebrauch. Die am häufigsten angewandten D. dieser Gattung sind ebenfalls Körper, die unmittelbar mit dem Schallrohr im Schallbecher der Instrumente in Verbindung gebracht werden, so dass sie die freie Verbindung der tönend erregten Luft mit der Aussenluft behindern. Der ausgebildetste D. dieser Gattung ist der beim Waldhorn angewandte. Derselbe besteht aus einer 15,7 Centimeter Durchmesser habenden, meistens mit Tuch überzogenen Pappkugel, durch welche ein offener Schlauch die Fortsetzung des Schallrohres bildet. Eine Scheibe, die mittelst eines Drahtes von Aussen regiert werden kann, befindet sich innerhalb der Kugel, damit der Instrumentist durch diese noch die Schlauchweite theilweise zu beengen vermag und dadurch den Stopftönen gleiche Tonveränderungen bewirken kann. Bei der Trompete wo der Schallbecher mehr conisch und enger gestaltet ist, wendet man zur Tondämpfung ein längliches gut abgedrehtes Stück Holz an, das in den Schalltrichter eingeschoben, denselben luftdicht schliesst; ein enges Bohrloch durch dasselbe gestattet der tönend erregten Luft aus dem Schallrohr die Einwirkung auf die Aussenluft. Aehnlich construirte D. können bei allen Blech-Blasinstrumenten angewandt werden, doch findet man sie in der Praxis nur in Ausnahmefällen. Bei den **Rohrinstrumenten** erzielt man die Dämpfung durch feuchte Schwämme oder Baumwolle, welche man in die Schallbecher einklemmt. Die tönend erregte Luft bahnt sich durch die Poren der Verstopfung kleine Gänge und bewegt mittelst der durch diese Gänge gedrunghenen Schallwellen die Aussenluft. Alle diese bei Blasinstrumenten bisher angewandten eben beschriebenen D. haben die nachtheiligen Eigenschaften, dass sie auch noch die Tonhöhe des Instruments verändern, und zwar in einer nicht vorher bestimmbaren Weise, dass sie ferner einen schnellen Wechsel zwischen Dämpfung und Nichtdämpfung nicht zulassen; und dass sie endlich auch die Klangfarbe wesentlich beeinflussen. Die erwähnten Uebelstände dieser D. sind durch eine neue, 1870 patentirte Erfindung des Kammermusikus Kogleck und des Hof-Instrumentemachers Wernicke in Berlin, welche bis jetzt nur bei Blech-Blasinstrumenten angewandt wurde, sämmtlich beseitigt. Eine eingehende Beschreibung derselben nebst Abbildung und wissenschaftlicher Erläuterung von C. Billert findet man im »Musikal. Wochenbl.«, Jahrg. 1870, Nr. 35. Hier mag nur andeutungsweise mitgetheilt werden, dass diese D. eine ventilartige Vorrichtung an den Instrumenten ist, welche plötzlich den Anfang des Schallrohres zu verengen oder in der Normalweite zu formen gestattet, wodurch die sofortige Angabe eines gedämpften Tones nach einem nicht gedämpften, und umgekehrt, möglich wird. Die wissenschaftliche Erklärung würde in Kürze, sich auf die zwei Positionen der Schallrohrgestaltung mittelst der ventilartigen Vorrichtung beziehend, folgende sein: Da die Oeffnung der Dämpfungsposition nur ein Viertel Durchmesser von der der freien hat, und deshalb die durch dieselbe erzeugten Tonwellen schon eine viel geringere Intensität zeigen; da ferner die Mittheilungsfläche dieser tönenden Bewegung auch dem entsprechend viel kleiner ist und die Amplitude der Luftwellen, was gleich der Intensität des Tones, dem Verhältnisse nach sich der Aussenluft mittheilt; und da endlich durch die Bildung des tönenden Luftkörpers in einem erst weiter begrenzten gleichmaassigen Körper, dem Schallrohr, viele die tönende Bewegung hemmende, dämpfende Kräfte geweckt werden: so ist die viel schwächer oder stärker tönende Wahrnehmung eines Tones, je nachdem man die eine oder andere Position bei der Erzeugung desselben verwerthet, eine nothwendige Folge. Der Ton selbst erleidet in Bezug auf Höhe gar keine Veränderung, weil die Höhe, durch die Länge des Schallrohres bedingt (s. A k u-

stik), durch diese D. nicht alterirt wird. Die noch jetzt am häufigsten vorkommenden älteren D. geben das Experiment der wissenschaftlichen Umkehrung. Da jedoch die Umkehrung ohne Veränderung der Schallrohrlänge nicht möglich, so muss dieselbe tonverändernd wirken. Unter den **Schlaginstrumenten** wendet man nur bei den Pauken (*Timpani coperti*, s. Pauke) und bei der Trommel häufig einen D. an; derselbe besteht aus einem Tucho, das man bei letzterer zwischen die Schlagsaiten und das von denselben berührte Membran klemmt, damit diese Saiten bei Behandlung des Schlagfells nicht gegen das Resonanzfell zu klappen vermögen. Sonst wird der Ton dieser Instrumentgattung, falls er gedämpft werden soll, in ursprünglichster Weise durch Berührung des Felles mit der Hand oder sonst eines die Vibration unterbrechenden Gegenstandes vollzogen. Bei **krustischen Tasten-Instrumenten** ist die Tondämpfung ein hervorragender Factor der Instrumente, der nicht allein seine Geschichte hat, sondern auch in neuester Zeit noch eine verschiedenartige Mechanik erhält. Wie bei den Streichinstrumenten eine die Vibration des Tonmultipliers, Resonanzboden, beeinflussende Wirkung die Aufgabe des D.'s war, und derselbe bei den Blasinstrumenten seine Macht unmittelbar auf die tönend erregte Luftsäule ausübt, so bestimmt der D. bei den krustischen Tonwerkzeugen zuvörderst über die Schwingung der tönenden festen Körper unmittelbar oder über deren Mittönen. Schon bei den alten Flügeln oder Clavicymbeln fand man die Dämpfung des Saitennachklanges nothwendig und versah die Docken oder Springer (s. d.), wahrscheinlich aber erst im Laufe des 17. Jahrhunderts, mit einem kleinen Stückchen Tuch, das, wenn die Rabenfeder die Saite gerissen hatte, sich auf dieselbe legte. Man wird es somit natürlich finden, dass Bartolomeo Cristofali, 1711, schon bei der ersten Erfindung der Hammermechanik auf eine für jeden Ton gesondert angebrachte Dämpfung Bedacht nahm. Er schob zwischen Taste und Hammer einen zweiarmigen Zwischenhebel ein; der vordere Arm trug eine Stosszunge und ward beim Niederdruck der Taste gehoben, so dass der Stösser den Hammer in die Höhe schnellte, der zweite, hintere Arm senkte sich gleichzeitig und befreite die Saite von der Dämpfung, welche ein mit Fries belegtes Stäbchen bei ruhender Taste bewirkte. Auch Schröter's Modell, 1717, zeigte eine, wenn auch unvollkommnere Art der Dämpfung. Die Instrumente Silbermann's jedoch entbehrten anfänglich jeder ähnlichen Einrichtung, bis erst einige Jahrzehnte später durch deutsche und englische Instrumentebauer dieselbe wieder eingeführt wurde. Sie wandten als D. einen Körper an, der mit ausgefasertem Tucho, wolllichem Leder oder feiner Merinowolle bepolstert war. Mit Ausnahme der zwei höchsten Octaven, deren kurze Saiten ohnehin nicht merklich nachtönen, legte man ein an einem horizontalen Stäbchen befindliches Polster auf jeden einem Tone zugehörigen Saitenchor. Das horizontale Stäbchen wurde beim Niederdrücken der Taste gehoben, so dass die Saiten frei schwingen konnten, aber augenblicklich gedämpft wurden, wenn der Finger die Taste verliess. Später machte man die Polster, D., nur aus Tuchstücken, die an einer Seite an einander geleimt wurden und an der andern, die für gewöhnlich auf den Saiten ruhte, lose faserig waren. Nach verschiedenem Wechsel des Stoffes zu den Polstern gab die Erfindung des Filzes (s. d.) durch den Pariser Industriellen Pape einen Stoff, der bis heute noch als den Ansprüchen am meisten genügend erachtet wird. Die Polster aus Filz findet man jetzt so gefertigt, dass sie soviel Rinnen zeigen, wie sie Saiten dämpfen sollen, und dieselben werden in der Mechanik so angebracht, dass im Ruhezustande derselben die Saiten in der Rinnentiefe befindlich sind. Die mechanische Einrichtung, durch welche die D. regiert werden, obgleich in Vielem übereinstimmend, ist dennoch auch sehr verschiedener Art. Uebereinstimmend sind alle D.-Einrichtungen in der Beziehung, dass sie in der Ruhelage die Dämpfung der Saite bewirken, also auch kein Mittönen verwandter Klänge stattfinden kann, und dass der Anschlag der Taste die Entfernung des D.'s von der Saite bewirkt. Verschieden jedoch sind die mechanischen Einrichtungen zur Bewegung der D. überhaupt. Diese Bewegung der D. wird durch in die Höhe heben derselben vollzogen, wenn sie auf den Saiten in der Ruhelage befindlich sind, oder durch Niederdrücken derselben, wenn sie mittelst Federkraft stets von unten gegen die Saiten gedrückt werden. Am meisten angewandt findet man die ersterwähnte

Bewegungsart der D. Schliesslich mag noch erwähnt werden, dass beim Ertönenlassen von Accordklängen, sei es gleichzeitig oder nach einander, das Mittönen der verwandten Töne dem Ohre oft angenehm ist, und desshalb bei den Piano's der Neuzeit ein Hebewerk angebracht ist, das, mittelst des Fusses oder Knies regiert, die D. von allen Saiten gleichzeitig entfernen kann; ja in allerneuester Zeit hat man sogar mehrere solcher Hebewerke construiert, die einzelne D.-Partien von den Saiten entfernen und deren Combinationen, welche besondere Klangwirkungen hervorrufen, ein besonderes Studium erfordern. Näheres über diese Bewegungsmechanik der D., so wie deren Kunstbedeutung und Anwendung nach Vorschrift bieten die Artikel *Pedal* und *Kunstpedal*. — *Dämpfung* ist einerseits der Ausdruck für die Handlung des Dämpfens der Töne, welcher als solche die verschiedensten Eigenschaften, leichte, schwache, starke, volle, geringe u. dgl. m., beigelegt werden, und andererseits der technische Name für die mechanische Vorrichtung selbst, durch welche sie bewirkt wird. Bezeichnet wird in den Stimmen der Klavierinstrumente der Gebrauch der D. (Hebung des Dämpfers) mit der Abbeviatur *Ped.* (von *Pedal*), oder durch die Vorschrift *senza sordino*, oder endlich durch gewisse Zeichen, worüber man Näheres unter *Pedal* findet. In Stimmen der Geigen- und anderer Instrumente, bei denen überhaupt eine D. im Gebrauch ist, besagen die Worte *con sordini* (abgekürzt *con sord.*), dass der D. angewendet, *senza sordini* (abgek. *senza sord.*), dass er beseitigt werden soll. 2

Dänemark. Dänische Musik. Die nahe Verwandtschaft, in welcher die dänische Musik, wie sie sich, namentlich in der sogenannten Volksmusik, entwickelt hat, zu der ganzen Ausbildung der Kunst in Norwegen und Schweden steht, bringt es mit sich, dass eine abschliessende Sonderung nicht recht zulässig erscheint und bei einer allgemeinen Betrachtung aufgehoben werden muss. Wenn die Richtung, welche in neuester Zeit die Musik in den drei nordischen Reichen genommen hat, darauf schliessen lässt, dass in Zukunft möglicher Weise ein ganz bestimmter nationaler Unterschied mehr und mehr hervortreten wird, so gestattet bis jetzt eine lange, in ihren Hauptzügen zusammenfallende Kunstgeschichte einen einzigen Gesichtspunkt festzuhalten, wesshalb in Bezug auf die Vorgeschichte auf den Artikel *Skalden*, in Bezug auf die Entwicklung der dänischen Musik selbst, sowie der norwegischen und schwedischen auf den Artikel *Skandinavische Musik* verwiesen wird.

Dagincourt, Jacques André, guter französischer Klavier- und Orgelspieler, geboren 1684 zu Rouen, erhielt seinen musikalischen Unterricht an der Maitrise (Sing- und Musikschule) der Hauptkirche seiner Geburtsstadt und wurde später Organist an der Abtei von St. Ouen. Im J. 1718 siedelte er nach Paris über, wo er Musikunterricht erteilte, nach einigen Jahren aber Organist an St. Méry wurde und 1727 eine der Hoforganistenstellen erhielt. Um 1745 zog er sich nach Rouen zurück und starb daselbst um 1755. Eine Sammlung von Klavierstücken seiner Composition erschien 1733 zu Paris; dieselben sind jedoch von keinerlei Bedeutung.

Dagneaux, Pierre, Musikmeister an der Pfarrkirche St. Magloire zu Pontorson in der Bretagne. Von ihm: »*Missa quatuor vocum ad imitationem moduli: Vox exultationis*« (Paris, 1666).

Dahl, Emma, geborene Freyse, treffliche Sängerin und Componistin von Liedern, geboren am 6. April 1819 zu Plön in Holstein, war die Adoptivtochter der Baroness von Natorp, welche einst als Marianne Sessi in der Kunstwelt gegläntzt hatte, in Erinnerung dessen sich Emma D. früher auch Freyse-Sessi nannte. Aus so vorzüglicher Schule hervorgegangen, debütierte sie zuerst als Agathe im »Freischül« der königl. Oper zu Berlin und fand grossen Beifall. Mit Empfehlungen von Bettina von Arnim und von Spontini versehen, öffneten sich ihr die Bühnen Breslau's, Leipzig's, Schwerin's u. s. w., wo sie sich besonders als Norma, Nachwandlerin, Romeo, Rosine, Adina, Jüdin, Ginevra, Isabella und Alice, Donna Anna, Susanne u. s. w. auszeichnete. Ein Engagement als erste dramatische Sängerin des Hoftheaters zu Kopenhagen schlug sie, ihrer nach Schweden und Norwegen beabsichtigten Kunstreise wegen, aus, ebenso später dieselbe Stellung in Stockholm als Nachfolgerin Jenny Lind's. In Christiania verheirathete sie sich 1841 mit dem Buchhändler

J. Dahl und blieb seitdem, abgerechnet einen einjährigen Studienaufenthalt in Paris, um E. Garcia's Gesangsmethode kennen zu lernen, in Norwegen, wo sie als Sängerin noch häufig auftrat und als Gesanglehrerin trefflich wirkte. Auch als Componistin ist sie dort sehr beliebt; ihre Lieder zeichnen sich durch gefällige, sangbare Melodie, gewählte Harmonie und eine natürliche Empfindungsweise aus. Dieselben sind in Kopenhagen, Stockholm und Christiania im Druck erschienen. Ganz neuerdings hat sie auch ein Heft guter und sehr brauchbarer Solfeggien herausgegeben.

Dahler, J. G., Magister zu Göttingen, ist der Herausgeber eines Künstlerlexikon's, welches 1790 erschien.

Dahlström, Instrumentemacher zu Hamburg, dessen Pianoforte's sich um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts eines ausgezeichneten Rufes in der musikalischen Welt erfreuten.

Dahmen, Johann Andreas, s. Damen.

Daina oder **Dainos**, lithauische Benennung kleiner Liebeslieder.

Daire oder **Dairo** ist der türkische Name einer Handpauke, die unserem *Tambourin* oder der baskischen Trommel sehr ähnlich ist. Ein ungefähr 8 Centimeter breiter Holzreifen von unbestimmtem Umfange ist an einer Seite mit einem Felle, das mit der Hand behandelt wird, bespannt, der Holzreifen ist an fünf Stellen durchbrochen und in den Oeffnungen mit mehreren Messingscheiben versehen. Wahrscheinlich erhält dies Instrument dieselbe Anwendung, wie die *Adufe* (s. d.) der Hebräer. †

Daktyloi (griech.; latein.: *dactyli*) war der Name desjenigen Haupttheils des Lobgesanges auf den Gott Apollo, mit dem sich jeder Tonkünstler hören lassen musste, der in den altgriechischen pythischen Spielen sich um den Preis bewarb (s. auch *Ampeira*).

Daktyloi idaloi (griech.; latein.: *dactyli idaei*), auch Kureten oder Korybanten genannt, ist die älteste altgriechische Benennung für Musiker. Im Gefolge des Phöniziers Kadmus, sollen sie zuerst die Musik bei den Götterfesten der Griechen eingeführt haben. Die von ihnen ausgeführte Musik dürfte übrigens wohl in kaum etwas Anderem als in wüstem Geschrei, verbunden mit dem Lärm von Klapper- und Schlaginstrumenten bestanden haben. Die Korybanten waren es auch, die nach der griechischen Mythe den Jupiter als Kind auf dem Berge Ida verborgen hielten und durch ununterbrochenen Lärm mit Schlaginstrumenten, den sie tanzend oder nach gewissen abgemessenen Schritten begleiteten, zu verhindern suchten, dass das Kind sich durch sein Schreien verriethe. Von diesen Schritten oder tanzenden Bewegungen (*daktyloi* genannt) und vom Berge Ida erhielten die ältesten Musiker den Namen *Daktyloi idaioi*.

Daktylion (griech.), d. i. Fingerspiel, nannte der Pianist Henry Herz in Paris eine von ihm 1835 zum Zweck der Ertheilung grösstmöglicher Gleichheit, Unabhängigkeit, Stärke und Gelenkigkeit der Finger erfundene mechanische Vorrichtung an Pianoforte's. Dieselbe besteht in über den Tasten an Stahlfedern schwebenden Ringen, 10 an der Zahl, welche, sobald die Finger der beiden Hände hineingeschoben worden sind, dem Vorderarm und der Hand die erforderliche richtige Stellung geben. Drückt der Uebende auf die Tasten, so hat jeder Finger eine völlig gleiche Stärke des Widerstandes zu überwinden, die man nach Belieben vermindern oder vermehren kann, und wenn die Taste niedergedrückt worden ist, so führt die Schnellkraft der Feder den Finger unmittelbar in seine erte Lage zurück. Zur zweckmässigen Benutzung dieser Maschine hat der Erfinder eine Sammlung von 1000 Uebungsstücken veröffentlicht, die alle mit Hülfe derselben ausführbare Zusammenstellungen enthält. Wie alle anderen mechanischen Hilfsmittel für die Arm- und Fingerverwendung, hat auch dieses nicht vermocht, Boden zu fassen, und ist nach einigen Versuchen wieder aus dem praktischen Gebrauche gekommen.

Dal (ital. Präposition mit dem männlichen Artikel), d. i. von dem oder von der, z. B. *dal segno*, vom Zeichen (an). Dieselbe Präposition, verbunden mit dem weiblichen Artikel, heisst *dalla*.

Dalayrac, s. Alayrac d'.

Dalberg, Karl Theodor Anton Maria, Reichsfreiherr von, Kämmerer von

Worms, letzter Kurfürst von Mainz und Erzkanzler, später Fürst Primas des Rheinbundes und Grossherzog von Frankfurt, endlich Erzbischof von Regensburg und Bischof von Worms und Konstanz, ein für Kunst und Wissenschaft begeisterter Mann, geboren am 8. Februar 1744 zu Hemsheim, starb am 10. Februar 1817 zu Regensburg. Unter seinen Schriften, die sich durch eine gründliche Forschung und durch eine gewinnende Dialektik auszeichnen, empfehlen sich dem wissenschaftlich gebildeten Musiker: »Die Grundsätze der Aesthetik« (Frankfurt, 1791), »Perikles, über den Einfluss der schönen Künste auf das öffentliche Glück« (Erfurt, 1806) und ein Aufsatz »Ueber Kunstschulen« in den *Horen*. — Musikalisch noch bedeutender ist sein jüngerer Bruder: Johann Friedrich Hugo von D., Domcapitular zu Trier, Worms und Speier, geboren am 17. Mai 1752, und gestorben am 26. Juli 1812 zu Aschaffenburg. Er war nicht allein, wie Karl Theodor, Freund und Beschützer der Wissenschaften und Künste, sondern auch ein fertiger Klavierspieler und geschmackvoller Componist, in welchen Fächern er Holzbauer zum Lehrer gehabt hatte. Von seinen Compositionen kennt man: Quartette für Klavier, Oboe, Horn und Fagott, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello, Duo's für zwei Klaviere, Sonaten, Variationen, Polonaisen für Klavier, Gesänge und Lieder, ein Melodram für Declamation und Blasinstrumente nach Klopstock's »Todesscenen des Erlösers«, die englische Cantate »Beatrice« u. s. w. Von seinen musikalischen Schriften sind zu nennen: »Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister« (Mannheim, 1787), »Vom Erkennen und Erfinden« (Frankfurt, 1791), »Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmälige Ausbildung« (Erfurt, 1801) und »Ueber die Musik der Indier, aus dem Englischen des William Jones, mit Zusätzen, Anmerkungen u. s. w.« (Erfurt, 1802). Ausserdem finden sich Aufsätze von ihm, meist kunstästhetischen Inhalts, in den damaligen Jahrgängen der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung«.

Dalibor von Konojed, böhmischer Ritter zur Zeit des Königs Vladislav II. in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Den Langmuth und die Unthätigkeit des Königs benutzend, suchte er das Schloss Ploskovic, das dem Adam von Drahonie gehörte, zu erobern. D. spornte die Untergebenen Adam's zum Aufruhr gegen ihren Herrn, nahm Adam gefangen und zwang ihn, dass er ihm eine Urkunde auf Abtretung von Ploskovic ausstellte. Hierauf liess ihn D. zwar frei, aber Adam verklagte ihn beim Gerichte; D. wurde verhaftet und in den neu renovirten Thurm am Hradcín, der nachher »Daliborka« genannt wurde, geworfen. Dort, von Langweile geplagt, verschaffte er sich eine Geige, lernte ganz von selbst, ohne je einen Begriff von Musik gehabt zu haben, dieses Instrument spielen und brachte es darauf durch fleissiges Ueben zu einer solchen Geschicklichkeit, dass sich täglich eine Menge Menschen in der Nähe seines Gefängnisses versammelte, um ihn zu hören, und er so zu sagen zum Orpheus Böhmens erklärt wurde. Nach einem langwierigen Processe wurde er im J. 1498 auf dem Hofe vor dem Thurme enthauptet. Von ihm schreibt sich das in Böhmen bekannte und übliche Sprüchwort her: »*Mistr nouze naučila Dalibora housi*« (»Meister Elend lehrte dem Dalibor die Violine spielen«). Die Geschichte von D. wurde von böhmischen Dichtern auch als Stoff zu Opern vielfach benutzt. Der Organist Kott in Brünn componirte vor vielen Jahren die Oper »*Dalibor*«, die aber niemals aufgeführt wurde. Adolph Pozdèna schrieb ebenfalls eine gleichnamige Oper (Text von K. Sabina), die jedoch unvollendet blieb. Im J. 1868 wurde die Oper »*Dalibor*« (Text von Wenzig) von Frdr. Smetana auf der böhmischen Bühne in Prag mit Erfolg aufgeführt. Der Name »*Dalibor*« dient auch als Titel einer böhmischen, unter der Redaction von Em. Meliš stehenden musikalischen Zeitschrift, die seit 1858 in Prag erscheint und namentlich die slavischen Musikzustände pflegt. M-s.

Dall, Roderick, ist als letzter der sogenannten wandernden Harfner Schottlands weithin bekannt geworden. Er lebte ums Jahr 1740 und soll in geschmackvollster Weise Compositionen im damaligen Zeitgeschmack verfertigt haben, welche sich noch heute als Melodien und Lieder im Volke beliebt erhalten haben. Leider jedoch kann Niemand D.'sche Compositionen angeben und dürfte es für seine Landsleute verdienstvoll sein, gewissenhaft nach Schöpfungen D.'s zu suchen und dieselben zu sammeln.

Dalla Bella, italienischer Contrapunktist aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dessen Arbeiten, ohne hervorragend zu sein, Geschicklichkeit und manchen kühnen Zug aufweisen. Die Wiener Hofbibliothek besitzt an Manuscripten D.'s: »*Missa brevis*«, »*Missa funebre a 4 voci*«, ein *Salve regina*, ein *Kyrie e gloria*, *Te deum*, *Veni creator* u. s. w.

Dallans, Ralph, berühmter Orgelbauer zu London, aus dessen Werkstatt sehr viele Orgeln für englische Kirchen hervorgingen; die vorzüglichsten derselben sollen im neuen Collegium und in der Musikschule zu Oxford sich befinden. D. starb im Februar 1672 zu Greenwich, wie Hawkins in seiner »Geschichte der Musik« Bd. IV, S. 357 berichtet. †

Dallery, Charles, geschickter französischer Orgelbauer, geboren um 1710 zu Amiens, war zuerst Böttcher, wurde aber später, seiner Neigung und Befähigung folgend, Orgelbauer, als welcher er sich durch Einrichtung vieler praktischer und sinnreicher Verbesserungen sehr verdient machte. Von seinen Arbeiten zeichnete sich in dieser Beziehung besonders das für die Abtei Anchin gelieferte, dann in der Kirche St. Pierre in Douai aufgestellte grosse Werk aus. Wann D. gestorben, ist nicht bekannt. — Sein Neffe und Schüler, Pierre D., geboren zu Buire-le-See bei Montreuil-sur-Mer am 6. Juni 1735, hat sich ebenfalls durch viele vorzügliche Orgelwerke berühmt gemacht. Näheres über seine Werke findet man unter dem Artikel Clicquot.

Dalloglio, Domenico und Giuseppe, richtiger wohl d'Alloglio geschrieben, zwei Brüder, treffliche italienische Virtuosen, der erstere und ältere als Violinist, der letztere als Violoncellist. Geboren in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Venedig (nach Einigen jedoch nur Giuseppe, während Domenico aus Padua sein soll), traten sie 1735 in die kaiserliche Kapelle zu St. Petersburg, wo sie bis 1764 blieben, in welchem Jahre sie in ihre Heimath zurückzukehren beabsichtigten. Doch gelang dies nur dem jüngeren Bruder; Domenico starb auf der Rückreise vom Schlage getroffen unweit Narwa. Giuseppe trat weiterreisend in Warschau bei Hofe auf und wurde vom König von Polen mit einer diplomatischen Mission bei der Republik Venedig betraut. Dort 1765 angekommen, starb er im J. 1771. Beide Brüder waren auch als Componisten überaus geschätzt, besonders Domenico, der ausser Violin-Soli und Concerten auch Sinfonien u. s. w. geschrieben hat.

Dallum, Robert, ein aus Lancaster gebürtiger, weit gereister Orgelbauer, 1602 geboren und 1665 zu Oxford gestorben. Mehr über ihn findet man in Anton a Wood »*Histor. et Antiqu. Univers. Oxoniensis*« lib. 2, S. 155. †

Dalrymple, Anna Maria, geborene Harland, eine ausgezeichnete englische Dilettantin, welche in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu London lebte und sich besonders durch die Einführung der sogenannten Tischharfe in England bekannt machte. Sie starb im J. 1786 zu London.

Dal segno (ital.), vom Zeichen an, in der Abkürzung *d. s.* geschrieben, siehe *Segno*.

Dalvimare, Martin Pierre, eigentlich d'Alvimare geheissen, corruptirt auch Delvimare oder gar d'Alvincars geschrieben, ein ausgezeichneter französischer Harfenvirtuose, wurde 1770 zu Dreux im Departement Eure-et-Loire geboren und stammte aus einer vornehmen Familie, die unter den Revolutionswirren mit ihrem Vermögensstande so zurückkam, dass D. die früher aus Liebhaberei eifrig betriebene Kunst als Erwerbszweig benutzen musste. Er ging als Harfenist nach Paris und erregte dort ausserordentliches Aufsehen, sodass man behauptete, er habe niemals in Frankreich einen ebenbürtigen Rivalen gehabt. Im J. 1800 wurde er Mitglied des Orchesters der Grossen Oper, einige Jahre später das der Privatkapelle des Kaisers Napoleon und 1807 erhielt er den Titel eines Solospielers der Kaiserin Josephine. Doch entsagte er 1812, nachdem er sich ein ausreichendes Vermögen erworben hatte, ganz der Kunst und zog sich, um so wenig wie möglich an Musik und seine Laufbahn erinnert zu werden, nach Dreux zurück, wo er noch 1836 lebte. Für die Harfe hat er zahlreiche Sonaten, Variationen, Fantasien u. s. w. geschrieben, ausserdem aber

noch einige Sammlungen Romanzen und eine kleine komische Oper »*Le mariage imprudence*«, die aufgeführt wurde, aber keinen Erfolg hatte.

Dam, Mads Gregers, trefflicher Violinist, wurde am 2. April 1791 in dem dänischen Städtchen Swenborg geboren. Da seine Eltern arm waren und der Knabe bereits im frühesten Jugendalter Neigung zum Violinspiel zeigte, so wurde er schon 1796 zum Swenborger Stadtmusicus gebracht, wo er es bis zum beliebtesten Tanzspieler der ganzen Gegend brachte. Zwölf Jahre alt, zog er zur weiteren Ausbildung nach Kopenhagen, wo ihm sein Lehrer, der Kammermusiker Gregers Simonson, durch Conzerte, in denen D. mit grossem Beifall auftrat, die Existenzmittel verschaffte. Schon 1806 kam er in die königl. Kapelle zu Kopenhagen, doch trieb ihn der Drang, sich zu vervollkommen, nach Deutschland; dort liess er sich vielfach mit Erfolg hören, 1811 und 1812 auch in Berlin, wo er als Violinist in die königl. Kapelle gezogen wurde, in der er bis 1859, nachdem er 1827 zum Sinfonie-Dirigenten ernannt worden war, eifrig und mit Kunstliebe wirkte. Von seinen Compositionen, die eine gründliche Bildung verrathen, sind ein Streichquartett, drei Duos für zwei Violinen und ein Adagio und Polonaise für Violine im Druck erschienen. — Sein Sohn, Hermann Georg D., der den Vater nicht überlebte, geboren am 5. Decbr. 1815 zu Berlin, trieb gegen den Willen der Eltern beim Kammermusiker Hauck Violinspiel, erhielt aber seine letzte Ausbildung als Violinist, so wie in der Composition bei seinem Vater. Schon 1830 wurde er bei der königl. Kapelle als Accessist und 1840 als Kammermusiker angestellt, in welcher Stellung er am 27. Novbr. 1858 zu Berlin starb. Auf Bestellung der General-Intendantur hatte er für den praktischen Gebrauch der königl. Schauspiele zahlreiche Ouvertüren und Zwischenacts-Musiken geschrieben, die von Talent zeugen. Ausserdem hat er die Opern »Das Fischer-mädchen« (1831 aufgeführt), »Cola Rienzi«, »Der Geisterring« (1842) und »Die englischen Waaren« (1844), die Oratorien »Das Hallelujah der Schöpfung« (auf königl. Befehl 1847 aufgeführt) und »Die Sündfluth« (1848, aufgeführt 1849 und 1854), so wie Cantaten und einige Lieder componirt.

Damas, Friedrich, Gesanglehrer und Componist, geboren um 1800, war seit etwa 1828 in Bergen auf der Insel Rügen als Cantor angestellt. Er hat sich durch Herausgabe mehrerer den Volksgesang fördernder Schriften und Liederhefte vortheilhaft bekannt gemacht. Die verbreitetsten derselben sind: »Hülfsbuch für Singvereine der Schullehrer auf dem Lande und in kleinen Landstädten« und »Leichte Chöre an Sonn- und Festtagen für Choranstalten auf dem Lande und in kleinen Städten« (Berlin, 1831).

Damascenus, Johannes, eigentlich Ioannes Chrysorrhoeas geheissen und aus Damask gebürtig, berühmter Kirchenlehrer und Verfasser des dogmatischen Hauptlehrbuchs der morgenländischen Kirche, geboren um 700, war erst Schatzmeister des Kalifen und hiess als solcher Al Mansur. Im J. 730 wurde er Mönch im Kloster Saba bei Jerusalem und starb um 760. Er erfand auch Musikzeichen, welche ein ganzes Intervall ausdrücken. Für sein Ansehen spricht u. A., dass er selbst in der römischen Kirche heilig gesprochen wurde, und dass er noch jetzt in der griechischen Kirche als dogmatische Norm gilt.

Damasus, aus Madrid gebürtig und im 80. Lebensjahre 384 als römischer Bischof gestorben, soll das Psalm- und Hallelujah-Singen an Festtagen in die abendländische Kirche eingeführt haben.

Damasus a Sancto Hieronymo, s. Brosmann.

Dambruis, ein wegen seiner Werke hoch geachteter und gepriesener französischer Componist, lebte um 1686.

Damcke, Berthold, ein vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 6. Febr. 1812 zu Hannover, beschäftigte sich neben seinen Gymnasialstudien mit solcher Vorliebe mit der Musik, dass er auf den Rath seines Pianofortelehrers Aloys Schmitt diese Kunst statt der Theologie zum Lebensberufe wählte. Als Bratschist trat er 1833 in die hannöversche Hofkapelle, trieb aber trotzdem Klavierspiel eifrig weiter und brachte es auch auf der Orgel so weit, dass er 1834 öffentlich auftreten konnte, bei welcher Gelegenheit er auch als Componist mit

einem Männerchor mit Begleitung von Orgel und Blasinstrumenten debütierte. Um sich bei F. Ries und Schelble als Pianist und Componist noch zu vervollkommen, ging er nach Frankfurt a. M. und von dort nach einiger Zeit, um einen Musikverein und eine Liedertafel zu leiten, als Musikdirector nach Kreuznach. Als Director der philharmonischen Gesellschaft wurde er 1837 nach Potsdam berufen und übernahm daselbst auch den Gesangverein für Opernmusik. Die Concerte, welche er mit diesen Kräften, verstärkt durch Berliner Künstler, veranstaltete, machten besonders 1839 bis 1840 von sich reden. In Berlin selbst trat er 1843 als Pianist öffentlich auf. Abgerechnet einen ganz kurzen Aufenthalt in Königsberg in der Eigenschaft als Musikdirector blieb er bis 1845 in Berlin und siedelte dann nach St. Petersburg über, wo er sich als Pianist, Musiklehrer und musikalischer Kritiker eine sehr geachtete und Vortheil bringende Stellung erwarb. Auf Reisen besuchte er Deutschland von dort aus häufig und liess sich alsdann auch öffentlich hören; bei einem Aufenthalte in Frankfurt a. M. veranstaltete er Vorlesungen über Geschichte der Musik. Von 1862 bis 1870 nahm er in gleicher Eigenschaft wie in St. Petersburg seinen festen Wohnsitz in Paris. D. ist ein vortrefflicher Klavier- und Orgelspieler und auch als Componist sehr gewandt und erfahren. Er schrieb die unter seiner Leitung auch aufgeführten Oratorien »Deborah« (1836), »Die Geburt Jesu« (1839) und »Tobias«, ferner Cantaten, Psalme, drei Hefte Choralgesänge für vier Männerstimmen (Hannover, 1839), endlich Ouvertüren, ansprechende und wohlklingende Lieder und zahlreiche Stücke für Pianoforte, bestehend in Fantasien, Rondos, Märschen u. s. w., die im fließenden, wenn auch nicht gerade tiefer gehenden Salonstyl verfasst sind. — Auch die Gattin B.'s, eine geborene v. Feyglin, ist eine treffliche Pianistin und geschmackvolle Componistin von Klaviersachen und Liedern.

Damen, der, ein deutscher fahrender Sänger, s. Hermann der Damen.

Damen, Johann Andreas, auch mitunter Dahmen geschrieben, ein geschickter Violoncellist und Componist für sein Instrument, geboren um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Holland, unternahm viele Concertreisen und lebte um 1794, am Drurylane-Theater angestellt, in London. Später (1796 und 1797) hat er sich auch in Süddeutschland öffentlich hören lassen. Er hat Violoncell-Sonaten und Duette, so wie Streich-Trios und Quartette geschrieben, die zu ihrer Zeit in Ansehen standen.

Damenisation nennt man die von Graun eingeführten, jedoch niemals zu allgemeinerer Anwendung gekommenen Sylben zum Solfeggiren: *da-me-ni-po-ta-la-be* (s. Alphabet und Solmisation).

Dames, Louis, Gesangscomponist, um 1815 geboren und durch ansprechende und wohlklingende Lieder und Duette bekannt, lebt als Jurist in Halberstadt.

Damiani, Francesco, auch d'Amiani geschrieben, rühmlich bekannter italienischer Sänger, auch Gesangscomponist, war in Italien geboren und ausgebildet, gelangte aber erst 1800 von London aus zu seinem grossen Rufe. In Paris, wo er 1801 sang, vermochte er nicht in ähnlicher Weise wie in England Aufsehen zu machen, eben so wenig 1805 und 1806 in Italien, wo er in mehreren Operntheatern auftrat. Seitdem ist er als verschollen zu betrachten. Componirt hat er zwei- und mehrstimmige Nottornos und Gesänge mit Begleitung von Harfe oder Pianoforte. In England waren besonders seine von ihm mit grosser Virtuosität gesungenen Variationen über »*God save the king*« berühmt.

Damianus, ein gelehrter Prämonstratenser-Mönch in dem Kloster zu Ninove in Flandern ungefähr 1190, war auch in der Musik sehr bewandert; derselbe componirte auf die Märtyrer Cornelius und Cyprianus ein Officium, das noch im vorigen Jahrhundert von den Mönchen des gedachten Klosters gesungen wurde. Näheres über ihn findet man in Sander's »*De script. Fland.*« S. 46. †

Damianus, Scipio, gestorben 1472 als Bischof von Asti, hat nicht nur die Chorgesangschulen gründlich reformirt und nach neuen Principien eingerichtet, sondern auch für Aufstellung von Orgeln in den Kirchen kräftig gewirkt. Ihm wird auch die Einführung der Currende (s. d.) genannten Strassen-Singchöre zugeschrieben.

Damm, Friedrich, deutscher Componist und Musiklehrer, geboren am 7. März

1831 in Dresden, erhielt seinen ersten gediegenen Unterricht im Pianofortespiel und in der Theorie von E. Krägen und Jul. Otto, im Contrapunkt in späteren Jahren bei A. Reichel. Nachdem er länger als zehn Jahre als Pianist, Lehrer und Dirigent in verschiedenen Städten Norddeutschlands mit Erfolg gewirkt hatte, liess er sich dauernd in Dresden nieder, wo er sich mit Composition und Musikunterricht beschäftigt. Da seine brillanten Klavier-Compositionen im Bereiche der Haus- und Salon-Musik schnell ihre Verleger fanden, so ist er auch durch diese bekannter und beliebter geworden, als durch seine Sonaten, contrapunktischen Arbeiten u. s. w., die fast sämmtlich Manuscript geblieben sind, aber seinen Beruf, für die höheren Aufgaben der Tonkunst zu wirken, unzweideutig bekunden.

Dammas, Hellmuth Karl, Dichter und Componist, seinem Lebensberufe nach aber königl. preussischer General-Lotterie-Director zu Berlin, wurde am 22. Octbr. 1816 zu Bergen auf der Insel Rügen geboren. Für die Theologie bestimmt, besuchte er das Gymnasium zu Stralsund, das er aber 1837 verliess, um sich in das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin zu begeben. Ein Jahr später wurde er auch Compositionsschüler der Akademie der Künste und begann Klavierunterricht zu ertheilen. Diese Beschäftigung, so wie anhaltendes Arbeiten an einer auch von ihm zugleich gedichteten Oper brachten seine Gesundheit in die grösste Gefahr, sodass er einen anderen Beruf nach schwerem inneren Kampfe einschlug und 1843 Supernumerar beim Provinzial-Oberpräsidium in Potsdam wurde, von wo aus er auf Verwendung Tieck's und Humboldt's 1844 in das Hofmarschallamt zu Berlin und 1845 in das Finanzministerium daselbst als Geheimsecretär versetzt wurde. Seine Mussezeit füllte er fleissig mit poetischen und musikalischen, später fast ausschliesslich mit belletristischen Arbeiten aus. Auf dem letzteren Gebiete hat er sich durch Novellen und Romane unter dem Namen Feodor Steffen bekannt gemacht. Von seinen Compositionen sind zu nennen ein sechsstimmiges *Crucifixus*, eine Trauer-Cantate, die oben erwähnte heroische Oper »Gomez Arias«, so wie Gesangs-Quartette, Duette und einstimmige Lieder mit Pianofortebegleitung.

Dambretter nennen einige Orgelbauer und Schriftsteller über Orgelbaukunst die Spunde, womit die Windlade verspundet wird. Richtiger dafür ist die Bezeichnung Cancellenwände oder Cancellenspunde.

Damon, ein altgriechischer Tonkünstler aus der Zeit des Perikles, war aus einem kleinen Flecken in Attika gebürtig und wurde von Agathokles unterrichtet. Er selbst war später der Lehrer des Perikles und des Sokrates in der Musik. Von seinen Lebensschicksalen weiss man nur noch, dass er aus Athen verbannt wurde, weil man den Verdacht gefasst hatte, er lehre dem Perikles weniger die Musik, als die Kunst zu herrschen. Von den alten Schriftstellern wird übrigens dem D. die Erfindung des hypophrygischen und hypolydischen Modus zugeschrieben.

Damon, William, englischer Kirchencomponist und Mitglied der kgl. Kapelle, geboren 1533 und gestorben um 1590 zu London, gab die Melodien des Sternhold'schen Psalters mit vierstimmigen Harmonien heraus unter dem Titel: »*The psalmes of David in english meter, with notes of four partes etc.*« (London, 1579). Da dies Werk, mit dem er die frommen Christen vom »thörichten und ungeziemenden« Balladengesang abziehen wollte, nicht den erwarteten Erfolg hatte, so setzte D. später die Psalmenmelodien, wie sie damals in den Kirchen gesungen wurden, einmal so, dass der Tenor, das andere Mal so, dass der Discant die Melodie führte. Diese Arbeit erschien kurz nach seinem Tode in zwei Büchern (London, 1591). Burney besass ein fünfstimmiges *Miserere* von D.'s Composition und rühmt dessen gute und reine Harmonie und fließende Schreibart.

Damong ist in der Neuzeit in China der Name für ein dem alten *King* (s. d.) nachgebildetes Musikinstrument, der wahrscheinlich des eigenthümlichen Klanges oder Klangmaterials halber demselben beigelegt worden ist. 0.

Damophila, eine altgriechische Dichterin und Tonkünstlerin, welche mit der Sappho befreundet war und nach den Berichten des Philostratos Hymnen an die Artemis verfasst haben soll, die sie in besonderen Versammlungen den jungen Mädchen ihres Landes lehrte.

Damoreau-Cinti, Laure Cynthie, geborene Montalant und vor ihrer Verheirathung mit dem Sänger Damoreau unter dem Theaternamen Cinti bekannt, eine der berühmtesten dramatischen Sängerinnen Frankreichs, wurde am 6. Febr. 1801 zu Paris geboren. Schon 1808 wurde sie im Conservatorium aufgenommen und studirte daselbst Klavierspiel, Gesang und Composition. Im J. 1819 kam sie an die Italienische Oper, wo man sie mit untergeordneten Rollen beschäftigte, bis sie sich durch Ausführung des Pagen in Mozart's »Figaro« 1821 zu ersten Partien empor-schwang. Aber weder hier, noch während der Saison 1822 in London errang sie hervorragende Erfolge, obwohl man ihre Stimme und Schule lobte. Erst die Autorität Rossini's, der 1823 nach Paris kam, und später die Meyerbeer's, welche beiden Meister die Vorzüglichkeit ihres seltenen Talentes erkannten und unumwunden proclamirten, bestimmte das Publicum, diese Sängerin nach Gebühr zu feiern. Als Amazily in Spontini's »Cortez« debütirte sie 1825 an der Grossen Oper, und seitdem gewann sie Ruhm und Ehre im höchsten Grade. In Folge von Differenzen mit der Verwaltung der Grossen Oper ging sie 1827 nach Brüssel, wo sie enthusiastische Bewunderung erregte und sich mit einem wenig bekannten Sänger Namens Damoreau verheirathete, mit dem sie jedoch nicht glücklich lebte. Von der Pariser Oper unter den vortheilhaftesten Bedingungen von Neuem engagirt, gereichte sie dem Institute zur höchsten Zierde, namentlich als sie 1831 die zunächst für sie geschriebene Partie der Isabella in Meyerbeer's »Robert der Teufel« schuf. Ende 1835 trat sie auch in der *Opéra comique* mit ungeheurem Beifall auf, wurde engagirt und sang daselbst mit unverminderten Erfolgen bis 1843. Sie machte hierauf Kunstreisen nach Belgien, Holland, England, Russland und, in Verbindung mit dem Violinvirtuosen Artôt, auch nach Amerika. Von 1844 bis 1856 war sie als Gesanglehrerin am Pariser Conservatorium angestellt und gab eine gute Gesangschule heraus. Ausserdem hat sie auch ein »Album de Romances« ihrer Composition veröffentlicht, welches einige trefflich componirte Nummern enthält. Im J. 1856 zog sie sich auf ihre Besitzung in Chantilly zurück und starb daselbst am 25. Febr. 1863. — Ihre Tochter, Marie D., welche den Componisten Wekerlin heirathete, war bis 1862, in welchem Jahre sie auf einige Zeit zur Bühne ging, eine vortreffliche Concertsängerin.

Damrosch, Leopold, trefflicher Violinist und Musikdirigent, geboren 1832 zu Posen, wo er den ersten Antrieb zur Musik fand und das Violinspiel erlernte. Aeusserere Verhältnisse und der Wille seiner Eltern nöthigten ihn, die Medicin zum Brodstudium zu erwählen, und er absolvirte in Berlin die vorschriftsmässigen Semester, nebenbei bei Hubert Ries sich im Violinspiel vervollkommnend und bei Dehn Compositionslehre und Contrapunkt studirend. Als Doctor der Medicin practicirte er in seiner Heimath bis 1854, gab aber 1855 die ärztliche Laufbahn auf und liess sich zuerst in Magdeburg, 1856 auch in Berlin als Violin-Solist mit Beifall öffentlich hören. Berliner Empfehlungen führten ihn Ende 1856 in die Hof-Kapelle nach Weimar, wo ein vertrauterer Umgang mit F. Liszt und dessen damaligen Schülern seine Kunstrichtung, wie er sie später in mehreren Aufsätzen der »Neuen Zeitschrift für Musik« dargelegt hat, bestimmte. Als Musikdirector des Stadttheaters nach Posen berufen, befestigte er sein Talent für die Direction; eine gleiche Stellung nahm er später (1866) einen Winter hindurch in Breslau ein. In letzterer Stadt liess er sich bis 1871 dauernd nieder und leitete mit grosser Umsicht den dortigen Orchesterverein, den er auf eine hohe Stufe reproducirender Fähigkeit brachte. Seine Bestrebungen, die Liszt-Wagner'schen Kunstdoctrinen in Breslau einzubürgern und der dabei gefundene Widerstand, bereiteten ihm jedoch solchen Verdruss, dass er gern eine vortheilhafte Offerte des grossen Gesangvereins »Arion« in Newyork annahm und im Sommer 1871 als Dirigent des genannten Vereins nach Amerika ging. Als europäische Capacität empfangen, ist er bereits vielfach als Violinvirtuose, so wie als Vocal- und Instrumental-Dirigent in Newyork aufgetreten und hat auch im October desselben Jahres die Redaction der dortigen »Musikzeitung« übernommen, die er allem Anschein nach im Sinne der sogenannten neudeutschen Partei führen wird. — Als Componist hat sich D. in einer Ouvertüre für Orchester, einigen Violinstücken und Liedern als begabt gezeigt, wenn auch in allen diesen Werken der Eklekticismus vorherrscht und

die freie Erfindung gering erscheint. Auch sein Violinspiel ist von hervorragender Bedeutung; seine Technik lässt jedoch tiefere und gründlichere Durchbildung, wie man sie von dem Virtuosen ersten Ranges verlangt, vermissen. Allseitiges Lob hat seine Methode, das Orchester zu dirigiren, gefunden. — Seine Gattin, Helene D., ist eine treffliche, feinsinnige Liedersängerin.

Damse, Joseph, polnischer Operncomponist, geboren im J. 1788 in Warschau, betrat im J. 1814 die theatralische Bahn und wirkte in Dramen, Comödien und Opern als Dirigent; doch am meisten nützte er der polnischen Nationalbühne durch seine Musikarbeiten. Er schrieb 26 komische Operetten, 17 Vaudevilles, mehr als 30 Melodramas und 7 Ballette. Auf dem Gebiete der Operette hatte er kein grosses Glück. Seine Oper »*Klarynecik magnetyczny*« (Text von Dmuszewski), die im J. 1820 aufgeführt wurde, sowie die Opern: »*Nocleg v zamku*« (Das Nachtlager im Schlosse) Text nach dem Französischen von Kudlicz (1821 aufgeführt) — »*Kluska*« (Der Käfig) Text nach dem Deutschen (1822 aufgef.) — »*Dawne czasky*« (Die vergangenen Zeiten) Text nach dem Französischen von Godebski (1826 aufgef.), die er mit Jos. Stephani gemeinschaftlich componirte, hatten nur einen geringen Erfolg. In Folge dessen wollte er nicht mehr das Gebiet der Opernmusik betreten. Erst im J. 1844 trat er noch einmal mit der Oper: »*Kontrabandzista*« (Der Schleichhändler) auf, die trotz einiger gelungenen Nummern nur 3 Vorstellungen erlebte. D.'s Melodien sind leicht, fliegend aber entbehren der Originalität. Er starb am 15. Dezember 1852 im Dorfe Rudno bei Warschau auf dem Gute seiner Tochter Therese, die eine berühmte dramatische Künstlerin war. M—s.

Dana, Giuseppe, italienischer Componist, ein Schüler Fenaroli's, der in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Neapel lebte. Er schrieb 1791 für das San Carlo-Theater die Musik zu den Ballets: »*La finta pazza per amore*« und »*La festa campestre*«.

Danby, John, englischer Tonkünstler, der zu Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts zu London lebte. Bei seinen Zeitgenossen war er seiner *Glee's* halber besonders hochgeschätzt. Er starb 1807 in London. Eine grössere Sammlung seiner *Glee's* erschien 1794 und fand auch in Deutschland viele Verehrer. Auch hatte D. eine Gesangschule errichtet, die sehr gerühmt wurde und für die er das Elementarwerk »*La guida alla musica vocale*« (London, 1787) verfasst hatte.

Dance, Name eines sonst ganz unbekanntem Pianofortecomponisten in englischen Musikverzeichnissen, wahrscheinlich identisch mit dem weiter unten folgenden Danzi (s. d.).

Danckelmann, William Bonaventura, Freiherr von, ein eifriger, wohlthätig wirkender Musikfreund und guter Violinspieler, geboren 1777 zu Hugli in Bengalen, machte sich als Landrath mehrerer Kreise in Thüringen durch seine ausserordentlichen Bemühungen um das Musikleben der Provinz Sachsen sehr verdient. Er starb 1833 zu Erfurt. — Ein anderer Freiherr von D., Ernst mit Vornamen, geboren am 21. Novbr. 1805, welcher am 1. Febr. 1855 als Oberstlieutenant und Militair-Gouverneur des Prinzen Albrecht zu Berlin starb, war gleichfalls ein trefflich gebildeter Musikliebhaber und hat einen »Fackeltanz zur Vermählung der Prinzessin Charlotte von Preussen« (Berlin, 1850) componirt, welcher bei den betreffenden Festlichkeiten im königl. Schlosse zu Berlin aufgeführt wurde.

Danckert, Ghisellini, ein berühmter Contrapunktist, päpstlicher Vorsänger und Clericus und, nach Adami's Angabe, einer der besten Madrigalcomponisten in der Mitte des 16. Jahrhunderts, war auch einer der Richter in dem berühmt gewordenen Streite über die musikalischen Tonarten zwischen Vincentino und Vincenzo Lusitano. Die meisten der Compositionen D.'s sind bis auf 2 Bücher vier-, fünf- und sechsstimmiger Madrigale (Venedig, 1559) verloren gegangen; nur wenige seiner Motetten findet man in der 1554 zu Augsburg erschienenen Sablinger'schen Sammlung. Für Dankert findet sich übrigens auch Danckers geschrieben. Die neuere Forschung hat ergeben, dass D. zu Tholen in Zeeland geboren, in den Niederlanden musikalisch gebildet worden war und als Sänger der päpstlichen Kapelle unter Paul III., Marcellus II., Paul IV. und Pius IV. fungirt hatte. Er darf

nicht mit Jean Ghislain verwechselt werden, von dem schon 1513 bei Petrucci da Fossombrone in Venedig ein Buch Messen erschienen war.

Dancla, Jean Charles, vortrefflicher französischer Violinvirtuose und Componist für dieses Instrument, geboren am 25. Decbr. 1818 zu Bagnères de Bigorre in den Pyrenäen, wandte sich schon früh mit grosser Vorliebe dem Violinspiele zu und konnte sich als zehnjähriger Knabe mit Beifall öffentlich hören lassen. Rode, der ihn damals mit Erstaunen kennen lernte, vermittelte D.'s Aufnahme in das Pariser Conservatorium, wo derselbe Guerin, später Baillot zu Violin- und Berton und Halévy zu Compositionslehrern erhielt. Vielfach durch Preise (auch vom Institut de France für Composition einer Cantate) ausgezeichnet, verliess er das Conservatorium, trat in zahlreichen Concerten selbstständig oder mitwirkend als Virtuose auf und wurde als erster Violinist, dann als Sologeiger in das Orchester der Grossen Oper gezogen. Beim Conservatorium wurde er zum Hülflehrer und 1860 zum wirklichen Professor ernannt. Als Componist zeichnen ihn leichte, wenn auch nicht tiefe Erfindung, grosse Gewandtheit und eine angenehme, fliessende Schreibart aus; seicht ist seine Feder nur in den allzu zahlreichen, auf Bestellung der Verleger angefertigten Opernfantasien. Dagegen besitzen seine vielen für Schulzwecke gelieferten Arbeiten instructiven Werth und haben sich als sehr brauchbar erwiesen. Seine übrigen Compositionen bestehen in Concerten, Duo's, Solo's, Variationen; auch Streichquartette und Claviertrios hat er geschrieben. — Seine beiden jüngeren Brüder, Arnaud und Leopold D., in Verein mit welchen Charles D. alljährlich in Paris sehr geschätzte und beliebte Kammermusikabende veranstaltete, sind ebenfalls als tüchtige auf dem Conservatorium gebildete Künstler zu erwähnen; der erstere war Violoncellist und ist 1862 in seinem Geburtsort Bagnères de Bigorre gestorben, der andere ist Violinist und Beide waren wie der älteste Bruder im kaiserl. Theaterorchester angestellt.

Dandrien, Jean François, vortrefflicher französischer Componist und Orgelspieler, geboren 1684 zu Paris, gestorben am 16. Jan. 1740 ebendasselbst als Organist an den Kirchen St. Mery und St. Barthelémy. Seine Clavier- und Orgelwerke waren von den Zeitgenossen sehr geschätzt, ebenso seine Sonaten für Streichtrio und eine Reihe von Noëls etc. Besonders bekannt wurde ein von ihm verfasster »*Traité de l'accompagnement de Piano*« (Paris, 1719), der noch zweimal, 1727 und 1777, neue Auflagen erlebte.

Dankers, Ghislain, s. Danckers.

Daniel. Zwei ältere Componisten, von denen sonst nichts weiter bekannt ist, werden erwähnt, der ältere als ziemlich bedeutender französischer Tonkünstler vom »*Mercur galant*« Decbr. 1678 p. 65, der andere in Rellstab's Musikverzeichniss von 1786 mit drei Sonaten für Clavier und Violine op. 1, die in Amsterdam erschienen sind.

Daniel, Johann, ein im Anfange des 17. Jahrhunderts wirkender deutscher Lautenist hat für sein Instrument einige Stücke herausgegeben unter dem Titel: »*Thesaurus Gratiarum*« (Hanau, 1625, 2 Theile). Vgl. *Draudii Bibl. Class. germ.*

0

Daniel, Salvador, ein talentvoller französischer Tonkünstler, geboren 1831 in Paris, wurde anfangs von seinem Vater, einem Musiklehrer, auf der Violine unterrichtet und später auf dem Conservatorium allseitig musikalisch ausgebildet. Um 1858 begab er sich nach Algier, wo er Dirigent des französischen Gesangvereins wurde und sich mit grossem Eifer mit der orientalischen Musik, besonders mit der der Araber beschäftigte, unzählige orientalische Melodien aufzeichnete und durch Bearbeitung dem abendländischen Musikgeschmack zugänglich machte. Die Resultate dieser Bemühungen hat er in eine Brochüre, betitelt: »*La musique des Arabes*« (Algier, 1863), sowie in einige Musikalben niedergelegt. Im J. 1866 kehrte er in seine Vaterstadt zurück und wurde als Musikdirektor einer Kapelle engagirt, welche in dem vom Prinzen Napoleon an Speculanten verkauften pompejanischen Palast Abendconcerte, hauptsächlich untermischt mit den von D. gesetzten arabischen Musikstücken, veranstalten sollte. Aus Mangel an Theilnahme ging

jedoch diese Unternehmung bald ein, und D. lebte seitdem harmlos und still als Musiklehrer und Orchestergeiger in Paris. Während der Invasion der Deutschen Heere 1870—1871 betheiligte er sich als Journalist an der Revolution und wurde nach Auber's Ableben, Mitte Mai 1871, von der Commune zu dessen Nachfolger als Direktor des Conservatoriums ernannt. D. bekleidete diese Stellung, der er selbst unter günstigen Verhältnissen nicht gewachsen gewesen sein würde, nur wenige Tage. Bei der Einnahme der Stadt durch die Versailler Truppen wurde er von der rachsüchtigen Soldatesca in seiner Wohnung, in der *Rue Jacob*, aufgesucht und, angeblich weil er Widerstand leistete, niedergestossen. Er starb von Wunden bedeckt am 29. Mai 1871. Die Angabe, dass er auf der Barrikade kämpfend gefallen sei, ist ebenso unrichtig, wie die damalige Zeitungsnachricht, dass der Nachfolger Auber's Friseur gewesen sei.

Danielis, deutscher Tonkünstler, als Capellmeister zu Güstrow angestellt, lebte um 1670.

Danjou, Jean Louis Felicien, französischer Tonkünstler und Musiklehrter, geboren am 21. Juni 1812 zu Paris, wandte sich der Musik erst um 1828, aber mit solchem Eifer zu, dass er bereits 1830 Organist bei den *Blancs-manteaux* wurde, 1834 an der Kirche St. Eustache und 1840 an Notre-dame. Neben seinen Amtsgeschäften beschäftigte er sich angelegentlichst mit der Reform des französischen Kirchengesangs und Orgelbaues, machte für diese Zwecke viele Reisen und kostspielige Versuche und gründete sogar, nachdem er eine Schrift »*De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France*« (Paris, 1844) veröffentlicht hatte, ein eigenes periodisches Organ, betitelt: »*Revue de la musique religieuse populaire et classique*«. Die Gleichgültigkeit und der Widerstand der Organisten, Geistlichen und des Publikums hemmte das Weitererscheinen dieser Zeitung und dazu kam noch, dass D. durch die Revolution von 1848 den Rest seines Vermögens verlor. Gänzlich entmuthigt zog sich D. erst nach Marseille, dann nach Montpellier zurück und beschäftigte sich, als er endlich wieder nach Paris zurückgekehrt war, ausschliesslich mit Telegraphie. — Seine zahlreichen Artikel in obengenannter *Revue*, in der *Gazette musicale de Paris*, im *Dictionnaire de la conversation* und in der *Encyclopédie du XIX. siècle* zeugen von den trefflichsten Kenntnissen, namentlich in musikhistorischer und bibliographischer Hinsicht. Herausgegeben hat er ausserdem Messen und andere Kirchenstücke, sowie folgende Sammlungen: »*Chants sacrés de l'office divin*« (Paris, 1834), »*Recueil de tous les plain-chants du rit parisien en faux bourdon à quatre voix*« (8 Bde., Paris, 1835), »*Répertoire de musique religieuse*« (3 Bde., 1835) etc.

Dann, deutscher Componist, dessen Name aber nur noch durch drei Sonaten für Violine und Clavier (Heilbronn, 1797) bekannt ist.

Danneley, John Feltham, englischer Organist, Musiklehrer und musikalischer Schriftsteller, geboren 1786 zu Oakingham in Berkshire als Sohn eines Vorsängers im Kirchenchor zu Windsor. Sein Vater unterrichtete ihn im Clavier- und Orgelspiel, Samuel Webbe in der Composition. Durch Zufall um die ihm zugesicherte reiche Erbschaft seines Onkels gebracht, warf er sich um so eifriger auf die Musik, die er bereits aufgegeben hatte und nahm u. A. noch bei Wölfl Clavierunterricht. Als Musiklehrer ging er hierauf nach Ipswich, wo er in der Folge auch Organist wurde. Sein Lerneifer trieb ihn 1816 nach Paris, um bei Reicha Composition, bei Pradher das höhere Clavierspiel zu studiren. Dann erst liess er sich in London dauernd nieder, wo er bis zu seinem Tode im J. 1836 als Musiklehrer wirkte. Ausser einigen leichten Clavier- und Gesangstücken veröffentlichte er eine »*Encyclopädie oder musikalisches Wörterbuch*« (London, 1825), ein sehr oberflächlich und leichtfertig zusammengestelltes Werk, und eine »*Musikalische Grammatik*« (London, 1826), die aber nur die Anfangsgründe der Musik behandelt.

Danner, Christian, ein rühmlichst bekannter deutscher Violinist, geboren 1745 zu Mannheim, war der Sohn und Schüler des kurpfälzischen Hofmusikers Georg Danner und trat 1761 gleichfalls in die kurfürstliche Kapelle, mit welcher auch Vater und Sohn 1778 mit nach München übersiedelten. Im J. 1783

wurde D. als herzogl. Concertmeister nach Zweibrücken berufen und ging in gleicher Eigenschaft 1792 nach Karlsruhe, wo er 1816 starb. Sein Vater, den er zu sich genommen hatte, war bereits im J. 1800 verschieden. D.'s ausgezeichnetster Schüler war der berühmte Violinist Friedr. Eck. — In den Druck gelangten von D.'s compositorischen Arbeiten Solostücke für Violine und Violinduette; ein Violinconcert in *Fdur*, das man als sein Meisterwerk pries, blieb, wie viele andere seiner Compositionen, Manuscript.

Dannström, Johann, schwedischer Gesangcomponist, der in Stockholm als Gesanglehrer lebt, hat Operetten, Singspiele und namentlich zahlreiche gemüthvolle, innig empfundene Lieder geschrieben, die in Schweden nächst den Lindblad-schen zu den verbreitetsten und populärsten der neueren Zeit gehören.

Danysz, Kasimir, sehr begabter junger Componist der neuesten Zeit, geboren am 24. März 1840 zu Posen, wo er auch seine wissenschaftlichen und ersten musikalischen Studien machte. Im J. 1861 trat er in das von A. W. Bach geleitete Kirchenmusik-Institut zu Berlin, in dem er drei Jahre verblieb, worauf er 2 $\frac{1}{2}$ Jahre lang Schüler der Akademie und Ed. Grell's war. Zu gleicher Zeit benutzte er den Privatunterricht Löschhorn's im Clavierspiel und Flod. Goyer's in der Composition. Als Componist trat er 1869 und 1870 mit Clavierstücken, ein- und mehrstimmigen Gesängen hervor, die eine anziehende und selbstständige Erfindungsgabe und gute Arbeit verrathen. D., von dem noch Bedeutendes zu hoffen ist, lebt gegenwärtig als Musiklehrer und Dirigent eines Dilettanten-Orchestervereins sowie eines Gesangvereins zu Berlin.

Danzel, John, ein englischer Baccalaureus der Musik, der um 1604 als Organist und Musikdirektor an der heil. Geistkirche zu Oxford angestellt war. In der musikalischen Literatur ist er bekannt durch seine »*Songs for the Lute, Viol and Voice*« (London, 1606).

Danzi, sehr geschickter und fruchtbarer deutscher Componist, geboren am 15. Mai 1763 zu Mannheim (nicht zu Schwetzingen), war der Sohn des kurpfälzischen Hofmusikers und Violoncellisten Innocenz D. Dieser bildete ihn von früh auf gründlich in der Musik aus, wie in der Elementarlehre im Allgemeinen, so im Singen, Clavier- und Violoncellospiel speciell. Auf letzterem Instrumente zunächst erlangte er eine solche Fertigkeit, dass er schon in seinem 15. Jahre in die kurfürstliche Hofkapelle gezogen wurde. Bereits damals hatte er auch verschiedene Tonsätze geschrieben, die allgemein als talentvoll anerkannt wurden. Doch kam es zu einem geregelten Unterricht in der Compositionslehre erst, als der Aufenthalt des Abt Vogler in Mannheim, später in München dem jungen D. die erwünschte Gelegenheit darbot, bei einem anerkannten Meister studiren zu können. Unter den Hofmusikern, welche die kurfürstl. Kapelle bei deren Uebersiedelung nach München, im J. 1778, nicht verliessen, befand sich auch D., auf dessen Weiterbildung das grossartigere und anregende Kunstleben der bairischen Hauptstadt höchst vortheilhaft einwirkte. In Folge dessen trat er mit grösseren und umfangreichen Werken als Componist in die Oeffentlichkeit, namentlich mit Opern und Singspielen, wie: der »*Sylphe*«, »*Azakia*«, »*der Triumph der Treue*«, die zwar grosse Anerkennung fanden, sich aber auf der Bühne nicht zu behaupten vermochten. Auch drei andere Opern: »*der Kuss*«, die »*Mitternachtsstunde*« und »*Iphigenia*« gefielen sehr, ohne nachhaltigen Erfolg zu haben. Treffliche Stücke sind in allen diesen Partituren enthalten, ausdrucksvoll und gesangreich sind sie sämmtlich, und es tritt namentlich eine richtige und sorgsame Behandlung des Textes hervor, aber es fehlt ihnen der Glanz origineller, selbstständiger Erfindung, die Schärfe in der Zeichnung der Charaktere, wie sie bei Gluck und Mozart vorwaltet, und die Genialität der Ausarbeitung. Nach einem mehrjährigen Urlaube, den er zu Kunstreisen mit seiner Gattin, der geistreichen und seelenvollen Sängerin Margarethe D., benutzte, kehrte D. ruhmgekrönt als Virtuose und Dirigent nach München zurück, und er wurde 1797 zum Vice-Hofkapellmeister ernannt. Der Tod seiner Gattin, am 11. Juni 1800, der auch die ganze damalige Kunstwelt schmerzlich be-rührte, beugte ihn tief nieder und verleidete ihm den Aufenthalt an einem Orte,

der als Schauplatz der Triumphe der zu früh Dahingerafften ihm nur schmerzliche Erinnerungen bot. Er nahm daher gern das ihm offerirte Amt eines Hofkapellmeisters in Stuttgart an und siedelte 1807 dorthin über. Doch sah er sich in Folge der eintretenden eingreifenden Veränderungen, die sich vom Staat auch auf das Hoftheater und die Kapelle verpflanzten, veranlasst, sich um die Kapellmeisterstelle am baden'schen Hofe zu bewerben, die er erhielt und die ihn nach Karlsruhe führte, wo er still und eingezogen lebend, am 13. Apr. 1826 starb. — Obwohl kein Meister ersten Ranges, besitzt D. doch den wohl erworbenen Ruhm eines soliden und geschickten Musikers, in dessen Vocalwerken innige Empfindung und schöner Ausdruck vorherrschen. Da sie den Stempel der Zeit tragen, so sind sie übertragenderen Arbeiten Anderer gegenüber fast in Vergessenheit gerathen, mehr aber noch seine Instrumentalwerke, bestehend in Sinfonien, Sextetten, Quintetten, Quartetten und Concerten für verschiedene Instrumente, namentlich aber für Violoncello etc., an denen die Beethoven'sche Umwälzung der Orchestermusik ohne Einwirkung vorübergegangen ist. Seine zahlreichen Messen, Vespere, Magnificats, Te deum und Cantaten sind meist Manuscript geblieben, ein- und mehrstimmige Lieder von ihm sind dagegen im Druck erschienen und verlohnen näherer Bekanntschaft. Den hervorragendsten Werth behaupten noch immer seine trefflichen Singübungen, die weit verbreitet sind und noch zur Stunde einen ergiebigen Unterrichtsstoff bilden, wie denn überhaupt D. einer der vortrefflichsten deutschen Gesanglehrer gewesen ist.

Danzi, Margarethe, die berühmte Gattin des Vorigen, eine gefeierte, leider zu früh gestorbene Sängerin, war die Tochter des bekannten Münchener Theaterdirektors Marchand und in der baierischen Hauptstadt im J. 1768 geboren. Schon als zartes Mädchen war sie durch ihre gelungene und liebenswürdige Darstellung von Kinderrollen beim Publikum beliebt, und da sie nicht blos zur Schauspielerin, sondern zugleich zur Sängerin, damaliger Kunsterziehung gemäss, bestimmt war, so bildete sie sich im Gesang bei der berühmten Lebrun (s. d.), der Schwester ihres nachmaligen Gatten, im deutschen und italienischen Vocalstyle auf's Trefflichste aus und erwarb sich gleichzeitig den Ruhm einer ausgezeichneten Clavierspielerin. Im J. 1787 debütierte sie in der grossen Oper und zwar in »Castor und Pollux« von Vogler, und von Rolle zu Rolle wurde sie mehr und höher in München gefeiert. Sie heirathete 1790 den damaligen Hofmusiker Franz Danzi und trat mit demselben ein Jahr später eine mehrjährige, sehr erfolgreiche Kunstreise an. Am längsten verweilte das junge Ehepaar in Leipzig und Prag, wo Beide bei der trefflichen Guardasoni'schen Operngesellschaft, die abwechselnd in beiden Städten spielte, er als Musikdirektor und sie als erste Sängerin engagirt wurden. Besonders als Susanna in Mozart's »Figaro«, Carolina in Cimarosa's »*Matrimonio segreto*« und Nina in Paisiello's gleichnamiger Oper war sie eine gefeierte, vielbewunderte Erscheinung. In den Jahren 1794 und 1795 bereisten die beiden Gatten Italien und errangen, namentlich in Venedig und Florenz, nicht geringeren Beifall als in Deutschland. Kränklichkeit Margarethe's war 1796 die Ursache der Rückkehr nach München; ihr Zustand verschlimmerte sich von Jahr zu Jahr mehr und ging 1799 in eine schnelle Auszehrung über, die sie am 11. Juni 1800 dahinraffte, nachdem sie, einem leuchtenden Meteore gleich, allenthalben eben nur vorübergezogen war.

Daphnis, ein Sohn des Hermes (Mercur) und einer Nymphe, der Erfinder der bukolischen Poesie, welcher seine Heerden am Fusse des Aetna weidete und hierbei von dem Pan selbst in der Musik unterrichtet wurde, entflammte die Liebe einer Nymphe, ward jedoch derselben später gegen sein Versprechen untreu und zur Strafe dafür von ihr in einen Stein verwandelt, nach Theokrit aber von Liebe aufgezehrt.

Daquin oder **D'Aquin**, Doktor der Medizin zu Paris, dessen Lebenszeit in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt, ist u. A. der Verfasser eines literarhistorischen Werks, betitelt: »*Le siècle littéraire de Louis XV.*«, worin in acht werthvollen Briefen Abhandlungen über Tonkünstler und den damaligen Stand der Musik enthalten sind.

Daquin, Louis Claude, s. Aquin d'.

Daquoneus, Johannes, ein Contrapunctist des 16. Jahrhunderts, von dessen in Venedig 1567 gedruckten Gesängen noch vorhanden sind: »*Madrigali a 6 e 7 voci*« und »*Madrigalia 4 vocum*«.

Darabukkeh ist der Name einer Paukenart der Araber, deren Körper eigenthümlich gestaltet ist und aus Holz oder gebranntem Thon gefertigt wird. Dies Instrument hat die Gestalt einer inwendig hohlen Vase, deren Fuss etwa 19 Centimeter lang ist. Ueber die weite Oeffnung der Vase wird ein Membran dadurch gespannt, dass man es auf den Rand des Instrumentkörpers festklebt, weshalb die Stimmung nicht geändert werden kann. Diese Pauke nimmt der Spieler derselben beim Gebrauche so, dass er den Vasenfuss mit dem linken Arme umschlingt, und lässt durch Schläge mit der rechten Hand auf die Mitte des Membran geführt, oder durch Fingerschläge mittelst der linken Hand auf den Rand des Felles dieselbe ertönen. Die D. ist die gewöhnliche Begleiterin von Seiltänzern, Jongleuren, herumziehenden Musikern und Tänzern. 0

Darbes, Johann, dänischer Professor der Musik, Mitglied der königl. Kapelle und Instructor am Hofoperntheater in Kopenhagen, geboren ebendasselbst um 1750, erhielt die Grundlage zu seiner Musikbildung vom Secretair Freithoff. Da er sich besonders im Violinspiel auszeichnete, so gewährte ihm der König von Dänemark 1770 die Mittel zu einer Studienreise nach Italien. Nach siebenjähriger Abwesenheit, während welcher er vier Jahre beim Pater Martini in Bologna Composition studirt hatte, kehrte er in sein Vaterland zurück und erhielt auf Martini's einflussreiche Empfehlung die Stellung als erster Lehrer an der königl. Gesangschule in Kopenhagen, in welcher Stellung er viele Schüler auf's Trefflichste ausbildete. Seinem Wunsche, ganz in Italien leben zu dürfen, kam der ihm wohlwogene König entgegen, indem er ihn 1784 zum dänischen General-Consul in Italien ernannte. Aber noch ehe er dahin abging, fiel D. aus unbekannter Veranlassung in Ungnade, verlor alle seine Aemter und wurde mit der geringen Pension von 600 Thalern in den unfreiwilligen Ruhestand versetzt. D. zog sich hierauf nach Friedensburg auf der Insel Seeland zurück, gab jede künstlerische Beschäftigung auf und starb daselbst in grösster Eingezogenheit im J. 1810. — Von Compositionen D.'s weiss man nichts, als dass er in Italien, noch beim Pater Martini ein Stabat mater geschrieben hat.

Daranda ist der Name einer jetzt noch in Indien gebräuchlichen Trommel, die mit anderen Instrumenten zusammen verwerthet wird. Ein Exemplar derselben befindet sich im Museum der altindischen Compagnie zu London. 0

Darcls, François Joseph, französischer Operncomponist, geboren um 1756 zu Paris, war ein Schüler Gretry's und trat schon als Jüngling mit den komischen Opern »*La fausse peur*« und »*Le bal masqué*« in die Oeffentlichkeit. Die hochgespannten Erwartungen, welche diese Partituren erweckten, erfüllte D. leider ganz und gar nicht, da er sich einem ausschweifenden Lebenswandel ergab, der ihn von der Kunst ganz abzog. Da er hierbei auch in Konflikte mit der Polizei gerieth, so schickten ihn die Seinigen ihres Rufes wegen auf Reisen in das Ausland. D. wandte sich nach Russland, gerieth aber in St. Petersburg mit einem Offizier in Streit, wurde in Folge dessen in ein Duell verwickelt und verlor dabei sein Leben. Aus seinem Nachlasse erschienen noch im J. 1800: 3 *nouvelles Romances avec Clavecin*.

Dard, französischer Fagottbläser und als solcher Mitglied der königl. Kapelle in Paris, hat Solostücke seiner Composition für Fagott oder Violoncello 1767 in Paris veröffentlicht.

Darda, ein berühmter hebräischer Sänger und Dichter aus dem Geschlecht der Leviten, Sohn Masala's. Vgl. 1. Könige 4, 31.

Dardanus aus Troizene, soll nach den altgriechischen und römischen Schriftstellern zuerst das Blasen auf Pfeifen erfunden und geübt haben. Vgl. *Plinius, hist. nat. VII. 56*.

Dargha oder **Sarkoh**, hebräisch: דָּרְגָה, ist der Name eines der musikalischen Accentzeichen der Hebräer, das in dieser Form:  unter den letzten oder vorletz-

ten Buchstaben des Wortes gesetzt wurde, auf welches sich dasselbe tonbestimmend bezog. Die orientalischen Christen sollen, nach *Villoteau, de l'état actuel de la musique en Egypte 2^{me} partie, chap. VI, art. III*, wo dies Zeichen stand, folgenden Tongang gesungen haben:



Folgt man der Auslegung Kirchers, so war dies Zeichen so: § gestaltet, hiess Dorga und wurde durch folgenden Tongang wiedergegeben:



Nach M. Nathan, *An Essay on the history of Music* und anderen Autoren heisst das Zeichen Dargha und wird nach Bartholucci, *Bibliotheca magna rabbinica* von englischen Juden dafür die Melodie:



und von sponischen:



gesungen, wenn das Zeichen im Text befindlich. M. Naun-

bourg, ein hoher Beamter am Tempel und Mitglied des Consistoriums zu Paris, gibt in seinem Werke: »*Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours*« (Paris, 1847) Tafeln, die in Noten die in den verschiedenen Büchern der Bibel vorkommenden Accente zeigen. Für den Accent D. sieht man dort für's zweite Buch Mose an-

wendbar diese Melodie: , für's Neujahr etc. ist fast der-

selbe Tongang aufgestellt. Ueberhaupt ist letztgenanntes Werk behufs Weiterforschung in diesem Gegenstande zu empfehlen. O

Dargomyžský, Alexander V., russischer Operncomponist, geboren 1813 auf dem Gute seines Vaters im Smolensker Gouvernement, bekundete schon frühzeitig bedeutende Musikanlagen; denn er componirte bereits im 12. Jahre seines Alters als Autodidakt verschiedene Romanzen und Pianopiecen. Im J. 1830 glänzte er in Petersburg als ausgezeichnete Pianist und schloss 1832 innige Freundschaft mit M. J. Glinka (s. d.) und dem dramatischen Dichter N. V. Kukolnik, die ihn aufmunterten, sich völlig der Musik zu widmen. Im J. 1839 vollendete D. seine erste russische Oper, betitelt »*Esmeralda*«, die aber erst 9 Jahre darauf, im J. 1847, nach seiner Rückkehr aus der Fremde, wo er u. A. die Bekanntschaft mit G. Meyerbeer, Auber, Halévy gemacht hatte, aufgeführt wurde. Angespornet durch den günstigen Erfolg seiner Erstlingsoper componirte er im J. 1845 die lyrische Oper: »*Bacchus' Sieg*«, die aber nicht zur Aufführung gelangte. Im J. 1855 vollendete er seine dritte Oper »*Die Nymphe*« (*Rusalka*), die im J. 1856 mit grossem Erfolg in Petersburg aufgeführt wurde und sich von jener Zeit an auf dem Repertoire der russischen Oper dauernd erhalten hat. Ausserdem schrieb er eine Operette »*Ko-záček*« (Der kleine Kosak), die in Moskau sehr gefiel. In der letzten Zeit seines Lebens arbeitete er an der Oper »*Kamenyj gost*« oder auch Don Juan (Text von Puskin), die er zwar vollendete, aber nicht mehr instrumentirte, da er daran durch Krankheit verhindert wurde. Er starb am 17. Januar 1868. — Ausser den genannten Opern schrieb D. eine grosse Menge köstlicher Romanzen und Orchesterfantasien, welche, sowie auch seine dramatischen Arbeiten, sich mehr durch zarte, mosaikartige Bearbeitung als durch Energie und Kraft auszeichnen. Seine Melodien sind grösstentheils edel und poetisch. Sein Schwanenlied — die Oper Don Juan — werden seine Schüler Balakirev und Kuj instrumentiren und zur Aufführung bringen. M—s.

Darley, englischer Tonkünstler, einer der Orchesterdirektoren im Vauxhall zu London, starb zu Anfang des 19. Jahrhunderts daselbst.

Darmsaiten werden diejenigen Saiten (s. d.) genannt, welche aus Gedärmen gefertigt werden. Von allen thierischen Stoffen, wie: gedrehte Haare, Hautstreifen, Sehnen u. s. w., welche ausser dem Gespinnste der Seidenraupe zur Anfertigung von Saiten im Laufe der Zeiten benutzt wurden, haben sich Gedärme, besonders die junger Lämmer, am geeignetsten zur Herstellung tonerregender, kräftig- und wohlklingender Saiten gezeigt. Bereits im Alterthume wurden Musikinstrumente mit D. bezogen, welche auf mehr oder weniger kunstvolle Weise hergestellt waren. Wie an der Entwicklung der Musik und der Musikinstrumente, so auch haben an der Vervollkommnung der Fabrikation von D. in den letzten Jahrhunderten die Italiener den hervorragendsten Antheil genommen. Noch jetzt werden die klangvollsten und zugleich dauerhaftesten D. in Italien gefertigt und kommen unter dem Namen: „romanische“ oder: „neapolitanische“ Saiten nach allen Weltgegenden in den Handel. Als der berühmteste Fabrikant und eigentliche Begründer des günstigen Rufes, in welchem italienische D. stehen, ist A. Angelucci, geb. 1720, gest. 1765 zu Neapel, anzusehen. — Das Verfahren, nach welchem in Italien D. im Allgemeinen gefertigt werden, besteht in Folgendem: Es werden Därme von 7 oder 8 Monate bis höchstens 1 Jahr alten Lämmern ausgewählt, die dickeren Enden der oft bis 50 Fuss langen Eingeweide abgeschnitten, diese Därme in frischem Zustande aufgeschlitzt und sogleich gereinigt, damit sie ihre helle Farbe behalten. Sodann werden sie nach ihrer Güte und Stärke sortirt und die feinsten, schmalsten Stücke für die dünnsten Saiten, die stärkeren für die dicken Saiten ausgewählt. Zur Entfernung der Schleimhäute, des Fettes und aller fremdartigen Bestandtheile werden die Därme, nachdem die einzelnen Sorten an ihren schmalen Enden vereinigt worden, auf 24 Stunden in frisches Wasser, welches öfters erneuert wird, gelegt. Nach dieser Maceration wird auf einem etwas geneigten Brette die Oberhaut der Därme und aller Schleim aus dem Innern mit dem abgerundeten Rücken eines Messers abgestreift; hierdurch verwandeln sich die Därme in dünne, durchsichtige Häutchen. Dieser so zubereitete Saitling wird hierauf in eine Beize, von den Italienern *aqua forte* genannt, gelegt, welche hauptsächlich aus zersetzter verdünnter Weinhefe besteht, die nach ihrer Zersetzung nicht mehr sauer reagirt, sondern alkalisch wirkt. Zuerst gelangen die Saitlinge zu je 10 Stücken in eine schwache, aus 4 Pfund Hefe und 200 Mass Wasser zusammengesetzte Lauge, welche viermal des Tages gewechselt wird, wobei man jedesmal die Därme eine Stunde lang in freier Luft hängen lässt. Mit jedem Tage wird der Lauge mehr Hefe zugesetzt, bis sich nach 8 Tagen das Verhältniss auf 20 Pfund Hefe zu 200 Mass Wasser beläuft. Während dieses Beizens werden die Saitlinge immer reiner und klarer, quellen immer mehr auf und schwimmen endlich auf der Oberfläche. Sobald dies erfolgt, werden sie aus der Beize genommen, mit frischem Wasser von aller Lauge gereinigt und sogleich gesponnen, d. h. gedreht. Zum Drehen bedient man sich eines gewöhnlichen Seilerrades von 3 Fuss Durchmesser. Die Drehung muss von beiden Enden aus in gleichmässiger Bewegung sehr vorsichtig und genau ausgeführt werden, damit die Saite eine vollkommen cylindrische Form erhalte. Je nach dem Grade der Stärke oder Dicke, welche man der D. geben will, werden eine grosse Anzahl Saitlinge von entsprechender Stärke zusammengedreht. Zu den dünnsten, am höchsten klingenden Mandolinsaiten werden zwei ganz schwache Saitlinge, zu Violinquinten drei bis vier, zur \bar{a} Saite vier stärkere Fäden, zu \bar{d} sieben bis acht Saitlinge gebraucht; Violoncell a erhält neun, d zwölf bis vierzehn Fäden; zu den Contrabasssaiten werden die stärksten Därme in ähnlichem Zahlenverhältnisse genommen. Die Drehung wird nur allmählig in Graden, auf zwei, drei bis vier Mal ausgeführt. Nach jeder Drehung werden die Saiten, während sie noch nass sind, auf einen Holzrahmen gezogen, der 5 Fuss lang und 2 Fuss breit ist. An den Seiten des Rahmens befinden sich hölzerne Pflöckchen, über welche die Saite, soweit sie reicht, gezogen und mässig gespannt wird. Haben die Saiten die erste gelinde Drehung erhalten, so nimmt man sie von der

Spindel, spannt sie wieder auf den Rahmen und bringt sie nun in die Schwefelkammer, welche gewöhnlich 12 Fuss ins Gevierte hat. Die Kammer wird mässig geheizt, so dass die Saiten binnen 24 Stunden ziemlich, aber nicht ganz trocken sind. Sobald die Saiten etwa halb trocken sind, was nach ungefähr 12—14 Stunden der Fall ist, zündet man in der Kammer in einer Schale $2\frac{1}{2}$ Pfund Schwefel an, der gegen 6 Stunden brennt. Nach etwa 24 Stunden nimmt man die nun weiss gebleichte Saite aus der Kammer, hängt sie wieder an die Spindel des Seilerrades und gibt ihr eine weitere oder die letzte Drehung. Hierauf glättet man sie, indem man Schnüre von Pferdehaaren um die Saite wickelt und damit andrückend an ihr auf und ab fährt. Bei starken Saiten wiederholt man die Schwefelung, Drehung und Glättung noch ein- bis zweimal, und lässt die Saite zuletzt in freier Luft trocknen, was bei schönem warmem Wetter ungefähr 5 Stunden Zeit erfordert. Dann dürfen sich die Saiten, vom Rahmen losgemacht, nicht mehr zusammenziehen und darf sich keine, 4 oder 5 Zoll von ihrem Ende gehalten, durch ihre eigene Schwere biegen. Nun werden diese fertigen Saiten mit feinem Olivenöl leicht bestrichen, in Stücke von 6 bis 8 Fuss Länge geschnitten, über einen hölzernen Cylinder gewunden und zusammengebunden, wodurch sie jene Rollenform erhalten, in welcher sie als Bund oder Stock, ital. *Mazzo*, zu 30 Stück von je 3—4 Zügen verschickt werden. Das Bestreichen der Saiten mit Oel wird in neuerer Zeit in geringerem Masse angewendet, da die Saiten dadurch zu weich werden und an Klang verlieren würden; auch trägt das Ranzigwerden des Oels dazu bei, dass Saiten, welche aufbewahrt werden, bald verderben. Von gleich zweifelhaftem Werthe für die D. ist das Schwefeln, denn es greift die Saiten leicht zu sehr an, und beeinträchtigt dann ihre Haltbarkeit. Manche Fabrikanten unterlassen das Schwefeln desshalb ganz und liefern durch sorgfältiges Reinigen der Saitlinge dennoch helle, klare Saiten. — Eine gute D. muss einen vollkommen homogenen Cylinder bilden, ohne Wülste oder Knoten. Sie muss durchscheinend und elastisch sein, darf während des Aufziehens Farbe und Durchsichtigkeit nicht verlieren und muss sich, wenn sie kurze Zeit gespannt und ausgedehnt wurde, wieder bis fast zu ihrer ursprünglichen Länge zusammenziehen. Die helle Farbe und Durchsichtigkeit der Saite ist ein Beweis, dass dieselbe vollkommen gereinigt sowie fest und gut gesponnen ist. Diese Eigenschaften gehen jedoch durch längeres Liegen und Austrocknen der D. wieder verloren; gute Saiten erhalten alsdann, da die Fäden sich stellenweise von einander lösen, ein hellfleckiges Aussehen und erscheinen erst nach dem Aufziehen auf das Instrument, wenn sich die Fäden durch die Spannung wieder fester gelegt, gleichmässiger klar. Solche etwas zu alt gewordenen D. nützen sich früher ab, die Fäden fahren aus und hemmen die Schwingungen der Saite. Allzulange Zeit liegende D., namentlich die von geringerer Qualität werden trübe, dunkler und verlieren, besonders wenn sie eingeölt waren, ihre Elastizität. Neugefertigte D. hingegen klingen noch nicht in voller Schönheit und sprechen ziemlich schwer an. — Knoten oder Wülste, welche leicht bei geringerer Sorgfalt während des Spinnens oder durch ungleiche Stärke der Saitlinge entstehen, machen den Ton der D. unrein (falsch), die Saite kann in diesem Falle nicht in allen ihren Theilen gleichmässig schwingen und gibt Nebentöne an, welche, dem Haupttone nahe liegend, diesen ganz unbestimmt erscheinen lassen. Dieselbe Unreinheit des Tones entsteht, wenn die Dichtigkeit der Saite nicht in allen Theilen die gleiche ist. Nur selten findet man eine D., welche von so vollkommener Cylinderform und so gleichmässiger Dichtigkeit wäre, dass sie als vollständig rein tönend gelten dürfte. Selbst von den guten italienischen D. entspricht kaum die Hälfte von der Zahl der in einem Bunde befindlichen Saiten allen künstlerischen Anforderungen. Die Bemühungen, D., namentlich bereits fertige, durch irgend ein Verfahren zuverlässig reintönend herzustellen, müssen leider stets von vornherein als erfolglos hingestellt werden, da die Fabrikation die dazu nothwendige, Alles berechnende Sorgsamkeit nicht zulässt, bei bereits fertigen D. aber deren Dichtigkeit nicht mehr zu verbessern ist. Etwaiges Glattschleifen oder ähnliche Manipulationen, welche angewendet werden, um die Form der D. genau cylindrisch zu machen,

haben den Nachtheil, dass dadurch der Zusammenhang der Fasern zerstört wird, so dass sich die Saiten sehr bald abgreifen und ausfasern. Zwar machen Viele damit Reclame, dass sie ein Verfahren reintönende, allen Ansprüchen genügende D. herzustellen gefunden zu haben vorgeben, aber die musikalische Welt erfährt weder jemals ihr wohlgehütetes, angebliches „Geheimniss“, noch vermag sie die daraus hervorgegangenen Resultate als gelungen anzuerkennen. Der Spieler bleibt somit, wenn er eine möglichst reintönende D. zu besitzen wünscht, darauf angewiesen, aus der ganzen Länge einer Saite nach dem Augenmasse oder mit Hilfe eines Saitenmessers (*Chordometer*) denjenigen Theil von der Länge eines Zuges heraus zu suchen, welcher von gleichmässiger Stärke ist, und dieses Stück zum Aufziehen zu wählen, die wulstigen, fehlerhaften Theile der Saite aber unbenutzt zu lassen. Würde eine ganze Saite ohne weitere Rücksicht in einzelne Zuglängen abgemessen und zertheilt werden, so würde möglicherweise gerade das beste Stück durchschnitten und unter keinem dieser Züge eine reine Saite zu finden sein. Ist ein anscheinend guter Zug gefunden, so prüfe man noch vor dem Aufziehen ob die Schwingungen der Saite regelmässig sind oder nicht. Um dies zu erforschen, fasse man beide Enden der Saite mit Daumen und Zeigefinger beider Hände, spanne die Saite mässig stark an und setze sie durch Anstreifen mit dem vierten oder kleinen Finger einer Hand in Schwingungen. Sind diese Schwingungen regelmässig, d. h. bilden sie folgende Figur ohne Nebenlinien:



so ist der Zug rein, laufen die Schwingungen aber unregelmässig zusammen, und zeigt sich wie in nachfolgender Figur eine dritte Linie:



so ist die Saite unrein und kann nicht benutzt werden. Diese Art und Weise, die Reinheit der D. zu prüfen empfiehlt schon Virdung (1511); M. Agricola (1545) gibt ähnliche Rathschläge, indem er sagt:

„Wenn Du ein gebindlin seyten auff thust
 So nim die seyten so lang sie haben musst,
 Nach dem Instrument recht abgemessen
 Auch soltu (was folgt) nicht vergessen,
 Sondern spanne sie mit den Henden vorn ein
 Vnd schlag darauff mit dem Daumen allein,
 Also, das die seyten zittert und brummet,
 Darnach sich vleissig drauff, was draus kummet,
 Ja geringer widerscheinung ist,
 Ja besser die seyten, das sag ich mit list,
 Vnd ja grösser widerschlagung der seyten,
 So viel erger sie auff's Instrument steyt,
 Denn eine falsche seyten, sag ich Dir schlecht,
 Kan gar selten werden gestimmet recht.“ —

Auf Streichinstrumenten, deren Saiten in Quinten stimmen, wird eine D. mit der ihr benachbarten quintenrein genannt, wenn diese zwei Saiten am gleichen Theilungspunkte niedergedrückt durch alle Lagen die reine Quinte geben. Es kann aber eine D. für sich rein und dennoch mit einer anderen, ebenfalls reinen, quintenfalsch sein. Dies erklärt sich daraus, dass fast alle D. nach einem Ende hin etwas dünner werden. Ist dieses Abnehmen der Stärke auf die ganze Länge der Saite vertheilt, so wird dieselbe dessenungeachtet regelmässig schwingen und rein klingen; nur liegen die Intervalle für die Applikatur am stärkeren Theile im Verhältnisse näher zusammen als am schwächeren, und liegt die Oktave nicht genau in der Mitte der Saitenlänge. Liegen die dünnen Enden zweier D. einander gegenüber, so sind diese D. zusammen quintenfalsch, wenn auch jede einzelne für sich rein ist. Dieser Uebelstand wird leicht durch das Umkehren einer der beiden gehoben. Um einem Instrumente einen quintenreinen Bezug zu geben, ist daher darauf zu achten, dass

die dünneren Enden sämtlicher Saiten neben einander liegen, am besten über dem Stege, weil dann die D. beim Bogenstriche besser ansprechen. Befinden sich D. nicht über einem Griffbrette, sondern schwingen frei, so stellt sich die Unreinheit der Intervalle nur bei Hervorbringung der Aliquottöne heraus. — Die italienischen Städte, in welchem die berühmtesten Darmsaitenfabriken sich befinden, sind Rom, Neapel, Padua und Mailand. Alle Versuche, in den nördlicheren Ländern D. von eben solcher Güte und Zartheit wie die italienischen herzustellen, sind bisher fruchtlos geblieben, denn es fehlt daselbst das allein taugliche, und darum unentbehrliche Material, die geeigneten Därme. Die Erfahrung lehrt nämlich, dass die Membranen von mageren, dabei aber kräftig und naturgemäss genährten Thieren zäher und elastischer sind, als von fetten oder überfütterten Thieren. In keinem Lande aber gestalten sich die Verhältnisse so günstig wie in Italien, in dessen Gebirgsgegenden die geeignetste Ernährungsweise für die Thiere angewendet wird, und wo überdies ganz junge Lämmer in grosser Zahl geschlachtet werden; in keinem Theile von Deutschland oder Frankreich hingegen würden Därme von so jungen Schafen in hinreichender Menge vorhanden sein. Man ist daher in diesen Ländern gezwungen, Hammels- oder Kalbsdärme zu verwenden, welche aber namentlich zur Fabrikation dünner Saiten viel zu dick sind. Ausserdem sind die Temperaturverhältnisse, welche während des Gährungsprozesses der Saiten von Wichtigkeit sind, in Italien bedeutend günstiger als in nördlicheren Ländern. Die geeignetste Zeit für die Darmsaitenfabrikation in Italien ist vom Mai bis August. In deutschen, englischen und französischen Fabriken muss die zur Beizebereitung nothwendige Weinhefe durch eine Pottaschenlösung aus etwa 16 Loth Pottasche auf 30 Pfund Wasser, die im Nothfalle mit etwas Alaun geklärt wird, ersetzt werden. Bei jedesmaliger Erneuerung dieser Lauge werden die Därme zwischen dem mit einem messingenen Fingerhut versehenen Daumen und aufgelegtem Zeigefinger hindurchgezogen und tüchtig ausgestreift. Letztere Art des Beizens erfordert im Vergleiche mit der italienischen weniger Zeit, lässt aber nicht ebenso vortreffliche Saitlinge entstehen. — Schon einige Male haben es Regierungen, namentlich die französische, versucht, durch ausgesetzte Preise eine Vervollkommnung der Darmsaitenfabrikation anzuregen, aber ohne ein Resultat erzielen zu können. Noch jetzt ist man nirgends im Stande Violinquinten zu verfertigen, welche den besten italienischen gleichkommen. Immerhin wird weniger hoch gespannten Ansprüchen durch deutsche Fabriken sehr preiswürdige Waare geliefert, manche derselben erreichen, mit alleiniger Ausnahme in der Herstellung von Violinquinten, nahezu sogar die berühmtesten italienischen Fabriken. — Als Surrogat für die Violinquinten werden aus Seide oder Hanf gesponnene Saiten in Anwendung gebracht; diese sind zwar dauerhaft, besitzen aber nicht die Klangschönheit, welche den D. eigen ist. — Für vielsaitige Instrumente, wie Harfe oder Zither, werden einige von den D. ihres Bezuges zur sicheren Orientirung des Spielers roth, blau oder schwarz gefärbt. Solche gefärbte D. sind jedoch meist nur in geringeren Qualitäten zu haben. — Die Länge der einzelnen Züge der D. für jedes besondere Instrument wird nach der Mensur desselben bemessen; die Stärke oder Dicke der Saiten richtet sich nach dem Baue des Instrumentes und wird mittelst des Saitenmessers fixirt (s. Bezug). — Im Verhältnisse zu Metalldrahtsaiten sind D. viel leichter an Gewicht und geben deshalb, bei gleicher Länge und Dicke mit Drahtsaiten, einen viel höheren Ton. Da D. nicht so elastisch sind als Metallsaiten, unterscheiden sie sich von diesen im Tone durch eine geringere Anzahl von mitklingenden Obertönen. In Folge dessen ist ihre Klangfarbe, wenn sie durch Reissen mit dem Finger intonirt werden, weniger klimpernd, aber auch besonders bei dickeren D. stumpfer, und ihr Ton weniger kräftig und nachhallend; mit einem Bogen gestrichen klingen sie hingegen nicht so nälend und zugleich kräftiger als Drahtsaiten. In der Verbindung von D. mit besponnenen Saiten, welche Seideeinlage haben, wie solche auf Instrumenten mit zahlreicher Besaitung, der Harfe und bei den Basssaiten der Zither stattfindet, auf welchen die höheren Töne nur durch D. vertreten werden können, macht sich die geringere Klangfähigkeit durch Anreissen in Schwingung versetzter

D. im Gegensatze zum Klange der besponnenen Saiten etwas störend bemerklich, wenn der Spieler diesen Klangunterschied nicht durch richtig gewählte Stärke des Bezuges und geschickten Anschlag der Saiten möglichst auszugleichen weiss. Selbst die einzelnen D. eines Streichinstrumentes klingen, wenn dieses nicht vorzüglich gebaut ist, in Folge ihrer ungleichen Dicke verschieden und beeinträchtigen, sobald sie nicht als Klanggegensätze wirken können, den Fluss der Melodie. — Um tiefklingende Saiten für Streichinstrumente herzustellen, werden D. mit Draht besponnen (s. Bessinnung). Die D. dient als Kern (Einlage) zur Spannung der Saite und muss alle jene guten Eigenschaften besitzen, welche für unbesponnene D. angegeben wurden, damit die übersponnene Saite fehlerfrei sein kann. Die Reinheit der daraus gefertigten besponnenen Saite bleibt dann immer noch abhängig von der bei der Bessinnung angewendeten Sorgfalt. Die Aufbewahrung der D. geschieht am besten an einem trocknen und nicht zu warmen Orte, in einer Blechbüchse, welche nicht oxydirt, in Staniol oder einer Blase, um die atmosphärischen Einflüsse abzuhalten. — Wegen ihrer grossen Zähigkeit und Haltbarkeit finden D. zu mancherlei technischen Zwecken, und wegen ihrer hygroskopischen Eigenschaften, welche sie gegen Temperatur- und Witterungsveränderungen sehr empfindlich machen, auch zu meteorologischen Instrumenten Benutzung. — Ueber die Anwendung von D. auf Tonwerkzeugen und das Verhalten derselben bei Tonerzeugung s. unter „Besaitung.“

M. Albert.

Darondeau, Benoni, Tonkünstler, geboren um 1740 zu München, siedelte 1782 nach Paris über, wo er Gesangunterricht erteilte. Er veröffentlichte Romanzen und kleine Gesangstücke seiner Composition und 1789 die komische Oper *»Le soldat paramour«*. — Sein Sohn Henri D., geboren am 28. Febr. 1779 zu Strassburg, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Pariser Conservatorium und zwar im Clavierspiel bei Ladurner und in der Composition bei Berton. Er zeichnete sich später besonders als Balletcomponist aus (*»Acis et Galathée«*, *»les deux Oréoles«*, *»Les sauvages de Floride«*, *»Rosine et Lorenzo«* etc.), veröffentlichte aber auch viele Romanzen und Clavierstücke, als Sonaten, Fantasien, Variationen, Rondos, Potpourris u. s. w. Er war auch längere Zeit hindurch als Bühnencomponist des Variété-Theaters angestellt, für welche Bühne er zahlreiche Tonstücke zum praktischen Gebrauche theils setzte, theils arrangirte.

Darstellung heisst überhaupt die Handlung, durch welche man etwas zu einem Gegenstande der äusseren Anschauung macht. Das, was dargestellt wird, kann entweder ein Wirkliches sein, welches im Bilde der sinnlichen Auffassung dargeboten wird, oder (wie es bei der Tonkunst ausschliesslich der Fall ist) ein innerlich Gedachtes und Vorgebildetes, für welches die D. einen sinnlich-ausschauenden Ausdruck sucht. So versteht man namentlich unter ästhetischer D. diejenige Behandlung eines ästhetischen Stoffes, wodurch er eine ihm entsprechende, durch sich selbst gefallende Form für die Anschauung erhält. Dieser Stoff ist immer eine ästhetische Idee, und in dem Masse, wie der Künstler diese Idee behandelt, erreicht oder verliert er seinen Zweck, nämlich die D. derselben. Sie ist nicht mit der blossen mechanischen Behandlung, mit der Ausarbeitung zu verwechseln, die nur das Mittel zur D. ist. Ein sinnlich Auffassbares soll eine bestimmte Idee des Geistes ausdrücken und einen dieser Idee gemässen Gefühlszustand hervorbringen. In dieser Forderung liegen Anschaulichkeit, Objektivität und Vollständigkeit als die Bedingungen, unter denen dies allein bewirkt werden kann. Am meisten und im engsten Sinne sind es die bildenden Künste, und unter diesen vorzugsweise die Plastik, welche darstellen können, indem sie das künstlerisch Gedachte als wirklichen, raumerfüllenden Gegenstand den dafür empfänglichen äusseren Sinnen hinstellen; sie bringen Gestalten im eigentlichen Sinne hervor. Wo andere Künste, namentlich die Tonkunst darstellen, ist dies nur dadurch möglich, dass der Tondichter einen inneren geistigen Zustand dem Auffassenden durch das Mittel musikalischer D., durch Töne oder durch die Zeichen dafür, die Noten, zur möglichst entsprechenden Anschauung bringt, mit anderen Worten: der Tondichter muss etwas Inneres, Gedachtes oder Empfundenes, zu

einem Gegenstande der äusseren Anschauung machen. Wahrheit und Schönheit sind die Hauptfordernisse der D. Das musikalische Kunstwerk ist bereits in das erste Stadium der D. getreten, wenn es, entsprechend den grammatikalischen und ästhetischen Kunstregeln auf's Papier gebracht worden ist; die zweite Art oder Seite der D. tritt erst dann hervor, wenn es zur wahrnehmbaren Auffassung durch das Gehör, kurz gesagt: zum Hören gelangt, wenn es also durch Sänger oder Instrumentalisten in einer versinnlichten Veranschaulichung erscheint und dadurch gleichsam erst lebendig wird.

Dascanio, Josquin, oder **Josquin d'Ascanio**, ein Contrapunktist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen nichts weiter bekannt ist.

Dasser, Ludwig, latinisirt auch **Dasserus** oder **Daserus** geschrieben, war zu Ende des 16. Jahrhunderts herzogl. württembergischer Kapellmeister und soll sehr gewandt im Contrapunkt gewesen sein. Von seinen Werken sind nur wenige erhalten geblieben: eine zu München 1578 herausgekommene vierstimmige Passion und einige von Johann Woltz fürs Clavier arrangirte Motetten. Andere vier-, fünf- und sechstimmige Kirchenstücke befinden sich im Manuscript auf der Münchener Bibliothek. †

Dasypodius, Conradus, aus Strassburg gebürtig, wo er 1532 geboren und später Professor der Mathematik war. Er hat nach *Vossii de nat. Art. lib. 3 c. 22 § 1* in seinen *Protheoriae mathemat.* über die Eintheilung der theoretischen Musik geschrieben. Er soll 1600 am 26. April im 68. Lebensjahre gestorben sein. 0

Dathi, Agostino, italienischer Philosoph und Redner aus Siena, war ums Jahr 1460 Stadtsecretair in seinem Geburtsort und hat unter andern auch 1460 eine Abhandlung »*De Musica Disciplina*« betitelt, geschrieben. Siehe *Buddei Lexicon* und *Gesneri Partition. univ. lib. 7. tit. 3.* †

Dati, Vincenzo, berühmter italienischer Sänger zu Parma, der in den Diensten des Herzogs von Mantua stand und sich in den Jahren 1680 bis 1690 eines weitverbreiteten Rufes in seinem Vaterlande erfreute.

Dattari, Ghinolfo, italienischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts aus Bologna, gab 1568 in Venedig unter dem Titel *Vilanelle* eine Sammlung von Volksliedern heraus.

Daube, Johann Friedrich, deutscher theoretisch-musikalischer Schriftsteller und Componist, geboren 1730 in Augsburg (nach Anderen in Kassel), war anfangs Kammermusikus in der herzogl. württembergischen Kapelle, später Rath und erster Secretair der vom Kaiser Franz I. zu Augsburg gegründeten Akademie der Wissenschaften. Zuletzt zog er nach Wien und starb daselbst am 19. Septbr. 1797. Als Componist ist er wenig bekannt. An theoretischen Schriften gab er heraus: »*Generalbass in drei Accorden, begründet in den Regeln der alten und neuen Autoren*« (Leipzig, 1756) und »*Der musikalische Dilettant u. s. w.*« (Wien, 1773). Das erste Werk erfuhr von Marpurg, in dessen *Krit. Beitr.* p. 325, unter dem Namen Dr. Gemmel die heftigsten Angriffe. Nach D.'s Tode erschien noch: »*Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Composition, sowohl für Instrumental- als Vocalmusik*« (2 Theile, Wien, 1798).

Daubenrochus, Georgius, ein ums Jahr 1600 lebender Schulmann, veröffentlichte: »*Epitome Musices*« (Nürnberg, 1613).

Daumen, (dessen Gebrauch), s. **Fingersatz**.

Dauphin, gewandter französischer Componist von Chansons, lebte um 1710 zu Paris. In dem damals gangbaren »*Recueil des airs sérieux et à boire*« sind mehrere seiner beachtenswerthen Gesänge eingerückt, ausser welchen er noch selbstständig zwei Bücher mit Chansons herausgegeben hat, die der Boivius'sche Musik-katalog von 1729 p. 34 aufführt.

Dauprat, Louis François, berühmter französischer Hornist, Lehrer und Componist für sein Instrument, geboren am 24. Mai 1781 zu Paris. Zuerst war er Chorknabe an der Notredame-Kirche, dann Zögling des Conservatoriums, das damals eben unter dem Titel »*Institut national de musique*« gegründet worden war.

Dort wurde das Horn sein Hauptinstrument und Kenn sein Lehrer darauf. Nach kaum sechs Monaten war er befähigt, in dem von Sarette organisirten Musikchor der Nationalgarde mitzuwirken; 1799 trat er in das der Consulargarde und machte unmittelbar darauf den Feldzug in Italien mit. Nach Paris zurückgekehrt, verabschiedete er sich von der Militairmusik und wurde Hornist im Orchester des Theaters Montansier. Gleichzeitig trat er auch noch einmal in das Conservatorium, um bei Catel und Gossec Harmonielehre und Composition zu studiren. Von 1806 bis 1808 war er beim Theater in Bordeaux, wurde dann Kenn's Nachfolger im Orchester der grossen Oper und endlich der Duvernoy's als Solo-Hornist daselbst. Neben dieser Stellung, die er bis 1831 inne hatte, war er 1811 in Napoleon's Privatkanpelle, 1816 auf Domnich's Posten in der Ludwig's XVIII. und wurde gleichzeitig als Professor am Conservatorium angestellt. Für seine Strebbarkeit spricht es, dass er 1811 abermals einen dreijährigen Compositionscursus und zwar bei Reicha durchlief. Seine Compositionen bekunden denn auch vorangegangenes gründliches Studium; sie bestehen in gedruckten Werken aller Gattungen für Horn, aber auch in zahlreichen Manuscript gebliebenen Sinfonien, Kirchenstücken, Ballet-Partituren, Gesängen u. s. w. Eben so hinterliess er ungedruckt mehrere Untersuchungen auf dem Felde der Harmonielehre. Ausserordentlich werthvoll ist jedoch seine Schule für erstes und zweites Horn, betitelt: »*Methode pour cor alto et cor basse*«, die auch dem Unterricht auf dem Pariser Conservatorium zu Grunde gelegt ist.

Dauscher, Andreas, ein Musikdilettant aus Isny, der um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts in Kempten lebte und mehrere theoretische Werke veröffentlichte, die auf einen tiefergehenden Werth keinen Anspruch machen können. Das bedeutendste derselben ist ein »Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte« (Ulm, 1801).

Daussoigne, Joseph, der sich nach seinem berühmten Oheim auch Daussoigne-Méhul nennt, Operncomponist und vortrefflicher Musiktheoretiker, geboren am 24. Juni 1790 zu Givet, trat im Jahre VII der französischen Republik in das Pariser Conservatorium und studirte daselbst Clavierspiel bei Joh. Ludw. Adam, Harmonielehre bei Catel und höhere Composition später bei Méhul. Sein grosses Talent und der vorzügliche Unterricht auf diesem Institute wirkten zusammen, dass er im Laufe mehrerer Jahre zu einem gründlich gebildeten, gediegenen Musiker heranreifte und von dem Institut de France 1807 für seine Cantate »Ariadne auf Naxos« den zweiten Compositionspreis erwarb. Schon 1809 wurde ihm auch der erste, der sogenannte Römerpreis, zu Theil, mit dem das übliche Staatsstipendium zu einer Studienreise in das Ausland verbunden war. Da ihn das Kunstleben in Italien und besonders in Rom unbefriedigt liess, so kehrte er bald nach Paris zurück, wo er die Oper »Robert Guiscard« vollendete, dieselbe der Opernverwaltung vorlegte, ihre Aufführung jedoch, trotz der einflussreichen Empfehlung seines Oheims Méhul nicht durchsetzte. Erst 1817 gelang ihm dies mit seiner dreiaktigen komischen Oper »*Le faux inquisiteur*«, die jedoch, trotz aller Anerkennung für die Musik, des mangelhaften Textbuches wegen alsbald wieder bei Seite gelegt wurde. Kein besseres Schicksal hatte die darauf folgende einaktige Oper »*Le testament*«, und erst die fernere Oper »*Les amans corsaires*« schien einem besseren Erfolge entgegen zu gehen, da sie die Prüfungskommission warm befürwortete. Diesmal aber verhinderte der Intendant der *Opéra comique*, der Herzog von Aumont, die Aufnahme. Als auch 1820 seine Oper »*Aspasie*« und 1824 seine »*Deux Salems*« nicht gefielen und als ihm durch Intriguen vollends das ursprünglich für ihn bestimmte Textbuch der »*Deux nuits*« wieder abgenommen und an Boieldieu übergeben wurde, da stand sein Entschluss fest, die Opernlaufbahn aufzugeben, auf der ihm eigentlich nur die Art und Weise, wie er zu Méhul's »*Stratonice*« die Recitative gesetzt und die unvollendet hinterbliebene Oper desselben Meisters »*Valentine de Milana*« fertig gestellt, Lorbeeren eingetragen hatte. Obwohl er eine ehrenvolle Stellung als Professor der Harmonielehre am Pariser Conservatorium bekleidete, bewarb er sich um das erledigte Amt eines Direktors

am Conservatorium zu Lüttich, das er 1827 erhielt und fast 40 Jahre lang wahrhaft mustergültig bekleidete. In umsichtiger, intelligenter Weise hat er die dieser Anstalt zu Gebote stehenden, nicht überreichlichen Geldmittel verwendet, um alle Unterrichtszweige zu verbessern und eine ächt künstlerische Disciplin zu schaffen. Eine vorzügliche Bibliothek und Instrumentensammlung, durch D. eigentlich erst angelegt und erweitert, gehören jetzt zum Haupt-Inventarium des Lütticher Conservatoriums, welches nach D.'s bewährten Principien von Etienne Soubre bis 1871 fortgeführt wurde und dessen jetziger Direktor Theod. Radoux ist. D. selbst lebt, nachdem er sein Amt wegen zunehmenden Alters und damit verbundener Kränklichkeit niedergelegt hatte, hochgeachtet und geehrt in Brüssel. Der Eifer und die Treue, mit denen er sich den Direktoriatsgeschäften gewidmet, hat ihn seit 1827 verhindert, sich eingehender der Composition zu widmen. Grössere Arbeiten von ihm datiren wohl nur noch aus den Jahren 1828 und 1830; die erstere ist eine treffliche, innig gehaltene Cantate, componirt und ausgeführt bei Gelegenheit der Beisetzung des Herzens Gretry's in Lüttich, die andere eine Sinfonie mit Chören, betitelt: »*Une journée de la révolution*«, welche als meisterhaft gerühmt wird und in Brüssel 1834 mit besonderem Glanze zur Jahresfeier des Nationaltages zur Aufführung kam.

Dautrice, Richard, französischer Violinist und Componist für dieses Instrument, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts und hat Concerte für Violine geschrieben und veröffentlicht.

Dauvergne, Antoine, s. Auvergne d'.

Davaux, Jean Baptiste, s. Avaux d'.

Davenant, Sir William, ein fruchtbarer englischer dramatischer Dichter, geboren 1605 zu Oxford, führte, da er seit 1637 zum Hofdichter ernannt und als Royalist beim Volke verdächtig war, ein unstätes und verhängnissvolles Leben. Nach der Revolution und nach bestandener zweijähriger Haft wurde ihm gestattet, als Direktor einer Gesellschaft in London dramatische Unterhaltungen zu veranstalten, welche melodramatisch Deklamation mit Musik verbanden und woraus eine Art Darstellung hervorging, die der Oper sehr nahe kam. Er starb am 17. Apr. 1668 zu London. D. ist auch als derjenige zu bezeichnen, welcher zuerst in England, und zwar schon 1640 die Sitte abschaffte, weibliche Rollen durch Knaben darstellen zu lassen.

Davesne, sehr geschätzter französischer Basssänger, der um 1755 bei der Grossen Oper in Paris in grossem Ansehen stand. Er wird auch als Componist trefflicher Motetten und geistlicher Sinfonien aufgeführt, doch wird hierbei möglicher Weise der Sänger dieser Werke mit dem Tonsetzer derselben verwechselt.

Davia, Lorenza, vortreffliche italienische Sängerin, geboren 1767 zu Bel-luno. Schon 1785 war sie als erste Sängerin an der italienischen Oper in St. Petersburg angestellt. Im J. 1790 sang sie auch in Berlin mit grossem Beifall, kehrte aber dann in ihr Vaterland zurück und war seit 1792 bei der Oper in Neapel, von der sie später, nachdem sie besonders in der *Opera buffa* geglänzt hatte, zum komischen Schauspiel überging.

David, König in Israel, der jüngste Sohn Isai's, eines angesehenen Mannes in Betlehem, vom Stamme Juda, ist im 406. Jahre nach dem Auszuge der Juden aus Aegypten geboren und nach derselben Zeitrechnung 477 (1015 v. Chr.) zu Jerusalem gestorben. Wahrscheinlich in einer Prophetenschule gebildet, zeichnete er sich schon früh durch seine Talente als Dichter, Sänger und Harfenspieler, aber auch durch Muth und Tapferkeit in höchstem Masse aus, so dass ihn Samuel, der Hohepriester, noch bei Lebzeiten Saul's durch die Salbung zum künftigen König weihte. Er cultivirte sein Volk nach allen Seiten hin und suchte dasselbe u. A. auch durch die Künste zu bilden. Ausserdem sorgte er für den Cultus durch Eintheilung der Priester und Leviten in bestimmte Klassen, sowie durch Anstellung heiliger Sänger und Dichter. Seinen Dichtergeist lehren uns manche von ihm aufbewahrte Gesänge kennen, das Klagelied um Jonathan, das um Abner und viele Psalmen. Die hebräische Musik erhob er zum höchsten Grade ihrer Aushil-

dung, erfand mehrere musikalische Instrumente (wie wenigstens Josephus behauptet), verbesserte die schon vorhandenen, namentlich die Harfe, und machte den musikalischen Theil zu dem wesentlichsten des öffentlichen Gottesdienstes. Dass er den meisten seiner Psalme auch die Melodien hinzugefügt hat, ist wohl unzweifelhaft; doch sind keine Spuren mehr davon erhalten geblieben. L. Arends macht in seinem »Sprachgesang der Hebräer« (Berlin, 1868) diese auffallende Thatsache auf sehr einfache und allem Anschein nach natürliche Art erklärlich. S. Hebräische Musik. Die letzten Regierungsjahre D.'s waren übrigens mehrfach durch Empörungen und Aufstände selbst innerhalb der eigenen Familie beunruhigt, hervorgerufen durch Willkürlichkeiten und Grausamkeiten, zu denen ihn seine Ausschweifungen in der Liebe verleiteten. Auf dem Todtette übergab er die Regierung seinem Sohne Salomo. Seine erhalten gebliebenen Gesänge befinden sich im Kanon der Bibel, und D. selbst wird auch von der christlichen Kirche als der heilige oder göttliche Sänger gepriesen.

St. David (Priar John of), ein englischer Mönch, welcher um 886 lebte und über Musik, Logik und Arithmetik öffentliche Vorlesungen hielt. Da es vor ihm noch niemals einen Professor der Musik gegeben hat, so ist er als der erste Inhaber dieses Titels anzusehen.

David, Anton, ein ausgezeichnete deutscher Clarinettist, geboren um 1730 zu Offenburg bei Strassburg. Wo und bei wem er seine hohe Kunstfertigkeit erlangt hat, ist nicht mehr bekannt. Er erscheint zuerst 1750 auf Kunstreisen durch Italien, von wo aus sich sein Ruf über die ganze musikalische Welt verbreitete. Um 1760 trat er in die Dienste eines ungarischen Magnaten, den er nach einigen Jahren verliess, um eine Anstellung in St. Petersburg anzunehmen. Dort warf er sich auch auf das Bassethorn und erregte durch seine Virtuosität auf beiden Instrumenten den grössten Beifall. Auf dem Gipfelpunkt seines Ruhmes stand er, als er von 1780 bis 1783 in Berlin concertirte. Seitdem führte er leider ein vagabondirendes Leben und liess sich auf den Landstrassen, in Wirthshäusern und Schenken hören. Der kunstsinnige schlesische Freiherr von Hochberg entriess ihn dieser unglücklichen Lage und wies ihm einen Wohnsitz auf seinen Besitzungen an. Nach dessen Tode 1789 aber begann D.'s Wanderleben von Neuem. In seinem Schüler, den vortrefflichen Clarinettisten Springer, sowie in dem Fagottisten Wohrsack fand er Reisegeossen, und man durchzog Deutschland, Westungarn, selbst einen Theil Oberitaliens. Elend und siech kam D. von dieser Reise nach Schlesien zurück und starb 1796 in Löwenberg. Dass D. auch Componist gewesen sei, ist nicht zu bezweifeln, da er vielfach eigene Compositionen öffentlich vorgetragen hat, doch ist weder etwas davon in den Druck gelangt, noch haben sich Manuscripte derselben auffinden lassen.

David, Felicien, |hervorragender französischer Componist der Gegenwart, wurde am 8. März 1810 zu Cadenet, einer kleinen Stadt bei Aix im Departement Vaucluse geboren. Da er schon früh grosse Beanlagung zur Musik zeigte, so unterrichtete ihn zuerst sein Vater, und als dieser 1815 starb, nahm ihn eine ältere Schwester zu sich und brachte ihn 1817 als Chorknaben an die Kirche St. Sauveur in Aix, wo er bis zu seinem 15. Jahre weiteren Musikunterricht erhielt. Er besuchte hierauf drei Jahre hindurch das Jesuitencollegium in Aix, das er aber dann verliess, um sich ganz der Kunst zu widmen. Um seine Existenz nothdürftig zu bestreiten, musste er jedoch zunächst als Schreiber bei einem Advokaten eintreten, aus welcher traurigen Stellung ihn endlich die Berufung zum zweiten Musikdirektor am Theater zu Aix erlöste. Im J. 1829 wurde er sogar Kapellmeister an der Kirche St. Sauveur daselbst. Der Trieb, seine Ausbildung zu vervollkommen, brachte ihn dahin, sich eine kleine Unterstützung von seinen Verwandten zu verschaffen und nach Paris zu gehen. Dort legte er Cherubini seine Compositionsversuche vor und wurde in Folge dessen in das Conservatorium aufgenommen, wo er bei Benoist Orgel- und bei Fétis Compositionsunterricht erhielt; privatim studirte er noch nebenbei Harmonielehre bei Reber. Damals wussten die St. Simonisten D. in ihre Netze zu ziehen, der, als 1832 sich die Ge-

meinde, den Vater Enfantin an der Spitze, nach Ménilmontant zurückzog, das Conservatorium und Paris verliess, um das Loos der übrigen Mitglieder zu theilen. Unter denen, welche bei der bald darauf erfolgten Auflösung der Verbindung als wahre Gläubige Stand hielten, befand sich auch D., welcher mit dem Vater Enfantin und zehn anderen Mitgliedern als Apostel der neuen Lehre von Marseille aus nach dem Orient segelte. In Konstantinopel kerkerte man die kleine Schaar ein und deportirte sie nach mancherlei Misshandlungen nach Smyrna. Dort freigelassen, zogen sie nach Aegypten, wo Einige davon, selbst den Vater Enfantin, Mehamed Ali in seine Dienste zu ziehen wusste. Nur D. und der nachmalige politische Schriftsteller Barrault wanderten vereinigt in Begleitung eines Claviers weiter durch das Land. Nach vielerlei Abentheuern und seltsamen Erlebnissen kehrte der Erstere 1835 nach Frankreich zurück und veröffentlichte zunächst in Paris die Liedersammlung »*Melodies orientales*«, die jedoch nicht den erwarteten Erfolg hatte. Noch erfüllt von den Eindrücken eines regellosen, mühevollen, jedenfalls eigenthümlichen Wüstenlebens, beschloss er, die empfangenen Eindrücke in einem grossen Tongemälde wiederzugeben. Der Dichter Aug. Lolin, welcher das erklärende Gedicht dazu mit grossem Geschick verfasste, kannte die Wüste ebenfalls aus persönlicher Anschauung, verlieh also seinem dichterischen Bilde unmittelbar lebhaftere Farben, und beide Autoren wussten mit Talent sowohl im Worte wie in der Musik orientalische Poesien und Klänge einzuweben. Doch lange Zeit interessirte sich kaum Jemand weder für diese, »die Wüste« genannte Ode-Sinfonie, noch für andere Compositionen des jetzt fleissig arbeitenden D., der bis zum J. 1844 meist auf dem Lande bei einem begüterten Anhänger des Saint-Simonismus lebte und nur nach Paris kam, um dann und wann einige kleine Stücke, meist Romanzen, zu veröffentlichen. In seiner Zurückgezogenheit, wo er u. A. auch mit Vorliebe die Rosenzucht betrieb, schuf er ausser der »Wüste« zwei Sinfonien, zwei Nonette für Blasinstrumente, 24 kleine Streichquintette, verschiedene andere Instrumentalstücke und Romanzen. Nur seine erste Sinfonie, 1838 in Paris durch Valentino aufgeführt, und ein Nonett, 1839, erregten vorübergehendes Interesse. Endlich vermittelte Michel Chevalier, früher ebenfalls St. Simonistenbruder, am 8. Decbr. 1844 die Aufführung der »Wüste« in einem Pariser Conservatoriumsconcerte, und das Werk gefiel in solchem Grade, dass der Ruhm seines Componisten urplötzlich gesichert erschien. Im J. 1845 unternahm D. eine grössere Reise, um die zu grossem Rufe gelangte Composition auch in den Grossstädten Deutschlands aufzuführen und errang auch hier grosse Erfolge, namentlich in Berlin, wo die Fürsorge Meyerbeer's dem fremden Künstler die schwierigen Pfade zuvorkommend geebnet hatte. Durch solchen vollgültigen Beifall ermuntert, liess D. in Paris 1846 sein Oratorium »Moses auf dem Sinai«, 1847 ein ähnliches sinfonisches Werk »Christoph Columbus« und 1848 das Mysterium »l'Eden« erscheinen, aber obschon erstere beiden Stoffe sogar geeigneter waren für eine geschlossene musikalische Form und viel Gegenständliches für eine glückliche Darstellung boten, erregte keines dieser Werke ein grösseres Aufsehen, und »die Wüste« darf jetzt bereits um so mehr als der Gipfel seines Schaffens bezeichnet werden, als auch die später folgenden Operschöpfungen D.'s sich nicht auf dem Niveau jener geistvollen, ideenreichen Partitur behaupteten. Diese Opern waren »*La perle du Brésil*« (1851), »*Herculane*« (1859 in der Grossen Oper), welche den Preis von 20,000 Frcs. erlangte, und »*Lalla Rookh*« (1862 im *Théâtre lyrique*); das letztere talentvolle aber monotone Werk ist übrigens auch in Deutschland mehrfach mit vorübergehendem Erfolge zur Aufführung gelangt, noch im Decbr. 1871 in München. Zwischen die beiden zuletzt genannten Partituren fällt noch eine grosse Oper »*La fin du monde*«, welche, ihres barocken Stoffes wegen, wie es scheint, es nicht bis zur Darstellung in dem Rahmen einer für ein solches Riesenbild viel zu engen Schaubühne gebracht hat. Nach »*Lalla Rookh*« erschien ausserdem von D. in Paris die Oper »*Le saphir*«, welche 1865 in der *Opéra comique* aufgeführt wurde, aber keinen dauernden Erfolg hatte. — Jedenfalls aber zählt D. zu denjenigen französischen

Componisten, welche einer hervorragenden Beachtung würdig bleiben. Seit dem Tode Berlioz's ist er Bibliothekar am Pariser Conservatorium.

David, Ferdinand, einer der ausgezeichnetsten deutschen Violinspieler und einer der besten Componisten für sein Instrument, wurde am 19. Juni 1810 zu Hamburg geboren und erregte schon als zehnjähriger Knabe durch öffentliche Vorträge Aufsehen als fertiger Violinist. Die letzte und höchste Schule wurde ihm bei L. Spohr in Kassel zu Theil, welcher Meister ihn von 1823 bis 1826 unterrichtete. Nach dieser Zeit unternahm er mit seiner Schwester Louise (s. Dulcken) einige Kunstreisen, die ihn auch in Berliner Kreise einführten und ihn bewogen, in das Orchester des dortigen Königstädtischen Theaters zu treten. Hier blieb er drei Jahre, worauf er die Stellung als erster Violinist in einem Privatquartettverein zu Dorpat annahm. In diesem Verhältniss, welches ihm reichliche Mussestunden liess, versenkte er sich theils tiefer in das Studium der Composition, theils sammelte er praktische Erfahrungen, indem er im dortigen Musikverein bald vorgeigte, bald dirigitte. Um Russland näher kennen zu lernen, machte er von Dorpat aus verschiedene Concertreisen, namentlich nach Moskau, Riga und St. Petersburg und fand überall die grösste Anerkennung. Zu Ende des Jahres 1835 kehrte er wieder nach Deutschland zurück, gab in Berlin und anderen Städten Norddeutschlands erfolgreiche Concerte und ging endlich zu bleibendem Aufenthalte nach Leipzig, wo ihm am 1. März 1836 die Concertmeisterstelle als Nachfolger des verstorbenen Matthäi angeboten worden war. Sofort nach Gründung des Conservatoriums erhielt er auch die Stellung als Lehrer des Violinspiels und entwickelte nach jeder Seite hin eine Kunstthätigkeit, die von dem vortheilhaftesten Einfluss auf das Kunstleben der Stadt war und durch zahlreiche Auszeichnungen anerkannt wurde. Als Violinvirtuose trat er bis in die letzte Zeit hinein auch ausserhalb Leipzig's noch vielfach auf. Sein Violinspiel trägt ein classisches, ächt deutsches Gepräge, und D. hat es verstanden, zwischen Spohr und Molique in der Geschichte der Virtuosität eine feste, höchst ehrenvolle Position einzunehmen. Er behandelt sein Instrument meisterhaft fertig, geschmack- und geistvoll; sein Ton ist stets edel, voll und schön und seine Bogenführung von vornehmer Eleganz und Leichtigkeit. Ebenso vorzüglich wie als Solo- ist er als Quartettspieler, in welcher Eigenschaft er nicht minder häufig und mustergültig hervortritt. Geradezu unübertrefflich ist aber die Art und Weise, wie er das Amt des Concertmeisters auffasst, wie er im Orchester vorgeigt, dadurch Alles zu beleben weiss und dem Dirigenten wie Componisten die leisesten Feinheiten abzulauschen und dem ganzen Instrumentalkörper durch sein Spiel mitzutheilen versteht. Mit Recht ist er vielfach als die Seele des Leipziger Gewandhaus- und Opernorchesters bezeichnet worden. Nicht minder segensreich wirkt D. als Lehrer des Violinspiels, und man darf wohl behaupten, dass noch niemals ein Meister eine grössere Masse von Schülern unterwiesen und herangebildet habe, von denen Viele sich einen ausgezeichneten Ruf in der Kunstwelt erworben haben, während noch immerfort sich eine jüngere Generation zu seinem Unterricht herandrängt. Endlich behauptet D. auch als Componist eine ehrenvolle Stellung, ganz besonders in den für sein Instrument geschriebenen Arbeiten, bestehend in fünf Concerten, Variationen, Rondos, Capricen, Charakterstücken u. s. w., die sämmtlich mehr oder weniger geistreich erfunden und entwickelt, rhythmisch und harmonisch sehr anziehend durchgeführt sind und für den Spieler überaus lohnend, für den Musiker im Allgemeinen interessant erscheinen. Ausserdem hat er auch für andere Orchesterinstrumente, als Viola, Violoncello, Clarinette, Posaune wirkungsvolle Concertstücke geschrieben, sowie einige Sinfonien, ein sehr schönes Sextett für Streichinstrumente, Quartette, Lieder u. s. w., in denen Gediegenheit und Anmuth immer vereinigt sind. In den letzten Jahren hat D. sich mit Vorliebe der Ausgrabung von Schätzen der classischen Violinliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts zugewendet, die er genau revidirt und für den modernen Gebrauch trefflich eingerichtet, theils einzeln, theils in Serien herausgiebt. Seine pädagogische Thätigkeit aber krönt die von ihm herausgegebene neue vollständige Violinschule,

in die er sein eminentes Wissen und seine reichen Erfahrungen in methodischer, vorzüglich geordneter Art niedergelegt hat.

David, Giacomo, eigentlich **Davide**, einer der vorzüglichsten und berühmtesten italienischen Tenorsänger der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, geboren um 1750 zu Presezzo bei Bergamo. Seine Stimme, mit der er Alles entzückte, hatte die trefflichste Schule durchgemacht, und auch er selbst hatte sich eine gründliche allgemeine Musikbildung angeeignet, wie er denn sogar bei Sala in Neapel Composition studirt hatte. In Mailand debütirte er, und bald war sein Name über Italien und weit in's Ausland hinein ausgebreitet. Im Concert spirituel zu Paris sang er 1785 und versetzte die Franzosen in laute Bewunderung. Hierauf war er am Scalatheater in Mailand, in Bologna, Genua und 1790 in Neapel engagirt und ging von dort aus 1791 nach London, wo man ihn feierte und bis 1796 festhielt. Noch 1802 sang er in Florenz und dachte, ungeschwächt wie er war, erst 1812 an seinen Rücktritt von der Bühne, worauf er sich nach Bergamo zurückzog, aber auch dort noch häufig beim Gottesdienste in der Kirche *Santa Maria maggiore* als Solist mitwirkte. Er soll sogar noch einmal im J. 1820 auf dem Theater zu Lodi aufgetreten sein. Gestorben ist er am 31. Decbr. 1830 zu Bergamo. Sein Sohn und Schüler, **Giovanni D.**, geboren 1789 zu Bergamo, betrat 1810 zu Brescia die Bühne und war hierauf in Venedig, Neapel und Mailand engagirt, in welcher letzteren Stadt man ihn, seiner überladenen Manier wegen, gegen Crivelli zurücksetzte. Dagegen erregte er drei Jahre hinter einander, 1822, 1823 und 1824 während der italienischen Opernsaison in Wien das denkbar grösste Aufsehen, namentlich in Rossini'schen Parthien, die er reich mit Fiorituren umbräunte. Als er im J. 1829 in Paris sang, constatirte man bereits den Verfall seiner Stimme und bemängelte seine Art zu singen als bizarr und outrirt, während man auf der anderen Seite zugab, dass er auch einzelne hinreissende Momente habe. Mit den Resten seiner Stimme war er 1839 wieder in Wien, wo er kaum noch bestehen konnte und sang überhaupt bis 1841, wo er dieselbe ganz einbüsste. Er gründete hierauf eine Gesangschule in Neapel, die er aber wegen Mangels an Besuch eingehen lassen musste, worauf er die Stelle als Regisseur bei der italienischen Oper in St. Petersburg annahm. Dort starb er im J. 1851.

David, Louis, französischer Harfenist und Componist für sein Instrument, lebte um 1800 als Musiklehrer, namentlich für Harfe und für Gesang zu Genf und hat auch einige Compositionen für das genannte Instrument veröffentlicht.

David, Louise, s. Dulcken.

Davidoff, Karl, einer der vorzüglichsten Violoncello-Virtuosen der Gegenwart, geboren am 15. März 1838 zu Goldingen in Kurland, siedelte mit seinen Eltern in frühester Jugend nach Moskau über, wo er mit zwölf Jahren Unterricht auf dem Violoncello bei H. Schmitt, dem damaligen trefflichen ersten Violoncellisten des Moskauer Theater-Orchesters erhielt. D. trieb auch die Musik eifrig und gründlich fort, als er von 1854 bis 1858 die Moskauer Universität besuchte, um die mathematischen Wissenschaften zu studiren. Bereits war er Candidat dieses Faches geworden, als er 1858 den Gelehrten- mit dem Künstlerstand zu vertauschen beschloss und zunächst nach St. Petersburg ging, wo ihn Karl Schuberth bis zur höchsten Stufe der Virtuosität brachte, dann aber nach Leipzig, um bei Hauptmann die Composition zu studiren. In letzterer Stadt trat er am 15. Decbr. 1859 in einem der Gewandhausconcerte als Violoncellist auf, erregte einen fast beispiellosen Beifall und wurde in Folge dessen alsbald als erster Violoncellist des Orchesters für Gewandhaus und Theater und als Lehrer am dortigen Conservatorium (als Nachfolger Grützmacher's) engagirt. Mit gleich ausgezeichnetem Erfolge liess er sich während dieser Zeit in den Hauptstädten Deutschlands und Hollands hören. In Russland säumte man unterdessen nicht, diese bedeutende künstlerische Kraft zurückzugewinnen, und nachdem er sich 1862 dem kaiserlichen Hofe in St. Petersburg vorgestellt hatte und zum Solovirtuosen des Kaisers ernannt worden war, wusste ihn die neubegründete russische Musikgesellschaft unter den vortheilhaftesten Bedingungen für ihr Orchester und für das Petersburger Conservatorium

zu engagiren. Seitdem ist er auf Urlaubsreisen noch oft in Deutschland, auch in London aufgetreten und hat sich einen grossen Ruf als Virtuose fest begründet; schöner Ton, unfehlbare Sicherheit und eminente Fertigkeit, sowie höchst geschmackvoller Vortrag sind die Haupteigenschaften seines Spiels. Aber auch sein Compositionstalent ist bedeutend zu nennen und tritt in Concerten und anderen grösseren und kleineren Stücken für Violoncello, sowie in Clavierstücken und Liedern, von denen vieles im Druck erschienen ist, vortheilhaft hervor.

Davidskrone oder kurzweg den David nannten die Meistersinger zu Nürnberg ihr Schulkleinod, das in drei auf eine Schnur gereiheten silbernen Schau- stücken bestand, auf deren mittelstem und grösstem der König David mit der Harfe dargestellt war. Diese Schnur wurde beim grossen Wettsingen dem Uebersinger oder Sieger im Gesangstreite als Ehrenzeichen feierlich umgehängt.

Davidov, Stephan Ivanovič, russischer Kirchencomponist, geboren um das J. 1777 in Russland, war in seiner Jugend Sänger in der Hofkapelle und wurde auf Befehl der Kaiserin Katharina II. von Santi in der Musiktheorie und Composition unterrichtet. D. widmete sich dann der Kirchencomposition, und seine Tonschöpfungen in diesem Genre fanden in Russland grossen Beifall, namentlich auch seine im Drucke erschienenen vierstimmigen Lithurgien. Er starb im J. 1823 als Musikdirektor des Hoftheaters in Moskau. M—s.

Davies, zwei Schwestern, von denen die ältere, deren Vorname nicht mehr bekannt ist, 1740 in London geboren war und als Virtuosin auf der 1763 von ihrem berühmten Verwandten Franklin erfundenen Glasharmonica reiste und sich namentlich 1765 und 1766 in Frankreich und Deutschland mit grossem Beifall hören liess. Auch als treffliche Sängerin und Clavierspielerin erwarb sie sich einen bedeutenden Ruf. Um das Jahr 1784 hatte das Harmonicaspiel ihre Nerven so angegriffen, dass sie es aufgeben und sich möglichst zurückgezogen halten musste. Sie starb 1792 in London. — Ihre jüngere Schwester war eine vorzügliche, von Sacchini gebildete Sängerin, die in Italien unter dem Namen *l'Inglesina* (die Engländerin) rühmlichst bekannt war. Sie begleitete ihre Schwester auf mehreren Concertreisen, so auch nach Wien, wo sie mit Hasse längere Zeit in einem Hause wohnte und dessen Rathschläge in Bezug auf ihren Gesang entgegennahm. Ihre höchsten Triumphe feierte sie 1771 auf der Opernbühne in Neapel, 1774 in London und von 1780 bis 1784 in Florenz und Oberitalien. Zu gleicher Zeit wie ihre Schwester zog sie sich von der Oeffentlichkeit zurück und starb 1803 zu London.

Davin, Karl Heinrich Georg, guter deutscher Tonkünstler, geboren am 1. März 1823 zu Meimbressen bei Kassel, hatte es bereits mit zwölf Jahren musikalisch so weit gebracht, dass er oft aushülfsweise für den Organisten und Cantor eintreten konnte. Sobald er confirmirt war, ging er nach Kassel, besuchte dann das Schullehrer-Seminar zu Homberg und wurde 1844 an der Stadtschule zu Grebenstein angestellt. In Schlüchtern, wo er 1851 Seminar-Musiklehrer wurde, übernahm er die Direktion des Gesangvereins, mit dem er alljährlich grössere Musikaufführungen veranstaltete. — Veröffentlicht hat D. Orgelstücke, eine Sammlung von Chorälen, ein »Hülfsbuch für angehende Organisten« und eine »Elementar-Musiklehre zum Gebrauche für Seminar-Aspiranten«.

Davion, französischer Musiker, der in Paris lebte und daselbst 1801 »*Airs pour le Clavecin ou la Harpe*« veröffentlichte.

Davis, Mary, berühmte englische Sängerin und Schauspielerin, die auf dem Londoner Theater nicht minder, wie als Geliebte König Karls II. um 1675 eine Rolle spielte.

Davis, Hugh, englischer Baccalaureus der Musik in Oxford und nachmals Organist der Stiftskirche zu Herford, starb im J. 1644.

Davoglio, Francesco, italienischer Violinvirtuose, geboren 1727 zu Velletri, kam nach Paris, und trat 1755 im Concert spirituel auf. Er scheint sich ganz in Paris niedergelassen zu haben, wo späterhin von ihm auch Quartette, Duos und Solos für Violine erschienen.

Davrigny, Charlotte, geborene Renaud, französische Sängerin, war

während der Revolution, etwa bis 1796, ein sehr beliebtes Mitglied der *Opéra comique* zu Paris.

Davy, Richard, ein altenglischer Contrapunktist, dessen Lebenszeit um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts fällt.

Davy, John, englischer Componist, geboren um 1774 in der Nähe von Exeter, erwarb sich schon früh, von einem Geistlichen unterrichtet, Fertigkeit im Clavier- und Violinspiel. Mit zwölf Jahren wurde der Dr. Eastcott sein Beschützer, auf dessen Empfehlung hin D. bei Jackson, dem Organisten an der Kathedrale zu Exeter, geregelten Orgel- und Compositions-Unterricht erhielt. Später fand er eine Anstellung im Orchester des Coventgarden-Theaters zu London. Während er in Exeter für die Kirche componirt hatte, wandte er sich nun der dramatischen Composition zu und brachte zur Aufführung: »*What a blunder*« (1800), »*The cabinet*« (1802), »*Rob Roy*« (1803), »*The miller's maid*« (1804), »*The blind boy*« (1808) etc.

Dayavatl, s. Dujavuty.

D. C., häufig vorkommende Abkürzung für *Da capo* (s. d.).

D-dur, ital.: *re maggiore*, französ.: *ré majeur*, engl.: *D major*, eine der häufigst angewandten modernen Tonarten, deren Scalastufen: *D, E, Fis, G, A, H, cis* mit ihrer alphabetischen Benennung heissen, welche Benennung durch Regulirung der Stufen der *Clurtonleiter* von *D* bis *d* nach dem Muster der *Durtonart* (s. d.) entsteht. Weil nach diesem Muster von der zweiten zur dritten Stufe aufwärts ein Ganzton, und von der dritten zur vierten ein Halbton sein muss, so wird die dritte Stufe, *F*, um einen Halbton erhöht: *Fis*. Siehe Alphabet. Aus ähnlichem Grunde wird die Erhöhung des siebenten Tones von *D* aufwärts: *c* zu *cis* nothwendig. Dies Muster, welches Ganz- und Halbtöne fordert, deren Grösse praktisch nur annähernd erkennbar ist, findet in der Wissenschaft einen festen Ausdruck durch Proportionszahlen, die, je nachdem die Tonfolge eine diatonische (s. d.) oder temperirte (s. d.), verschieden sind. Was die temperirte Tonfolge anbetrifft, so ist zu bemerken, dass man jetzt gewöhnlich nur die gleich temperirte Scala meint, wenn man von einer temperirten Tonleiter spricht. Die Proportionszahlen, welche das Tonverhältniss in der *Durtonfolge* darstellen, sind in dem Artikel *Durtonart* zu finden. Wenn nun der pariser Kammerton *a'* gleich 437,5 Schwingungen in einer Sekunde als Regulator des modernen Tonreichs angenommen wird, so entsteht *d'* durch 291,666 Schwingungen. Die Einzelntöne der *Ddurscala* von *d' = 291,666* Schwingungen aus aufwärts vergegenwärtigt folgende Schwingungsscala. Es werden erzeugt:

in der diatonischen Folge durch:

$d^2 = 583,333$	Schwingungen,
$cis^2 = 546,873$	„ „ „ „
$h' = 485,915$	„ „ „ „
$a' = 437,499$	„ „ „ „
$g' = 388,790$	„ „ „ „
$fis' = 364,582$	„ „ „ „
$e' = 328,124$	„ „ „ „
$d' = 291,666$	„ „ „ „

in der gleichtemperirten durch:

$d^2 = 583,333$	Schwingungen,
$cis^2 = 550,577$	„ „ „ „
$h' = 490,290$	„ „ „ „
$a' = 437,003$	„ „ „ „
$g' = 389,327$	„ „ „ „
$fis' = 367,469$	„ „ „ „
$e' = 327,383$	„ „ „ „
$d' = 291,666$	„ „ „ „

In den beiden Darstellungen erscheint das *a'* nicht gleich; auch ist nur das Eine mit dem oben erwähnten Regulationstone übereinstimmend: weil nämlich, wie die Proportionszahlen zeigen, die diatonische und gleichtemperirte Tonfolge einen Unterschied in der Quinthöhe fordern und in der *Ddurscala* nur der Ton *D* und dessen Oktaven fest sind. — Dass *D*. stets eine der am meisten angewendeten Tonarten ist und war, hat bisher noch nicht genug entschleierte psychische Ursachen, die in der Entwicklungszeit unserer Tonarten dahin wirkten, dass man dem menschlichen Organismus innewohnende Eigenheiten (durch ästhetische Auffassungsweisen später zuerst zu erklären versucht) ablauschte und ohne dieselben zu erkennen, nicht allein *D*. als eine viele Zeichen der Dureigenheiten offenbarende Tonart häufig in der Tonkunst direkt verwandte, sondern selbst die Tonwerkzeuge so kon-

struirte, dass sie diese Eigenheiten auch besaßen. Eingehendere Betrachtungen über Einzelnerscheinungen sind hier versagt, da diese weitweg ihre Materialien sammeln müssten. Nur die hervorragendsten mögen wenigstens angedeutet werden. Diese scheinen zu sein, dass die mit der Menschenstimme wiedergebbaren Scalatöne von *D.* stets in solcher Lage hervorgebracht werden, dass die Charaktere der Intervalle, besonders die der Terz und Quinte, ungezwungen in einer dem Charakter der Durtonart am besten entsprechenden Intonation durch eine angemessene Anstrengung der Erzeugungsorgane, einer sehr leicht von den innern Organen erkennbaren Klarheit, und zwar bei allen Menschen fast in jedenfalls sehr ähnlicher Weise, erscheinen. Man denke z. B. nur an die Klangweise des hohen *fis*, sowohl des von der Männerstimme als des von der Frauenstimme erzeugten — eine scharfe Tonhöhe und eine besondere Geltendwerdung der Beittöne sind wohl die wahrscheinlichen Gründe — und man wird wenigstens für die häufige Anwendung von *D.* sich etwas Reales anführen können, was bisher leider in dieser Form nicht genug beachtet worden, um kurz und bündig als Erklärung zu dienen. Diese Eigenheiten des *D.*, durch Menschenstimmen dargestellt, die sich auf das ganze Tonreich später ausbreiteten, weil unser Tonsystem die Oktaven glockenrein fordert, mussten nothwendig bedingen, die Haupttonwerkzeuge so zu bauen, dass sie diese Eigenheiten in sich bargen. Dieser gefühlten Nothwendigkeit gemäss verbesserte man allmählig die Streichinstrumente, indem man denselben als freie Saitentöne Haupttöne dieser Tonart zuwandte. Die Folgen dieser Einrichtung in Bezug auf Resonanz anzudeuten, ist hier unmöglich und bleibt deshalb auch dem Forschen des hiernach Suchenden überlassen. Siehe übrigens Resonanz. Ja selbst die Blasinstrumente wurden so gebaut, dass deren Grundton *D.* war; man denke nur an die Trompeten, Hörner und Flöten früherer Zeit, denen sich bei sorgfältiger Forschung wohl noch manche anderen zugesellen möchten. Zufällig können doch diese Erscheinungen in der Kunst nicht sein, und ehe nicht triftigere Gründe eine andere Ursache dafür nachweisen, werden auch selbst Zweifler es wohl nicht vermessen finden, wenn wir auf diese Behauptungen zu bestehen wagen. Dass nun in neuester Zeit diese Eigenheiten der Tonwerkzeuge wieder auf die Wahl der Tonart rückwirken mussten, somit dasselbe Resultat in der schöpferischen Tonwelt sich breit macht, wie in früherer Zeit, ist klar. Wenn die oben gemachten Andeutungen auch sehr lückenhaft sind und noch nicht die Probe der Allgemeinabwägung durchgemacht haben, so waren dieselben nicht vorzuenthalten, da sie leicht anregen könnten, eingehender die angedeuteten Wege zu prüfen und diese Anschauungen zu bestätigen oder zu verurtheilen. — Aus denselben Ursachen, woraus die häufige Anwendung von *D.* und die Konstruktion der Tonwerkzeuge entsprang, ist auch wie die eben versuchte Erklärung, die mittelst der Aesthetik entstanden. Da dieselbe für wenig denkende Tonsetzer vielleicht noch heute manches Anregende bietet, ferner bei Laien, der ungeheuren Dehnbarkeit wegen noch vielfach Anklang findet, so mögen hier die Auslassungen eines der anerkanntesten Aesthetiker in diesem Felde über *D.* folgen. Sein Recept lautet: »*Ddur*, der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtags-Gesänge und himmelaufjauchenden Chöre in diesen Ton«. (Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst p. 377). Wer noch freie Variationen über dies Thema kennen zu lernen wünscht, suche dieselben unter »Ideen über Musik« von J. J. Wagner, Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, 1823 p. 704; »Tonkunst« von Junker p. 53 und »Die Musik und Poesie« von Peter Joseph Schneider, Bonn 1835 Theil I p. 283 bis 299. C. Billert.

De ist die syllabische Benennung des jetzt *d* genannten Klanges in der *Be-*
*bis*ation (s. d.) †

Deamicis, *Anna*, ausgezeichnete italienische Opernsängerin, geboren um 1740 zu Neapel, wo sie auch die Bühne betrat und in der *Opera buffa* einen bedeutenden Ruf erlangte. Im J. 1762 trat sie in London auf und liess sich von Christian Bach überreden, sich der grossen Oper zu widmen, ein Schritt, den sie, wie ihr vorzüglicher Erfolg in England zeigte, nicht zu bereuen hatte. Als sie 1771 die

Gattin eines Secretair's des Königs von Neapel wurde, musste sie der öffentlichen Laufbahn entsagen und sang nur noch in Hofconcerten und Familienkreisen. Burney rühmt ihre Fertigkeit und Gesangmanier als aussergewöhnlich. Auch ihre beiden Töchter waren, wie Reichardt, der sie 1790 hörte, versicherte, treffliche und geschmackvolle Sängerinnen, die aber, ihrer Familie wegen, die Kunst nur als Dilettantinnen treiben durften.

Dean, Thomas, englischer Violinspieler und Organist zu Warwick und Coventry zu Anfange des 18. Jahrhunderts, hat den Ruhm, der erste Violinist gewesen zu sein, der in England, und zwar 1709, eine Sonate von Corelli zu Gehör brachte. Im J. 1731 erwarb er sich von der Universität Oxford die musikalische Doktorwürde. Einige seiner Compositionen enthält das Elementarwerk: »*The Division-Violin.*«

De Ahna, s. Ahna, de.

Debegnisi, Giuseppe, trefflicher italienischer Buffosänger, geboren 1793 zu Lugo im Kirchenstaate, erhielt mit sieben Jahren von einem Mönche, Namens Bongiovanni, den ersten musikalischen Unterricht und bildete sich später bei dem berühmten Sänger Mandini und bei dem Componisten Saraceni zum Bühnensänger und guten Musiker vollends aus. In ersterer Eigenschaft debütierte er 1813 zu Modena und erschien bis 1819 mit grossem Beifall in verschiedenen Operntheatern seines Vaterlandes. Hierauf sang er in Paris und 1822 in England, dirigierte auch in der Saison 1823 zu Bath die italienische Oper. — Seine Gattin, geborene Ronzi, war eine treffliche Sängerin. Er hatte sie 1816 geheirathet und wurde mit ihr zusammen auch 1819 in Paris engagirt, wo sie anfangs gar nicht gefiel und erst in die Gunst des Publikums gelangte, nachdem sie noch bei Garat einen Gesangscursus absolvirt hatte. Sie ging mit ihrem Gatten auch nach England und von dort 1826 nach Neapel, wo sie bis 1843 am San Carlotheater engagirt war, worauf sie sich in's Privatleben zurückzog.

Debetz, englischer Componist, der in London lebte und daselbst ums Jahr 1799 bei Clementi *Sonatas for the Pf. op. 1* und dergleichen *op. 2* veröffentlichte. 0

Debile oder **debole** (ital.), schwach, hinfällig, eine Vortragsbezeichnung, die den Charakter des Tonstücks oder einer einzelnen Stelle daraus kennzeichnet, während das synonyme Wort *piano* (*p.*) auf den dynamischen Stärkegrad sich bezieht.

Debillemont, Jean Jacques, französischer Componist und Violinvirtuose, geboren am 12. Decbr. 1824 zu Dijon, begann als neunjähriger Knabe das Violinpiel, dessen höheres Studium er seit 1839, wo er nach Paris gekommen war, bei Alard aufnahm. Die Composition studirte er gleichzeitig bei Leborne und Cassaffa und trat dann als Geiger in das Orchester der *Opéra comique*. Um seine Opern auf die Bühne zu bringen, was ihm in Paris nicht gelang, kehrte er nach Dijon zurück und errang mit »*Le renégat*«, »*Le bandolero*«, »*Feu mon oncle*« und »*Le joujou*« ehrenvolle Erfolge. Ferner machte er sich durch Kirchen- und Orchesterwerke, sowie durch Journalkritiken vortheilhaft bekannt.

Deblois, Louis, auch de Blois geschrieben, französischer Violinist, der in den Jahren 1779 bis 1781 unter den Mitgliedern des Orchesters des italienischen Theaters in Paris aufgeführt wird.

Deborah, eine hebräische Prophetin und Heldin aus der Zeit der Richter in Israel, war die Gattin Lopidoth's und wohnte auf dem Gebirge Ephraim zwischen Bethel und Rama, wo sie unter einem Zelte von Palmenzweigen Recht sprach. Um ihr Volk von der zwanzigjährigen Bedrängniss durch den Kaananiterkönig Jabin und dessen Feldherrn Sissera zu erlösen, liess sie durch Barak in den Stämmen Naphtali und Sebulon ein Heer sammeln und zog selbst mit in den Krieg. Am Fusse des Thabor wurde Sissera geschlagen und auf der Flucht, wie es D. vorhergesagt hatte, von einem Weibe ermordet. Diesen Sieg, der den Israeliten 40 Jahre Ruhe verschaffte, besangen D. und Barak in einem Liede, das im »Buche der Richter« (Cap. 5) erhalten geblieben ist und dessen Melodie L. Arends aus den hebräischen Sprachlauten zu entziffern versucht hat. D. selbst kann man mit der Velleda der alten Germanen vergleichen, von welcher Tacitus erzählt.

Debrois van Bruyck, Karl, trefflicher Tonkünstler und gründlicher und kenntnisreicher musikalischer Schriftsteller, geboren am 14. März 1828 zu Brünn, stammt aus einer belgischen Adelsfamilie und kam 1830 nach Wien, woselbst er auch, von einigen Reisen abgesehen, verblieben ist. Er besuchte das Gymnasium und die Universität, um sich durch juristische und cameralische Studien, dem Wunsche der Seinigen gemäss, zum Staatsdienste vorzubereiten; seine eifrige und mit Vorliebe betriebene Beschäftigung mit der Musik und mit Beifall belohnte schriftstellerische Versuche auf diesem Gebiete zogen ihn aber bald ganz zur Kunst hin, mit der er sich als Autodidakt auch compositorisch beschäftigte. Pianofortenspiel hatte er schon als Knabe getrieben, aber 14 Jahr alt erst durch Aug. Mittag, den Lehrer Thalberg's, geregelten Unterricht erhalten. Er war 22 Jahre alt, als er bei Ruffinatscha musikalische Theorie und Composition zu studiren begann. Seit 1852 trat er literarisch als Vorkämpfer für Rob. Schumann und dessen Werke auf, denen er mit hartnäckiger Beharrlichkeit den Weg nach Wien mehr und mehr ebnete und wurde einer der geachtetsten Mitarbeiter politischer und musikalischer Zeitungen innerhalb und ausserhalb Wiens. Seine zahlreichen Aufsätze blenden keineswegs durch einen blühenden Styl, sondern lesen sich trocken, zeigen aber treffliche Kenntnisse und einen von Ueberzeugung getragenen edlen Sinn. Von Einseitigkeit der Ansichten ist er nicht freizusprechen; dieselbe wird sogar zur Starrheit, da er nach keiner Seite hin Concessionen zulässt. In der »Tonhalle« von 1869 veröffentlichte er die Ergebnisse seiner Bibliotheksstudien, die von umfassender Einsicht und Beurtheilungsgabe der ältesten und alten Tonwerke zeugen. Sein musikliterarisches Hauptwerk sind die »Technischen und ästhetischen Analysen des wohltemperirten Claviers« (Leipzig, 1867), eine Arbeit von bleibendem Werthe mit trefflichen Bemerkungen über Seb. Bach selbst und die sogenannte contrapunktische Kunst. Auch Clavier- und Gesangscompositionen hat D. veröffentlicht, unter denen sich manche werthvolle Nummer befindet. Im Allgemeinen sind aber diese Arbeiten mehr Produkte der Reflexion als der Unmittelbarkeit, interessant in der Arbeit, jedoch dürftig in der Erfindung.

Debur, Violinist, der 1727 Mitglied des Händel'schen Orchesters in London war und als solches ehrenvoll erwähnt wird.

Debut (französ.), die Antrittsrolle, das erste Auftreten auf der Bühne oder im Concertsaal. Davon abgeleitet bezeichnet man mit debutiren zum ersten Male öffentlich auftreten, mit *Debutant*, weiblich *Debutantin* den zum ersten Male öffentlich Auftretenden.

Decachord (französ., vom griech. Dekachordon) ist der Name für eine in Frankreich noch hier und da gepflegte zehnsaitige Gitarrenart, welche in Form der gewöhnlichen ganz gleich, nur einen etwas grösseren Körper und der Saiten wegen ein breiteres Griffbrett besitzt, trotzdem die tieferen Saiten nur in ihrem Stimmtone Anwendung finden. Diese tieferen Saiten erklingen in der Scala, dienen nur als Grundbässe und bedürfen deshalb auf dem Griffbrette keiner Bunde, welche einzig zu den vier höchsten Saiten vorhanden sind. †

Decamp, französischer Tonkünstler, dessen Name nur durch einige, 1799 in Paris erschienene Flötenduos bekannt geblieben ist.

Decavanti, Giuseppe, rühmlichst bekannter italienischer Opernsänger, geboren 1779 zu Lugo im Kirchenstaate, war eines der beliebtesten Mitglieder der italienischen Oper zu Dresden. Nach der Auflösung jener Gesellschaft kehrte er wie viele seiner Collegen in sein Vaterland zurück und darf seitdem in der Kunstwelt als verschollen angesehen werden.

Dechamps, Louis, französischer Tonkünstler, von dessen Composition um 1800 in Paris »*Nouvelles romances avec le clavecin*« op. 1 und op. 2 erschienen sind.

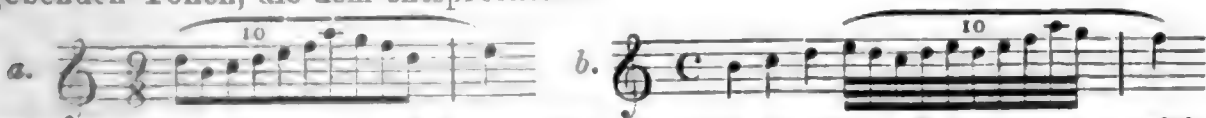
Decem, (latein.) zehn, auch *decima*, die zehnte, ist von Alters her in den Orgeln der Name für ein Manualregister, das die zehnte Stufe aufwärts des durch die Taste sonst zu gebenden Tones hören lässt. Ausser *D.* und *Decima* findet man für dies Register auch noch die Namen *Detz*, *Dez*, *Decupla* und wenn es für's Pedal gebaut wurde, *Decembass* in Anwendung. 0

Deche, französischer Componist, brachte um 1791 zu Paris eine komische Oper, »*Adèle et Dédier*« auf die Bühne.

Declma, (latein. und ital., französ. *la dixième*), die Decima, nennt man die zehnte diatonische Stufe aufwärts von einem gegebenen Tone, die man jetzt, wo man die Oktave am liebsten als fernstes charakteristisch verschiedenes Intervall betrachtet, und jeden über der Oktave liegenden Ton, wie eine Wiederholung eines Klanges innerhalb derselben betrachtet, als die Terz über der nächsthöheren Oktave des gegebenen Tones zu bezeichnen beliebt. Somit würde z. B. *e* die *D.* von *C* sein. Für Contrapunktisten hat die Benennung *D.* noch einen besonderen Werth (s. Contrapunkt), sowie die folgenden mit *D.* zusammengesetzten Intervallbezeichnungen in Bezug auf das Verständniss älterer theoretischer Werke, wie selbst jetzt noch zuweilen in contrapunktischen Auseinandersetzungen. — *Decima tertia*, lateinisch, oder *D. terza*, italienisch, nennt man die dreizehnte diatonische Stufe von einem gegeben Tone; von *C* würde *a* die *D. t.* sein; — *D. quarta* heisst in lateinischen wie italienischen Abhandlungen die vierzehnte Stufe; *b* ist somit die *D. q.* von *C*; — *D. quinta* heisst in beiden Sprachen die funfzehnte, und wird für die Doppeloktave *C . . . c'* angewandt; — *D. sexta*, lat., und *D. sesta*, ital., ist die Bezeichnung für die 16. Tonstufe, demgemäss ist *d* die *D. s.* von *C*; — *D. septima*, lat., und *D. settima*, ital., heisst die siebzehnte, wonach *e'* von *C* ab so benannt werden kann; — *D. octava*, lat., und *D. ottava*, ital., die achtzehnte, würde für *f* von *C* ab gezählt anzuwenden sein; — und *D. nona*, lat. wie ital., für die neunzehnte Stufe von *C* ab: *g'*, wie für jedes andere ähnliche Intervall, indem bei diesem Zählen stets der gegebene Ton als erster angesehen wird.

Decime bezeichnet auch ein spanisches Sylbenmaass, das sich vortrefflich zur musikalischen Behandlung eignet. Ueber die Verwendung desselben sehe man das Nähere in A. W. Schlegel's und Gries' Uebersetzungen des Calderon. Jede der zehn Verszeilen einer *D.* zählt sieben oder acht Sylben; der erste und vierte Reim gehören zusammen und schliessen den zweiten und dritten ein. Die fünfte Zeile reimt wieder auf die vierte, doch so, dass mit der vierten ein Satz abgeschlossen sein muss. Der Reim der sechsten und siebenten Zeile gehört ebenfalls zusammen und klingt mit dem der Schlusszeile, der zehnten überein. Zwischen der siebenten und zehnten, tönen die achte und neunte zusammen.

Decimole ist in der musikalischen Fachsprache die aus dem lateinischen *decima*, zehn, gebildete Bezeichnungsweise für eine Gruppe von zehn theoretisch in der Zeitfolge gleichlang oder in einem bestimmten Verhältniss zu einander zugebenden Tönen, die dem entsprechend:



notirt werden. Diese zehn Klänge sollen während derselben Zeitdauer ausgeführt werden, die sonst nach der Vorschrift nur der nächstniederen Tonanzahl, neun oder acht, zugewandt werden darf, und werden deshalb, wie diese, nur mit den Abzeichen der neun oder acht Klänge in der Schrift versehen; eine darüber geschriebene 10 jedoch hat die Aufgabe, dem Ausführenden das Absonderliche dieser Gruppe zu kennzeichnen. Die Ausführung der *D.* ist nun je nach der Anwendung derselben und nach der Gewandtheit des Ausführenden leider eine sehr verschiedene, trotzdem nach der theoretischen Absicht des Tonsetzers wohl nur eine Form die richtige sein darf. Denn indem ein Tonsetzer eine *D.* vorschreibt, so denkt derselbe sich die Folge der Töne als eine Gruppe, welche durch Betonung des Anfangstones sich kenntlich macht, nach welcher erst die gleichstarke oder eine den Tongang fühlend fortsetzende Betonung des Folgetons nach der *D.* den Beginn einer andern Tongruppe bemerkbar macht und das Ende der *D.* selbst. Da, wie alle andern Künste lehren, der Mensch im Schauen und Darstellen nicht über Zusammenstellungen, die mehr als drei Einheiten zu einer Idee vereinigen, hinaus kann, diese Zusammenstellung aber wieder als Einheit aufzufassen vermag und mit den neuen Einheiten immer nur wieder ein ähnliches Zusammensetzen voll-

ziehen kann: so wird die *D.* auch nur vermögen, selbst bei der vollkommensten Ausführung, in den untergeordneten Betonungen, die Marken der höheren Einheit, einiger ihrer Töne thatsächlich zu beweisen, dass das allgemeine Kunstgesetz auch für sie maassgebend. Nur in einem jedoch sehr seltenen Falle ist eine dies Gesetz scheinbar verleugnende Ausführung denkbar: wenn nämlich die *D.* so vorgetragen wird, dass lauter Einheiten aneinandergereiht werden; dies würde man der Schreibweise nach auch, wenn die *D.* aus Achteln besteht, durch Vorzeichnung des Bruches $\frac{10}{8}$ kennzeichnen können. Einen $\frac{10}{8}$ Takt gibt es aber nicht, so weit hat sich das allgemeine Kunstgesetz schon Anerkennung verschafft, und können derartige musikalische Gedanken, *D.*en, dann nur in letztgedachter Schreibweise korrekt in zwei Takten gegeben werden, deren erster den Bruch $\frac{4}{8}$ und deren letzter $\frac{6}{8}$, oder umgekehrt, vorgeschrieben erhalten müsste, mit dem Vermerk: dass die Achtel in beiden Takten gleichlang gedacht sind und alle zehn nur die Zeitdauer einnehmen dürften, welche sonst neun oder acht Achtel in dem Tonstücke erhielten. Wenn diese Folgerungen richtig sind, so müssen selbst in der bestausgeführten *D.* sich zwei Tongruppen erkennen lassen, die es nicht unterlassen können, sich durch eine höhere Intensität des Anfangstones der zweiten Gruppe kenntlich zu machen. Ist aber die Bildung von Gruppen in der *D.* einmal nicht abzuleugnen, so werden diese Gruppen sich auch je nach dem Gefühle des Tonsetzers oder Vortragenden anders gestalten können, da nur die weitere Kunstforderung zu beachten ist: dass die höheren Einheiten symmetrisch und wo möglich die empfundene Harmonie ahnen lassend, sich geltend machen müssen. Die *D.* kann nun ebensowohl auf das menschliche Fassungsvermögen einen annähernden Einheitseindruck machen, wenn sie in vier Gruppen erscheint, von denen je zwei drei und je zwei zwei Töne hören lassen, welche Gruppen unter sich gewöhnlich, wie dieselben eben angeführt, folgen, doch auch so gegeben werden können, dass die beiden Zweiergruppen zwischen den Dreierfolgen erscheinen; als wenn sie in fünf Gruppen, jede von zwei Klängen gebildet, sich sondert. Diese Gruppen können sich zu zwei Zweier- und zwei Dreiergruppen ordnen. Die Anordnung der Gruppen macht sich dem Zweifelnden dadurch kenntlich, dass sie auf die Dauer der Einzelntöne einen Einfluss ausübt, der durch die harmonische Wirksamkeit der Klänge noch befördert wird. Sehen wir das Beispiel *a* genauer an, so liessen sich an demselben nach der symmetrischen Vertheilung und harmonischen Wirkung der Einzelntöne zwei Gruppierungsarten als dem Allgemeingefühl entsprechend, möglich denken. Die zehn Töne können nur in vier Gruppen gegeben werden, und zwar sind beide oben angeführten Gruppenstellungen in dieser Figur das harmonische wie symmetrische Verständniss in gleicher Weise fördernd. Aehnliche Reflexionen liessen sich auch an die im Beispiel *b* vorkommende *D.* knüpfen, die wir jedoch, weil dieselben nichts absolut Neues zu bieten vermögen, unterlassen. Es träte nun, wenn wir noch einige Betrachtungen an das Beispiel *a* knüpfen, zunächst die Frage auf, würden die Dreiergruppen jede soviel Zeit, wie beide Zweiergruppen zusammen in Anspruch nehmen dürfen? Denn diese Ausführungsart würde sich wohl als leicht erreichbarste ergeben. Wenn wir die wahrscheinliche Componistenansicht aussprechen dürfen, so glauben wir mit nein antworten zu müssen, da dieselben wännen, dass dann der theoretische Charakter der *D.* verloren gehn. Die gebräuchlichste Vortragsweise, die, in welcher die zwei Zweiergruppen zuletzt erscheinen, würden dieselben wohl noch, wenn beide die Zeit, welche eine Dreiergruppe gebraucht, erhalten, acceptiren, da ähnliche gedrängtere Tonfolge zu oft in der Musik auch im gewöhnlichen Ergehen in Gebrauch sind, ob jedoch eine der andern, wäre fraglich. Acceptirt man aber eine Vortragsweise, sei es aus dem angeführten oder irgend einem andern dem ähnlichen Grunde, so ist dadurch jeder anderen theoretischen Auffassungsweise der *D.* die Bahn gebrochen und es nur noch eine Frage der Zeit, wann für dieselbe ein praktischer Beleg in der Kunst geschaffen wird. Suchen wir nun noch die Idee zu ergründen, der eine *D.* oder irgend eine andere Tongruppe von mehr als drei Klängen entkeimt, die kein Vielfaches dieser oder einer kleineren Tonzahl, so ist diese jedenfalls ein plötzlich sich

kundgebendes dem herrschenden Tonanordnungsgeföhle fremdes Empfinden, das entweder Zeugniß für eine aussergewöhnliche rhythmische Ausbildung desselben oder für ein unorganisches Gestalten eines geahnten musikalischen Denkens ablegt. Denken wir uns die *D.* von einem aussergewöhnlich rhythmisch begabten Tonschöpfer gedacht, da eine solche Anwendungsart derselben doch nur in Betracht kommen darf, so wird diese gewiss nicht immer nach einer Schablone sich ergeben, sondern in ihrem geföhnten Entstehen vielfach verschieden sich gestalten. Dies Gestalten kann aber wahrscheinlich doch wohl nur in dem mehr oder minder Sichelgeltendmachen der Untergruppen der *D.* eine Erklärung finden, wodurch dann auch bewiesen würde, dass das allgemeine oben angeführte Kunstgesetz auch hier nur maassgebend ist und die bisher gebräuchliche Erklärungsweise der *D.* in vorher gedachter Weise moderirt werden müsste.

C. Billert.

Deciso oder *decisamente* (ital.), entschieden, bestimmt, ist die Bezeichnung für einen kräftig markirten Vortrag. Ein noch höherer Grad des Ausdrucks wird durch die Vorschrift *decisissimo*, sehr entschieden, mit ganz bestimmtem Striche oder Anschlag bezeichnet.

Decius, Nicolaus, von Walther in seinem musikalischen Lexikon unrichtig **Dechius** genannt, ein eifriger Vorkämpfer für die Reformation, war zuvor Mönch und Prior im Kloster Stötterburg zu Wolfenbüttel, sodann aber, nachdem er zur evangelischen Lehre übergetreten, Schulcollege in Braunschweig an der St. Catharinen- und Aegidienschule, von wo er 1524 als Prediger nach Stettin berufen wurde. Dort beschloss er frühzeitig, man sagt durch Katholiken vergiftet, seine irdische Laufbahn. Ueber ihn wie über die ihm zugeschriebenen Kirchenlieder »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«: $ga\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ h\ a\ h$ (1526?) und »O Lamm Gottes unschuldig«: $f\ a\ b\ \bar{c}\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$ (1526?), von denen das erste eine treffliche Erneuerung der alten Hymne »Gloria in excelsis« ist, herrschen die widersprechendsten Nachrichten, indem einige ihm die Schöpfung derselben geradezu absprechen; andere *D.* wohl als den Dichter der Texte, doch nicht als den Componisten der Melodien ansehen; noch andere behaupten, dass, da *D.* ein trefflicher Musiker war, der besonders die Harfe gut spielte, da ferner *D.* schon in Braunschweig seine Vertrautheit mit der Musik dadurch dokumentirte, dass er dort zuerst vielstimmige Musikstücke zu Gehör brachte: es ziemlich selbstverständlich sei, dass er im Glaubenseifer auch diese fast kanonisch gewordenen Lieder schuf, wofür auch noch der Umstand spricht, dass *D.* seit frühester Zeit als Dichter und Componist dieser Choräle immer genannt werde. Die letztere Ansicht wird denn auch die herrschende bleiben, bis das Gegentheil erwiesen sein wird.

0

Decke oder **Dach** nennt man den Sang- oder Resonanzboden (s. d.) der Saiteninstrumente mit Griffbrett.

Deckel nennt man in der Orgelbaukunst die verschieden gestalteten, aus Zinn oder Holz gefertigten Gegenstände, mit welchen man das Decken (s. d.) der Orgelpfeifen vollzieht. Zu ganz gedeckten zinnernen Pfeifen bedient man sich eines kurzen Cylinderendes, dessen eine Oeffnung durch eine Platte fest und luftdicht geschlossen ist. Dies Cylinderende muss etwas weiter sein, als der Cylinder der mit demselben zu decken ist. Man schiebt denselben — in Deutschland wird er mit Leder gefüttert, damit er luftdicht anschliesst, und in Frankreich, indem man zwischen seiner Innenwand und dem Cylinder Papier einschiebt — auf die Pfeifenröhre, wie man einen Hut aufsetzt, weshalb man so geformte *D.* auch wohl Haube, Stülpe, Kappe oder Büchse nennt. Diese Einrichtung hat den Vortheil, dass man die Schallröhre durch Schiebung des *D.*'s verkürzen und verlängern kann und dadurch die Stimmung auf das genaueste zu erzielen vermag. Bei hölzernen Pfeifen wendet man, um denselben Vortheil zu haben, eine Platte an, die genau in die Pfeife passt und an den Rändern, um luftdicht zu schliessen, beledert ist. Weil diese Platte in die Pfeife gestopft wird, nennen sie auch Viele einen **Stöpsel**.

2.

Decken benennt die Fachsprache der Orgelbauer das ganze oder theilweise Verschliessen der dem Munde (s. d.) einer Pfeife fernem Schallröhrenöffnung. Weil man die Pfeifen gewöhnlich aufrecht stellt und somit der Verschluss hoch oben stattfindet, so sieht man das Verschliessen als Decken der Pfeifen an; die Pfeifen selbst, welche mit Decken versehen sind, nennt man wohl gedeckte oder gedackte, und unterscheidet nach der oben angedeuteten Art des Verschliessens: ganz- und halbgedeckte oder -gedackte Pfeifen. Ganzgedeckt werden die Pfeifen nur in einer Art, denn die verschiedenen Deckelarten (s. Deckel), welcher man sich zum Decken bedient, wirken in Bezug auf Ton und Stimmung in gleicher Weise; die Pfeifen der Bordun (s. d.) und Quintaton (s. d.) genannten Register gehören immer zu dieser gedeckten Pfeifenart, zuweilen nur die des Subbass (s. d.) und einiger anderer Register. Diese Art die Pfeifen zu D. veranlasst, dass der Ton derselben so tief ist, als der einer doppelt so langen offenen Pfeife. S. Akustik. Ferner aber erscheint der Ton einer gedeckten Pfeife in einer viel dunkleren Färbung und schwächer als der aus einer offenen. Diese Erscheinung hat wohl ihren Grund darin, dass der Tonwellentheil in sich zurückwirkt, und dadurch erstens die Entstehung von späteren Wellentheilungen, Obertönen oder Aliquottönen (s. d.), sehr behindert ist und zweitens die Amplitude verringert wird, also dämpfend wirkt. Noch ist von den ganzgedeckten Pfeifen zu bemerken, dass man nicht das wirkliche Maass derselben nennt, wenn man deren Tonhöhe bezeichnen will, sondern das Maass einer offenen Pfeife, die denselben Ton gibt; die also nach Vorhergehendem doppelt so lang ist. Man spricht demnach, wenn die gedeckten Pfeifen einer Stimme eine Länge von 5,0; 2,5; 1,25; oder 0,6 Meter haben: von einem Register mit 10,0; 5,0; 2,5; oder 1,25 Meterton. — Der halbgedeckten Pfeifen unterscheidet man hingegen drei Arten. Zur ersten Art rechnet man alle conischen Pfeifen, wie sie die Spillflöte (s. d.) und Spitzflöte (s. d.) führen; zur zweiten Art zählt man die, welche im Deckel eine Oeffnung haben, in die eine kurze Röhre eingesetzt ist, wonach die meisten Register, welche solche Pfeifen haben, Rohrflöten (s. d.) genannt werden; und als dritte Art vermerkt man gewöhnlich die Pfeifen, welche oben zwar luftdicht geschlossen sind, jedoch unter dem Deckel in der Schallröhre ein oder mehrere Löcher haben. Dieser Klasse sind alle Pfeifen der sanft klingenden Zungenstimmen zuzuzählen, wie die der *Vox humana* und des *Bombardo*. Die Klänge der halbgedeckten Pfeifen haben je nach ihrem Deckungsgrade die Eigenheit der Töne von ganzgedeckten Pfeifen in geringerem Grade. Da die Deckungsverhältnisse, Erzeugnisse des zufälligen Willens des Erfinders und später nachgebaut und autodidaktisch verbessert, wissenschaftlich sehr schwer festzustellen sind, die Feststellung auch wahrscheinlich von gar keinem praktischen Werth sich ergäbe: so ist auch eine speciellere naturwissenschaftliche Erklärung hier nicht zu erwarten. Bei den einzelnen Registern jedoch, wo leicht verständlich eine solche zu geben möglich ist, wird man sie finden. — Noch spricht man in der Orgelbaufachsprache von einer schiefen Deckung, die in ihrer Wirkung dem sogenannten Stopfen bei Blasinstrumenten ähnelt und gewöhnlich eine gewisse Lässigkeit der Fachleute dokumentirt. Dieselbe wird nur bei Holzpfeifen in Anwendung gebraucht, und zwar bei solchen, die nicht scharf nach der Tonhöhe zugeschnitten sind; sie besteht aus einer metallenen Platte, so breit und lang als die Pfeifenöffnung, über die sie in schiefer Stellung, an einer Seite mit einer Pfeifenwand fest verbunden, angebracht ist. Intonirt die Pfeife zu hoch, so nähert man die Metallplatte so lange der Oeffnung, bis die Pfeife rein stimmt; ertönt dieselbe zu tief, so entfernt man dieselbe wieder dem entsprechend von der Oeffnung. Aus Obigem geht hervor, dass diese Tonveränderung bis auf eine Oktave auszudehnen möglich ist. Diese Deckungsart müsste aus mehreren Gründen in der Orgelbaukunst vermieden werden, von denen die wesentlichsten hier aufgeführt seien. Man denke sich ein offenes Register mit schiefer Deckung, das eine bestimmte Klangfarbe zeigen soll, so verliert es dieselbe, sobald die schiefe Deckung in Anwendung kommt, da die Töne durch die Anwendung desselben ja eine dunklere Färbung erhalten. Aber ausserdem ist

auch noch in Anschlag zu bringen, dass die dunklere Färbung selbst schwerlich eine überall gleichartige zu werden vermag, und deshalb die Töne desselben Registers in den verschiedensten Klangfarben erscheinen werden. Mag man sagen, dass dies nur für feinere Ohren beachtenswerth sei, und deshalb wenig zu berücksichtigen sei, so ist doch auch noch zu beachten, dass die Platten durch Zufall sehr leicht aus ihrer Stellung gebracht werden können, was, wenn es einem Organisten, der nicht zugleich seine Orgel stimmt, passirt, dass er im Innern des Werkes etwas zu thun hat und unversehens eine oder mehrere Platten vorbiegt, von langer nachtheiliger Folge auf die Stimmung des Werkes bleiben muss. Ganz abgesehen davon noch, dass sehr oft diese Platten beim Stimmen selbst an der Verbindungsstelle durch das Biegen brechen und nicht immer sofort andere zur Hand sind, ist wohl zu beachten, dass jeder geschickte Orgelbauer seine Holzpfeifen so einzurichten vermag, dass er zu diesem Intonierungsmittel seine Zuflucht nicht zu nehmen braucht, wofür tausende von Werken zeugen, und es ist deshalb darauf zu sehen, dass in neuen Werken dieselbe niemals Anwendung findet. 2.

Decker, Constantin, deutscher Pianofortevirtuose und Componist, geboren am 29. Decbr. 1810 zu Fürstenau, einem brandenburgischen Dorfe, wo sein Vater Lehrer war, den wissenschaftlichen und Musikunterricht des Sohnes übernahm und in Stolp in Hinterpommern, wohin die Familie versetzt wurde, fortführte. Von 1823 bis 1826 machte der junge D. seine Gymnasialstudien in Cöslin, wo er sich auch einige Male mit Beifall öffentlich hören liess. Hierauf studirte er Alterthumswissenschaft, Naturkunde und Mathematik auf der Universität zu Berlin und benutzte jede Gelegenheit, sich musikalisch weiter zu bilden und gute Aufführungen zu hören. Sein Streben, gründlichen Unterricht in der Theorie und Composition zu erlangen, war erfolglos, da seine kärglichen Mittel den erforderlichen pecuniären Aufwand nicht zuließen. Eine unglückliche Liebe und Zerwürfnisse mit seinem Vater, hervorgerufen durch diese Vorliebe für die Musik, trieben ihn endlich dahin, Berlin nach vollendeten Studien zu verlassen und eine Hauslehrerstelle auf dem Lande anzunehmen. Nach drei Jahren kehrte er jedoch nach Berlin zurück, um dort 1835 sein Examen als Schulamts-Candidat zu machen. Damals aber erwachte, angeregt durch Bekanntschaften mit Musikern, seine Liebe zur Tonkunst mit neuer Stärke, und alle Rücksichten bei Seite setzend, studirte er emsig bei S. W. Dehn Theorie und Contrapunkt. Compositorische Versuche, die gesteigerte Anerkennung fanden, gingen mit diesen Studien Hand in Hand; zu weiterer Ausbildung unternahm er auch einige grössere und kleinere Reisen, auf denen er als gediegener Pianist vielfache Anerkennung fand. Ausser anderen grösseren Werken vollendete er 1837 und 1838 in Berlin auch zwei Opern: »Die Gueusen in Breda« und »Giaffir der Weiberfeind«, die jedoch nicht zur Aufführung gelangt sind und ging hierauf nach Russland, wo er sich in St. Petersburg eine einträgliche Stellung verschaffte. Zu längerem oder kürzerem Aufenthalte war er seitdem häufig in Deutschland, namentlich in Berlin und trat auch als Concertspieler auf. Eine Oper von ihm, »Isolde, Gräfin von Toulouse« ist 1852 in Königsberg i. Pr. ohne nachhaltigen Erfolg aufgeführt worden. Componirt hat er überhaupt noch sechs Streichquartette, Duo- und Solo-Sonaten für Clavier, Salonstücke für Pianoforte, Gesänge und Lieder, von denen Mehreres im Druck erschienen ist. Am bekanntesten ist er durch eine seiner relativ unbedeutendsten Arbeiten, eine Clavierbearbeitung des Schubert'schen »Erlkönig«, geworden, die in der clavierspielenden Welt eine ausserordentlich grosse Verbreitung gefunden hat.

Decker, Joachim, deutscher Organist und Tonsetzer, der im Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Hamburg lebte und neben anderen Sachen auch zu den Melodien des Hamburger Gesangbuches, 1604, mit Hieronymus Praetorius, Jacob Praetorius und David Scheidemann gemeinschaftlich vierstimmige Harmonien setzte und als Choralbuch veröffentlichte. †

Decker, Pauline von, s. Schätzell, P. von.

Deckert, Johann Nicolaus, ein deutscher, ums Jahr 1796 weit gerühmter

Instrumentebauer zu Grossbreitenbach bei Arnstadt, der besonders Pianofortes in Flügel- und Tafelform fertigte. †

Declamando (ital., französ. *déclamé*), declamirend, bezeichnet in der Vocalmusik einen zwischen Singen und Reden die Mitte haltenden Vortrag, also einen Vortrag, bei dem der Sinn des Worttextes in voller Schärfe hervorgehoben und wo der Hauptaccent auf den oratorischen und weniger auf den musikalischen Ausdruck gelegt werden soll. Diese Vortragsart, welche in dem bisherigen Recitativ ihre alleinige und volle Berechtigung hatte, droht in der dramatischen, sogar in der lyrischen Musik unserer Tage leider in bedenklicher Weise die Kunst des Gesanges zu überwuchern.

Declamation (latein.: *declamatio*, ital.: *declamazione*). Die Aufgabe des Declamators ist, abgesehen von der Correctheit, Leichtigkeit und Schönheit der Aussprache, welche als Grundlage der künstlerischen Leistung zu betrachten ist, eine zwiefache; er soll verstandesgemäss und gefühlsgemäss betonen. Insofern nun in dem Gesang der rein instrumentale, melodische und der declamatorische Vortrag zu einer höhern Einheit verschmelzen, hat der Sänger zugleich die Aufgabe des Declamators zu lösen, und zwar nach der Seite des Verstandes eben so sehr, wie nach der des Gefühls. Im Recitativ tritt das declamatorische Element in den Vordergrund; unter diesem Abschnitt soll ausführlicher davon gesprochen werden. Hier kommt es nur darauf an, einige Punkte hervorzuheben, die in Hinsicht auf D. in dem taktmässigen Gesange zu beachten sind. Der taktgemässe Gesang bindet die Freiheit der D.; und die Rücksicht auf melodische Abrundung, auf logisch gesetzmässige Fortführung eines einmal ausgesprochenen musikalischen Gedankens ist den Componisten aller Zeiten Veranlassung gewesen, über manche Einzelheiten der D. sich hinwegzusetzen. Wenn Weber z. B. in den Arien »Durch die Wälder, durch die Auen« und »Trübe Augen, Liebchen, taugen« auf die Endsylben nicht bloß längere und höhere, sondern sogar synkopirte Noten setzt oder wenn Mendelssohn »Die Winde wehen heimlich nur« so componirt, dass das Wörtchen »die« auf das erste, betonte Achtel des Taktes fällt, so sind das Verstösse gegen die D., die nur dadurch zu rechtfertigen sind, dass es dem Musiker als Hauptsache erschien, der Empfindung des Gedichtes einen adäquaten rhythmischen Ausdruck zu geben, und dass er dadurch genöthigt war, die Uebereinstimmung mit der logisch richtigen Betonung hie und da preiszugeben. Es finden sich bei den besten Componisten zahlreiche Fälle dieser Art; erst Wagner hat, aber auf Kosten der Melodie, die D. in den Vordergrund gestellt und eine Theorie entwickelt, nach welcher die Musik nicht bloß aus der Empfindung und dem innern Sinn des Worts, sondern aus dem Wort selber hervorzunehmen soll. In allen Fällen der genannten Art hat nun der Sänger die Aufgabe, dem musikalischen Gesetz, welches Betonung verlangt, so zu genügen, dass das Gefühl für richtige D. zugleich nicht allzu empfindlich verletzt wird. Er wird also z. B. die Endsylben in den Weber'schen Beispielen nicht mit starkem Ton ansetzen, sondern erst allmählig wachsen lassen und auch dann nicht zu einer allzu hellen Klangfarbe bringen; oder er wird in dem Mendelssohn'schen Beispiel die Betonung des ersten Achtels so zart als irgend möglich auszuführen suchen. Der musikalische Vortrag, wenngleich an rhythmische und melodische Gesetze gebunden, lässt doch stets einen gewissen Spielraum in der Ausführung derselben, in dem Grade des *forte* und *piano*, des hellen und dunkeln Timbre's, und diesen Spielraum muss der Sänger benutzen, um das Declamatorische mit dem Melodischen nach Kräften zu verschmelzen. Manche Feinheiten der D. bleiben ohnehin unbemerkt, sobald die Fülle der Töne sich über das Wort ergossen hat. Wenn Pamina z. B. in der Zauberflöte singt »nimmer kommt ihr, Wonnestunden, meinem Herzen mehr zurück«, so ist so zu trennen, wie hier durch die Interpunktion getrennt wurde. Das Komma oder, was dasselbe ist, der Athemzug des Sängers hat seine Stelle nach »ihr«, nicht vor »ihr«. Nun verlangt aber die Melodie, dass vor »ihr« geathmet werde; und es ist kein Unglück, wenn es geschieht; denn, wenn der Sänger nur sonst zu interessiren weiss, wird es kaum bemerkt. Hinsichts der Endsylben ist noch ein besonderer Fall

zu erwähnen. Man findet sehr oft, dass zwei (oder auch mehrere) gebundene Noten auf einer Endsylbe stehen. Manche Sänger haben dann die Neigung, die Worte anders unterzulegen, als der Componist sie untergelegt hat; nämlich so, dass sie die Endsylbe erst auf der letzten Note bringen und die vorhergehenden Noten der betonten Sylbe zutheilen. Sie singen also z. B.



welches Letztere Schubert geschrieben hat. Sie sind declamatorisch im Recht, musikalisch im Unrecht. Denn melodisch bilden (in dem obigen Beispiel) die Achtelnoten *D* und *C* ein Ganzes für sich, das dem vorangehenden *E* als ein Theil dem anderen gegenüber steht: wenn sie aber nach ihrer Art den Text unterlegen, knüpfen sie durch das Band des Wortes *E* und *D* zu einem Ganzen zusammen und lassen das *C* für sich allein. Anfänger sind mithin daran zu erinnern, dass sie genau darauf achten, wie der Componist selber die Worte untergelegt haben wollte; ein Fehler gegen den richtigen melodischen Vortrag wiegt darum schwerer, weil das Wort, wenn es sich einmal auf die Verbindung mit dem Ton einlässt, durch den sinnlichen Glanz, den dieser ausstrahlt, obnehin in den Schatten gestellt wird; will die *D.* sich zur vollen Freiheit entfalten, so muss sie die Hindernisse, die ihr die Sinnlichkeit bereitet, vorher entfernt haben. Das Licht des Geistes strahlt erst dann im vollen Glanz, wenn die sinnliche Welt abgethan ist. Uebrigens ist auch hier der Sänger verpflichtet, die Endsylbe möglichst zart einzuführen, namentlich darf die erste Note keine starke Betonung bekommen; in diesem Fall geht die declamatorische Ungenauigkeit — denn mehr als eine solche ist es nicht — spurlos vorüber. Wir haben bisher von der Verschmelzung der logisch richtigen *D.* mit dem melodischen Vortrag gesprochen; es ist nun noch Einiges über die declamatorischen Gefühlsbetonungen hinzuzufügen. In ihnen liegt die lebendige Seele der Declamation und zum Theil auch des Gesanges. Bei dem Vortrage eines Gedichtes kommt es zunächst darauf an, die Grundstimmung des Ganzen durch den Ton zum Ausdruck zu bringen, sodann, den einzelnen Nüancen des Gefühls, die sich daran anlehnen, gerecht zu werden. In guten Compositionen muss die Grundstimmung des Gedichtes mit der Empfindung, die in der Melodie selber liegt, zusammentreffen, so dass der Vortragende im Wesentlichen den richtigen Vortrag des Gedichtes aus der Musik heraus trifft, auch wenn dasselbe in einer ihm fremden und unverständlichen Sprache geschrieben wäre. Ist diese Uebereinstimmung nicht vorhanden, so wird auch der Vortrag darunter leiden; was an sich misslungen ist, kann durch die Kunst der Ausführung nicht wesentlich verbessert werden. Es können aber doch Ausnahmen vorkommen, namentlich bei Melodien von unbestimmterem Charakter, die eine verschiedene Auffassungsweise, sei es im Rhythmischen, sei es in den Betonungen, zulassen. Dies ist z. B. in Strophenliedern der Fall, wo ein und dieselbe Melodie je nach dem Sinn jeder einzelnen Strophe verschiedene Nüancirung erlangt. Es kann sich dieselbe bis auf das Tempo erstrecken, z. B. in dem Silcher'schen Lied »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten«, in welchem declamirende Sänger die Strophe »Den Schiffer im kleinen Schiffe ergreift es mit wildem Weh, er schaut nicht die Felsenriffe, er schaut nur hinauf in die Höh« stärker, schneller und leidenschaftlicher nehmen werden. Mitunter trägt der Componist selber der *D.* Rechnung durch kleine Aenderungen in Melodie oder Harmonie oder auch nur in der Begleitung, wie z. B. Beethoven in der dritten Strophe des Mignonliedes durch Oktavenverdoppelung, durch Zweiu- und dreissigtheil-Noten anstatt der Sechzehnthheil-Triolen, durch Verlegung des Basses in eine tiefere Oktave. Es ist selbstverständlich, dass auch der Sänger die Kraft und den Ausdruck seiner Stimme in entsprechender Weise zu verstärken suchen wird. Dass Leonore, Marcelline, Rocco und Jacquino die Melodie des Canons (in Fidelio) so vorzutragen sich bemühen werden, dass das Charakteristische jeder der vier Personen dabei zur Geltung kommt, braucht für Einen, der nicht

bloß Noten, sondern auch zwischen und hinter den Noten zu lesen vermag, nicht gesagt zu werden. Nun sorgt aber mitunter zwar der Componist selber dafür, dass einzelne Nüancen, die in dem Gedicht liegen, musikalisch zum Ausdruck kommen; in anderen Fällen überlässt er es dem Sänger; in anderen Fällen muss er wünschen, dass der Sänger solche vereinzelt Nüancen unberücksichtigt lasse. Doch ist darüber keine Regel aufzustellen; nur der Geschmack, d. h. das Gefühl für das Passende, Zusammenstimmende kann hier entscheiden. Wenn Mozart z. B. in der Romanze des Pagen »*voilà, che sapete*« die Worte »Freude« und »Schmerz« mit *Dur* und *Moll* begleitet, so ist zu vermuthen, dass er durch den Wortsinn bestimmt wurde; er hätte es aber auch anders machen können, ohne einen Fehler zu begehen. In Schubert's Liede »Das Meer erglänzte« ist eine und dieselbe melodische Wendung erst zu den Worten »fielen die Thränen nieder«, dann zu den Worten »Vergiftet mit ihren Thränen«. Ein feinfühliges Sänger wird die erste Stelle sanft und schmachend, die zweite leidenschaftlich vortragen; da ist es nun eben die *D.*, welche den Vortrag der Melodie verändert, aber doch nur graduell, nicht qualitativ verändert; denn die Accente bleiben im Wesentlichen dieselben, sie wechseln nur hinsichtlich des Stärkegrades. Wenn in der zweiten Strophe von Mendelssohn's »Auf Flügeln des Gesanges« ein Sänger die »heimlich Märchen erzählenden Rosen« und die »hüpfenden Gazellen« ganz leise und zart — durch ein flüsterndes *piano* und ein zierliches *Staccato* — zu malen sucht, so ist nichts dagegen zu sagen; und fehlerhaft wäre es sogar, in dem Liede desselben Componisten »Ringsum erschallt in Wald und Flur« das *Crescendo*-Zeichen, das bei den Worten »die Winde wehen heimlich nur« gerade auf »heimliche« steht, allzu genau zu nehmen; es darf nur eine ganz leise Hebung des Tones sein, wie sie der Gang der Melodie unerlässlich verlangt; erst in der zweiten Strophe ist an derselben Stelle eine stärkere Hebung gestattet. Mitunter aber ist es auch gerathen, wenn der Sänger mögliche Wort-Nüancen fallen lässt; Ueberladung ist immer ein Fehler, schon in der *D.*, noch mehr im Gesang, wo die musikalische Einheit eines Stückes durch allzu viele Einzelheiten gefährdet werden kann. Noch schlimmer ist es freilich, wenn ein falsches Verständniss des Textes hinzu kommt. Wie oft hört man unsere Theater-Sarastro's die Worte »kann kein Verräther lauern«, mit einem Tone singen, als wenn sie den Verräther damit niederschmettern wollten, und doch heisst die ganze Stelle »In diesen heil'gen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt, kann kein Verräther lauern, weil man dem Feind vergiebt«. Es ist also gar nicht von Kraft und Gewalt, sondern nur von versöhnlicher Liebe die Rede. Sänger sind solchen Irrthümern leichter ausgesetzt, als Schauspieler, weil sie den Text oft nur nebenbei und zusammenhanglos aufzufassen durch die Musik verleitet werden; da fällt ihnen dann ein einzelnes Wort in das Auge und verführt sie zu einer ganz sinnlosen Betonung. Das ist nun freilich falsche *D.*, und sie sind zu erinnern, dass die Verschmelzung des musikalischen Ausdrucks mit dem declamatorischen, aus den Worten sich ergebenden, doch immer die wesentliche Aufgabe des Sängers bleibt.

G. E.

Decombe, eine zu Ende des 18. Jahrhunderts weithin bekannte Instrumentenmacher- und Musikverlags-Firma, die ihren Sitz in Berlin hatte, zu Anfang dieses Jahrhunderts aber erloschen ist.

Décomposé (französ.), ein der Sprachlehre entnommenes Wort, welches im musikalischen Sinne die Bedeutung unzusammenhängend, aufgelöst, zersetzt hat.

Decoration (aus dem Französ., dem latein. *decus* entnommen), heisst im Allgemeinen jede Ausschmückung, Anordnung und Verzierung irgend eines Gegenstandes, z. B. eines Zimmers, eines Concert- oder Ballsaals u. s. w., um ihm ein gefälligeres, dem Zwecke entsprechendes Aussehen zu geben. Im engeren Sinne versteht man darunter die Theatermalerei oder vielmehr die Gesammtheit der materiellen, auf die Vergegenwärtigung der Oertlichkeit ab Zweckenden Hilfsmittel der Bühne, soweit sie der Malerei unterliegen. Oper und Ballet haben den Luxus und die Prachtentfaltung dieses Kunstzweiges auf eine hohe Stufe gebracht. Das

Verhältniss, welches die Decorationsmalerei zur Malerei überhaupt einnimmt, berücksichtigend, nennt man die moderne dramatische Musik im Gegensatz zu den reinen Musikformen im verächtlichen Sinne auch Decorationsmusik. Es wäre ein untrügliches Zeichen des Verfalls der Oper, wenn die Musik in Wahrheit zu einer solchen Stellung im Kunstgebiete herabgewürdigt würde.

Decortes, Louis, trefflicher belgischer Violoncellovirtuose und Lehrer, geboren am 15. Septbr. 1793 zu Lüttich, erhielt den ersten Unterricht auf seinem Instrumente bei seinem Vater und bildete sich sodann in Paris bei Hus-Desfortes, Benazet und Norblin praktisch und theoretisch zum tüchtigen Künstler aus. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er später Professor des Violoncellospiels und erwarb sich auch in dieser Eigenschaft einen ausgezeichneten Ruf. Von seiner Composition sind Concertino's, Variationen, Polonaisen u. s. w. für Violoncello im Druck erschienen.

Décousu (französ.), unzusammenhängend, bezeichnet im musikalischen Sprachgebrauche eine Composition, der es an gedanklicher und formeller Einheit und Abrundung fehlt und die aus lauter Floskeln und Phrasen zusammengesetzt ist, z. B. ein Potpourri, eine Opernnummer ohne melodischen Zusammenhang und Abschluss u. s. w.

Decrescendo, abgekürzt *decresc.* (ital.), identisch mit *diminuendo*, d. h. abnehmend (an Stärke), ist der Gegensatz von *Crescendo* und bedeutet, dass die so bezeichnete Stelle mit abnehmender Klangstärke vorgetragen werden soll. Das Zeichen, dessen man sich häufig statt dieses Wortes bedient, ist: \rightrightarrows . S. *Crescendo*; Vortrag; Vortragsbezeichnung.

Decupla (latein.), s. Decem.

Dedekennus, Georg, ein lutherischer Theologe, geboren zu Lübeck 1564, hat ein Werk, »*Thesaurus consiliorum et decisionum*« (Jena, 1671) in drei Theilen geschrieben, worin auch über die Frage abgehandelt wird: Ob die Orgeln und die Musik in den Kirchen zu gestatten seien, und verneinend beantwortet wird. Vergl. Forkels Literat.

†

Dedekind, Constantin Christian, fruchtbarer deutscher Tonsetzer, war Sohn eines Predigers zu Reinsdorf und wahrscheinlich am 2. April 1628 geboren. Seit 1661 lebte er als Kreissteuereinnnehmer, chursächsischer Concertmeister, kaiserlich gekrönter Dichter und Mitglied des Elbischen Schwanenordens, als welcher er den Namen Con Cor D. führte, im Meissen'schen. Damals war er einer der beliebtesten Componisten seiner Zeit und hat eine grosse Anzahl, meistens Kirchensachen, seiner Werke mit den wunderlichsten Titeln veröffentlicht. Die bekannter gebliebenen davon sind: »Aelbianische Musen-Lust in CLXXV berühmter Poeten auserlesene, mit anmuthigen Melodien beseelten Lust- Ehren- Zucht- und Tugend-Liedern bestehend, in vier Theilen« (Dresden, 1657); »Geistliche Erstlinge in einstimmigen Concerten gesätzt« (Dresden, 1662); »Die doppelte Sangzahl, worinnen 24 Davidische Psalmsprüche in einstimmiger Partitur nach allen Sachtmanischen Stimmen und heutiger Capell-Manier enthalten« (Leipzig, 1663); »Geheime Music-Kammer, darinnen 30 Psalm-Sprüche« (Dresden, 1663); »Süsser Mandel-Kärnen erstes und zweites Pfund, von ausgekärnten Salomonischen Liebes-Worten, in 15 Gesängen mit Vohr- Zwischen- und Nachspielen, auf Violinen zubereitet« (Dresden, 1664); »Belebte oder ruchbare Myrrhen-Blätter, das sind zweystimmige beseelte heilige Leidens-Liedern« (Dresden, 1666); »Der sonderbaren Seelen-Freude, oder geistlicher Konzerten erster und zweiter Theil« (Dresden, 1672); »Musikalischer Jahrgang und Vesper-Gesang in 120 auf Sonn- und Festtag schicklichen zur Sängers-Übung, nach rechter Capell-Manier gesetzten deutschen Concerten« (Dresden, 1676 drei Theile); »Davidischer Harfenschall in Liedern und Melodeyen« (Frankfurt); »Singende Sonn- und Festtags-Andachten« (Dresden, 1683); und »Musikalischer Jahrgang und Vesper-Gesang in 2 Singstimmen und der Orgel« (Dresden, 1694). Sein Todesjahr ist nicht mehr bekannt, nur weiss man,

dass D. im Jahre 1697 noch am Leben war. D. ist auch der Dichter mehrerer geistlicher Opern, darunter den »singenden Jesus« (1760), ein Spektakelstück der wildesten Art, »in welchem die Teufel in der offenen Hölle schreckliche Arien singen«.

2.

Dedekind, Heinrich, deutscher Kirchencomponist, geboren zu Neustadt, war zn Ende des 16. Jahrhunderts Cantor an der St. Johanniskirche zu Lüneburg und gab nach Walther im Jahre 1592 »*Breves Periochae Evangeliorum*, von Advent bis Ostern, für vier und fünf Stimmen« heraus. Der vollständige Titel dieses Werkes ist: »*Henrici Dedekindi Neostadini Periochae breves Evangeliorum Dominicalium et festorum 4 et 5 vocibus compositae*« (Ulysseae, 1592. 8°).

Dedekind, Henning, deutscher Tonsetzer, bekannter unter seinem latinisirten Namen **Henningius Dedekindus**, war ums Jahr 1590 Cantor zu Langensalza und wurde 1614 ebenda Prediger, endlich 1622 Pfarrer zu Gebsee, wo er 1628 verstarb. Als Componist hat er sich rühmend hervorgethan und mehrere Werke veröffentlicht, von denen einige sich selbst bis jetzt erhalten haben, z. B.: »*Newe ausserlesene Tricinia*, auff fürtreffliche lustige Texte gesetzt, auss etlichen guten gedruckten Authoribus gelesen« (Erfurt, 1588); »*Dodekatonon Musicum Triciniorum etc.*« (Erfurt, 1588. 4.), welches man bisher irrthümlich für eine neue Ausgabe des vorangegangenen Werkes hielt; »*Praecursor metricus artis musicae*« (Erfurt, 1590), ein sehr gelehrtes Werk; und »*Gregorii Langii Tricinia*« (Erfurt 1614). 0

Dedication (von dem latein. *dedicatio*) nannten die alten Römer den feierlichen Act der Einweihung eines öffentlichen Gebäudes, durch den es der Obhut einer Gottheit übergeben wurde. Jetzt gebraucht man das Wort für Zueignung und Widmung aller Arten von Kunstsachen, Schriften u. s. w., was früher durch vorangestellte längere oder kürzere Vorreden und Briefe, seit etwa dem 16. Jahrhundert häufiger durch nach römischen Mustern gebildete Aufschriften geschah. Man beabsichtigt dadurch entweder seinen Dank oder die Hochachtung gegen Jemand auszusprechen oder sich der Beförderung und Unterstützung einer hochgestellten Person zu empfehlen. Von dem Hauptwort D. abgeleitet, findet sich auf Notentiteln in der Bedeutung gewidmet, zugeeignet die Participialform *dedié* (französ.) oder *dedicato* (ital.), je nachdem die übrige Aufschrift französisch oder italienisch ist.

De Dieu, ein sonst unbekannter französischer Tonkünstler, der nach dem Berlin. Wochenbl. S. 15 eine vollstimmige »*Hymne à Mirabeau: Les regrets de la France*« (Paris, 1792) im Klavierauszuge veröffentlichte.

Dedler, Rochus, talentvoller musikalischer Naturalist, geboren 1779 in Oberammergau in Oberbaiern, war der Sohn eines Gastwirths und machte im Kloster Rothenbuch seine ersten wissenschaftlichen und musikalischen Studien, die er später auf dem Lyceum zu München fortsetzte. Er wurde 1802 als Lehrer, Chorregent und Organist in Oberammergau angestellt und erwarb sich einen Namen, indem er sich mit dem Pater Weiss verband, um das altberühmte Oberammergauer Passionsspiel zeitgemäss zu regeneriren. Weiss arbeitete den Text um und D. unterzog sich der Composition des musikalischen Theils und zeigte darin ein naturwüchsiges Talent, jedoch ohne höhere historisch-musikalische Bildung. Dieses Passionsspiel hat in neuester Zeit wieder allgemeineres Interesse auf sich gezogen. D. selbst starb in seinem Geburtsorte im J. 1822.

Deductio (latein. abgeleitet von *deducere*, d. h. herleiten, darthun), bedeutet eigentlich jede Beweisführung. In der musikalischen Sprache bezeichnet dieses Wort seit Guido von Arezzo (nach Brossard) die aufwärts steigende Folge von Tönen, als *C, D, E, F, G, A*; die abwärts steigende hiess *Reductio*. Tinctoris (*Term. mus. diffin.*) nennt die Führung der Stimmen von einem Tone zum anderen in einer gewissen regelmässigen Ordnung D., und spätere Theoretiker bezeichneten mit diesem Worte auch eine Accordfolge, in der eine Dissonanz in eine Consonanz sich auflöste.

Deering, Richard, berühmter englischer Orgelspieler und Contrapunktist des 17. Jahrhunderts, geboren in Kent, erhielt seine musikalische Erziehung

in Italien und erwarb sich dort auch zuerst einen musikalischen Ruf, den er in seinem Vaterlande noch vergrösserte, wozu besonders beitrug, dass er zuerst in England den Gebrauch des Generalbasses einführte. Er wurde 1610 zu Oxford zum Baccalaureus der Musik ernannt und fand 1625 als Organist im englischen Nonnenkloster zu Brüssel und 1630 als Organist der Königin von England Anstellung. Da er Katholik war, so musste er 1657 sein Vaterland wieder verlassen und wandte sich nach Italien, wo er auch bald sein thatenreiches Leben beschloss. Seine erhalten gebliebenen Werke sind: »*Cantiones sacrae 6 vocum, cum Basso cont. ad Organum*« (Antwerpen, 1597); »*Cantica sacra ad Melodiam madrigalium elaborata senis vocibus*« (Antwerpen, 1618); »*Cantiones sacrae 5 voc. cum Basso contin.*« (Antwerpen, 1619); »*Cantica sacra, ad duas et tres voces composita, cum Basso cont. ad Organum*« (London, 1662); und »*Cantica sacra T. II*« (London, 1674). Aus den 1662 erschienenen von Mace sehr gerühmten Gesängen hat Burney in seiner *Hist. of Mus. Vol. III p. 479* ein *Gloria Patri a 3 voc.* abgedruckt. †

Defesch, Wilhelm, ein niederländischer Tonkünstler, war 1725 Organist an der grossen Kirche zu Antwerpen und hatte sich ausserdem als Violoncellvirtuose einen Ruf erworben. Um sein musikalisches Wissen jedoch besser zu verwerthen, begab er sich um 1730 nach England, wo er durch Composition von Violin- und Violoncellkonzerten und des Oratoriums »Judith« viele Verehrer gewann. Es scheinen jedoch auch hier die Hoffnungen D.'s sich nicht erwartetermassen erfüllt zu haben, denn Burney nennt ihn einen fruchtbaren und bündereichen aber trockenen und uninteressanten Tonsetzer. Nach »Schillings Lexikon« starb D. im J. 1758. Seine bekannteren Werke sind: *VI Sonate a 2 V.* (Amsterdam); *Concerti a 4 V., A., Vc. e Continuo* (ebenda); *VI Concerti* (ebenda); *X Sonate a 2 V. o Fl. e B. cont. op. 7* (ebenda); *VI Flöten- und Violinsolos mit Bass. op. 8 Liv. 1* (ebenda); *VI Violoncellsolos op. 8 Liv. 2* (ebenda); *Canzonetti e Arie a Canto solo e Contin.* (ebenda); das Oratorium »Judith«, welches 1730 zu London aufgeführt wurde, aber wohl niemals verlegt wurde. 2

Deff, dem hebräischen תוף (toph) entsprechend, s. A dufe, ist der arabische Name für die ganze Gattung der Handpauken, deren diese Nation viererlei Arten: *bendyr, mazhar* (s. d.), *târ* (s. d.) und *req* (s. d.) genannt, unterscheidet. 0

Deficiendo (ital.), ein sehr selten gebrauchter Kunstausdruck, der synonym mit *deorescendo* (s. d.), auch mit *perdendosi* (s. d.) ist.

Definitiones (latein., abgeleitet von *definire*, d. i. erklären, bestimmen), ist in der Musiksprache die seltenere Benennung der den Tropen angehörenden Differenzen im alten Kirchengesange. S. Tropus.

Degen war der Name zweier aus Gotha gekommener Organisten, der eine Matthias, der andere Melchior mit Vornamen, die das 1596 in der Schlosskirche zu Grüningen vollendete Orgelwerk als 9. und 32. Berufener einer Prüfung zur Abnahme desselben unterziehen mussten. Vergl. *Werkmeister, Org. Grüning. rediv. § 11.* 0

Degen, Heinrich Christoph, deutscher Tonkünstler, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts in einem Dorfe bei Glogau, war 1757 in der fürstlich schwarzburgisch-rudolstädtschen Capelle als Soloviolinist und Cembalist angestellt. Er hat auch verschiedene Concerte für diese Instrumente und Cantaten componirt, die jedoch Manuscript geblieben sind. †

Degen, Johann Philipp, deutscher Musiker, geboren 1728 zu Wolfenbüttel, war zu seiner Zeit ein bedeutender Virtuose auf dem Violoncello und war zuerst im Nicolinischen Theaterorchester zu Braunschweig angestellt. Nach Auflösung der Capelle machte er Kunstreisen und wurde 1760 königl. Kammermusikus zu Kopenhagen. Als solcher gab er 1779 eine Cantate für die hohe Johannisfeier dasselbst im Klavierauszuge heraus und starb im Januar 1789. Ausser der genannten Cantate existiren von ihm noch Compositionen für Violoncello. 0

Deggeler, Johann Kaspar, Cantor an der St. Johanniskirche zu Schaffhausen, geboren am 7. Februar 1695 von dem nichts weiter bekannt ist, als dass er 1757 nach einem Gemälde Huster's von Müller in Kupfer gestochen wurde. 0

Degmaler, Philipp Andreas, Organist an der Jacobskirche zu Augsburg um 1770, war nebenher ein ausgezeichneter, berühmter Kupferstecher, der die Bildnisse schwäbischer Gelehrten radirt hat. Vergl. Fuessli, Künstler-Lexikon.

Degola, Andrea Luigi, italienischer Opern- und Kirchencomponist, geboren 1778 zu Genua, begann erst in seinem 17. Lebensjahre bei Luigi Cerro die Musik zu studiren und schrieb vier Jahre hierauf eine Messe, sowie mehrere Einlagestücke für Opern in Genua, welche für sein Talent Zeugniss ablegten. Seine erste Oper war eine komische, betitelt: »*Il medico per forza*«, welche 1799 in Livorno aufgeführt wurde und sich grossen Beifalls erfreute, nicht minder einige andere dieser folgende Opern. Aus unbekanntem Gründen wandte er sich plötzlich der Kirchenmusik zu und wurde Organist und Capellmeister am Dom zu Chiavari, in welcher Stellung er bis 1830 verblieb. Hierauf wurde er Organist zu Versailles und ertheilte zugleich in Paris sehr geschätzten Unterricht im Gesang und in der Harmonielehre. Ausser einer sehr bedeutenden Zahl von Kirchenwerken hat er Romanzen, Clavierstücke, eine Gesangschule und eine Accompanementsmethode für Clavier, Harfe und Guitarre geschrieben.

Degola, Giocondo, italienischer Operncomponist, geboren um 1820 zu Genua, starb leider schon am 5. Decbr. 1845, nachdem er vier Opern geschrieben und zur Aufführung gebracht hatte, die von einem aussergewöhnlichen Talent zeugten und in Italien sehr beifällig aufgenommen worden waren. Die Namen derselben sind: »*Adelina*« (1837), »*La donna capricciosa*« (1839), »*Don Papirio Linduco*« (1841), »*Un duello alla pistola*« (1843).

Degré (französ.), der Name für Tonstufe, Intervall in Frankreich und Belgien.

Dehee, Nassovius, in der Mitte des 18. Jahrhunderts erster Violinist an der Kirche Santa Maria Maggiore zu Bergamo, wird als gewandter Tonsetzer gerühmt. Von ihm sind Violintrios im J. 1760 zu Nürnberg gestochen. Auch sollen noch einige Instrumentalstücke in Manuscript vorhanden sein. 0

Dehella, Vincenzo, sicilianischer Componist, der lange Zeit in der königl. Capelle San Pietro zu Palermo als Capellmeister thätig war und von dem nach *Mongitor, Bibl. Sicul. T. 2 p. 281* im J. 1636 *Salmi e Inni di vespri ariosi a 4 e 8 voci* zu Palermo erschienen sind. †

Dehn, Siegfried Wilhelm, einer der gelehrtesten und gründlichsten Contrapunktisten und musikalischen Theoretiker der neuesten Zeit, wurde am 25. Febr. 1799 zu Altona geboren, wo sein Vater Banquier und einer der reichsten Männer der Stadt war. Die Musik war von früher Jugend auf Unterrichtsgegenstand für den jungen D. und namentlich bekundete er, unterwiesen von P. Winneberger, im Violoncellospiel bedeutende Fortschritte. Dem Wunsche seiner Familie nach sollte er sich dem Forstfache widmen, er selbst aber setzte es durch, dass er die Rechte studiren und von 1814 an das Gymnasium in Plön in Holstein besuchen durfte, worauf er 1819 die Universität in Leipzig bezog. Dort hörte er bis 1823 Jus und Humaniora, erweiterte seinen musikalischen Horizont durch den fleissigen Besuch aller guten Concerte und nahm beim Organisten Dröbs theoretischen Unterricht. Der engere Verkehr mit Friedr. Schneider, Pohlentz, Schicht u. s. w., den er in Leipzig eifrig pflegte, war geeignet, seine Vorliebe für die Musik zu befestigen und in eine gediegene Richtung zu lenken. Nach dem Abgange von der Universität machte er einige Reisen und liess sich Ende 1823 in Berlin nieder, wo er eine Stellung bei der schwedischen Gesandtschaft fand, die ihm Musse genug verstattete, sich nebenher praktisch und theoretisch weiter mit der Tonkunst zu beschäftigen. Diese gewährte ihm auch Trost und Zuversicht, als ihm 1829 verschiedene unglückliche Zufälle sein ganzes Vermögen raubten; ihr widmete er sich seitdem ganz und studirte bei Bernh. Klein die Kunst des Tonsatzes und den Contrapunkt. Bald trat er auch selbstständig mit gelehrten Untersuchungen auf, deren Resultate er besonders in die Marx'sche Berliner Musikzeitung und in andere Fachblätter damaliger Zeit niederlegte. Zugleich warf er sich mit wahren Forschungseifer auf die Geschichte der musikalischen Produktion der ältesten und mittelalterlichen Epochen der Tonkunst,

besuchte und untersuchte die Bibliotheken Deutschlands und knüpfte in Folge dessen Verbindungen mit den namhaftesten Musikgelehrten an. Zu gleicher Zeit begann er als Lehrer der Theorie aufzutreten und erwarb sich auch in diesem Fache bald die grösste Hochachtung und Verehrung. In Meyerbeer fand er, als derselbe zu längerem Aufenthalte nach Berlin zurückgekehrt war, einen aufrichtigen Verehrer und einflussreichen Gönner, dessen warmer Empfehlung bei der Regierung D. 1842 die wichtige Stellung als Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin verdankte. Damit war D. in seinem Lebenselemente und das Institut, welches in seinem musikal. Zweige bis dahin nicht zu den bedeutenderen gehörte, wurde unter seiner Verwaltung einem kaum geahnten Höhepunkte zugeführt. Er fand den ganzen Bestand in regellosem, ungeordneten Zustande an und scheute nicht die Herculesarbeit, Alles zu catalogisiren und zu registriren, eine Unmasse älterer Tonwerke in die moderne Notenschrift zu übertragen und Ausgaben von nur handschriftlich vorhandenen Meisterwerken theils selbst zu veranstalten, theils zu veranlassen. Systematisch vorgehend, bereiste er die ganze Monarchie Preussen bis in den entferntesten Winkel hinein und durchstöberte alle Archive und erreichbaren Privatsammlungen, um die entdeckten classischen Musikschätze mit Freude und Stolz der ihm anvertrauten Bibliothek zuzuführen. Dabei fehlte es ihm noch immer nicht an Zeit, eine umfangreiche Correspondenz aufrecht zu erhalten, theoretische Werke zu verfassen, Abhandlungen und Aufsätze für Fachzeitungen zu schreiben und eine sehr grosse Reihe der tüchtigsten Schüler heranzubilden, von denen nur Glinka, Kullak, Friedr. Kiel, Ad. Reichel und B. Scholz genannt seien. Im J. 1845 verwaltete er nach Ed. Grell's Abgange interimistisch die Stelle als Dirigent und Gesanglehrer des königl. Domchors und erhielt 1849 den längst verdienten Titel eines königl. Professors. Er war Mitglied der Akademien der Künste in Berlin, im Haag, in Stockholm u. s. w., Ehrenmitglied vieler gelehrter Gesellschaften und Ritter des belgischen Leopoldordens. Unerwartet und mitten aus einem rastlos thätigen Leben riss den hochverdienten und allgemein verehrten Mann der Tod. Er starb am 12. Apr. 1858 am Hirnschlage, der ihn traf, als er nichts ahnend eben von der königl. Bibliothek nach Hause zurückgekehrt war. Sein Grab auf dem Sophienkirchhof in Berlin erhielt Ende Juli 1859 ein würdiges geschmackvolles Denkmal. — Von Originalcompositionen D.'s ist nichts im Druck erschienen, da D. in strenger Selbstkritik von der Unzulänglichkeit seiner musikalischen Erfindung überzeugt war und darüber sich auch unumwunden äusserte. An theoretisch-didaktischen Werken von ihm sind herausgekommen: »Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbass-Beispielen« (Berlin, 1840; 2. Aufl. 1860), ein hochbedeutendes Werk und eines der besten dieser Gattung, die überhaupt existiren; »Analyse dreier Fugen aus J. S. Bach's wohltemperirtem Clavier und einer Vocal-Doppelfuge A. M. Bononcini's« (Leipzig, 1858); »Lehre vom Contrapunkt, dem Kanon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten u. s. w. von Orlando di Lasso, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Muster-Kanons und Fugen. Aus den hinterlassenen Papieren bearbeitet und geordnet von B. Scholz« (Berlin, 1859). Ferner hat er eine neue Ausgabe von Marpurg's Abhandlungen von der Fuge veranstaltet (Leipzig, 1858), Delmotte's »*Notice biographique sur Roland de Lattre*« übersetzt und mit Anmerkungen versehen (Berlin, 1837) und endlich Werke von Bach und Orlando di Lasso, sowie eine grosse Sammlung älterer geistlicher und weltlicher Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert (12 Hefte, Berlin 1837—1840) herausgegeben. Von 1842 bis 1848 führte er die Redaktion der von Gottfried Weber begründeten Musikzeitschrift »Cäcilia« und lieferte dieser, sowie früher der von Marx redigirten Berliner musikalischen Zeitung zahlreiche gediegene Artikel.

Dehnung, ein besonders in der Vocalmusik gebräuchlicher Ausdruck, bei dem man eine metrische und eine melismatische, letztere auch Sylbendehnung genannt, unterscheidet. Die metrische D. entsteht, wenn einzelne Versfüsse durch noch einmal so lange oder noch längere Zeittheile gegeben werden, um den logischen oder rhythmischen Accent mehr hervorzuheben; die melismatische dagegen, wenn in

ausgeführten Sätzen auf einen Vocal eine ganze Reihe von Tönen gesungen wird, meist weil der Text zu wenig Sylben hat, um die musikalische Periode auszufüllen. Ausführlicheres über Sylbendehnung bietet der Artikel Coloratur. Als äusserliches Zeichen der melismatischen D. bedient man sich in der Notenschrift der sogenannten Dehnungsstriche oder Dehnungslinien, kleiner horizontaler Striche, welche unter die Noten oder Passagen gesetzt werden, welche auf einer und derselben Sylbe zu singen sind. Mitunter finden sich in gedruckten Musikalien statt dieser Striche Punkte, welche man Dehnungspunkte nennt.

Del, Michele, auch **Dels** geschrieben, ein italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, hat nach Gerber's Geschichte verschiedene gute Motetten geschrieben, von denen einige in *P. Joanelli Nov. Thesaurus music.* (Venedig, 1568) erhalten geblieben sind. 0

Del, Silvio, Kirchencomponist und Kapellmeister am Dome zu Siena, geboren daselbst 1748, war ein Schüler Carlo Lupini's und schrieb zahlreiche, für trefflich erachtete geistliche Compositionen. Im J. 1812 war er noch am Leben.

Delghiah ist nach *G. Toderini, Letteratura turchesa, T. I pp. 243—244* im persisch-türkischen Tonsystem der Name für unsere durch *A*, *a*, und *a'* bezeichneten Töne, auf die dort die Normaltonleiter gebaut wird. Dieser Grundton ist zugleich der des Modus der Zwillinge und wird in der den jetzigen Türken eigenen Art, die Grundtöne ihres Tonsystems durch Farben darzustellen, mittelst Grün gegeben. †

Deimling, Ernst Ludwig, ein Dilettant, gleichwohl jedoch trefflicher Spieler und Kenner der Orgel, geboren um 1760 in den Rheinlanden, gab um 1792 eine Beschreibung des Orgelbaues, mit einer sehr brauchbaren Anweisung für diejenigen, welche Orgeln zu prüfen haben, heraus. Jetzt ist diese Schrift natürlich veraltet.

Deinl, Nicolaus, ein deutscher Kirchencomponist und Orgelspieler, geboren am 16. Juni 1665 zu Nürnberg, war in der Musik ein Schüler J. Phil. Krieger's in Weissenfels. Im J. 1690 wurde er Organist in seiner Vaterstadt und 1705 Musikdirektor ebendasselbst an der heil. Geistkirche, in welcher Stellung er 1730 starb. Er hat sich seinen Mitbürgern durch zahlreiche Compositionen bekannt gemacht, von denen aber nichts im Druck erschienen ist.

Deisbock, Leopold, tüchtiger Kirchencomponist und Dirigent, geboren 1808, war Domchordirektor und Lehrer am Mozarteum in Salzburg und starb als solcher am 27. Januar 1870 (am Geburtstage Mozart's).

Delwes, Anton, wahrscheinlich Organist in Leipzig, war unter den 53 im J. 1596 zur Abnahme der Schlosskirchenorgel in Grünigen Berufenen, der 14. der Sachverständigen, wie Werckmeister in seinem *Org. Gruning. rediv.* § 11 berichtet. 0

Dekameron (griech., ital.: *Decamerone*), eigentlich eine Zeit von zehn Tagen, wurde, nach dem Vorbild der berühmten Novellensammlung von Boccaccio, mitunter eine Sammlung von zehn Tonstücken genannt.

Dekner, Charlotte, eine treffliche Violinvirtuosin der neuesten Zeit, geboren im J. 1846 in dem Städtchen Bittse in Ungarn, 15 Meilen von Pesth, wurde zuerst von ihrem Vater in Lugos, wohin die Familie gezogen war, im Violinspiel unterrichtet. Da ihr grosses Talent zur Musik bald in unzweideutiger Weise hervortrat, so wurde sie zur weiteren Ausbildung dem Orchesterdirektor Jabor sky in Temesvar übergeben, bei dem sie es nach acht Monaten bereits so weit brachte, dass sie sich 1856 im dortigen Stadttheater mit Erfolg öffentlich hören lassen konnte. Im J. 1860 ging sie in Begleitung ihres Vaters nach Wien, wo ihr Hellmesberger unentgeltlich Unterricht ertheilte, den sie aber nur ein Jahr hindurch geniessen konnte, da eine langwierige Krankheit und Vermögensverlust dem Vater keinen längeren Aufenthalt in Wien gestatteten. Sie wurde nach einiger Zeit dem Concertmeister Ridley-Kohne in Pesth zugeführt, der sie zur vollkommenen Künstlerin heranbildete. Noch nicht 18 Jahr alt, trat sie im Nationaltheater zu Pesth vor das Publikum und erntete rauschenden Beifall. Hierauf durchreiste sie, begleitet von ihrem Vater, zuerst Ungarn und Siebenbürgen, sodann die Wallachei,

sämmtliche österreiche Kronländer, Preussen, Sachsen, Italien, Schweden, Holland und Dänemark und hatte namhafte Erfolge aufzuweisen. In Leipzig hielt sie sich auf dieser grossen Kunstreise über ein Jahr lang auf, concertirte dort häufig und mit Beifall, auch im Gewandhause, studirte aber gleichzeitig bei Ferd. David das klassische Violinrepertoire. Zuletzt liess sie sich in England, namentlich in London hören, kehrte dann in ihre Heimath zurück und bereitet für 1872, dem Vernehmen nach, eine Kunstreise durch Spanien und Frankreich vor.

Del, dell', dello, della (ital.), Genitivartikel in mehreren romanischen Sprachen, der zum unveränderten Hauptworte tritt, in der Bedeutung von dem, von der.

Delaire, Jacques Auguste, französischer Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren am 10. März 1796 zu Moulins im Departement Allier, kam 1816 nach Paris, um dort die Rechte zu studiren, beschäftigte sich aber gleichzeitig mit Ernst und Eifer mit Musik, indem er bei Reicha Composition und Contrapunkt trieb. Er wurde zuerst als Advokat, dann, 1826, als höherer Beamter im Finanzministerium angestellt und trat damals und später als Componist mit einem *Stabat mater*, einer Sinfonie, einer Messe, Streichquartetten, Romanzen etc. mit Beifall öffentlich hervor. In nicht geringerem Grade wurden seine Aufsätze, welche meist die *Revue musicale de Paris* brachte, als geistvoll und gediegen anerkannt.

Delaman, Hofcaplan des Kurfürsten von Baiern um 1720, componirte einige Gesangstücke, die von musikalischem Talente zeugen.

Delange, E. F., Name eines zu Lüttich lebenden Tonkünstlers, von dessen Composition 1768 einige Ouvertüren für Orchester erschienen sind.

Délassement (franz.), ein Tonstück in leichter und angenehmer Schreibart. S. auch Amusement und Divertissement.

Del' Aulnaye, François Henri Stanislas, trefflicher musikalischer Theoretiker, geboren am 7. Juli 1739 zu Madrid von französischen Eltern, folgte sehr jung seinem Vater, der eine Anstellung in Versailles erhalten hatte, nach Frankreich und machte dort gründliche wissenschaftliche, später musikalisch-theoretische Studien. Alsbald trat er auch mit Erfolg in Paris als musikalischer Schriftsteller auf und sein bestes Werk in diesem Fache ist die von der Akademie preisgekrönte Dissertation: »*De la saltation théâtrale; ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*« (Paris, 1790). Zu Rousseau's musikalischen Schriften, in der von Abbé Brizard 1788 veranstalteten Gesamtausgabe hat er zahlreiche geistvolle Anmerkungen und Erläuterungen geschrieben, endlich auch viele Abhandlungen über damalige theoretische Materien, z. B. über eine neue Notation, über die Cousineau'schen Harfenverbesserungen etc. veröffentlicht. Da er sich in Pamphleten als Gegner der Revolution erklärt hatte, so musste er sich während der Schreckenszeit verborgen halten. Noth und Elend trieben ihn 1796 wieder an die Oeffentlichkeit und zwangen ihn als Gelegenheitsschriftsteller und Corrector ein kümmerliches Brod zu suchen. Da er jedoch keine, seinen Talenten entsprechende Stellung mehr fand, sank er immer tiefer und starb endlich im höchsten Greisenalter 1830 im Hospital Sainte Perrine zu Chaillot, wo ihn die öffentliche Wohlthätigkeit untergebracht hatte.

Delaunay, französischer Musiker, der als Klavierlehrer um 1799 zu Paris lebte; derselbe hat bei Imbault: *XVI petits airs p. le Clav. avec doigté* herausgegeben.

Delaval, Mitglied der Societät der Wissenschaften zu London, hat sich einen musikalischen Ruf dadurch erworben, dass er die wahrscheinlich von dem Irländer Puckeridge gemachte Erfindung: Gläser mittelst Reibens ertönen zu lassen, ums Jahr 1750 verbessert öffentlich vorzeigte und dadurch Franklin die erste Idee zu seiner Glasharmonika an die Hand gab.

Delaval, Madame, französische Virtuosin auf der Pedalharfe, hat, aus Frankreich emigrirt, ums Jahr 1794 durch ihre Kunst in London Aufsehen gemacht und nach dem »*Journal des Luxus*«, Juli 1794 Seite 344 auch ein Tonstück: »*Les Adieux de l'infortuné Louis XVI. à son Peuple*« veröffentlicht.

Delavigne, Jean François Casimir, der berühmte französische dramatische Dichter, geboren am 16. März 1794 zu Havre, starb als Inspektor am Pariser Conservatorium am 12. Decbr. 1843 zu Lyon und ist auch der Verfasser eines Operntextbuches, betitelt: »*Charles VI.*«, von Halévy in Musik gesetzt, welches er in Gemeinschaft mit seinem als Vaudevillisten sehr gewandten Bruder in seinem Todesjahre schrieb. — Der letztere, Germain D., geboren 1790 zu Giverny (Departement Eure) erlangte als Operndichter durch die mit Scribe gemeinschaftlich gearbeiteten Texte des »*Maurer*«, der »*Stumme von Portici*«, componirt von Auber und des »*Robert der Teufel*«, componirt von Meyerbeer, seinen grossen, wohlverdienten Ruf, den er auch in zahlreichen ähnlichen Dichtungen bewährte. Er starb zu Paris im J. 1869.

Delcambre, Thomas, bedeutender französischer Fagottvirtuose, geboren 1766 zu Douai, war einer der besten Schüler Ozi's in Paris. Ums Jahr 1800 war er Fagottist in der Grossen Oper zu Paris, und als Meister seines Instruments angesehen. Auch seine Compositionen: *VI Duos conc. p. 2 Bassons op. 2*, (Paris bei Ozi, 1798) und *VI* dergleichen (ebenda) verriethen Talent. Am Conservatorium war er von dessen Gründung an bis 1825 Professor und erhielt vor seinem Abgange aus dieser und seinen anderen Stellungen an der Oper und in der königl. Kapelle den Orden der Ehrenlegion. Er starb am 7. Januar 1828 zu Paris. Als Componist ist er noch mit Concerten, Sonaten und Duo's für sein Instrument aufgetreten. — An seinem Spiele wollten Einige (auch Fétis) Mangel an Eleganz und Ausdruck entdecken; sein schöner Ton und seine eminente Fertigkeit wurden aber ohne Widerrede allgemein anerkannt.

Deldevèz, Edouard Marie Erneste, vortrefflicher französischer Componist und Orchesterdirigent, geboren am 31. Mai 1817 zu Paris, wurde schon 1825 im Conservatorium aufgenommen und gehörte diesem Institute als Zögling, zuletzt auch noch als Hülflehrer, bis 1838 an. Nachdem er daselbst seine Elementarstudien absolvirt hatte, studirte er das Violinspiel bei Habeneck, Composition bei Berton, Contrapunkt bei Halévy und erhielt in den verschiedenen Kunstfächern zu wiederholten Malen Preise, zuletzt noch für seine grosse Cantate »*Louise de Montfort*« 1838 den zweiten grossen Staatspreis als Accessit zum Römerpreise. Ein Jahr später wurde er als zweiter Orchesterdirigent an der *Opéra comique* in Paris angestellt und zeichnete sich als solcher durch Umsicht und Geschick in seltener Weise aus. Als reich begabter Componist hat er sich bewährt in Sinfonien und Ouvertüren, Streich-Quintetten und Quartetten, Claviertrios, Kirchenwerken (darunter ein Requiem), grösseren und kleineren Gesangssachen, Violinstücken etc., sowie auch durch Balletmusiken für die Grosse Oper, z. B. »*Eucharis*«, »*Vert-vert*«, »*Yanko*«, »*Paquita*« etc.

Deler, F., vielleicht identisch mit Deller (s. d.), ist nur als Componist einer Oper »*La contessa per amore*« (1783) bekannt, die wenn sie von Deller sein sollte, aus dessen Nachlass stammt.

Delfante, Antonio, italienischer Componist, von dem man nur eine Oper »*Il ripiego deluso*« kennt, die im Carneval 1791 zu Rom aufgeführt worden ist.

Delhaise, Nicolas Joseph, belgischer Violinvirtuose, geboren um 1770 in der kleinen Stadt Huy, war anfangs Steinschneider, vernachlässigte und entsagte schliesslich seiner Profession, um sich mit Feuereifer dem Violinspiel zuzuwenden. Um seinen Unterhalt zu erwerben, musste er als Tanzspieler auftreten, schwang sich aber bis zum gesuchtesten Violinlehrer seines Geburtsortes empor, dessen Spiel die wärmste Anerkennung fand. Durch Selbststudium erlernte er auch die Composition und hat zu Lüttich und Brüssel Duos und Etuden, Tänze etc. veröffentlicht, die ein gefälliges Talent bekunden. D. starb geehrt und geachtet 1835 zu Huy und hinterliess einen Sohn, der zwar Buchdrucker werden musste, nebenher sich aber als vorzüglicher Flötist auszeichnete und für dieses Instrument Fantasien und Variationen, sowie Tänze etc. componirt hat.

Deliberato oder *con delüberamento* (ital.), vereinzelt vorkommende Vortragsbezeichnung in der Bedeutung mit Entschlossenheit, entschlossen.

Delicato oder *delicatamente* (ital., französ.: *délicat* und *délié*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung auf zarte Art, mit feinem Geschmack. Identisch mit dieser Bedeutung findet sich auch die Vorschrift: *con delicatezza*.

Dellitz, hervorragender und geschickter deutscher Orgelbauer, der in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Danzig wirkte. Er war ein Schüler des berühmten Hildebrandt, der wiederum aus der Schule Silbermanns hervorgegangen ist. Seine bedeutende mechanische Anlage und deren selbstständiges Streben, so wie sein bescheidenes Wesen gewannen ihm nicht allein die Liebe seines Meisters in den Lehrjahren, sondern, als er ausgelernt und schon in andern Städten seine Kunst ausgeübt hatte, war dieselbe noch so lebendig, dass Hildebrandt, schon hoch betagt, ihn zurückrief, damit er die begonnenen Werke in seinem Namen vollende und dann später an seiner statt das Geschäft fortsetze. Dieses Vertrauen rechtfertigte D. denn auch vollkommen und es zeugen noch heute: ein grosses Werk in Thorn, die grosse Orgel in der St. Marienkirche zu Danzig, 1765 vollendet, die in der Kirche zum heiligen Leichnam ebenda, die in der Kirche zum heiligen Geist ebenda, die kleine Orgel in der Pfarrkirche ebenda, und viele andere Orgeln von seinem grossen Geschick. Ferner hat D. ein Tonwerkzeug in Form eines Flügels gebaut, das Flötenzüge und andere Veränderungen hatte und welches später Wagner in Dresden verbesserte und mit dem Namen *clavecin royal* (s. d.) belegte, unter welchem es einige Zeit Aufsehen machte. Mehr darüber berichten eine Abhandlung »Ueber Danziger Musik« Seite 73 und Adlung in seiner *Mus. mech. P. II* p. 183. †

Dellain, französischer Tonkünstler aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, lebte in Paris und schrieb unter dem Titel: »*Nouveau Manuel musical, contenant les Elémens de la Musique, des Agrémens du Chant et de l'Accompagnement du Clavecin*« (Paris, 1781) eine 52 Seiten lange Anleitung für Anfänger in der Musik in Fragen und Antworten. Wahrscheinlich ist er auch ein und derselbe D., von dem 1758 im italienischen Theater zu Paris die Operette »*La fête du moulin*« aufgeführt wurde, über deren Componisten sonst nichts weiter bekannt geblieben ist.

Dellamaria, Domenico, auch Della Maria geschrieben, hervorragender französischer Operncomponist von italienischer Abstammung, geboren 1764 zu Marseille, zeigte schon frühzeitig eminente Anlagen für die Musik, so dass er als Naturalist sich mit der Composition umfangreicher Werke beschäftigte. Andere Nachrichten lassen ihn von französischen Eltern Namens Lamarie geboren sein und behaupten, D. habe den italienischen Namen erst während seiner Reise- und Studienzeit angenommen. Als er 18 Jahr alt war, liess er in Marseille eine Oper seiner Composition aufführen, die bedeutenden Erfolg hatte und D. bewog, auf italienischen Bühnen sein Glück zu versuchen. In Italien kam er zur Einsicht, dass seine vorangegangenen Studien allzu unzulänglich gewesen seien, um seinen Arbeiten Ruhm zu verschaffen, und er legte sich nun zuerst mit grossem Eifer auf ein gründliches Studium der Theorie. Nachdem er bei verschiedenen Lehrern studirt hatte, kam er zu P a i s i e l l o, dessen Lieblingsschüler er wurde und unter dessen Anleitung er sechs komische Opern in Musik setzte, von denen drei mit Beifall, der »*Maestro di capella*« sogar mit grossem Erfolge auf die Bühne gelangte. Nach zehnjährigem Aufenthalte in Italien wandte er sich 1796 nach Paris, wo es galt, sich vortheilhaft einzuführen, da er dort vollständig unbekannt war. Seine lebenswürdige Umgangsart verschaffte ihm schnell Freunde, unter diesen den trefflichen Dichter Duval, der ihm das Opernbuch »*Le prisonnier*« übergab, welches D., durch die Umstände gedrängt, in Zeit von acht Tagen in Musik setzte. Die Aufführung des Werks 1798 entschied in vortheilhaftester Weise zu Gunsten des debütirenden Componisten, und er lieferte noch in demselben Jahre der *Opéra comique* die Partituren zu »*L'oncle valet*«, »*Le vieux château*« und »*L'opéra comique*«, Opern, welche durch ihre Anmuth und Natürlichkeit im besten Sinne populär wurden. In rascher Folge schrieb er noch die Opern »*Jacquota*«, »*La maison du Marais*«, »*La fausse duègne*«, »*Le général suédois*« und »*La cabriolet jaunes*«, deren erfolgreiche Aufführung er jedoch nur zum Theil erlebte, da er, von einer frohen Gesellschaft

zurückkehrend, am 19. April 1800 auf der Strasse vom Tode überrascht wurde. Sein unerwartet frühes Ableben versetzte ganz Paris, dessen Liebling er rasch geworden war, in Trauer, und in der That hatte er als Künstler wie als Mensch gerechten Anspruch auf die allgemeine Zuneigung gehabt. In seinen Partituren herrscht die liebenswürdigste, ächt französische Heiterkeit und Munterkeit, gepaart mit italienischem Wohllaut, vor, und seine Ausdrucksweise war ungemein natürlich und gefällig. Er hat sich zwar in richtiger Würdigung des Umfangs seines Talentes, niemals in grossen Formen bewegt, in den kleineren der komischen Oper und Operette aber dafür mit der liebenswürdigsten Schalkhaftigkeit und Grazie.

Dell' Aqua, Giuseppe, war nach la Borde während der Jahre von 1670 bis 1680 ein berühmter italienischer Sänger, der in Mailand lebte. †

Della Valle, Pietro, s. Valle.

Delleplanque, französischer Musiker, liess 1782 zwei Bücher seiner Harfencompositionen in Paris erscheinen; in dem letzten Buche sind 4 Sonaten mit 1 Violine enthalten.

Deller, Florian, deutscher Componist, geboren um 1730 im Württembergischen, wurde 1760 Hofcomponist in Stuttgart und schrieb in dieser Stellung komische Opern, als »*La contessa per amore*« etc. (s. auch Deler), Ballet-Partituren, z. B. zu »Orpheus und Eurydice«, »Pygmalion«, »Der Sieg des Neptun« und »Die beiden Werther«, sowie viele Gelegenheitsstücke für Kirche und Concertsaal. Er soll sehr langsam gearbeitet haben; dennoch waren seine Werke voller Anmuth und Fluss. Seit 1770 lebte er in Ludwigsburg, in Wien und endlich in München, in welcher letzteren Stadt er, mit einer ihm vom Kurfürsten aufgetragenen Composition des Messtextes beschäftigt, in ein hitziges Fieber verfiel, dem er 1774 im Kloster der barmherzigen Brüder in München erlag. Sein ziemlich früher Tod wird mehrfach seiner Liebe zum Trunke zugeschrieben. Wahrscheinlich ist er identisch mit den dann und wann vorkommenden Componisten Deler und Teller. Das Manuscript der Oper »*La contessa per amore*« befindet sich in der Bibliothek zu Dresden.

Delmotte, Henri Florent, belgischer Musikschriftsteller, geboren 1799 zu Mons, schrieb u. A. eine brauchbare Monographie über Orlandus Lassus, betitelt: »*Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orlando de Lassus*«. D. starb 1836 in Mons als Notar und Stadtbibliothekar.

Delombre, eine Altsängerin, welche um 1790 in der Kapelle des Kurfürsten von Köln angestellt war und zu den Berühmtheiten zählte.

Delphische Spiele, die von den alten Hellenen im Monat Targelion in der Ebene zwischen Delphi und Kirrha zu Ehren des Apollon gefeierten Feste, bei denen auch die Wettstreite der Sänger und Instrumentalisten eine Rolle spielten. S. Pythische Spiele. Diese, sowie das berühmte Orakel des Apollon und das Amphiktyonengericht, welches in Delphi seinen Sitz hatte, begründeten hauptsächlich den Glanz und Reichthum Delphi's im Alterthume. Die Delphischen sind nicht mit den Delischen, gleichfalls dem Apollon in dessen Geburtslande, der Insel Delos gewidmeten Spielen zu verwechseln. Die letzteren fanden alle fünf Jahre statt; die Athenienser jedoch feierten auf Delos alljährlich die schöne, von Theseus gestiftete Wallfahrt, Theorie genannt, mit Chören und Tänzen. Vgl. Schwenk, »*Deliacae*« Bd. 1 (Frankfurt, 1825).

Del Rio, Martin Anton, geboren zu Antwerpen 1551, war zuerst Armeee-Intendant in Brabant und später Jesuit und als solcher Professor der Theologie. Unter seinen vielen gelehrten Schriften befindet sich auch eine: »*Disquisitiones magicae*«, in deren 6. Buche sich eine Abhandlung »*de musica magica*« betitelt, befindet. Er starb am 29. Oktober 1608. †

Delusse, Charles, französischer Flötenvirtuose und Componist, geboren 1731 zu Paris, war 1760 Flötist an der Komischen Oper in Paris und hat ausser einer Oper: »*L'Amant Statue*« auch noch andere Compositionen besonders für Flöte geschaffen, von denen jedoch nur sechs Flötenduos gedruckt erschienen sind. D. wird

in dem *Calend. mus. univ.* von 1788 als Blasinstrumentbauer aufgeführt. In der That waren die von ihm gefertigten Flöten und Oboen sehr geschätzt. Im J. 1780 erfand er die sogenanntes *Flûte harmonique*, welche aus zwei in einem Körper vereinigten *Flûtes à bec* bestand und auf der man zweistimmig blasen konnte. D. hat auch eine »*Art de la Flûte traversière*« (Paris, 1761) herausgegeben. Im *Mercure* von 1765 befindet sich ein Aufsatz von ihm, in welchem er vorschlägt, die Benennung der Tonleiterstufen *ut, re, mi* etc. durch Vokale und Diphtongen zu ersetzen.

Delver, Friedrich, Componist und Musiklehrer, der zu Ende des 18. Jahrhunderts in Hamburg lebte und Romanzen und Lieder (erstes Heft 1796, zweites und drittes 1797), sowie eine *Sonate p. le Clav. av. Viol.* (Leipzig bei Breitkopf 1798) veröffentlichte. Die Themen der letzteren sind dem Sonnenfest der Braminen und dem Figaro entlehnt. †

Démancer (französ.), überspringen, nennt man in Frankreich [und Belgien das Verändern der Applicatur beim Vortrag auf Geigen- und Lauteninstrumenten.

Demanchi, Giuseppe, italienischer Tonkünstler, aus Alessandria gebürtig, stand ums Jahr 1760 als Violinist in der Kapelle des Königs von Sardinien, von wo er sich 1771 nach Genf wandte. Derselbe war als Componist sehr beliebt und hat zu Paris und Lyon bis zum Jahre 1783 über siebzehn Werke, Sinfonien, Quartette, Trios und Solos herausgegeben. †

Demando (französ.) ist der in Frankreich und Belgien gebräuchliche Name für den *dux* oder Führer (s. d.) der Fuge.

Demantius, Christoph, deutscher Tonsetzer, zu Reichenberg im Jahre 1567 geboren, war 1596 Cantor in Zittau und wurde von dort aus 1607 als Cantor nach Freiberg berufen, in welcher Stellung er am 10. oder 20. April 1643 hochbetagt starb. Er war in seiner Zeit ein gediegener, gewandter und fleissiger Kirchencomponist, der es auch nicht verschmähte, weltliche Lieder so wie polnische und deutsche Tänze zu schaffen. Auch schriftstellerisch hat sich D. nützlich erwiesen und eine theoretisch-praktische Anweisung zum Singen: »*Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accomodatae*« betitelt, verfasst (Nürnberg, 1607), welche bis 1671 zehn Auflagen (u. a. zu Jena, 1656) erlebte. Wenige von D.'s Werken sind bis heute erhalten, trotzdem sie viele Perlen des kirchlichen Sinnes jener Tage bargen; mit Bestimmtheit ist nur mitzutheilen, dass aus seinen »*Threnodias* d. i. auserlesene Begräbnisslieder zu 4—6 Stimmen« (Freiberg, 1611) in der Elbinger St. Marienbibliothek sich noch: »Herr Gott, dich loben wir« mit 6 Stimmen (Freiberg, 1618) und »*Triades Sioniae*« mit 8 Stimmen (Freiberg, 1619) befinden. Von den Liedern, welche D. der evangelischen Kirche zuwandte, ist besonders die Uebertragung des Jagdliedes durch Heinrich II. auf den 42. Psalm: *g a h a g f i s e d*, die er dem Warnberg'schen Sterbeliede: »Freu dich sehr, o meine Seele, etc.« 1620 zueignete, hervorzuheben, da es noch heute in Gebrauch ist. Siehe G. Döring's »Choralkunde«, Danzig 1865 Seite 55 und Walther, musikalisches Lexikon p. 201. Ausserdem kennt man noch von ihm ein »*Tympanum militare*«, Vngarische Heerdrummel vnd Feldtgeschrey, neben anderen Vngarischen Schlachten- vnd Victorienliedern mit sechs Stimmen« (Nürnberg, 1600. 4^o). Die Dresdener Bibliothek besitzt davon eine Ausgabe mit verändertem Titel (Nürnberg, 1615), welche Gerber und Fétis, die ältere Ausgabe übergehend, aufführen. Endlich kann noch eine »*Trias precum vespertinarum*« (Nürnberg, 1602 etc.) als von D. herrührend, angezogen werden.

Demar, Sebastian, fruchtbarer und sehr vielseitiger Componist, geboren am 29. Juni 1763 zu Gauaschach bei Würzburg, ward Compositionsschüler Richter's, des Musikmeisters am Münster zu Strassburg, und später Organist und Lehrer zu Weissenburg. Diese Stelle gab er nach drei Jahren auf und ging zur Vollendung seiner Studien nach Wien und von dort aus nach Italien. Hierauf wurde er 1802 Organist an der Kirche St. Paterne zu Orleans und starb als solcher im J. 1832. Er soll u. A. drei Opern componirt haben, von denen jedoch nichts bekannt geworden ist; dagegen kennt man von ihm Kirchenwerke, Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Streichquartette, verschiedenartige

Duette etc., von denen mehreres, ebenso wie Schulen für Violine, Clavier und Clarinette im Druck erschienen ist. — Sein jüngerer Bruder, Joseph D., 1774 ebenfalls zu Gauaschach geboren, war ein trefflicher Violinist und als solcher ein Schüler des Concertmeisters Lorenz Joseph Schmitt in Würzburg. Er war mehrere Jahre hindurch Mitglied des Würzburger Stadtmusikchors und hat für sein Instrument verschiedene Compositionen, auch eine Schule, verfasst. Im J. 1804 war er seinem Bruder nach Frankreich gefolgt.

Demar, Therese, Tochter Sebastian D.'s, war eine ausgezeichnete Harfenspielerin aus Nadermann's Schule am Conservatorium in Paris. Sie wurde zur Kammervirtuosin der Kaiserin der Franzosen ernannt und gab als solche in den Jahren 1808 und 1809 Concerte, die ihren Ruf weithin trugen. Auch als Componistin ihres Instruments war sie zu ihrer Zeit sehr beliebt, und man zählt gegen 30 Werke ihrer Composition, welche im Druck erschienen sind.

Demelius, Christian, deutscher Kirchencomponist und Theoretiker, geboren am 1. April 1643 zu Schlettau bei Annaburg, war der Sohn eines ziemlich begüterten Brauherren, der frühzeitig sein musikalisches Talent entdeckte und zur Pflege desselben den dortigen Organisten Christoph Knorr in's Haus nahm. Als D. später zur wissenschaftlichen Ausbildung auf fünf Jahre nach Zwickau vom Vater geschickt wurde, hatte er im Klavierspiele schon grosse Fertigkeit erlangt und war auch im Singen so sicher, dass er als Discantist in den Singchor daselbst aufgenommen wurde. Im J. 1663 ging D. als Hauslehrer der Kinder des Bürgermeisters Ernst nach Nordhausen, der ihn 1666 als Hofmeister seines Sohnes mit demselben auf die Universität nach Jena sandte. Dort besuchte D. die Collegien bis 1669 und vertraute sich nebenbei im Studium der Musik der Leitung des berühmten Adam Drese an. Seine musikalische Begabtheit und die Umstände veranlasseten ihn, die Musik zum Beruf zu erwählen, in Folge dessen er, durch frühere Bekanntschaft befördert, die Cantorstelle in Nordhausen am 1. Adventsonntage des Jahres 1669 antrat, in welcher Stellung er sich auch durch Herausgabe einiger gemeinnütziger Werke verdient gemacht hat. So war er der erste, welcher 1686 für diese Stadt ein Gesangbuch herausgab, das sehr viele neue Auflagen erlebte; ferner liess er 1700 einen »Vortrag von VI Motetten und Arien mit 4 Stimmen« in Sondershausen erscheinen und schrieb ein »*Tirocinium musicum, exhibens Musicae artis praecepta tabulis synopticis inclusa, nec non praxin peculiarem, cujus beneficio nonnullorum mensium spatio tirones ex fundamento musicam facillime docere poterit docturus*« (Nordhausen, ohne Jahreszahl). Ein auf seinen am 1. November 1711 erfolgten Tod von Joh. Joachim Meier verfasstes Gedicht findet man in Gerber's »Lexikon der Tonkünstler«, Leipzig 1790 Seite 331 und 332. 2.

Demeschki (arab.), s. Schamseddin.

Demeter, Dimitrija, kroatischer Dichter und Opernlibrettist, geboren am 21. Juli 1811 in Agram, wo er auch das Gymnasium absolvirte. Die Philosophie studirte er in Gratz, die Medicin in Wien und Padua und wurde 1836 zum Doctor der Medicin promovirt. D. machte sich nicht nur als epischer, sondern auch als dramatischer Dichter durch seine Lust- und Trauerspiele einen geachteten Namen und schrieb für den Operncomponisten V. Lisinský zwei Libretti: »*Ljubav i Zloba*« (1846) und »*Porina*«. Später fungirte er als Redacteur der kroatischen officiellen Zeitung: *Narodne Novine*. M—s.

Demeude, Monpas, französischer Tonkünstler, ist nur durch eine 1786 zu Paris gestochene Composition: Sechs Violinconcerte für neun Stimmen gesetzt, bekannt. 0

Demeur, Jules Antoine, trefflicher belgischer Flötenvirtuose, geboren am 23. Septbr. 1814 zu Verviers, erhielt den ersten Flötenunterricht in seiner Vaterstadt bei Lecloux und vollendete seine Studien von 1833 ab am Brüsseler Conservatorium, wo Lahou sein Flötenlehrer war. Schon während seines dreijährigen Cursus war er in die Musik eines Guiden-Regiments und ausserdem als zweiter Flötist in das Orchester des königl. Theaters getreten. Im J. 1838 wurde er in dem letzteren erster Flötist, 1840 Repetitor beim Theater und 1842 Professor der

Flöte am Conservatorium zu Brüssel. Diese Stellung legte er 1847 nieder, um unbehindert mit seiner Gattin grössere Kunstreisen unternehmen zu können, die sich bis nach Amerika erstreckten. — Die ebenerwähnte Gattin ist jene vortreffliche und berühmte Sängerin, geborene Charton, welche seit ihrer Verheirathung unter dem Namen Charton-Demeur sich einen grossen Namen in der Kunstwelt erwarb und als Bühnensängerin in den Niederlanden, Frankreich, England, Italien und auch in Deutschland (Wien) grossartige Erfolge hatte. Sie war zuletzt an der italienischen Oper in Paris engagirt und lebt gegenwärtig mit ihrem Gatten in Brüssel.

Demi (französ.) halb, kommt in folgenden Zusammensetzungen vor: *D.-cercle*, der Halbkreis, Zeichen des Tempus imperfectum; *d.-bâton*, das Zeichen für die Zweitakt-Pause; *d.-dessus*, der tiefe Sopran, Mezzosopran; *d.-jeu*, halbstark, gebrauchen die französischen Componisten in Instrumentalstimmen mitunter identisch mit *mezza voce*; *d.-mésure* oder *d.-pause*, die halbe Taktpause; *d.-sourir* oder *d.-quart de mesure*, die Achtelpause; *d.-quart de sourpir*, die Zweiunddreissigtheil-Pause; *d.-tirade*, ein kurzer, schneller Lauf im Umfang einer Quarte oder Quinte; *d.-ton*, häufiger *semiton* (vom latein. *semitonus*), der halbe Ton; *d.-ton majeur*, der grosse halbe Ton; *d.-ton mineur*, der kleine halbe Ton.

Demignaux, französischer Kammermusik-Componist, der zu Paris lebte und ums Jahr 1782 daselbst fünf Werke, Quatuors und Trios für Streichinstrumente und Sonaten für den Flügel oder die Harfe, veröffentlicht hat.

Demmler, Johann Michael, ausgezeichnete Orgelvirtuose, Clavier- und Violinspieler, geboren um 1740 zu Grossaltingen in Baiern, war ein Schüler des berühmten Giuliani. Er hat eine Oper »Deukalion und Pyrrha«, ferner Sinfonien und Clavierstücke geschrieben, von welchen Werken aber nichts im Druck erschienen sein dürfte. D. starb 1784 als Organist an der Domkirche zu Augsburg.

Demodökus, ein Schüler des Automedes und aus Corcyra gebürtig, heisst bei Homer jener Sänger der Phäaken, der bei einem Festmahle des Königs Alkinous in Anwesenheit des Odysseus die Liebe des Ares und der Aphrodite, sowie die Schicksale der nach Troja gezogenen Griechen und die Eroberung Troja's besang. Darauf hin haben ihn spätere Schriftsteller als Musiker und Dichter dargestellt, der schon vor Homer eine Einnahme Ilion's und einen Gesang über die Liebe des Ares und der Aphrodite verfasst habe.

Demökrit, der berühmte griechische Philosoph aus Abdëra, geboren um 470 v. Chr., gestorben um 370 in einem Alter von 104 Jahren, soll nach Diog. Laërt. auch sieben Bücher von der Musik geschrieben haben, die aber bis auf unbedeutende Fragmente verloren gegangen sind.

Demosselles (französ.) ist bei den Franzosen die Benennung der Abstrakten (s. d.) in der Orgel.

Demoz, reformirter Prediger zu Genf, verfasste und veröffentlichte ein Werk, betitelt: »*Méthode de musique selon un nouveau système*« (Genf, 1728), welches bestimmt war, eine Vereinfachung der musikalischen Schreibweise in Vorschlag zu bringen, indem Linien und Schlüssel überflüssig gemacht wurden.

Dempsterus, Thomas, ein schottischer Gelehrter, welcher im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts lebte und wegen seiner musikkundigen Anmerkungen zu einigen Abschnitten in *Rosini Antiquitates romanae* den musikalischen Schriftstellern seiner Zeit zugerechnet werden darf.

Demunck, ausgezeichnete belgischer Violoncellovirtuose, geboren am 6. Octbr. 1815 zu Brüssel, erhielt von seinem Vater, einem Musiklehrer, den ersten Unterricht und wurde, zehn Jahr alt, auf das Brüsseler Conservatorium gebracht, wo im Violoncellospiel Platel sein Lehrer wurde. Nach erfolgreich beendigten Studien wurde er Adjunct Platel's und nach dessen Tode 1835 der Nachfolger desselben als Professor am Conservatorium. In den Jahren 1844 und 1845 liess er sich auf ungemein erfolgreichen Kunstreisen auch in England und Deutschland hören und nahm von 1848 bis 1853 einen dauernden Aufenthalt in London. Ein unregelmäßiges Leben hatte schon damals seine Gesundheit und sein aussergewöhnliches Talent

untergraben, und er starb, kaum nach Brüssel zurückgekehrt, daselbst am 28. Febr. 1854. Seine Compositionen sind bis auf eine Fantasie über russische Lieder Manuscript geblieben. — Ein anderer trefflicher Violoncellist gleichen Namens ist seit 1868 Mitglied der grossherzogl. sächsischen Hofkapelle zu Weimar.

Denby, englischer Tonkünstler, der zu Ende des 18. Jahrhunderts in London lebte und von dem 1780 mehrere Clavier-sonaten erschienen sind.

Denck, Karl, deutscher Tonkünstler, welcher gegen den Ausgang des 18. Jahrhunderts hin in Wien lebte und von dessen Composition zwei Streichtrios im Druck erschienen sind.

Deneffe, Jules, auch *Deneffe* geschrieben, trefflicher belgischer Componist und Violoncellist, geboren 1814 zu Chimay im Hennegau, kam, nachdem er sich in seinem Geburtsort für die musikalische Laufbahn gut vorbereitet hatte, auf das Conservatorium zu Brüssel, woselbst Platel, später Demunck im Violoncellospiel und Fétis in der Harmonielehre und Composition seine Lehrer waren. Nach vollendeten Studien wurde er Professor an der öffentlichen Musikschule zu Mons und zugleich erster Violoncellist der Theaterkapelle und der Concertgesellschaft daselbst. Nach wenigen Jahren schwang er sich zum Direktor der genannten Musikschule und zum Präsidenten der Concertgesellschaft empor und gründete und leitete verschiedene Gesang- und Musikvereine. Während dieser Zeit hat er sich auch als Componist einen hochgeachteten Namen erworben, namentlich durch zahlreiche Männerchöre, von denen viele in Belgien populär geworden sind, aber auch durch Orchesterwerke, Cantaten, Kirchenstücke und Opern, von welchen letzteren »*Ketty ou le retour en Suisse*«, »*L'echovin Brassart*« und »*Marie de Brabant*« mit grossem Erfolge zur Aufführung gelangt sind.

Deneufville, Jean Jacques, hervorragender deutscher Tonsetzer, der Sohn eines französischen Kaufmanns, geboren am 5. Octbr. 1684 zu Nürnberg, wurde von dem berühmten Pachelbel im Clavier- und Orgelspiel, sowie in der Composition unterrichtet und vollendete seine musikalischen Studien 1707 bis 1709 in Italien. In Venedig gab er damals sein erstes Werk, vier *Encomia* oder Hymnen heraus. Nach Nürnberg zurückgekehrt, wurde er an einer der Vorstadtkirchen als Organist angestellt, starb aber schon am 4. Aug. 1712, ohne die grossen Hoffnungen erfüllen zu können, die man mit Recht auf sein ausgezeichnetes Talent gesetzt hatte. Ausser dem schon genannten Werke sind noch einige geistliche Compositionen und Clavierstücke von ihm im Druck erschienen.

Denis, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Direktor der königl. Musikakademie zu Lyon, verfasste und veröffentlichte unter dem Titel »*Nouveau système de musique pratique*« (Paris, 1747) ein geistreiches, für Musiker noch jetzt sehr interessantes Werk.

Denis d'or (französ.) nannte Procopius Divisz (zuweilen auch Diwiss oder Diwisch) geschrieben, Pastor zu Prendnitz bei Znaim in Mähren, ein von ihm 1730 erfundenes Tasteninstrument mit einem Pedale, welches das damalige Zeitbestreben im Gebiete des Instrumentenbaues fast bis zur Caricatur darstellt. Dasselbe war 1,57 Meter lang und 0,95 Meter breit, und hatte einen Bezug von 790 Saiten, die in höchstens Dreiviertelstunden gestimmt werden konnten. Dies Instrument gestattete 130 Veränderungen, worunter die Klänge fast aller bekannten Saiten- und Blasinstrumente vertreten waren, und selbst auch lose Scherze, wie z. B. der, dass den Spieler, so oft es dem Erfinder oder Besitzer beliebte, ein elektrischer Schlag überraschte. Es soll von diesem Instrumente nur ein Exemplar gefertigt worden sein, gekauft von dem Prälaten von Bruck, Georg Lambeck, der es zeitlebens gern hatte und zur Bedienung desselben einen eigenen Künstler hielt. Den Namen D. hatte Divisz wohl nur, um sich selbst mit seiner Erfindung zu verewigen, gewählt, indem Dionysius im böhmischen Divisz heisst, und somit D. durch »der goldene Dionysius« wiederzugeben ist. †

Denis, Pierre, Musikmeister am königl. Damenstifte zu St. Cyr (um 1780) und Lehrer der Mandoline in Paris, war in der Provence geboren und hat mehrere theoretische und praktische Werke veröffentlicht, so u. A. eine Mandolin-Schule

(Paris, 1792), eine Methode, um leicht und fertig singen zu lernen und Compositionen für die Mandoline. Er hat auch das Verdienst, den »*Gradus ad Parnassum*« von F. J. Fux in das Französische übersetzt zu haben (Paris, 1788), obgleich der Werth dieser Uebersetzung sehr leicht wiegt.

Denner, Johann Christoph, deutscher Pfeifenmacher, der berühmte Erfinder der Clarinette, geboren am 13. Aug. 1655 zu Leipzig, kam mit seinem Vater, einem Horndreher, im achten Lebensjahre nach Nürnberg. Obwohl ebenfalls als Drechsler gebildet, verfertigte er nebenbei Flöten, Schalmeien und andere Blasinstrumente, die, ihrer sorgfältigen Construction wegen, reissenden Absatz fanden und seine derartigen Arbeiten zu grossem Rufe und weiter Verbreitung brachten. D. wusste übrigens, obwohl Autodidakt, auf den von ihm gefertigten Instrumenten einen ansprechenden Vortrag zu entwickeln. Auf die für die Instrumentalmusik so überaus wichtig gewordene Erfindung der Clarinette wurde er durch Verbesserungsversuche der Schalmei und zwar, wie jetzt documentarisch feststeht, im J. 1700 geleitet. Auch seine Erneuerungs- und Verbesserungsversuche der alten Stock- und Raketenfagotte sind zu erwähnen, obwohl diese Instrumente in Folge der grossen physischen Anforderungen, die sie an den Spieler stellten, keine Verbreitung fanden. D. überlebte seine wichtige Erfindung nicht lange, da er nach einem thätigen Leben am 20. Apr. 1707 zu Nürnberg starb. Die von ihm begründete Fabrik von Blasinstrumenten übernahmen seine beiden Söhne und erhielten dieselbe im blühenden Zustande, welcher ihr bis auf den heutigen Tag unvermindert verblieben ist.

Dennery, französischer Tonkünstler, der in der Zeit der Revolution von 1789 in Paris lebte und verschiedene seiner Compositionen veröffentlichte.

Denninger, Johann Nepomuk, ein zu seiner Zeit geschätzter deutscher Componist, Clavier- und Violinvirtuose, der um 1788 Musikdirektor in Oehringen war. Von seinen zahlreichen Arbeiten erschienen nur zwei Clavierconcerte und Sonaten mit Violine oder Violoncello. Seine Messen wurden sehr gerühmt, aber weder diese noch andere seiner geistlichen Compositionen sind im Druck erschienen.

Dennis, John, ein englischer Gelehrter, geboren 1660, gestorben 1737, machte sich dadurch u. A. einen Namen, dass er mit Aufbietung aller ihm zu Gebote stehenden Schärfe und Satyre die Einführung der italienischen Oper in England zu verhindern suchte. Ein literarisches Denkmal seiner Denkweise in dieser Hinsicht ist seine Schrift »*An essay on the italian opera*« (London, 1706).

Densz, Adrian, berühmter Lautenspieler und Componist, der zu Ende des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden gefeiert war. Man kennt von ihm ein Lautenwerk, betitelt »*Florilegium*« (Köln, 1594), welches einem Grafen Arnold von Manderscheid und Blanckenheim gewidmet ist.

Dentice, Fabricio, italienischer Tonsetzer aus Neapel, der jedoch in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts seinen Aufenthaltsort und Wirkungskreis in Rom hatte. Die von diesem Meister der neapolitanischen Schule noch bekannten Arbeiten sind: fünfstimmige Motetten (Venedig, 1580), ein im Archive der sixtinischen Kapelle liegendes sechsstimmiges Miserere, welches später Mich. Pacini für vier Stimmen arrangirt und zu dem Nanini Zwischen-Versette gesetzt hat und endlich einige Motetten, welche die Bibliothek des Pariser Conservatoriums aufbewahrt. D. war auch berühmt als Lautenspieler und Componist für dieses Instrument.

Dentice, Luigi, italienischer Musikschriftsteller und Tonsetzer und mit dem Vorigen jedenfalls nahe verwandt, ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Neapel geboren. Seine Hauptwerke sind: »*Duo dialoghi della musica*« (Neapel, 1552 und öfter), »*La cura dei mali della musica*« (ohne Ort und Jahreszahl) und ein vier- und fünfstimmiges Miserere für die päpstliche Kapelle, welches für ein Meisterstück jener Musikepoche gelten darf. — Sein gleichfalls berühmter jüngerer Bruder, Scipione D., um 1560 in Neapel geboren, trat im Mannesalter in die Congregation der Patres des Oratoriums und starb als hochangesehener Componist 1633 zu Neapel. Verschiedene seiner Madrigalsammlungen sind zwischen 1591

bis 1607 zu Neapel und Venedig im Druck erschienen. Es werden von ihm auch viele Kirchensachen erwähnt, die jedoch wahrscheinlich niemals veröffentlicht worden sind.

Denzi, Antonio, italienischer Componist und Sänger, war 1724 Mitglied der italienischen Oper, die Graf Spork in Prag unterhielt und wurde 1727 zum Direktor derselben ernannt. Seine Oberleitung, die sich in Pracht und Luxus erging, ruinirte aber fast den Grafen, der das kostspielige Institut aufgeben musste, worauf es D. selbstständig übernahm, aber ebenfalls sein Vermögen dabei zusetzte, bis ihn ein in Scene gesetzter Appell an das Nationalgefühl der Böhmen wieder rettete. Er schrieb nämlich über einen nationalen Stoff eine italienische Oper, betitelt: »*Praga nascente da Libussa e Primislao*« und brachte dieselbe 1734 mit einem bisher unerhörten Erfolge zur Aufführung. Die zahlreichen Wiederholungen machten ihn zum reichen Mann, und er scheint als solcher bei Zeiten sich in das Privatleben und in sein Vaterland zurückgezogen zu haben, da seit dieser That nichts weiter über ihn verlautbarte.

Deon, französischer Gesangcomponist, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Paris lebte und von dem sich einige Chansons und Airs in dem »*Recueil d'airs serieux et à boire*« (Paris, 1710) vorfinden.

Deppe, Ludwig, trefflich gebildeter Tonkünstler und geschickter Dirigent, geboren am 7. Novbr. 1828 zu Alverdisen im Fürstenthum Lippe-Detmold, erhielt seinen ersten Musikunterricht in Detmold von zwei Schülern Spohr's, dem Kapellmeister Aug. Kiel und Otto Gerk, die seine Violinlehrer waren, während ihm Grusendorf theoretische und Clavierlektionen ertheilte. Ende 1849 begab sich D. nach Hamburg, um seine Studien bei Ed. Marxsen in Altona zu vollenden, der ihn gemeinschaftlich mit Joh. Brahms unterrichtete, später (1856 und 1857) auch nach Leipzig, wo ihn J. C. Lobe mit der höheren Composition vertraut machte. Nach Hamburg zurückgekehrt, gab D. 1861 Orchesterconcerte, gründete und leitete von 1862 bis 1868 die dortige Gesangakademie, deren grosse, wohlvorbereitete Oratorien-Aufführungen in der Michaeliskirche seinen Namen in ganz Deutschland rühmlichst bekannt machten. Von Sachkennern werden seine damals zur Verwendung gekommenen neuen Instrumentationen Händel'scher Oratorien, als Samson, Josua u. s. w. sehr gelobt; dieselben sind jedoch, da sie nicht gedruckt erschienen, leider nicht weiter bekannt geworden, ebenso wie seine Compositionen, von denen er nur wenig herausgegeben hat. Im Jahre 1868 unternahm er einige grössere Reisen und folgte erst 1870 einem Rufe als Mitdirigent der Berliner Sinfoniekapelle nach Berlin, deren Oberleitung er, nach Jul. Stern's Rücktritt 1871, allein übernahm. In dieser Stellung ist er mit eben so grossem Geschick wie mit bestem Erfolg bemüht gewesen, wohlthätig mit in die Musikzustände Berlin's einzugreifen. Die Sinfoniekapelle hat er zu einem der besten derartigen Musikinstitute erhoben, das in Bezug auf Leistungsfähigkeit in erster Linie steht und hat dadurch, dass er die hervorragendsten Werke noch lebender Componisten, unbeschadet der anerkannten älteren Meisterwerke, mit in seine Programme zog und fleissig vorführte, dem stagnirenden Kunstleben der Kaiserstadt einen Aufschwung gegeben. Von eigenen grösseren Arbeiten hat er in seinen Concerten nur eine »Ouverture zu Körner's Zrinyi« zur Aufführung gebracht, welche Intelligenz und ein bedeutendes Compositionstalent bekundet.

Depressio (latein.), das Niederschlagen der Hand auf der Taktthesis; daher auch die Taktthesis oder der Niederschlag selbst.

Deprosse, Anton, ein hervorragender Componist der Gegenwart, geboren am 18. Mai 1838 zu München, besuchte, da seine ausserordentliche Begabung schon frühzeitig zu Tage trat, die königl. Musikschule seiner Vaterstadt und absolvirte seine Studien daselbst in glänzender Weise. Nachdem er 1855 das Institut verlassen hatte, bildete er sich noch im Clavierspiel bei E. Doctor, in der Composition bei Sturz und im Partiturlesen und Orgelspiel bei Herzog weiter aus und erhielt 1861 die Stellung eines Pianofortelehrers an der Musikschule zu München, die er jedoch schon zu Ostern 1864 aus Gesundheitsrücksichten

aufzugeben genöthigt sah. Er lebte hierauf in Frankfurt a. M. und übernahm später eine Lehrerstelle an einem Privat-Musikinstitute in Coburg, das jedoch 1868 einging. Seitdem befindet sich D. mit Compositionen eifrig beschäftigt, in Coburg. Sein Hauptwerk ist das Anton Rubinstein gewidmete Oratorium »Die Salbung Davids« (Leipzig, 1870), aus welchem umfangreichen Werke, ebenso wie aus mehreren im Druck erschienenen Arbeiten für Pianoforte und für Gesang ein bedeutendes Talent und eine gründliche Musikbildung sprechen, so dass man berechtigt ist, von D. noch Bedeutendes zu erwarten.

Depuis, Leberecht, ein nicht weiter bekannter niederländischer Componist, hat nach den Rhein. Mus. B. III S. 19 eine Operette, »Die Liebe im Sommer« betitelt, componirt, die 1794 zu Amsterdam von der dortigen jüdischen Operngesellschaft aufgeführt wurde.

Derekm, Franz, trefflicher Componist und Musiklehrer, geboren 1812 zu Köln, erhielt seinen ersten Musikunterricht in seiner Vaterstadt und vollendete seine Studien bei Friedr. Schneider in Dessau. In seine Heimath zurückgekehrt, wurde er später Lehrer an der Rheinischen Musikschule und Direktor eines Gesangvereins, den er zu hoher Blüthe brachte. In beiden Stellungen ist er noch jetzt mit grossem Erfolg wirksam, ebenso als Violaspieler eines Streichquartetts, welches regelmässige Kammermusik-Soireen in Köln veranstaltet. Als Componist ist er in den verschiedensten Musikgattungen aufgetreten und hat Opern, Ouverturen, Streichquartette, zahlreiche vierstimmige Gesänge u. s. w. geschrieben, denen die Kritik zwar eine hohe Achtung gezollt hat, denen es aber nicht gelungen ist, beim Publikum dauernden Eingang zu finden.

Deregis, Gaudenzio, italienischer Kirchencomponist, geboren 1747 zu Agnola bei Vercelli, bildete sich musikalisch beim Canonicus Comola auf dem Seminar zu Varallo aus, später in Borgo-Sesia, wo ihm sein Oheim Giuseppe D. Composition lehrte. Bis 1816, seinem Todesjahre, war er sodann Kapellmeister an der Kirche zu Ivrea. Seine Compositionen waren im weiten Umkreise berühmt, sind aber niemals veröffentlicht worden. — Sein Vetter, Luca D., geboren 1748 zu Agnola, machte seine Musikstudien zu Bologna und wurde Canonicus und Kapellmeister zu Borgo-Sesia, wo er am 30. Aug. 1805 in Folge eines Sturzes vom Pferde starb. Er hat sich als Componist von Messen, Motetten und anderen Kirchenstücken ausgezeichnet.

Derfner, Andreas, deutscher Componist, war um 1736 Musikdirektor an der Leopoldstädter Pfarrkirche zu Wien.

Derham, William, ein englischer Gelehrter, Doktor der Theologie und Canonicus, und im 78. Lebensjahre 1735 gestorben, hat ausser mehreren anderen Abhandlungen auch: »*Experiments and Observations on the motion of Sounds*« geschrieben. Vergl. *Philos. Transact.* Vol. XXVI N. 313 p. 2. †

Derivis, Henri Etienne, berühmter französischer Opernsänger, geboren am 2. Aug. 1780 zu Alby im Departement des Tarn, wurde zu weiterer gesanglicher Ausbildung auf das Pariser Conservatorium gebracht und dort besonders von Richer unterrichtet. Der Grossen Oper in Paris zugewiesen, debutirte er 1803 mit Erfolg als Sarastro in Mozart's »Zauberflöte« und hatte von 1805 bis 1828 alle ersten Bassparthien zu singen. In dem zuletzt genannten Jahre gab er seine Stellung bei der Grossen Oper auf und trat als Gast auf französischen Provinzialbühnen auf. Noch 1834 sang er in Antwerpen, zog sich hierauf in das Privatleben zurück und starb 1856 zu Livry im Departement Seine et Oise. Seine Stimme war stark und mächtig, aber wenig biegsam und geschliffen. — Seine Gattin, Charlotte D., geborene Naudet, war ebenfalls eine auf dem Conservatoire gebildete Sängerin, debutirte 1804 und wurde zwar gleichfalls bei der Grossen Oper angestellt, vermochte aber keine Erfolge aufzuweisen. Sie verliess bald gänzlich die Bühne und starb 1819 zu Paris. — Der Sohn Beider, Prosper D., geboren 1806, hatte die mächtige Stimme seines Vaters geerbt und wurde auf dem Pariser Conservatorium vortrefflich ausgebildet. Er debutirte 1831 mit ausgezeichnetem Erfolge an der Grossen Oper und wurde in Folge dessen engagirt. Von 1840 bis

1845 sang er auf verschiedenen italienischen Opernbühnen, auch in Wien und wurde abermals für die Grosse Oper in Paris gewonnen, zog sich aber nicht lange darauf in das Privatleben zurück.

Derosier, Nicolas, um 1690 churpfälzischer Kammermusiker, hat sich als Instrumentalcomponist und Virtuose auf der Guitarre rühmend bekannt gemacht. Von seinen gedruckten Werken kennt man noch: Drei Bücher Trios für verschiedene Instrumente, eine Ouverture für drei und ein Concert für vier Instrumente, »*XII Ouvertures p. la Guitarre Op. 5a* (Haag) und »*Méthode pour jouer de Guitarre*«, sämmtlich in Roger's *Catalogue de Musique* aufgeführt. Ausser diesen findet man noch: »*La Fuite du Roy d'Angleterre*, oder Die Flucht des Königs in Engeland, à 2 *Violons ou 2 Flutes et Basse ou Continuee* (Amsterdam 1689). †

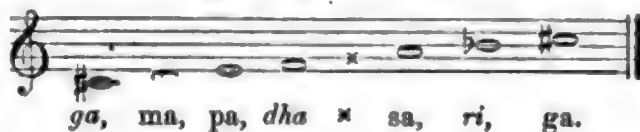
Derwisch ist ein persisches Wort, welches arm bedeutet und wie der entsprechende arabische Ausdruck *Fakir* gebraucht wird, um eine Klasse Personen in den mohammedanischen Ländern zu bezeichnen, die in vieler Hinsicht mit den Mönchsorden der christlichen Welt Aehnlichkeit haben und in zahlreiche verschiedene Bruderschaften (Orden) zerfallen. Die meisten wohnen in reich versorgten Klöstern, Tekkije oder Chânjâh, und stehen unter einem Scheikh oder Pir (Vorgesetzten). Ihre Andachtsübungen bestehen in Kasteiungen und gottesdienstlichen Versammlungen mit Gebeten, Gesängen und religiösen Tänzen, welche den Tanz der Sphären vorstellen sollen. Man zählt bei jeder grossen öffentlichen Andachtsübung sieben Chöre, zusammen von 61 Strophen, jede mit einer eigenen Melodie, welche einstimmig mit Begleitung der kleinen Flöte und der Pauke gesungen werden.

Des (ital.: *Re be molle*, französ.: *ré bémol*, engl.: *d flat*) ist die alphabetisch-syllabische Benennung für den um einen Halbton erniedrigten alphabetisch *d* genannten Ton des abendländischen Musiksystems. Siehe Alphabet. Der Name für das durch den *des* genannten und den darunter liegenden *c* geheissenen Ton gebildete Intervall ist in der Fachsprache: grosse Secunde, und das Schwingungsverhältniss desselben wird durch die Ration 16:15 oder den Decimalbruch 1,066658 dargestellt. Die grosse Secunde von *c* ist von *d* ebensoweit entfernt, wie die übermässige Prime *cis* von *c* (um einen sogenannten Halbton), doch nehmen die *cis* und *des* benannten Töne nicht die gleiche Stelle in der Mitte zwischen *c* und *d* ein, wenn man dieselben geometrisch darstellen will, sondern zwischen beiden bleibt noch ein Schwingungsunterschied. Der Halbton nämlich, um welchen eine Tonstufe in unserm diatonisch-chromatischen System theoretisch erniedrigt oder erhöht wird, nennt man einen kleinen Halbton (s. Halbton) und die Differenz der Schwingungen zwischen beiden, die, je nachdem der Ganzton zwischen dem die Halbtöne erscheinen ein grosser oder kleiner ist, verschieden sind: eine grosse oder kleine Diesis (s. d.). Scheint somit der *des* genannte Ton in unserm System auch theoretisch fest bestimmt zu sein, so treten doch in seiner Darstellung Schwingungsveränderungen ein, die selbst unserm Ohre controllirbar sind. Wir erwähnen hier zuerst die bedeutendste dieser Veränderungen. In neuester Zeit nämlich scheint diese theoretische Bestimmung in der Praxis in Umwandlung begriffen zu sein, indem nicht allein der *des* genannte, wie alle andern erniedrigten Töne, wenn sie plötzlich als Leitton erscheinen, durch viel weniger Schwingungen entstehen, als die Theorie ihnen zuweist, was Beobachtungen an grossen Streichinstrumenten dem Auge klar darlegen, sondern auch die um einen Halbton erhöhten Klänge unter ähnlicher Bedingung durch mehr Schwingungen entstehen. Siehe *Semitonium modi*. Abgesehen von diesen noch in der Entwicklung befindlichen Veränderungen der Schwingungen durch die *des* gegeben werden kann, tritt noch eine weniger stark dem Ohre sich bemerkbar machende Modifikation des Tones in harmonischen Fortbewegungen ein, die, je nachdem *des* als Quinte, Quart, Terz u. s. w. erscheint, sich verschieden kundgibt. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung dieser Kundgebungen bietet andeutungsweise der Artikel *Ais*. Unwandelbar kann man *des* fast nur nennen, wenn es Grundton eines Tonsatzes ist, oder wenn es von einem Tasteninstrumente gegeben wird, indem letztere Instru-

mentgattung gewöhnlich nur die temperirte Tonfolge (s. Temperatur) zu geben vermag. Dass diese temperirte Tonfolge mit der diatonischen gleichzeitig verwerthet, keine uns durchaus unangenehme Wirkungen hervorbringt, ist in dem Artikel *dis* beleuchtet.

2

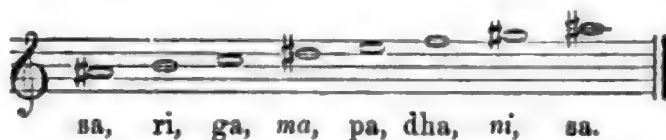
Desaëshi wird nach der *Râgavibodha, de Sôma* (s. d.), eine altindische Tonleiter zweiter Ordnung genannt, die dem Geschlecht *Hindola* (s. d.) zugehört. In unseren Noten würde dieselbe wie folgt zu geben sein:



0

Desaki (indisch), s. den folgenden Artikel.

Désakri ist nach der *Râgavibodha, de Sôma* (s. d.), eine altindische Scala zweiter Ordnung, die die *Mégha* (s. d.) genannte als Haupttonleiter hat und nach unserer Schreibweise wie folgt aufgezeichnet werden muss:



In der *Sângita Narayâna* findet man unter dem Namen *Desaki*, wahrscheinlich dieselbe Bezeichnung vertretend, die dritte Haupttonart, welche auf *ga* (s. d.) gebildet ist, verzeichnet.

0

Desargus, Xavier, ausgezeichneter französischer Harfenvirtuose und Lehrer dieses Instruments, wurde um 1768 zu Amiens geboren und war Chorknabe an der Kathedralekirche seines Geburtsortes. Die Revolution, welche eine Zeit lang die Kirchen des französischen Reichs schloss, führte ihn nach Paris, wo er Chorist bei der Grossen Oper wurde. Dort fand er Gelegenheit, die Harfe spielen zu lernen, und er warf sich mit dem grössten Eifer auf das Studium dieses Instruments, bis er es zu dem geschicktesten und gesuchtesten Lehrer in Paris gebracht hatte, der bis 1832 fast unangefochten als der erste dastand. Als Componist ist er mit ungefähr 25 Werken, bestehend in Sonaten, Fantasien, Variationen u. s. w. für sein Instrument hervorgetreten. Ebenso veröffentlichte er eine Harfenschule, die mehrmals neu aufgelegt werden musste. — Sein Sohn und bester Schüler war zuerst im Orchester der *Opéra comique* angestellt und wurde von dort aus durch Spontini in die königl. Kapelle zu Berlin gezogen. Ende des Jahres 1832 ging er nach Brüssel als Professor des Harfenspiels am dortigen Conservatorium, entsagte aber einige Jahre später gänzlich der Musik und liess sich in Paris nieder.

Desaubry, wahrscheinlich ein französischer Violinist und Tonkünstler, hat nach Preston's Cat. London 1797 *VIII Sonat. p. 2 V. et B.* und VI Violinsolos *op. 2* stechen lassen. Ob dieser D. identisch mit dem als Violinist im Orchester der *Comédie française* 1798 zu Paris angestellten Aubry gewesen, ist nicht festgestellt.

0

Desaugiers, Marc Antoine, französischer Operncomponist, geboren 1742 zu Fréjus, erlernte die Theorie der Musik, die Composition und Instrumentirung lediglich durch Selbststudium und ging nach Paris, wo er mit einer Uebersetzung von Mancini's Werk über den Figuralgesang in die Oeffentlichkeit trat und den dadurch erhaltenen Ruf durch eine lange Reihe von grösseren und kleineren Opern, die zum Theil bedeutenden Erfolg hatten, befestigte. Aechter Humor, Frische und Natürlichkeit zeichnete alle diese Partituren aus, welche Eigenschaften die Mängel der technischen Ausführung übersehen liessen. Die am beifälligsten aufgenommenen derselben sind: »*Le petit Oedipe*«, »*Erixène ou l'amour enfant*«, »*Les deux sylphides*«, »*les jumeaux de Bergame*«, »*L'amant travesti*«, »*Le médecin malgré lui*«, »*Les rendez-vous*« etc. Mit den damaligen Meistern der Musik, namentlich mit Gluck und Sacchini lebte er auf vertrautem Fusse und componirte auf den Tod des Letzteren ein Requiem, das sehr gerühmt wurde. Den Grundsätzen der französischen

8°

Revolution zeigte er sich mit Leib und Seele ergeben und verherrlichte den Jahrestag der Zerstörung der Bastille durch eine von ihm Hierodrame genannte Cantate, die auf Befehl der Regierung in der Notredamekirche zur öffentlichen Aufführung kam. Er starb am 10. Septbr. 1793 und in seinem Nachlasse fand man u. A. auch die vollendete Partitur einer grossen Oper, »*Belisara*«, zu welcher sein Sohn, nachmaliger dänischer Legationssecretair, die Dichtung geschrieben hatte.

Desbillons, François Joseph, geboren am 25. Januar 1711 zu Chateaufort in der Provinz Berri, später Jesuit, lebte lange Jahre als Gelehrter in Mannheim, wo er auch am 19. März 1789 starb, hat sich musikgeschichtlich durch seine Geschichte des alten Musikschriftstellers Wilhelm Postel, die er in einer Schrift: »*Nouveaux Eclaircissements sur la vie et les ouvrages de Guillaume Postel*« (Lüttich, 1773) herausgab, verdient gemacht. †

Desbordes, Mitglied des Conservatoriums zu Paris, hat, nach den *Indicat. Dramat. An. VII*, 1798 die Musik zur Operette: »*La Nonne de Lindenberg ou la Nuit merveilleuse*« arrangirt. †

Desboulmiers, Jean Augustin Jullien, französischer Operncomponist, geboren 1731, machte sich durch Compositionen und theoretische Werke um die nationale komische Oper sehr verdient. Er starb im J. 1771 zu Paris.

Desbout, Luigi, Regimentschirurgus in der italienischen Armee zu Ende des 18. Jahrhunderts, hat sich musikalisch durch eine Abhandlung: »*Ragionamento fisico-chirurgico sopra l'effetto della Musica nelle malattie nervose*« (Livorno, 1780) hervorgethan. Vergl. Forkel, Literat. S. 505. 0

Desbrosses, Robert, französischer Sänger und Operncomponist, geboren 1719 zu Bonn, wurde 1743 bei der *Comédie-italienne* in Paris als Sänger engagirt und war bei diesem Institute bis 1764 thätig, auch als Componist der daselbst zur Aufführung gekommenen Opern: »*Les sœurs rivales*«, »*Le bon seigneur*«, »*Les deux cousines*« und des Divertissements »*Le mai*«. Seine Thätigkeit war aber in keiner Beziehung von innerem Belang. Er starb 1799 zu Paris. — Seine Tochter Marie D., geboren 1763 zu Paris, hatte er gleichfalls zur Bühnensängerin ausgebildet und liess sie schon mit 13 Jahren an der *Comédie-italienne* engagiren. Später kam sie an die *Opéra comique*, bei der sie ein sehr verwendbares, aber nicht hervorragendes Mitglied war und zog sich erst 1829, nach 53jähriger Wirksamkeit von der Bühne zurück. Nach ihrem Rücktritt lebte sie noch über ein viertel Jahrhundert, denn sie starb erst am 26. Febr. 1856 zu Paris.

Desbuissons, Michel Charles, namhafter flandrischer Sänger und Componist, geboren um 1520, hatte den Beinamen *Flandrus insulanus*, nach dem Titel eines seiner Werke.

Descar ist der Name einer der beliebten altindischen einfachen Râgina's (s. d.), in der ein Ton oder mehrere der Scala fehlen.

Descartes, René, gewöhnlich latinisirt *Renatus Cartesius* genannt, der berühmte französische Mathematiker und Reformator der Philosophie, geboren am 31. März 1596 zu Lahaye in der Touraine, gestorben am 11. Febr. 1650 zu Stockholm, hat auch gründliche musikalisch-mathematische und musikalisch-physikalische Untersuchungen über Ton, Entstehung desselben, Saitenschwingungen u. s. w. angestellt und die Resultate derselben in seinem »*Compendium musices*« (Utrecht, 1650), in seiner Abhandlung »*De homine*« und in seinen »*Episteln*« (Amsterdam, 1682) der Nachwelt als höchst interessante Kundgebungen der Forschungen eines grossen Geistes damaliger Zeit übergeben.

Descouteaux, richtiger als *Descoteaux*, ein ums Jahr 1700 zu Paris sehr beliebter Flötenbläser, der wahrscheinlich die Schnabelflöte (s. d.) blies. Vergl. *P. Raguenet Parall.* †

Des-dur (ital.: *Re be molle maggiore*, französa.: *ré bémol majeur*, engl.: *d flat major*), eine derjenigen unserer Tonarten, in der Tonstücke für Tasteninstrumente besonders gern componirt werden, hat zur Verwerthung die alphabetisch und alphabetisch-syllabisch benannten Klänge der diatonisch-chromatischen Tonfolge, welche von *Des* aufwärts die Regel der Durtonart (s. Dur) vorschreibt. Diese

Regel fordert, die *e, g, a* und *h* geheissenen Töne um einen Halbton zu erniedrigen und dem entsprechend *es, ges, as* und *b* zu nennen (s. Alphabet), wonach sich die Scala von *Desd.* als aus den: *des, es, f, ges, as, b* und *c* genannten Tönen herstellt. Die arithmetische Darstellung dieser diatonischen Scala wird praktisch fast nie rein wiederzugeben möglich sein, da schon der Grundton *des* selbst, ausser durch die Menschenstimme, von keinem Tonwerkzeuge als fester, leicht erzeugbarer Ton geführt wird, und somit nur den Hauptconsonanzen der Tonart fernere Töne — bei Streichinstrumenten *c* und bei Blasinstrumenten *b* und *es* — als leicht gleichhoch erzeugbare Töne zu betrachten sind, deren Wirkung aber, wenn gerade diese in *Desd.* verwandt werden, sich oft als nicht durchaus zufriedenstellend in der Tonart ergeben. Beachten wir nun noch, dass die Menschenstimme an der Stelle wo die Terz von *Desd.* in der Höhe erscheint, gewöhnlich die letzte Tonstufe eines Tonansatzes cultivirt, der diese Terz im Vergleich mit der an analoger Stelle in *D-dur* (s. d.) als mehr stumpf intonirt dem Gefühle erscheinen lässt, welche Erscheinung der Tonart als zueigen sich herausgebildet hat und auf alle gleichen durch Streich- und Blasinstrumente erzeugten Töne und deren Oktaven sich einwirkend ergibt: so könnte man fast annehmen, dass die diatonische Scala von *Desd.* in Kleinigkeiten, die dem Ohre nicht erkennbar sind, durch die Darstellung wandelbar ist. Dem entsprechend wählen die Tonsetzer instinctiv am häufigsten die Tonart *Desd.* als Grundtonart, wenn sie sehr getragene Tonsätze schreiben; in solchen ist die Wandlung der Töne der Harmonie entsprechend fühlend am besten zu erreichen. Nur für Blasinstrumente findet man in neuester Zeit auch schnellere Tonsätze in *Desd.* geschrieben, weil einentheils dieselben als Grundtöne *b, es* oder *as* haben und dadurch viel mehr Eigentöne der *Desscala* leicht gleichhoch besitzen, und weil andertheils die Applicatur auf diesen Instrumenten auch eine schnelle gleichartige Darstellung der *Desscala* gestattet. Wie bereits erwähnt, ist jedoch *Desd.* eine der am meisten gepflegten Tonarten bei Tasteninstrumenten, besonders wenn für virtuose Leistungen zu schreiben beabsichtigt wird. Dies hat vorzüglich seinen Grund in der Applicatur dieser Tonart auf diesen Tonwerkzeugen, die weit mehr eine gleiche Tonzeugung gestattet, als jede andere, und in dem Gefühlseindruck, den die in der oben angedeuteten Weise wandelbare *Desscala* macht, der sich dem der gleichtemperirten gleichnamigen viel ähnlicher ergibt, als einer von persönlich eigenen Abweichungen nicht zu befreienden diatonischen *Desdur*folge, die oft durch eine unvollkommene Darstellung zu Tage befördert wird. — Die schwer nachweisbaren Darstellungsbedingungen bei den verschiedenen Scalen, welchen man früher gewiss noch öfter begegnete als heute, und denen man in Bezug auf ihre materielle Erkenntniss fast gar keine Aufmerksamkeit zuwandte, suchte man damals durch ästhetische Gleichnisse sich gegenseitig klar zu machen, und gelangte mit der Zeit zu Gleichnisschablonen für die einzelnen Tonarten, die man sogar als Grundlage zu ferneren sogenannten mathematischen Beweisen benutzen zu können wähnte. *Desd.* bot diesen Aesthetikern aber in Bezug auf Uebereinstimmung bedeutende Schwierigkeiten; jeder suchte aus dem Schatz seiner Phantasien die ihm scheinbar zutreffendsten Märchen, welche oft in sich selbst ohne Verständniss und ohne Zusammenhang sind. Man sehe als Probe die Auslassungen Dr. Schilling's, welche in der Blüthezeit jener Auffassungen geschrieben sind: „In Betracht des psychischen Ausdrucks verlangt *Desd.* eine höchst vorsichtige und delicate Behandlung. Es ist ein spielender Ton, der da ausarten kann in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, das Weinen aber wenigstens grimassiren. Sonach können nur sehr seltene Charactere und Empfindungen in diese Tonart gelegt werden, zu deren Auffindung und psychologisch-ästhetisch richtiger Behandlung ein Scharfsinn, eine Tiefe des Kunstblicks und eine Vollendung des künstlerischen Genies gehört, zu deren Besitzthum auf dem gewöhnlichen Wege zu gelangen ein Componist kaum im Stande sein wird. Wir müssen gestehen, dass uns bis jetzt keine Composition bekannt ist, in welcher nach unserem Dafürhalten diese Tonart in wirklich echt characteristischer Wahrheit und zur völligen Erzielung einer unbedingten Bestimmtheit des Ausdrucks gebraucht worden wäre.“ Vergleichen wir

diese mit denen Schubarts in dessen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. w. und Wagner's »Ideen über Musik« Cap. V von der Modulation, welche Schilling selbst die kühnsten Aesthetiker in dieser Beziehung nennt, so müssen wir auch mit demselben sagen: »dass auch sie, die zu jeder Zeit gleich willig und bereit sind, mit Phänomenen und Hypothesen den befangenen Geist zu umgaukeln und mit allerhand dialectisch geschmückten Gefühlsexpectationen das unselbstständige Gefühl des Zweiten und Dritten in das grundlose Meer eines blinden Glaubens hinabzuziehen, es noch nicht versucht haben, eine determinirte Characteristik von *Desd.* zu entwerfen«. Wem weitere derartige Ergehungen über *Desd.* erwünscht sind, findet solche in Schilling's »Encyclopädie der Tonkunst« Band II p. 391, Schluss des Artikels *Desd.* C. B.

Desentis, Jean Pierre, ein französischer Componist und Clavierlehrer in Paris, der 1787 mehrere seiner Werke daselbst herausgab. *III Sonat. p. le Clav. et Viol. ad lib. op. 1* und *Recueil d'Airs connus, mis en variat. p. le Clav.* sind davon die bekanntesten; auf dem Titelblatt des letzteren ist übrigens D. als *D. fils* aufgeführt. Vgl. *Calend. mus. univers.* 1788. O

Desessarts, Jean Charles, französischer musikalisch gebildeter Arzt, geboren 1730 zu Bragelonne, lebte zu Paris und war Mitglied der gelehrten Gesellschaft. In letzterer Eigenschaft gab er eine gut geschriebene Abhandlung unter dem Titel »*Reflexions sur la musique considerée comme moyen curatif*« (Paris, 1803) heraus. — Ein gleichzeitiger französischer Tonkünstler desselben Namens, Nicola's Toussaint D., genannt Moyne, geboren 1744 zu Coutances, war seinem Lebensberufe nach Advokat zu Paris und hat als solcher zahlreiche musikwissenschaftliche Werke veröffentlicht.

Desétangs, französischer Beamter und Verfasser einer anonym herausgegebenen Flugschrift »*Lettres sur la musique moderne*« (Paris, 1851), die zu ihrer Zeit ein bedeutendes Aufsehen erregte.

Desfoix, französische dramatische Sängerin, die ihren Ruhm zuerst in Lyon, dann aber besonders in St. Petersburg begründete, wo sie um 1783 mit einem jährlichen Gehalte von 22,000 Francs angestellt war. Ihrem Aeusseren nach wurde sie als abschreckend hässlich geschildert.

Desfontaines Lavallée, eigentlich François Guillaume Fougues Deshayes geheissen, geboren 1733 zu Caen, gestorben am 21. Novbr. 1825 zu Paris, ist der Verfasser einer ziemlich bedeutenden Anzahl komischer Opern, Vaudevilles und Romane und einer der Mitarbeiter an der »*Nouvelle bibliothèque des romans*«.

Desforges, s. Hus Desforges.

Deshayes, Armand Daniel Jaques, Balletmeister an der Grossen Oper zu Paris, hat eine Anzahl von Balletbüchern geschrieben und auch eine Monographie über Balletmusik (Paris, 1822) veröffentlicht.

Deshayes, Marie, berühmte französische Sängerin, die nach ihrer Verheirathung als Madame la Poplinière gefeiert war. Sie ist auch als Componistin, namentlich von Romanzen, mit Erfolg in die Oeffentlichkeit getreten.

Deshayes, Prosper Didier, französischer Componist von Ruf und Bedeutung, machte sich zuerst 1780 in Paris vortheilhaft bekannt, indem die Direktion des *Concert spirituel* damals ein Oratorium von ihm »*Les Maccabées*« zur Aufführung brachte; welches grossen Erfolg hatte. Nachgehends brachte er noch mehrere komische Opern auf die Nationalbühne, z. B.: »*Le faux serment*«, »*L'auteur à la mode*«, »*Le paysan à prétention*«, »*Berthe et Pépin*«, »*Adèle et Didier*«, »*Zélie*«, »*Le mariage patriotique*«, »*Bella*« etc. Ausser den Partituren dieser Opern erschien noch eine Sammlung für sechsstimmige Harmoniemusik, sowie Duette für Oboe und Flöte von ihm im Druck; seine Sinfonien für grosses Orchester dagegen sind Manuscript geblieben.

Desi ist nach der *Rāgavibodha, de Sōma* (s. d.), der Name einer altindischen Scala zweiter Ordnung, die dem Geschlecht *Dipaca* (s. d.) angehört; es findet sich jedoch keine Scala derselben aufgezeichnet. In der *Sāngita Narayāna* findet

man D. als den Namen der siebenten Haupttonart aufgeführt, die auf den Ton *ni* (s. d.) basirt. 0

Desideri, Girolamo, ein italienischer Gelehrter, geboren 1635 zu Bologna, war Mitglied der dortigen Akademie der Gelati. Derselbe hat einen »*Discorso della Musica*« geschrieben, in dem er über die verschiedenen Instrumente und deren Erfinder in kleinen Abhandlungen sich auslässt. Dieser Traktat findet sich in der Sammlung »*Prose degl'Accademici Gelati di Bologna*« (Bologna, 1761 p. 321 — 356). †

Deslius, Johann, Contrapunktist im 16. Jahrhundert, ist nur durch wenige in des *P. Joanelli Nov. Thesaur. mus. (Vened., 1568)* enthaltene Motetten bekannt. Siehe Gerbert's Geschichte. In Frankreich nannte man ihn *Deslouges*. †

Deslyons, Jean, geboren 1615 zu Pontoise, studirte zu Paris, wurde Doktor, Dechant und Theologal zu Senlis und starb am 26. März 1700. Er soll der Verfasser der Schrift: »*Critique d'un Docteur de Sorbonne sur les deux Lettres de Messieurs Deslyons, ancien, et de Bragelongne nouveau Doyen de la Cathédrale de Senlis, touchant la Symphonie et les instrumens qu'on a voulu introduire dans leur Eglise aux Leçons de Tenbres*« (1698) gewesen sein. Siehe Zedler's Univ.-Lex.

Desmares, Charlotte, französische Sängerin, welche sich um 1760 als Mitglied der Grossen Oper zu Paris einen berühmten Namen gemacht hat.

Desmarests, Henri, einer der geschicktesten französischen Tonkünstler unter der Regierung Ludwig's XIV. und zugleich fruchtbarer Componist, wurde 1662 zu Paris geboren. Nachdem er als Musikpage des Königs herangewachsen war, bewarb er sich um eine der vier Kapellmeisterstellen, welche der Monarch zu vergeben hatte, wurde aber seiner Jugend wegen abgewiesen und erhielt an Stelle dessen eine königliche Pension. Während eines Aufenthalts in Senlis bei seinem Freunde, dem Domkapellmeister Gervais, verliebte er sich in die Tochter des dortigen Präsidenten Gerbert und verheirathete sich auch heimlich mit ihr. Von seinem Schwiegervater verklagt und in Folge dessen zu harter Strafe (man sagte sogar zum Tode) verurtheilt, flüchtete er 1700 mit seiner Gattin nach Madrid, wo er sofort Kapellmeister Philipp's V. wurde. Da aber seine Gattin das spanische Klima nicht zu ertragen vermochte, so zog er 1714 nach Luneville und wurde Surintendant der Musik des Herzogs von Lothringen, mit dessen Hülfe auch 1722, während der Regentschaft, sein Prozess noch einmal geprüft und seine Heirath endlich für gültig erklärt wurde. Darauf hin liess ihm auch der Herzog von Orleans die ganze D. zukommende königl. Pension auszahlen und D. starb in grossem Wohlstande am 7. Septbr. 1741 zu Luneville. Die näheren Umstände aus seinem bewegten und interessanten Leben finden sich in Marpurge's Beiträgen Band 2 Seite 237.— D. hat ausser zahlreichen Motetten und anderen Compositionen auch folgende Opern geschrieben: »*Circé*«, »*Didon*«, »*Iphigénie en Tauride*«, »*Les fêtes galantes*«, »*Renaud*«, »*Théagène et Chariclée*«, »*Les amours de Momus*« und »*Vénus et Adonis*«. Ein Exemplar der eben genannten, zusammen mit Campra gearbeiteten Oper »*Iphigénie en Tauride*« (Paris, 1711) befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden.

Desmases, berühmter französischer Organist, den man sogar für den besten Orgelspieler aller Zeiten in seinem Vaterlande erklärte. Er lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Rouen als Organist an der Kathedrale. Seine Fertigkeit soll Alles bis auf ihn Bekannte weit übertroffen haben, auch dann noch, als er sich infolge eines Unglücks auf der Jagd drei künstliche Finger hatte müssen ansetzen lassen. Ebenso bedeutend war sein Talent in der freien Phantasie. — Ein weit älterer französischer Tonkünstler dieses Namens, Louis D., geboren zu Tournay in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war als guter Componist berühmt.

Desmatins, Marie le Madelle, eine berühmte und durch ausgelassene Streiche zugleich berühmte französische Sängerin der Grossen Oper zu Paris um 1710, deren die *Histoire de la Musique T. 2 p. 117. 122 und 124* gedenkt. 0

Des-moll (ital.: *Re be molle minore*, französ.: *ré bémol mineur*, engl.: *D flat minor*), ist eine derjenigen Molltonarten des abendländischen Tonsystems, die ihrer vielen Tonerniedrigungen halber, wenn man die einzelnen Stufen derselben mit den alphabetisch ähnlich genannten Stufen der *O-dur* oder *A-moll*-Tonleiter vergleicht, niemals als Haupttonart eines Tonstückes gewählt werden. In der Scala dieser Tonart: *des, es, fes, ges, as, b* und *ces*, wäre nämlich jede Stufe um einen Halbton vertieft. Stets wenn man die auf den *des* genannten Ton gebaute Molltonleiter zu Tonstücken zu benutzen gedenkt, nennt man diesen Ton *cis* und schreibt dem so benannten Grundtone entsprechend die auf denselben erbauten Tonstücke mit viel weniger Versetzungszeichen nieder. Siehe *Cis-dur*. Vorübergehend im Laufe der Modulation finden wir jedoch *Desm.* zuweilen wohl geschrieben, aber sobald diese Tonart andauernd in einem Tonstück zur Geltung kommt, pflegt man auch dort sofort die Schreibweise von *Cis-moll* für die von *Desm.* in Anwendung zu bringen. 2.

Désormery, Leopold Bastien, französischer Componist, geboren 1740 zu Bayon in Lothringen, studirte die Musik zu Nancy und zog 1765 nach Paris, wo er Aufsehen erregte, da das *Concert spirituel* mehrere seiner geistlichen Compositionen unter Beifall zur Aufführung brachte. In den Jahren 1776 und 1777 wurden seine Opern »*Euthyme et Lyris*« und »*Myrtil et Lycoris*«, erstere 22, letztere 63 Mal aufgeführt. Trotz dieses Erfolgs vermochte er keine seiner späteren Opern zur Aufführung angenommen zu sehen und verstimmt darüber, beschränkte er sich auf Ertheilung von Unterricht. Noch einmal, im hohen Alter reichte er seine Oper »*Les montagnards*« ein, aber auch diese wurde nicht gegeben. D. zog sich hierauf in die Umgegend von Beauvais zurück und starb daselbst 1810. — Sein Sohn, Jean Baptiste D., geboren 1772 zu Nancy, war ein geschickter Pianist und hat mehrere Sonaten, Fantasien, Variationen, Etuden etc. seiner Composition in Paris veröffentlicht.

Despaze, Joseph, französischer Satyriker, schrieb 1803 gegen die das Pathos vor lauter Ueberschwänglichkeit übertreibenden Tonkünstler höchst treffende und von Sachverständniss zeugende Episteln.

Desperamons, François Noël, trefflicher französischer Sänger und Gesanglehrer, geboren 1783 zu Toulouse, war auf der Bühne sehr geschätzt und zog sich um 1830 als Gesanglehrer in seine Vaterstadt zurück, wo er 1855 starb.

Desplanes, Jean Baptiste, eigentlich Giovanni Battista Plani geheissen, gleich ausgezeichnet als Violinvirtuose, Musiklehrer und Componist für sein Instrument, wurde in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Neapel geboren und machte auch daselbst seine Musikstudien. Im J. 1704 liess er sich in Paris nieder und erregte als Virtuose und Lehrer grosses Aufsehen. Mit einem ansehnlichen Vermögen kehrte er nach Italien zurück und begab sich nach Venedig. Dort soll ihm durch richterlichen Spruch als Strafe für Urkundenfälschung die rechte Hand abgehauen worden sein. Dieser Fall jedoch, sowie der weitere Lebensverlauf D.'s sind in Dunkel gehüllt.

Despliney, Félicien, berühmter französischer Heilkundiger, geboren 1797, hat ein Werk über die Physiologie der menschlichen Stimme und des Gesanges geschrieben.

Despons, Antoine, hochgeschätzter französischer Instrumentenmacher, der unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. zu Paris lebte. Seine Violinen waren in damaliger Zeit und noch lange nachher sehr gesucht. Jetzt sind dieselben äusserst selten geworden.

Despreaux, französischer Schriftsteller, hat nach dem *Journal des Savans* T. XXIII p. 709 im J. 1695 eine Satyre in Paris bei Denis Mariette herausgegeben, »*La Poësie et la Musique*« betitelt, die die Missbräuche beider Künste geisselt. †

Despréaux, Claude Jean François, französischer Tonkünstler, geboren um 1735 zu Paris, war 1759 als Violonist im Orchester der Grossen Oper angestellt und starb als ein Opfer der Revolution. — Bedeutender ist sein Bruder,

Louis Félicien D., geboren 1746 zu Paris, war von 1767 bis 1775 ebenfalls und zwar als Bratschist bei der Grossen Oper angestellt, seit 1771 auch als Clavier-Accompagnateur an der *Ecole royale de chant*. Als diese Anstalt zum National-Conservatorium umgewandelt wurde, erhielt er die Stelle als Professor an dem neuen Institute, welche er aber im J. X der Republik wieder verlor. Er starb 1813 zu Paris mit dem wohlverdienten Rufe eines geschickten Pianisten und guten Lehrers. Von seinen Compositionen sind Sonaten, Potpourris, Präludien, Exercitien etc. für Clavier im Druck erschienen. Sein Hauptwerk ist: »*Cours d'éducation de Clavecin ou Pianoforte, divisé en trois parties*« (Paris, 1784); ein vierter und fünfter Theil dieser Methode ist später ebenfalls erschienen. — Ebenfalls ein Bruder der beiden Vorhergegangenen war Jean Etienne D., geboren 1748 zu Paris, der viele beliebt gewordene Vaudevilles und Ballets componirt hat. Er starb 1820 als Tanzlehrer am Conservatorium zu Paris, nachdem er mannigfache Stellungen an der Oper inne gehabt hatte.

Despréaux, Guillaume, genannt Ross, französischer Componist, geboren 1803 zu Clermont, war in den höheren Disciplinen der Musik ein Schüler von Fétis. Er hat mehrere Opern, sowie Kirchenwerke geschrieben, aber seit 1833 nichts mehr in die Oeffentlichkeit gebracht. In Abgeschiedenheit, wie es scheint, lebt er in Paris.

Despréz, Jean Baptiste, französischer Violinist und Componist für dies Instrument, geboren 1771 zu Versailles, ein Schüler Richer's, hat sich auch als musikalischer Schriftsteller bekannt gemacht. Um das J. 1799 war er Dirigent des zu Versailles wieder errichteten Concerts. Bekannt ist noch jetzt sein op. 1: *IV Duos dialog. p. 2 Violons* (Paris, 1798).

Despréz, Josquin, s. Josquin des Prets.

Desquesnes, Jean, niederländischer Tonkünstler, der um das Ende des 16. Jahrhunderts lebte und lange seinen Aufenthalt in Italien hatte, wo er Madrigale veröffentlichte.

Desquesnes, Nicolas, ein Prediger in Seeburg in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, starb 1633 und soll bei Lebzeiten erstaunlich zahlreiche und gute Kirchenwerke componirt haben. Es scheint dies jedoch eine Fabel zu sein, da es der Nachforschung nicht gelungen ist, auch nur das kleinste Document davon aufzufinden.

Dessale-Régis, französischer musikalischer Schriftsteller und Kritiker, der um 1800 zu Montpellier geboren ist.

Dessane, Louis, französischer Mechaniker, geboren um 1802 zu Paris, erregte auf der Ausstellung von 1838 Aufsehen durch seine Fertigkeit und Geschicklichkeit in der höchst wirkungsvollen Behandlung des von ihm wesentlich verbesserten und neu gestalteten Melophoniums, so dass sich sogar die Direktion der Grossen Oper bewogen fand, das Instrument für ihr Orchester zu adoptiren und D. selbst als Spieler desselben zu engagiren. Dieser Versuch schlug aber fehl, und man hat weder von D. noch von seinem Instrumente wieder etwas gehört.

Dessansonnières hiess nach dem *Mercure Galant* vom März 1678 p. 167 ein um jene Zeit sehr berühmter Lautenist zu Paris, von dem sonst nichts bekannt ist.

0

Dessardes, französischer Componist, der bis etwa 1809 zu Paris lebte. Eine Operette von ihm, »Töffel und Dorchen« gelangte 1797 in deutscher Uebertragung auf dem Berliner Nationaltheater zur Aufführung.

Dessauer, Joseph, trefflicher deutscher Componist, geboren am 28. Mai 1798 zu Prag, war der Sohn wohlhabender Eltern und genoss eine ausgezeichnete Erziehung, bei der der Unterricht im Clavierspiel eine Hauptrolle spielte. Den letzteren erhielt er von Tomascheck, Theorie und Composition studirte er später bei Dionys Weber. Dem Willen seiner Eltern gemäss widmete er sich vom 20. Lebensjahre an dem Kaufmannsstande und machte mehrere Geschäftsreisen, u. a. auch 1821 nach Italien, wo sein musikalisches Talent mächtige Anregung erfuhr. In Neapel namentlich sah er seine Compositionsversuche, bestehend in Canzonetten

und anderen Vocalstücken, über Erwarten günstig, ja glänzend aufgenommen, und er beschloss, noch gründlicher die Musik zu studiren und weiter zu componiren, um in seinem Vaterlande gleiche Anerkennung zu erringen, welchen Vorsatz er auch nach seiner Rückkehr mit allem Eifer ausführte. Bald darauf siedelte er nach Wien über, von wo aus er ebenfalls grössere Reisen unternahm und namentlich 1833 in Paris längere Zeit verweilte. Auch in Frankreich wurden seine Romanzen, die eine edle, sangbare Melodie und gewählte Harmonie auszeichneten, mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen, und man sammelte dieselben zu einem besonderen Album. Seine Lieder waren es ebenfalls in Deutschland, denen er seinen Haupttruf verdankte, und eine Anzahl derselben ist keinem deutschen Sänger unbekannt. Weniger glücklich war D. mit seinen Opern, von denen »der Besuch in St. Cyr« und »Paquita« in Wien und anderwärts gegeben wurden, und die zwar nicht missfielen, sich aber auch nicht auf der Bühne zu halten vermochten. Noch weniger Verbreitung fanden seine Ouvertüren, Streichquartette, Clavierstücke etc. Seit 1850 ist nichts mehr von D.'s Compositionen erschienen, während einige seiner deutschen und französischen Gesänge noch immerfort neu aufgelegt werden. D. selbst lebt still und von der Oeffentlichkeit zurückgezogen in Wien.

Dessauer Marsch, eine ältere, in Deutschland im höchsten Grade volksthümlich gewordene Marschmelodie italienischen Ursprungs, die sich bis zum J. 1705 zurück verfolgen lässt, wo sie nach der Schlacht bei Cassano, am 16. August genannten Jahres, als Siegesweise geblasen wurde. Als Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, später bekannt unter dem Namen »der alte Dessauer«, am 7. Septbr. 1706 Turin erstürmte, wurde er bei seinem Einzuge mit den Tönen dieses Marsches empfangen, der in einem solchen Grade seine Lieblingsmelodie blieb, dass sich alle Texte, die er sang, ihrem Rhythmus beugen mussten. Seitdem heisst dieser Marsch, der in dem preussischen Militairmusikrepertoire auch weiterhin seine Rolle spielt, der Dessauer Marsch. Frdr. Schneider benutzte ihn als Hauptmotiv einer Ouvertüre: noch mannigfaltiger und glänzender hat ihn Meyerbeer als Hauptmotiv des zweiten Finales seiner Oper »Ein Feldlager in Schlesien« verwendet.

Dessin (französ., abgeleitet vom Zeitwort *dessiner* d. i. entwerfen), nennen die Franzosen die Anlage, den Entwurf eines Tonstückes.

Dessler, Wolfgang Christoph, Dichter und Componist von geistlichen Liedern, geboren 1660 zu Nürnberg und ebenda als Conrektor an der heiligen Geist-Kirche 1722 gestorben, hat 1692 in seiner »himmlischen Seelenmusik« 25, theils von ihm selbst, theils von dem nürnbergger Organisten Benedict Schultheiss in Melodie gesetzte Weisen, die später noch von ihm vermehrt wurden, herausgegeben. Nach Winterfeld's Annahme Band III p. 9 ist D. der Componist der noch heute beliebten Singweisen zu den von ihm selbst gedichteten Liedern: »Mein Jesu, dem die Seraphinen« (*c d e f g a g f f f*) und: »Wie wohl ist mir, o

Freund der Seelen« (*a cis' h a h e' a d' cis' h h*), welche Ansicht jedoch mit der in G. Döring's Choralkunde Seite 163 stehenden Anmerkung nicht übereinstimmt. Erstere Melodie, schreibt Döring, ist angeblich von B. Schultheiss, und letztere von Chr. Fr. Richter. Wahrscheinlich ist die Annahme Winterfelds, die Döring gar nicht bekannt gewesen zu sein scheint, dennoch die richtige, wofür selbst die Seite 274 in dem angegebenen Werke von Döring stehenden Angaben über D.'s Leben zu sprechen scheinen. †

Dessoff, Otto Felix, vortrefflicher Tonkünstler und ausgezeichneter Gesang- und Compositionslehrer; wurde am 14. Jan. 1835 zu Leipzig geboren und besuchte bis zu seinem 16. Jahre das Gymnasium daselbst, während welcher Zeit er sich bei E. Bernsdorf und E. F. Richter mit der Theorie und Praxis der Musik ebenfalls vertraut machte. Seine hervorstechenden bedeutenden Anlagen für die Tonkunst bewirkten es, dass man ihm deren eingehenderes Studium dringend anempfahl, und er besuchte in Folge dessen von 1851 bis 1854 das Leipziger Conservatorium, an dem er als Pianofortespieler durch Moscheles und Plaidy auf

eine bedeutende Höhenstufe gelangte und in der Composition einer der besten Schüler Hauptmann's, in der Direktionskunst ein solcher Rietz's wurde. Mit glänzenden Zeugnissen entlassen, erhielt er im Herbst 1854 die Stelle als Musikdirektor am Actientheater zu Chemnitz und war in weiterer Folge Kapellmeister und Operndirigent in Altenburg, Düsseldorf, Aachen, Magdeburg und Kassel. Sein unausgesetztes Streben nach einem seiner ausserordentlichen Befähigung entsprechenden Wirkungskreis fand schon 1860, in einem Lebensjahre, wo Andere meist erst ihre künstlerische Laufbahn von kleinen Anfängen aus beginnen, eine glänzende Befriedigung; im Frühjahr genannten Jahres wurde er durch Eckert nach Wien berufen und zum Kapellmeister am Hofopertheater ernannt. In demselben Jahre wurde er von den Orchestermitgliedern zum Dirigenten der berühmten, von O. Nicolai 1842 begründeten Philharmonischen Concerte gewählt und 1861 auch zum Professor des Generalbasses und der Compositionslehre an das Wiener Conservatorium berufen, in welchen wichtigen Stellungen er noch Zeit fand, privatim Schüler und Schülerinnen für die Opernlaufbahn auszubilden. Der selbstschöpferischen Thätigkeit musste er einer solchen Arbeitslast gegenüber allerdings mehr und mehr entsagen, und so sind denn von seinen Compositionen, die immerhin von Bildung und feinem Geschmack zeugen, nur eine Sonate, einige Stücke für Clavier und wenige Liederhefte im Druck erschienen; Orchester- und Kammermusikwerke, sämmtlich aus früherer Zeit stammend, sind im Manuscript verblieben. — Im Einstudiren und in der Leitung von Opern, Sinfonien etc. steht D. mit an der Spitze aller Dirigenten der Jetztzeit; ohne Ostentation führt er den Taktstock und weiss ohne jedes äusserliche Mittel die ihm zu Gebote stehenden Massen seinen Ansprüchen willfährig zu machen. Die von ihm geleiteten Aufführungen erreichen vielleicht nicht jenen Schwung, jenes durchgeistigte Wesen, welches als unerlässliches Erbtheil der Mendelssohn'schen Direktionsschule gilt, müssen dagegen im Allgemeinen an Virtuosität, technischer Vollendung und Klarheit bis in das Detail hinein musterhaft genannt werden. Die Verdienste D.'s um die Philharmonischen Concerte besonders sind unschätzbar; die feste, dauernde Begründung dieses für Wien hochwichtigen Musikinstituts datirt erst von seiner Wirksamkeit an, und er zuerst hat auch bisher unerhörte materielle und künstlerische Erfolge mit demselben aufzuweisen, dies durch die wohl vorbereiteten Aufführungen nicht minder, als durch die zeitentsprechende Umwandlung der Programme, welche zwar Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn als Kern und Centrum bestehen liessen, daneben aber auch den Werken lebender Componisten bereitwilligst die Pforten öffneten. Es ist das unbestreitbare Verdienst D.'s, eine reiche Fülle des Interessantesten und Bedeutendsten der neueren und neuesten musikalischen Literatur in der glänzendsten Weise zuerst dem Wiener Publikum vorgeführt und ein höher liegendes und einflussreicheres Stadium im Kunstleben der österreichischen Hauptstadt erreicht zu haben, welches im grossen Umkreise herum von culturhistorischer Bedeutung ist.

Dessus (französ.), eigentlich oben, wird als Substantiv in der Bedeutung der Discant gebraucht. So verwenden die Franzosen das Wort auch für die Bezeichnung der oberen Instrumentalstimme aus dem Ensemble heraus, z. B. *d. de Violon, de Flûte* etc., die erste Violine, Flöte etc. — *Demi dessus* ist der französische Name für Mezzosopran.

Destouches, André Cardinal, berühmter Operncomponist, in Paris 1672 geboren, war ein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei den Franzosen hochangesehener Künstler, Oberkapellmeister und Liebling des Königs und Generalinspector der Oper zu Paris, der nach des fast vergötterten Lully Tode dessen Stellung erhielt. D. hat seinen grossen Ruf besonders folgenden Opern zu danken: 1697 »*Issé*«; 1699 »*Amadis de Grèce*«; 1699 »*Marthésie*«; 1701 »*Scylla*«; 1701 »*Omphale*«; 1704 »*Le Carneval et la folie*«; 1712 »*Callirhoë*«; 1714 »*Télémaque*«; 1718 »*Sémiramis*«; 1725 »*Les Elémens*« (in Gemeinschaft mit Lalande); und 1726 »*Les stratagèmes de l'amour*«. Mit letzterer scheint er vom Publicum Abschied genommen und sich bis zu seinem Lebensende, das 1749 wenige Tage nach seiner Rückkehr von einer Reise nach Siam, die er in Gesellschaft des Abts Choisy ge-

macht hatte, in Paris erfolgte, fast gar nicht mehr mit Musik beschäftigt zu haben. Ausser oben genannten Opern kennt man von ihm nur noch zwei Sammlungen Cantaten.

O
Destouches, Franz, deutscher Componist und Pianist, am 14. Oktober 1774 zu München geboren, erhielt schon frühzeitig von dem Augustiner Th. Grünberger musikalischen Unterricht und wurde, als sein Vater, Hofkammerrath und Fiskal in München, ihn 1787 nach Wien zur weiteren Ausbildung sandte, J. Haydn's Schüler. Im Jahre 1791 nach der Geburtsstadt zurückgekehrt, componirte er eine Oper: »Die Thomas-Nacht« betitelt, zu der sein Bruder das Buch gedichtet hatte, welche 1792 zum erstenmal dargestellt wurde und Beifall erhielt. Auch als Virtuose auf dem Klavier hatte er sich trefflich ausgebildet und unternahm als solcher eine Kunstreise durch die Schweiz und Oesterreich, auf der er auch nach Erlangen kam, wo er eine Anstellung als Musikdirektor annahm. Von hier erhielt er 1799 einen Ruf nach Weimar als herzogl. Concertmeister an Göpfert's Stelle. In der Zeit seiner Berufsthätigkeit in Weimar hat er eine Menge grösserer Compositionen vollendet, von denen besonders anzuführen sind: Overtüre und Zwischenactspiele zur »Braut von Messina«, »Jungfrau von Orleans«, »Wilhelm Tell«, »Wallensteine«, »Turandot«, Chöre zu den »Hussiten« und dem Trauerspiele »Wanda«, die Oper »Das Missverständniss« etc. Alle diese Compositionen sollen jedoch, wie man damals klagte, viel mit Janitscharenmusik versetzt gewesen sein und deshalb sich nicht einer dauernderen Anerkennung erfreut haben. Seine Claviercompositionen, Concerte mit Orchesterbegleitung, Sonaten, Variationen und Fantasien, haben aber längere Zeit hindurch dem Geschmacke genügt, und sein Reiterlied aus Wallenstein's Lager: »Frisch auf, Kameraden, auf's Pferd« ist populär geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben. Im Jahre 1810 kehrte D. nach München zurück, wo er den Titel eines Hofkapellmeisters erhielt, aber ohne Wirkungskreis am 9. Decbr. 1844 starb.

†
Destra (sc. *mano*, ital.), die Rechte, rechte Hand, abgekürzt in D. oder *d. m.*, auch *m. d.* wird in den Stimmen der Clavier- oder Harfeninstrumente zu den Stellen oder einzelnen Noten gesetzt, welche mit der rechten Hand gespielt werden sollen, trotzdem sie für das Auge als zum Bereich der linken Hand gehörend, erscheinen. — Der Gegensatz von *d.* ist *sinistra* (s. d.), die Linke.

Deszczyński (spr. Deschtschinsky), polnischer Componist, geboren im J. 1781 in Wilna, bildete sich frühzeitig zu einem tüchtigen Musiker und Componisten und schrieb 4 Overturen, 3 Concerte für Orchester, einige Melodrama's und Operetten für das Theater in Wilna, von denen die Operette: »*Domek przy gościńcu*« sich einer grossen Beliebtheit erfreute; namentlich war es das Lied: »*Chalupeczka niska*« (Das niedrige Häuschen), welches die Perle dieser Operette war. Ausserdem componirte D. 2 Requien, Quartette und Sextette für Streichinstrumente, die im J. 1827 in Leipzig im Drucke erschienen, Variationen, Lieder und ausgezeichnete Polonaisen, welche letztere in Lithauen und Podolien grossen Anklang fanden. Für eine im J. 1800 componirte und in Wilna aufgeführte Polonaise erhielt er vom Kaiser Alexander I. einen kostbaren Brillantring. Er starb im J. 1844 im Miñsker Gouvernement auf den Gütern des Grafen Rokicki, wo er ein Orchester leitete.

M—s.

Détaché (französ.) d. h. abgestossen, ist eine in französischen Tonstücken gebräuchliche Vorschrift für das Abstossen oder Stakkiren (s. Staccato) der Noten.

Détail (französ.) heissen die einzelnen Theile oder Parthien eines grösseren Ganzen, also auch eines Kunstwerks, daher in's Detail gehen oder detailliren von der eingehenden Befassung mit Einzelheiten gesagt wird. Wie weit in der Ausführung solcher Einzelheiten, sei es in der Composition oder deren Reproduction, sei es in der Direktion, gegangen werden darf, ohne die Darstellung des Ganzen zu beeinträchtigen, ist stets ein Gegenstand des Streites gewesen. Im Allgemeinen aber kann man behaupten, der Künstler solle darnach streben, die rechte Mitte aufzusuchen, das D. nicht zu vernachlässigen, aber auch nicht auf Kosten

des Grenzen zu sehr auszubilden. Wer das D. ganz unberücksichtigt lässt, wird leicht in den Fehler der Trockenheit und Kälte verfallen; wer aber allzu sehr in's D. geht und überall dieses recht geflissentlich auszeichnet, verliert sich in's Breite und wird schwerlich einen rechten Gesamteindruck hervorbringen.

Determinato (ital.) d. h. bestimmt, entschlossen, ist die Bezeichnung für einen entschiedenen, in allen rhythmischen Theilen scharf markirten Vortrag. Identisch mit *d.* ist die Vortragsbezeichnung *deciso* (s. d.).

Detoniren (ital.: *stonare*, französ.: *détonner*), aus dem Tone kommen, vom richtigen Tone abweichen, nennt man beim Gesange am richtigsten das augenblickliche oder allmälige Sinken des Tones. Jede Abweichung von der Reinheit überhaupt nennt man richtiger distoniren. Manche gebrauchen indess den letzteren Ausdruck für das Zuhochsingen, das Auf- oder Ueberziehen, im Gegensatze zu dem D. (der Detonation) oder Herunterziehen. An dem D., dem Fehler so vieler Sänger, trägt theils ein schlecht gebildetes Gehör, theils die Organisation der Stimmwerkzeuge, namentlich der Stimm- und Taschenbänder, theils das Missverhältniss zwischen dem Umfang der Stimme, der Kraft der über dem Kehlkopf gelegenen Stimmorgane und der Fülle und Schnelligkeit des Athemholens, endlich aber auch eine fehlerhafte Methodik beim Gesangunterrichte die Schuld. Für letztere Fälle ist durch Annahme eines guten Lehrers auf Beseitigung des Fehlers zu hoffen; für die ersteren empfehlen sich gründliche theoretisch-musikalische Studien zur Ausbildung des Gehörs. Ausführlicheres ersehe man unter *Intonation*.

Detto (ital.), eigentlich gesagt, besagt, heisst adverbiall: dasselbe, desgleichen. — Ehedem bezeichnete *D.* oder *Dito* jede Orgel-Prinzipalstimme von enger Mensur, wenn die Orgel schon eine weitere Mensur hatte; ferner ein Prinzipal, das kleiner als das Hauptprinzipal war, wobei aber das Fussmaass der Stimme angegeben wurde; endlich eine zweichörige Stimme als *Cymbel detto*, s. *Doublette*.

Deudon, französischer Instrumentemacher; der in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris lebte, hat sich besonders durch eine Verbesserung der Glasharmonica, die er 1787 der Akademie der Künste daselbst zur Begutachtung vorstellte, bekannt gemacht. Die Verbesserung bestand erstens in der Anwendung eines Tuchstreifens, welchen D. zwischen den Glasglocken und der Hand des Spielers anbrachte. Die Finger brauchten dann nicht angefeuchtet zu werden; sie fühlten dann auch die Vibration der Glocken, welche reizbaren Naturen so nachtheilig ist, weniger. Der Klang, der so tönend erregten Instrumente soll präciser ansprechend und voller gewesen sein, als der nach früherem Brauch erbauten. Ferner hatte D. das Tonwerkzeug mit einem Mechanismus, Transporteur von ihm benannt, welcher wahrscheinlich eine Verschiebung war, versehen, der das Erlernen und Spielen der Harmonica sehr erleichterte. Man brauchte nur aus *C-dur* oder *A-moll* spielen zu können; jede andere Tonart wurde mittelst des Transporteurs behandelt. Trotzdem nun das Gutachten der Akademie zu seinen Gunsten ausfiel, so hat sich diese verbesserte Harmonica dennoch nicht des gehofften Anklangs erfreut. Zwar baute Cousineau diese Instrumentart, wie im *Calend. mus. univ.* 1789 p. 4 zu sehen ist, jedoch scheint er gleichfalls keine Geschäfte mit demselben gemacht zu haben. †

Deurer, Ernst, sehr begabter Tonkünstler, geboren 1847 zu Giessen, war ein Schüler Vincenz Lachner's und erwarb sich bereits 1859 durch seine Arbeiten das Stipendium der Mozartstiftung in Frankfurt a. M., als deren fünfter Stipendiat er von 1860 bis 1864 weiteren gründlichen Musikstudien oblag. D. ist bis jetzt mit Quartetten, Trios etc., auch mit einigen Orchestercompositionen durchaus vortheilhaft in die Oeffentlichkeit getreten und berechtigt für seine künstlerische Zukunft zu den glänzendsten Erwartungen.

Deuring, Benedict, deutscher Mönch und wahrscheinlich Klosterorganist in Baiern, hat nach Lotter's Musik-Catalog zwölf Motetten, »*Conceptus musicae*« betitelt, (Augsburg, 1730) veröffentlicht.

Deuterus (sc. *tonus*, lat.), der zweite Kirchenton, nämlich: $e \widehat{f} g a \widehat{h} c d e$ authentisch. S. Tonart.

Deutlichkeit, s. Klarheit.

Deutlin, Johann, wird von Praetorius in seiner *Syntagm. mus. T. II* p. 205 als ein kunsterfahrner Orgel- und Instrumentbauer genannt, der im Jahre 1619 wirkte. Weiteres über ihn ist nicht bekannt geblieben. 0

Deutokam, aus Holland gebürtig, stand in den Jahren von 1675 bis 1685, laut den Mittheilungen der Galerie kasseler Tonkünstler, als Virtuose auf der *Viola da Gamba* in Diensten und in der Kapelle des Landgrafen Karl zu Kassel. †

Deutsch, deutscher Tonkünstler, geboren 1763 und gestorben 1810 als Musikdirektor zu Breslau, hat sich um die Musikzustände seiner Vaterstadt ein grosses und dauerndes Verdienst erworben, indem er einen Concertverein behufs regelmässiger Aufführung von Werken der guten Musik begründete. Nach seinem Tode übernahm Schnabel denselben und wusste ihn zu einer bedeutenden Blüthe zu bringen. Noch heute besteht das Institut und nimmt durch seine allwinterlichen grossen Aufführungen einen ehrenvollen Platz unter den neben ihm emporgewachsenen ähnlichen Unternehmungen ein.

Deutsche Flöte auch **Dolzflöte** (französ.: *flûte allemande*) nannte man ehemals eine Querflöte mit sechs offenen Tonlöchern und einem mit einer Klappe gedeckten Loch, die, unähnlich der heutigen, innerhalb des Anblaseloches einen Kern, wie die Flöte *à bec*, hatte. Diese Flöte hatte einen Umfang von *d* bis *g*⁸ und dazwischen alle chromatischen Tonstufen, glich also in dieser Hinsicht vollkommen unserer heutigen D-Flöte. Seit langer Zeit ist dieselbe ganz ausser Gebrauch, man wendet den Namen jedoch öfter auch noch zur Bezeichnung unserer modernen Flöte an, worüber in dem Artikel Flöte nachzusehen ist. — Auch eine Orgelstimme nennt man D., die sonst auch *Dolcanflöte*, *Flauto dolce*, *Flûte d'amour*, *Flûte douce*, *Angusta*, *Flauto amabile* oder *Dolzflöte* geheissen wird; dieselbe steht gewöhnlich im Manual und ist eine 2,5- oder 1,25metrige Labialstimme, die eben im Klange der alten D. gleichkommen soll, weshalb sie auch wohl den Namen *Süssflöte*, *Flûte allemande* und von älteren Schriftstellern *Dulce flût*, oder *Dulce floit* erhält. Die Schallröhren dieser Orgelstimme werden von hartem Holze gefertigt, eng mensurirt und mit mittelmässig hohem Aufschnitt versehen und erhalten nur wenig Luftzufluss, damit sie schwach intoniren. Auch als Quintenstimme findet sich die D. vor; so soll sie in einer Dresdener Orgel 1,88metrig unter der Benennung *Quinta dulcis* stehn. Selten wird sie 5metrig gebaut, in welcher Form sie als Pedalstimme *Flautone* genannt wird, oder nach Werkmeister: *Tibia angusta*. 2.

Deutsche Guitarre nannte man wahrscheinlich erst im Anfange dieses Jahrhunderts in Deutschland eine kleine Umformung der von Spanien über Frankreich uns bekannt gewordenen Guitarre (s. d.), welche hier construirt und allgemeiner gepflegt wurde, was nach Virtuosenleistungen, wie die des gewesenen Hoflautenisten des Churfürsten zu Mainz, Scheidler, im Jahre 1806 zu Frankfurt am Main, die er auf einer eigens mit sieben Saiten bezogenen Guitarre ausführte, fast stets als natürliche Folge eintritt. Hauptsächlich unterschied sich die D. G. von jeder anderen durch die Stärke ihres Bezuges, der in Spanien nur durch fünf und in Frankreich höchstens durch sechs Saiten gebildet wurde. Die D. G. führte jedoch stets sieben Darmsaiten (die drei tiefsten übersponnen), welche die Stimmung: *G, c, f, g, c', e'* und *g'* erhielten. Eine besondere Vorrichtung, welche den *Capotaster* (siehe *Capo-tasto*) in eigener Form stets zur Disposition stellte und dessen leichten Gebrauch gestattete, war eine stete Beigabe dieses Instruments. Hinter jedem Bunde des Griffbretts nämlich befand sich ein Loch, in welches der Stiel eines metallenen mit Tuch gefütterten Bügels passte, der gleich einem beweglichen Sattel über den Hals weg lief und rückwärts mit einer Schraube befestigt werden konnte. Die Tonstücke für diese Guitarre notirte man, wie für alle anderen, um eine Oktave höher als sie erklingen, im *G*-Schlüssel (s. d.). Schliesslich sei noch

bemerkt, dass man die D. auch wohl zuweilen Sister (s. d.) nannte, für welche Benennung sich jedoch gar kein Grund vorfindet. 2.

Deutsche Leier, s. Leier.

Deutsche Mechanik am Pianoforte, s. Pianoforte.

Deutsche Musik, s. Deutschland.

Deutsche Oper, s. Oper.

Deutscher Bass hiess früher ein nur in Deutschland bekanntes Streichinstrument, das beinahe die Grösse des Contrebasses erhielt und mit einem Bezug von fünf oder sechs Darmsaiten versehen wurde, der eine beliebige Stimmung erhielt. Ehedem im Orchester bald als Grundbass, bald als Violoncell verwerthet, wurde der D. B. im Anfange dieses Jahrhunderts aus demselben gänzlich verdrängt, fand sich dann noch hin und wieder von Landleuten zu Tanzmusiken angewendet und ist in neuester Zeit eine grosse Seltenheit in der Praxis, besonders weil er schwerfällig ist und zu schnelleren Notenfiguren nicht hinlängliche Beweglichkeit besitzt. 2.

Deutscher Styl, s. Styl.

Deutscher Tanz, s. Allemande.

Deutsches Lied. Zu den köstlichsten und wunderbarsten Erzeugnissen des künstlerisch schaffenden deutschen Geistes gehört unstreitig das deutsche Lied, das sowohl als selbständige Kunstform, wie als einer der vornehmsten Träger der Kulturentwicklung und zugleich auch als Hauptquell der gesammten neueren Musik hochbedeutsam geworden ist. Es stellt sich uns zunächst in zwei Erscheinungsformen dar: als Volkslied, dessen Betrachtung der nachfolgende Artikel gewidmet ist, und als Kunstlied, das jetzt, nachdem das eigentliche Volkslied längst verstummt ist, fast ausschliesslich unter dem Begriff deutsches Lied verstanden wird, weshalb es auch hier zuerst behandelt werden musste. Das Kunstlied ist zunächst nur ein veredeltes und verfeinertes Volkslied. Dies, als unmittelbarer Ausfluss dessen, was das Herz bewegt, ist weder im Stoff, noch in der Weise seiner Darstellung wählerisch. Ihm ist der volle und wahre Ausdruck des Gefühls einziger Zweck. Was das Volksgemüth erfüllt, strömt aus im Gesange und zwar Zug um Zug, ohne eine andere Anordnung, als die vom Instinkt vorgezeichnete. Dabei bleibt das Volkslied natürlich nur auf der Oberfläche des Empfindens haften, und es ist dies eine nothwendige Bedingung seiner Existenz; denn nur so kann es als Ausdruck einer ganzen Gesammtheit gelten. Das Kunstlied erfasst seinen Stoff tiefer; es zerlegt die Empfindung in ihre zarteren Bestandtheile und schafft sich zugleich auch für die Darstellung derselben eine freiere und durchdachtere Technik. Der Künstler empfindet nicht anders als das Volk, aber er empfindet tiefer und reiner und weil er zugleich des gesammten Darstellungsmaterials in weit höherem Maasse Herr geworden ist, als es das Volk sein kann, so ist er im Stande, die Empfindung in ihren feinsten Verschlingungen zu verfolgen, die Stimmung auch in den, vom Volk unbeachteten Einzelzügen zum Ausdruck zu bringen. Die Form des Liedes wurde zuerst vom Volksliede für alle Zeiten festgestellt; die Künstler vermochten ihr im Kunstliede nur eine freiere und reichere Ausgestaltung zu geben. Die musikalische Construction des Liedes ist natürlich durch das strophische Versgefüge bedingt, und es soll im nächsten Artikel nachgewiesen werden, wie der Volksgeist die gesammte Musikpraxis des 15. und 16. Jahrhunderts umgestaltete, in dem Bestreben, das sprachliche strophische Versgefüge auch musikalisch, durch die Melodie, durch Harmonie und den musikalischen Rhythmus nachzubilden. Erst zur Zeit der Reformation fanden diese Bestrebungen auch bei den künstlerisch durchbildeten Musikern Beachtung. Die grössten Meister der Kirchenmusik jener Zeit: Ludwig Senffl, Melchior Frank, Leo Hassler, Orlandus Lassus, Benedict Ducis, Johannes Eccard u. a. nahmen diese Volksweisen auf und contrapunctirten sie, und aus diesen contrapunctirten Bearbeitungen erst erwuchs das selbständig erfundene Kunstlied. Die Meister kirchlichen Gesanges hatten fast ausschliesslich bisher die Harmonik gepflegt und jene anderen beiden Mächte, Melodie und Rhythmus, die wiederum in der Volksweise fast ausschliesslich berücksich-

sichtigt wurden, fast ganz vernachlässigt. Durch die Verschmelzung beider Richtungen in diesen Bestrebungen für das Kunstlied gewinnt natürlich die ganze Musikentwicklung eine vollständig neue Basis, von welcher aus sie sich bald nach allen Seiten in einer, bisher noch nie gekannten Mannichfaltigkeit verbreitete. Namentlich indem die Künstler ihre reichen harmonischen Mittel dem Liede zu vermitteln bestrebt sind, vermögen sie die Form desselben reicher auszustatten und mit Bewusstsein auszuführen, was im Volksliede nur der Instinkt vollbrachte. Aber auch dann noch, obgleich vom einzelnen Künstler geschaffen, ist das Kunstlied noch ein Lied der Massen, ohne eigentlich individuelle Züge. Selbst die bedeutendsten Liedermeister jener und der späteren Zeit: Hermann Schein, Andreas Hammerschmidt, Heinrich Albert oder Johann Georg Ahle lebten noch viel zu sehr in den Anschauungen des ganzen Volks, um individuell empfinden zu können; auch ist das gesammte musikalische Darstellungs- und Ausdrucksmaterial noch nicht verfeinert genug, um Träger individueller Empfindung zu werden. Das Hauptziel aller ist deshalb immer noch einseitig der Ausbau der Form und die verfeinerte Darstellung dessen, was im Volksgemüth sich lebendig schaffend erweist, und nur an der besonderen Weise, in welcher die einzelnen Meister dies thun, erkennt man, welchen Antheil Individualität und äussere Einflüsse haben, nicht aber am eigentlichen Inhalt. Ehe das Einzelsubjekt sich in seiner lyrischen Isolirung empfinden lernt, mussten erst die grossen Genie's die Leiden und Freuden der gesammten Menschheit austönen, und diese Periode beginnt, als am Anfange des 17. Jahrhunderts die dramatischen Versuche das Lied verdrängten und als die Ausbildung der selbständigen Instrumentalformen mit Eifer in Angriff genommen wurde. Erst als die Bedingungen für seine Weiterentwicklung erfüllt waren, erhob es sich wieder zu neuer und höchster Blüthe. Im Gefolge der Oper, des Oratoriums und der Cantate namentlich hatte sich die Instrumentalmusik bis zu grosser Bedeutung erhoben und durch ihren Einfluss war auch der immer noch schwerfällige Apparat der Vokalmusik schon geschmeidiger und dadurch fähiger geworden, selbst dem subjectiven Ausdruck dienstbar zu werden, und nachdem auch in der Poesie das Lied als »Ode« wieder eingehende Pflege fand, wandten sich auch die deutschen Componisten ihm wieder mit Eifer zu. Schon die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts sah eine grosse Menge von Liedersammlungen erscheinen, und Marpurg bereits zählt deren 39 auf, die bis zum Jahre 1761 veröffentlicht waren. Doch sind ihre Autoren meist Dilettanten oder Componisten zweiten Ranges; die Meister ersten Ranges hielten es anfänglich unter ihrer Würde, sich mit »Liedversen« zu befassen. Ausser Graun sind nur Nichelmann, Agricola und Marpurg zu nennen, welche Hervorragendes auf diesem Gebiete leisteten. Namentlich die letzten drei Meister förderten die Entwicklung des deutschen Liedes dadurch, dass sie wiederum jene Energie und Consequenz der Melodiebildung anstrebten, die wir am Volksliede und zum Theil auch an den Kunstliedern von Schein und Hammerschmidt wahrnehmen, und die den nachfolgenden Liedercomponisten verloren gegangen war. Zwar vermisst man noch immer die reizenden und feinsinnigen Versverschränkungen jener Periode, durch welche auch namentlich Hammerschmidt und Schein ihre Lieder meisterlich abrunden, aber dieser Mangel wird durch eine freiere harmonische Behandlung ersetzt. Dahin ging überhaupt das Streben dieser ganzen Periode — die harmonischen Massen in Fluss zu bringen. Indem die einzelnen Accorde aufgelöst werden in ein sinnig verschlungenes Gewebe von einzelnen Stimmen, treten sie heraus aus ihrer massigen, und darum elementaren, materiellen Existenz, sie werden vergeistigt und gewinnen die Hauptbedingung für die Darstellung der lyrischen Stimmung. Dieser Prozess vollendete sich in Joh. Seb. Bach, und seine Schüler sehen wir thätig, diese Errungenschaft auch dem Liede zu vermitteln. In den Liedern von Schein und Hammerschmidt noch stört das Missverhältniss zwischen Harmonie und Melodie, und Albert und seine Zeitgenossen suchen es dadurch auszugleichen, dass sie den harmonischen Apparat bis auf das geringste Maass reduciren. Erst in den Schülern Joh. Seb. Bach's erscheint

es ausgeglichen, ohne den Reichthum der Harmonie zu beeinträchtigen. Melodie und Harmonie erscheinen beide gleich reich bedacht und beide ergänzen sich zu einheitlicher bedeutender Gesamtwirkung. Dabei gewinnt auch die instrumentale Begleitung grössere Bedeutung. Schon Schein und Hammerschmidt haben ihre — im Grunde noch mehrstimmigen Lieder zur Begleitung für die Laute oder Theorbe eingerichtet; Albert componirte bereits einstimmige Lieder mit Begleitung des Clavicembalo, aber diese Begleitung bietet nur einen nothdürftigen Ersatz für die fehlenden Unterstimmen; die Harmonie ist meist blos in Grundaccorden dargestellt. Bei Graun, Nichelmann, Agricola und Marpurg erhebt sie sich schon zu gewisser Selbständigkeit, so dass in jener Zeit schon gar bald Klagen laut werden, über eine zu reiche Behandlung des Instrumentalen dem Vocalen gegenüber. Von nun an bleibt auch die Pflege des deutschen Liedes eine der Hauptaufgaben der gesammten Musikentwicklung; die Componisten schliessen sich nun namentlich enger den Dichtern an. In demselben Maasse, in welchem die Dichter jetzt die verborgensten Mächte des bewegten und erregten Innern zu entschleiern wissen, werden auch die Tonkünstler gedrängt, die gesammten musikalischen Ausdrucksmittel sich anzueignen und sie zur Darstellung des neuen Inhalts zu verwenden. Diese neue Periode der Entwicklung des lyrischen Liedes beginnt für die Dichtkunst schon mit Joh. Christ. Günther (1693—1723), doch ist seine Wirksamkeit weder für die Dichtkunst, noch für die Tonkunst ungewöhnlich erfolgreich gewesen. Erst an die spätern Dichter: Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Zachariä, Pfeffer, Klopstock, Gleim, Uz, Kleist, Ramler, Jacobi, ganz besonders aber an die Dichter des Hainbundes: Bürger, Hölty, die beiden Stolberg, an Voss und Claudius schlossen sich eine Reihe Componisten an, wie: Joh. Adam Hiller, J. A. P. Schulz, Winter, Weigl, B. A. Weber, André, Himmel, Nägeli, Kreutzer, Schneider, Gersbach, Neefe u. A., welche das volksthümliche Lied pflegten, das eng an's Volkslied anknüpfend, diesem nur die Resultate der neuern Musikbildung zu vermitteln sucht. Einzelne Lieder, namentlich von Bürger oder Hölty regten wohl auch zu einer tiefern Auffassung an. Der reichere Gefühlsinhalt, der sie erfüllt, ist nur durch die süssern und innigern Weisen der spätern Meister darzustellen, und dies versuchten auch Hiller und mehr noch Schulz; allein es geschieht das meist auf Kosten der Melodie, die in solchen Fällen bei ihnen phrasenhaft und nackt recitirt, während die Begleitung sich in ziemlich grob sinnliche Situationsmalerei verliert, in Nachahmung von Glockengeläut oder Sturmesbrausen. Erst als durch Wolfgang Goethe das unbeirrte Naturgefühl in der gesammten deutschen Dichtung und namentlich im Liede ausschliesslich die Herrschaft erlangte, beginnt für das gesungene Lied die neue Periode, in welcher Melodie und Begleitung die geheimsten und feinsten Züge des Herzens darlegen. So wird der grösste deutsche Dichter auch der Schöpfer des modernen gesungenen Liedes. Zwei Tondichter sind es zunächst, die fast ausschliesslich dem Goethe'schen Liede sich zuwandten: Joh. Friedr. Reichardt und Carl Friedr. Zelter. Beide versuchten zunächst dem Gedichte die ihm eigne Sprachmelodie abzulauschen, und sie in klangvollen Accenten zu notiren und indem sie zugleich bemüht waren, diese neue Form des gesungenen Liedes mit der Volksweise zu verschmelzen, fanden sie meist eine passende Musik zu Goethe's Liedern, die indess selten höhere, meist nur geringe selbständige Bedeutung gewinnt. Eine mehr ausgeführte, die Liedstimmung schon tiefer erfassende und mehr selbständig musikalisch-darstellende Behandlung versuchten dann zwei andre Berliner Künstler: Ludwig Berger (1777—1839) und Bernhard Klein (1794—1832); doch auch sie vermochten nicht die erschöpfende musikalische Darstellung des Goethe'schen Liedes zu erlangen. Diese erreichten erst jene beiden grossen Meister Beethoven und Mozart, freilich nur, indem sie die ursprüngliche Liedform instrumental und vocal erweitern, das Lied zur mehr dramatisch belebten Scene ausweiten. Sie zerlegen die lyrische Stimmung in ihre einzelnen feinsten Züge, und stellen sie auch so vereinzelt dar, nicht mit der Prägnanz und der knappen Form, welche der lyrische

Ausdruck verlangt. Das Lied erfordert, dass die Stimmung auf ihre Pointen zurückgeführt, zu möglichst gedrängtem Ausdruck kommt. Nur in diesem Streben wurden Goethe und Heinrich Heine die grössten Vertreter der Lyrik und Schubert, Mendelssohn und Schumann die grössten Liedercomponisten. — Schubert zuerst greift wieder zurück auf jene ursprüngliche knappe Liedform. Das Charakteristische dieser Form, die strophische Abtheilung und die durch den Reim hervorgebrachte Gliederung beherrscht jetzt auch wieder die musikalische Darstellung. Die Architektonik des Liedes, welche im Text durch den gleichmässigen Rhythmus und durch den Reim nur angedeutet werden kann, wird durch die Musik erst vollendet. Indem Schubert aber zugleich diese knappe Form mit dem ganzen Reichthum des scenisch erweiterten Liedes ausstattet, gewinnt er den tiefsten und erschöpfendsten Ausdruck desselben, in durchaus knapper lyrischer Form. Am formalen Bande derselben wagt er die weitesten Modulationen immer nur in dem Bestreben, durch eine reichere Ausstattung der ursprünglicheren Form dem zu gestaltenden Inhalt treuesten und erschöpfendsten Ausdruck zu geben. Daher wird auch das Lied bei ihm wieder wie beim Volksliede und bei Schein oder Hammer-schmidt eine wirkliche musikalische Reproduktion des strophischen Versgefüges, indem es die Reimschlüsse melodisch wie harmonisch zu Zielpunkten macht und sie durch die harmonische Wechselwirkung unter einander verschränkt. So gab Schubert der ganzen Lyrik Goethe's die einzig entsprechende, den ethischen Inhalt derselben vollkommen austönende musikalische Darstellung; der neue Liederfrühling, den Goethe heraufgezaubert hatte, fand in ihm den vollständig ebenbürtigen Sänger. Weniger günstig erwies sich ihm die Lyrik Schiller's. Die Individualität dieses Dichters war der Lyrik überhaupt weniger zugeneigt. Wohl nur einmal gelang es ihm das Fluthen seines Innern in seiner Unmittelbarkeit zu erfassen in dem Liede der »Thekla«: »Der Eichwald brauset«, was denn auch in Franz Schubert eine seiner wunderbarsten Tonschöpfungen hervortrieb (»Des Mädchens Klage«, Op. 59). — Um so bedeutendere Schöpfungen weckten in ihm dagegen die Lieder Wilhelm Müller's, des Dichters, mit dem Schubert nächst Goethe die meiste Verwandtschaft hatte. Auch Müller's Lyrik ist naiv und unmittelbar, wie das Volkslied; nicht so tief und so reich, ist sie aber ebenso sangbar und ungekünstelt, wahr im Gefühl und poetisch in der Anschauung wie die des Altmeisters der deutschen Dichtung. Der Liedercyclus: »Die schöne Müllerin« und »Die Winterreise«, beide nach Dichtungen Wilh. Müller's, zählen zu den genialsten Schöpfungen Schubert's. Auch eine Eigenthümlichkeit der Lyrik Heinrich Heine's sollte Schubert auf diesem Wege schon darstellen in dem mehr recitirten Liede. Heine's erstes Auftreten erfolgte erst kurz vor dem Tode Franz Schubert's, und so war es diesem nur vergönnt, mit einigen Liedern dem neuesten Liederfrühling, der auch für die musikalische Darstellung mit diesem Dichter beginnt, Plan und Ziel bestimmt vorzuzeichnen; es sind dies die, im »Schwanengesang« veröffentlichten Lieder Heine's. Heine's Lyrik ist noch pointenreicher als die Goethe'sche; sie fasst die Stimmung noch präziser, in noch kleinerem Rahmen zusammen und das Wort wird daher von noch grösserer Bedeutung auch für die Tondichtung. Mit grösserer Treue noch, als in allen früheren Liedern geht ihm der Meister hier nach, und so entsteht der mehr recitirende Liedstyl, bei welchem es meist der Begleitung anheimfällt, die Stimmung einheitlich zusammen zu fassen. Wie der Dichter sich jeder weitem Ausführung enthält und nur die Hauptmomente andeutungsweise heraushebt, so bezeichnet auch der Gesang nur die einzelnen Farbenpunkte, die dann die Clavierbegleitung einheitlich zusammenfasst. Die ganze Tragik der Grundstimmung kommt darin zu ergreifendem Ausdruck. Allein dies ist doch nur die eine Seite Heine'scher Lyrik, die andere, die verneinende Ironie bleibt von diesem Liedstyl ziemlich unberührt. Erst Schumann erfasste den ganzen Heine. In Schubert wird nur die tiefsinnige, weihevollte Liebesandacht der Heine'schen Lyrik lebendig, nicht auch ihre skeptische Verneinung. Schubert nimmt Heine gegenüber noch den keuschen Standpunkt ein, wie gegen Goethe und Müller. Schumann's ganzer Bildungsgang dagegen führte ihn darauf, dieser

neuen Lyrik gegenüber den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Er bildet zunächst den mehr recitirenden Liedstyl mit genialer Meisterschaft weiter, wie namentlich in den Liedern des »Liederzyklus« (Op. 48.) Diese Lieder sind vocal gar nicht zu erschöpfen; das was nur angedeutet wird, übernimmt daher die Clavierbegleitung weiter auszuführen. Das melodische Gefüge dieser Lieder entspricht jedoch ganz der oben angedeuteten Weise. Jedes einzelne bietet die sorgfältigste Deklamation; aber diese ist nur etwa recitativisch ausgeführt, sondern in einem durchaus gefestigten Versgefüge. Die einzelnen Accente sind so fein abgestuft, dass sie sich zwar selten zu melodischem Schwunge erheben, aber doch in ihrer Gegenwirkung zu festen Formen sich zusammenfügen. Allerdings bildet hier das Vocale nur gewissermassen das Gerippe, das erst durch die Clavierbegleitung belebt wird, aber selbst so ist doch die Liedform vollständig gewahrt. Die Clavierbegleitung gewinnt jetzt auch noch nach anderer Seite grössere Bedeutung. Heine's Lieder beginnen meist so mitten aus der Situation heraus, dass ein, oft weit auszuführendes Vorspiel nothwendig wird, um die Voraussetzungen, welche der Dichter verschweigt, wenigstens anzudeuten. Wiederum eröffnet der Dichter in der Schlusspointe meist so weite Perspektiven, dass der ihm nachempfindende Tondichter zu weiter ausgeführten Nachspielen veranlasst wird. Aber auch als Begleitung wird das Instrumentale von grösserer Bedeutung als bisher, indem sie sich ganz bedeutsam und oft in ziemlich selbständiger Weise an der Ausführung des Stimmungsbildes betheiligen muss. Nur mit dem reichsten Aufwand aller dieser Mittel, mit der, auf's feinsinnigste abgewogenen Deklamation der Worte, der bis zum sinnlich reizvollen melodischen Schwunge gesteigerten Anordnung der Sprachaccente, mit der süssklingenden und berückenden harmonischen Ausgestaltung des ursprünglichen und streng festgehaltenen Formgerüsts und mit dem reichen Darstellungsmaterial, welches die Clavierbegleitung darbietet, wurde es möglich, Heinrich Heine und die andern Dichter der modernen Romantik, wie Justinus Kerner, Friedrich Rückert, Jos. Freih. von Eichendorff, Adalbert von Chamisso, Emanuel Geibel, Möricke u. A. musikalisch umzudichten, und zwar jeden einzelnen als eine bestimmte Dichterpersönlichkeit zu fassen und auszuprägen; was dem grossen Liedermeister Schumann ausser mit Heine namentlich auch mit Eichendorff und Chamisso in unübertrefflicher Weise gelungen ist. Felix Mendelssohn-Bartholdy nimmt auch hier eine mehr vermittelnde Stellung ein. Während Schubert und Schumann dem Dichter die unbeschränkteste Einwirkung auf ihre eigne Phantasie gewähren, dass sie neue, ihr ungewöhnliche Bilder erzeugen, wird die Phantasie Mendelssohn's von jener nur angeregt. Schubert und Schumann befruchten ihre eigene Individualität mit der des Dichters, um sie reicher und glänzender in die Erscheinung treten zu lassen, Mendelssohn empfindet die fremde Individualität nur in dem engen Rahmen seiner eignen, er zieht sie in seine eigne hinab, um sie dieser anzupassen. In jenen beiden Meistern werden demnach bestimmte Dichterpersönlichkeiten musikalisch lebendig gemacht, in Schubert: Goethe, Müller oder Walter Scott und Ossian, in Schumann: Heinrich Heine, Eichendorff oder Chamisso. Mendelssohn setzt nur einzelne Lieder musikalisch um in die Sprache seines Herzens, und da sein Sehnen, Wünschen und Hoffen das einer grossen Gesammtheit seiner Zeitgenossen war, so fand er enthusiastische Anerkennung. Dass Mendelssohn in diesem Streben grössere Bedeutung für die Kulturgeschichte gewann, wie für die Kunst, ist klar. Mit dieser vermittelnden Thätigkeit führte er die heiligen Gefühlsströmungen der grossen Meister, denen er sich anschloss, sicherer und schneller in die weitesten Kreise, als dies sonst geschehen konnte. Die Lyrik Mendelssohn's ist wieder eine Massenlyrik, wenn auch subjektiv in hohem Grade. — Der deutsche Liederquell ist seitdem noch nicht versiegt, sondern im Gegentheil zu einem breiten Strom angewachsen, dem es auch nicht an Tiefe fehlt. Fast unendlich scheint die Zahl derer, welche ihre Stimme mit erschallen lassen in dem allgemeinen Liederfrühling, der mit Goethe-Schubert begann und noch keine Anzeichen giebt, dass er abblühen möchte. Dagegen ist Gefahr vorhanden, dass auch die fest geschlossene Form des

Liedes der Zerstörungswuth der Neuerer verfällt. Dem gegenüber muss immer wiederholt darauf hingewiesen werden, dass der Componist neben dem dichterischen Inhalt auch die dichterische Form zu respectiren hat, und dass diese selbst im durchcomponirten Liede in so weit volle Beachtung gewinnen muss, dass, wie im Strophenliede die einzelnen Verse unter einander zur Strophe, so im durchcomponirten Liede die einzelnen Strophen zum grössern Ganzen verbunden werden müssen, indem sie untereinander in Beziehung treten. So nur gewinnt auch das durchcomponirte Lied künstlerische Form. August Reissmann.

Deutsches Volkslied. Die Entwicklung des Gesanges erfolgt bei allen Völkern unter ganz gleichen Voraussetzungen. Das natürlichste Erzeugniss der Stimmwerkzeuge ist der Gesangton; um ihn hervorzurufen bedarf es keiner besondern Anleitung, höchstens nur der Anregung. Das erregte innere Leben theilt sich den Stimmbändern mit, und diese erzeugen dann, nach dem Grade der Spannung derselben abgestuft, den Ton. Diesem eröffnen sich von hieraus zwei Wege für die weitere Entwicklung: er kann selbständig, als Material, aus welchem künstliche Tonformen zu bilden sind, verwendet oder zu Sprachlauten verdichtet werden. Alle Kulturvölker der Erde haben zunächst den letzten eingeschlagen, weil er der natürlichere ist und weil nur so die Bedingungen erfüllt werden, unter denen die Entwicklung nach der andern Seite erfolgen konnte. Ehe der menschliche Geist den Ton zu auch nur einfachen Tonformen verarbeiten lernte, musste er selbst erst sich zu höherer Kultur entfalten; diese aber erzeugte sich in der Ausbildung der Sprache ihren mächtigsten Förderer. Der Gesangton wird daher erst als Sprachton und nicht zu selbständigem Gesange verwendet. Ehe der menschliche Geist die Töne genau unterschieden zu wirklich abgeschlossenen Reihen zusammenfügen lernte, verdichtete und begrenzte er den Ton zum Sprachlaut und schuf sich in diesem ein leichter zu formendes Material. Nachdem dann die Bildung von Vocalen und Consonanten auf diesem Wege erfolgt war, verband der sprachbildende Genius diese zu Silben und sie wieder mit Hülfe des Accents zu Wörtern. Bei der weitem Verknüpfung der Wörter zu Sätzen wurde der menschliche Geist schon vom künstlerischen Instinkt geleitet, er fügte die einzelnen Wörter nicht nur nach ihrer logischen Bedeutung zusammen, sondern ordnete sie zugleich nach rhythmischen Gesetzen: durch eine streng durchgeführte systematische Vertheilung der betonten und unbetonten Silben gewinnt die logisch und grammatisch construirte Sprachweise zugleich eine höhere, die künstlerische Form der Poesie. Der Gesangton erlangt hierbei wieder eine höhere Bedeutung, als er bei der Bildung der Vocale, der Consonanten, der Silben und Wörter haben konnte, aber er wird noch nicht selbständig, wie bei der, viel später erfolgenden Verknüpfung von Wort und Ton im gesungenen Liede, welcher nothwendiger Weise eine lang ausdauernde wortlose Uebung des Gesanges vorausgehen musste. Das erste Product des so schaffenden deutschen Volksgeistes, ist die Alliterationspoesie. Diese beruht darauf, dass der gewonnene Sprachvorrath in bestimmt abgegrenzten Wortreihen sich darstellt, von denen je zwei durch den sogenannten Stabreim verbunden werden. Für die deutsche Verskunst wurde demnach das Gesetz der Betonung oberste Regel und zwar in der altdeutschen so, dass nur die Hebungen, nicht auch die Senkungen gezählt wurden. Der altdeutsche Vers besteht aus einer bestimmten Anzahl stark betonter Silben, — Hebungen — und diese allein können einen Vers bilden; in der Regel aber treten tonlose Silben in nicht näher bestimmter Anzahl dazwischen. Der altepische Vers der Germanen hat vier Hebungen, je zwei solcher Verse verbunden ergeben die Langzeile. Diese Verknüpfung wird durch die Alliteration — die anklingenden Consonanten — herbeigeführt. Früh schon wurde hierbei die Dreizahl der Allitteranten gesetzmässig. Der dichtende Geist betrachtete diese ganze Thätigkeit als ein »Bauen«, die Bezeichnung der Allitteranten ist der Baukunst entlehnt. Die sogenannten Stäbe erschienen ihm als Stützen der einzelnen Verse; aus ihnen wurde die Strophe — das Gestäbe — altnordisch *steft* — zusammengefügt; eine Vereinigung mehrerer hiess ein Balken (*bálkr*). Die beiden Stäbe der ersten Vers-

hälfte hiessen Stollen oder Stützen — altnordisch: *studhla* —, der in der zweiten Vershälfte stehende dritte Reimbuchstabe hiess Hauptstab — altnord.: *hoefudstafr*. — Für diese Weise der Versbildung wurde natürlich der Ton wieder von grosser Bedeutung; ohne seine durchgreifende Unterstützung ist sie unmöglich. Die Liedstäbe gewannen ihre strophenbildende Gewalt nur durch eine, ihnen zugemessene höhere Fülle des Gesangtons als die, in der gewöhnlichen Rede vorherrschende. Die namentlich in den Vocalen anklingende Sprachmelodie musste sich zu einzelnen wirklich unterscheidbaren Intervallen erheben; die Liedstäbe führten ganz unzweifelhaft zur Einführung bestimmter unterscheidbarer Intervalle. Hierauf beschränkte sich aber auch unstreitig der Antheil, welchen der Gesang im Vortrage der ältesten Volkslieder nimmt. Er bildet hier noch nicht einmal, wie später im Minnesange, den Schmuck der Rede, er ist nur das Mittel, die Versform herausarbeiten zu helfen. Je grössere Selbständigkeit in dieser engen Verknüpfung von Wort und Ton der letztere gewinnt, desto klangvoller erscheint natürlich die sprachliche Form, und hierauf beruhte die grössere oder geringere Meisterschaft des Vortrages. Für diese Anschauung spricht auch der Umstand, dass er durch Instrumente unterstützt wurde. Auch die Prosa wurde wie erwähnt in der angedeuteten Weise gesungen, aber nicht unter Begleitung von Instrumenten. Diese müssen wir uns natürlich noch in ihrem Urzustande denken, der sie nur zur wirksamen Unterstützung einzelner Töne oder Intervalle tauglich machte. Wenn uns daher erzählt wird, dass Volker mit seiner »Videl« süsse Töne »videlt« und seine Lieder dazu sang, so ist dies nicht anders zu verstehen, als dass er die strophenbildenden Mächte in der erwähnten Weise mit seinem Gesange unterstützte und diesen zugleich mit den wenigen Tönen seiner Geige. Dies Instrument, wie die ferner erwähnte Harfe und Cithara waren wohl kaum höher entwickelt als die menschliche Stimme. Die Tambour und Trommel aber, welche der »Tannhäuser« als Begleitungsinstrumente erwähnt, waren und sind bis auf den heutigen Tag ganz untergeordnete Instrumente und nur für eine wirksame Ausbildung des Rhythmus tauglich. So wird auch klar, dass die Römer, wie noch später die christlichen Bekehrer wenig erbaut sein konnten von deutscher Gesangsweise, von der sie meist sehr wegwerfend berichten. Die Römer hatten ihre Musik von den Griechen überkommen, bei denen die Gesangsweise auch eng mit der Sprache verknüpft war, aber doch so, dass sie selbst zu grösserer Selbständigkeit gelangte. Um die, aus den griechischen Hymnen und Chorreigen emportreibenden einfachen Metra zu breit gegliederten und silbenreichen Versen auszubilden und zu grössern strophischen Compositionen zusammenzufügen, bedurfte es der thätigen Mitwirkung der Musik weit mehr, als bei der Ausbildung der deutschen Alliterationspoesie, die im Grunde nur eine zeitweise Verschärfung einzelner Sprachlaute bedurfte. Für die griechische Metrik wurde der absolute Ton und das wirklich messbare Intervall schon unabweisbar nothwendig, und deshalb beschäftigten sich die griechischen Gelehrten eingehend mit ihm, seiner Erzeugung und Verwendung. So gelangte die Musik bei aller Abhängigkeit von Sprache und Poesie dennoch zu einer grössern Selbständigkeit, als bei den übrigen Völkern der alten Welt. Mit dem allmäligen Verfall der griechischen Poesie steigerte sich diese Selbständigkeit, so dass die griechische Gesangsweise, als sie den Römern überliefert wurde, sich leicht auch der lateinischen Sprache anschmiegte. Dieser Prozess hatte bereits begonnen, als die Römer die Bekanntschaft mit den Deutschen machten und es ist daher leicht erklärlich, dass sie für den Gesang derselben, der auf ganz andern Voraussetzungen basirte, wenig Verständniss haben konnten, ebensowenig wie die christlichen Bekehrer der späteren Jahrhunderte, die schon mit dem selbständig entwickelten gregorianischen Kirchengesange vertraut waren. Jene geringschätzigen Urtheile über deutsche Gesangsweise erscheinen demnach gewiss gerechtfertigt, obgleich wir annehmen dürfen, dass auch bei den ältesten Deutschen ein reich und selbst künstlich entwickelter Volksgesang verbreitet war, an dessen Gestaltung das musikalische Element wirksam eingriff, ohne die selbständigere Bedeutung zu gewinnen, wie bei der griechischen Dichtkunst oder beim gregorianischen Ge-

sange. — Einen weiteren Beweis dafür, dass die Musik nur wenig selbständig bei der altdeutschen Dichtung auftrat, giebt der Umstand, dass bei ihr »singen und sagen« bis in das 13. Jahrhundert gleichbedeutend war. Erst als mit dem Christenthum ein selbständiger, der Rede gegenüberstehender Gesang sich ausbildete, fing man an beide Begriffe zu scheiden: die Prosa, zum Theil auch die Spruchpoesie wie die epische Dichtung wurde »gesagt«, das lyrische Lied und die verwandten Formen der Ballade wurden gesungen, und selbst dann gilt die Bezeichnung »Ton« noch häufig für Metrum und Strophenbildung und »Weise« für Melodie. — Einen letzten Beweis dafür, dass der altdeutsche Volksgesang ein von unserm heutigen sehr verschiedener war, liefert endlich die historisch beglaubigte Thatsache, dass es den deutschen Kehlen so ausserordentlich schwer wurde, den gregorianischen Gesang, in welchem zuerst die selbständig entwickelte Melodie auftritt, zu erlernen. In dem, seit dem 7. Jahrhundert allmählig immer mehr in Deutschland sich ausbreitenden Christenthum erwuchs dem altdeutschen Volksgesange ein mächtiger Gegner. Karl d. Gr. noch wandte sich ihm mit grossem Interesse zu; er soll, wie uns seine Biographen versichern, sogar eine Sammlung derselben veranlasst haben, die leider verloren gegangen ist. Seinem Beispiele folgend stellte sich auch die Geistlichkeit nicht mehr nur zu einem Vernichtungskampf dem Volksgesange gegenüber. Zwar eifern die *Capitularien* und Beschlüsse der Concilien noch wie früher gegen die »*Winile a des* — die Minnelieder, wie gegen die *cantica in blasphemiam* — Spottlieder — und die *carmina diabolica* — Teufelslieder; aber die Geistlichen waren zugleich bemüht an Stelle dieser, von ihr als »obscön« bekämpften Poesie eine andere zu setzen. Es bildete sich eine geistliche Laienpoesie, die nothwendig auf die weltliche zunächst ihrer Form nach von grossem Einfluss werden musste. Die strophische Abtheilung und der damit nothwendig bedingte Endreim treten an Stelle der, durch die Allitteration ausgebildeten Langzeile. Die Melodien dieser Formen, die sich als Leich — aus dem Tanzliede hervorgegangen — und als Lied darstellen, sind direkt aus dem Kirchengesange entlehnt, andere waren eben nicht vorhanden. Wirklich volkmässiger Gesang konnte erst aus jenen Melodien entspringen, die zwar nach Anleitung der Kirche, doch als das Produkt des, im Volk vorhandenen künstlerischen Schaffensdranges aus ihm hervorgingen, der sogenannten Sequenzenmelodie. Es war dies bekanntlich eine, dem *Solfeggiren* verwandte Art des Gesanges, mit welchem die christliche Kirche unsre Vorfahren zum Gesange erzog. Durch diese Sequenzenmelodien wurde zugleich der künstlerische Schaffensdrang in jene Bahnen geleitet, auf denen er die rechte Form des gesungenen Liedes finden musste. Die Hymnenmelodien waren dem deutschen Volke etwas ursprünglich Fremdes, sie mussten ihm angelernt werden, was trotz des Eifers, mit welchem die Klosterschulen hierbei verfahren, ziemlich langsam ging. Bei jenen Sequenzenmelodien nahm es schon in gewissem Grade selbstschöpferisch Antheil. Sie sind zunächst so formlos, dass sie Anfangs sogar mit Prosatexten versehen wurden; allmählig erst nahmen sie die Form des Leich an. Aber das Volk lernte an ihnen die für den Gesang brauchbaren Intervallenschritte kennen und nach musikalischen Gesetzen, wenn auch nur instinktiv verwenden. Ehe indess der deutsche Volksgesang auf diesem Wege zu einiger Blüthe gelangte, erfuhr der gregorianische Gesang bereits eine mehr kunstmässige Umbildung im Minnesange und im Meistersange, die beide nicht ohne Einfluss auf den Volksgesang bleiben konnten. Der Stand der Ritter, der schon vor den Kreuzzügen sich aus den edelbürtigen und vollfreien Leuten gebildet hatte und begünstigt durch die kriegerische Zeit zu fester Abgeschlossenheit und zu bedeutenden Privilegien gelangt war, sonderte sich gar bald von den anderen Ständen und errang namentlich in Nordfrankreich und der Provence eine sehr bevorzugte Stellung. Ganz besonders aber verlieh der erste Kreuzzug ihm ausserordentlichen Glanz. Mittlerweile war in der christlichen Kirche Maria, die Mutter Jesu, Mittelpunkt der gesammten Gottesverehrung geworden und dem entsprechend wurden die Frauen Mittelpunkt des belebten und feiner gesitteten geselligen Verkehrs, deren Dienst die Ritter sich weihten, und

als die Pflege der Dichtkunst auf sie übergang, so huldigte auch diese vorzüglich dem Frauendienst, weshalb man die Zeit, welche jetzt herauf trieb, die des Minnesangs nennt, obwohl die ritterlichen Sänger ebenso die gesammten Ereignisse besangen und nicht nur die Minne, und neben dem Frauendienst auch den Gottesdienst und Herrendienst nicht vernachlässigten. Die Melodien der Lieder dieser Minnesinger, von denen namentlich der Kürenberger, Meinloh von Suvelingen, Dietmar von Eist, Heinrich von Veldecke, Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Reinmar der Alte, Hartmann von Aue, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Strassburg zu nennen sind, scheinen schon eine Mischung jener mehr volksmässigen, aus den Sprachaccenten gebildeten ältern und der neuen, mehr rein musikalischen gregorianischen Kirchengesangsweise gewesen zu sein. — Mit dem Aufblühen der Städte, als der Ritterstand gegen den Stand der Bürger mehr zurücktrat, ging auch die Pflege der Poesie in die Hände der Bürger über, und so erscheint das deutsche Lied wiederum in einer neuen Phase: im Meistersange, der für das bald zu seiner höchsten Blüthe empor wachsende Volkslied meist nur dadurch bedeutungsvoll wurde, dass er den Reim vollständig ausbildete und eine grosse Menge metrischer Formen schuf, die der schöpferische Geist im Volke trefflich zu benutzen wusste. Für die Melodienbildung wurde auch der Meistersang nicht gerade hochbedeutsam. Dass währenddess auch schon das eigentliche Volkslied ganz bedeutsam aufblühte, beweisen mehrere ältere Chroniken. So giebt die Limburger Chronik eine ganze Menge Lieder an, die in der Zeit von 1347—80 schon allgemein verbreitet waren und überall gesungen wurden. In nie geahnter Fülle brach jedoch erst beim Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, als endlich der lange vorbereitete grosse geistige Kampf mit der römischen Hierarchie zu offenem Ausbruch kam, auch das deutsche Lied in tausend Zungen und Stimmen hervor. Nicht mehr nur der einzelne herrschende Stand, sondern jeder hat jetzt sein Lied, das begeistert austönt, was in ihm lebt, was er empfindet. Vorherrschend sind es natürlich die »fahrenden Leute«, Reiter, Studenten und Jäger, überhaupt die, an denen das Leben in den mannichfachsten Gestalten vorübergeht, welche Lieder erfinden und weiter verbreiten. Was der Einzelne empfindet, strömt aus im Moment des Empfindens. Die Wonnen des Maien, der Liebe Lust und Leid, die Freuden des Weins und der Handthierung finden unmittelbaren Ausdruck im Volkslied. Es entstehen neben den Liebesliedern, Trink- und Tanzliedern, Wander- und Kinderlieder und Kindersprüche, Reiter-, Landsknechts-, Studenten und Jägerlieder. Neben der Allgemeinheit ihres Inhalts verdanken diese Lieder vor Allem der knappen Form, in der sie diesen darstellen, ihre schnelle Verbreitung. Das Volkslied geht nirgends über jenen Grad der Innerlichkeit hinaus, der überall vorhanden ist, und hebt daher auch nur jene Momente hervor, die in innerm Zusammenhange stehen, unbekümmert darum, auch einen äusseren herzustellen. Natürlich kann dies nur vom Text gelten, die Melodie ist meist ebenso abgerundet, wie wahr. Die musikalische Gestaltung überragt daher beim Volksliede die sprachliche meist so sehr, dass diese häufig erst durch jene Bedeutung erlangt und verständlich wird. In vielen Fällen wird der sprachliche Ausdruck dem musikalischen geradezu dienstbar gemacht. Es werden ganz bedeutungslose Worte wiederholt, und zwar nicht etwa als Flickworte, um ein metrisches Maass zu füllen, sondern um die musikalische Form zu vollenden und dem musikalischen Ausdruck genügend Raum und Geltung zu verschaffen. Oft unterbricht das Volkslied die sprachliche Darstellung durch Wiederholung einer Silbe oder durch Einschleichen eines beliebigen Wortes, wie:

Dort oben auf dem Berge — dölpe!, dölpe!, dölpe!,
Da steht ein hohes Haus.

oder:

Frau, ich bin euch von Herzen hold — o mein! o mein!
Ich thät euch gerne, was ich sollt' — o mein, o mein!

oder es nimmt die wunderlichsten Silbencombinationen auf:

»videralla, vivallera«
 juchhei, fackellorum, dideldorum,
 fackelorum deidchen.

um des Herzens Lust und Sehnen recht ausschallen zu lassen. Dies Streben nach Geschlossenheit der Form tritt noch entschiedener in dem sogenannten Kehrreim (Refrain) hervor. Er hat meist mit der sprachlichen Darstellung so wenig gemein, dass es für das Verständniss des Textes oft nöthig wird, ihn loszulösen. Weil namentlich in den erzählenden Liedern der kurzathmige Bau der Strophen einen zu engen Rahmen gewährt für den Erguss der Stimmung, so wird er von den Volkssängern durch Einfügung refrainartiger Sätze erweitert. Und das Volk ist nie in Verlegenheit. Die Natur ist mit dem Gemüth des Volkes so verwachsen, dass »Sonnenschein und Mondenschein«, dass »Lindenzweig und Rosenblümelein« für das Fehlende eintreten, und das Volk verwendet sie in sorglosester Naivetät. Nur durch diese engste Geschlossenheit der Melodie erreichte das Volkslied seine glänzenden und raschen Erfolge. Die Melodie nur ist im Stande, alle die Mächte, die im Innern des Volkes weben und schaffen, so zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen, dass sie zündend und zeugend sich blitzschnell ausbreiten. Diese knappe Form aber erreicht das Volkslied, weil es der unmittelbare Erguss eines starken und mächtigen Empfindens ist. Ohne alle Reflexion überlässt sich das Volk seinem Gefühlsdrange, und die ursprüngliche Kraft seiner Empfindung beherrscht die Darstellung so vollständig, dass sie unbewusst genau den einzelnen Strömungen des Gemüths folgt und überall da sich hebt oder senkt, wo die Wellen und Wogen des Gemüths sich heben oder senken. Jeder einzelne Ton des Volksliedes ist unmittelbares Ergebniss innerer Bewegung, und der gesammte Gang der Melodie bezeichnet genau den Verlauf der Stimmung, welcher sie ihre Entstehung verdankt. Das ist's, was der Melodie des Volksliedes die ungeheure Bedeutung giebt gegenüber der des Minne- und Meistersanges. Aber auch der künstlerische Werth der Volksmelodie ist ein ungleich höherer, weil durch sie das strophische Versgefüge musikalisch dargestellt und dadurch die Form des gesungenen Liedes festgestellt wird. Die Melodie unterstützt jetzt Reim und Strophenbildung. Mit der grössten Entschiedenheit drängt sie nach den Reimschlüssen und macht dadurch erst die Reimzeile zu einem Gliede, und hiermit im engsten Zusammenhange steht jene Eigenthümlichkeit des Volksliedes, welche ihm seine grosse kunstgeschichtliche Bedeutung giebt, indem es die Dominantbewegung zur Herrschaft bringt und damit unser modernes Tonsystem begründet. Zwar werden noch eine Menge Melodien nach dem alten System der sogenannten Kirchentönen erfunden, aber auch in diesen sind meist schon die Punkte bezeichnet, von denen aus es durchbrochen wird. Die Angelpunkte der modernen Tonart — Dominante und Tonika — bilden jetzt auch die Grundlage der Liedmelodie. Die Dominantentwicklung erlangt die Bedeutung von Hebung und Senkung, und indem die Melodie diese Angelpunkte an die Reimschlüsse verlegt, und in der Regel direct ohne Umschweife auf diese Punkte losgeht, beherrscht jene harmonische Wechselwirkung die ganze Liedgestaltung. Der Rhythmus schliesst sich zwar eng an das Sprachmetrum an, allein da dies sehr einfach ist, Jamben und Trochäen, seltener Daktylen, und in den einfachsten Zusammensetzungen erscheint, so vermag der unendlich reichere musikalische Rhythmus in seiner ganzen Mannichfaltigkeit bei der Darstellung der Metra sich zu entfalten. Einen besondern Einfluss üben hierauf natürlich äussere Verhältnisse. So sind die norddeutschen Volkslieder meist reicher rhythmisirt, als die süddeutschen, wo die Lust am blossen Gesange, die sich namentlich im »Jodler« der Tyroler und Schweizer und im »Juchzer« der Baiern offenbart, eine reichere Rhythmik nicht aufkommen lässt, während die mehr praktische Richtung des Nordens einer solchen förderlich ist. Wie aus dem Volksliede das Kunstlied entwickelt wird, ist oben bereits dargethan worden. Mit der wachsenden Herrschaft, welche das Kunstlied und die Musik überhaupt im Volke gewinnt, musste das eigentliche Volkslied nothwendiger Weise nach und nach absterben. Das Volk erfand und sang seine Lieder so lange, als ihm der

Kunstgesang noch fremd gegenüberstand. Nachdem dieser sich aber nach Anleitung des Volksgesanges aus Elementen desselben verjüngt hatte, und in dieser neuen Gestalt rege Theilnahme im Volke fand, musste das Volkslied nothwendig abblühen. Das Volk hatte nicht mehr nöthig für seine Sangeslust selbst zu sorgen; Schule, Concertsaal und Oper führen ihm hinlänglich Stoff zur Befriedigung derselben zu: das Kunstlied geht in's Volk und wird dort volksthümliches Lied.

August Reissmann.

Deutsche Tabulatur, s. Tabulatur.

Deutsche Tänze oder schlechtweg Deutsche, nannte man früher die Schnellwalzer.

Deutschland. Deutsche Musik. In den Artikeln Deutsches Lied und Deutsches Volkslied ist bereits angedeutet worden, dass erst mit dem Einfluss, den das deutsche Volkslied auf die Musikübung in Deutschland gewinnt, eine deutsche Musik im engeren Sinne emporzublühen beginnt. Der Kirchengesang wurde bis in das Reformationszeitalter ziemlich ausschliesslich von den gebildeten Musikern und Sängern geübt, und dieser hatte in Italien und in den Niederlanden bereits seine künstlerische Ausbildung gewonnen; die deutschen Meister haben daran bis ins 16. Jahrhundert nur geringen Antheil genommen. Tonsystem und Musikpraxis wurden auch in Deutschland in der Weise des Auslandes geübt. Das System der Kirchentöne, welches bis dahin herrschend war, erbaut sich auf der diatonischen Tonleiter in dem Bestreben, einen, im Verhältniss zu dem poetischen Darstellungsobjekt rohen und mangelhaften Stoff zu erweitern und zu vermehren und ihm die erste Bedingung künstlerischer Gestaltung — Symmetrie — aufzunöthigen. Nachdem die Mehrstimmigkeit seit dem 7. Jahrhundert von den Kirchensängern als Schmuck der alten gregorianischen Hymnen geübt worden war, bemächtigte sich des so gewonnenen neuen Materials der spekulative Verstand, um es in ein System zu bringen. Ohne Rücksicht auf menschliches Bedürfniss, nur um die geheimnissvolle Pracht des katholischen Kultus zu erhöhen, tragen sie das Material zusammen zu einem stolzen Bau. In klangreicher, aber gestaltloser Tonfülle erhebt er sich, und weil die Spekulation streng an dem formalen Bau des typisch construirten gregorianischen *cantus choralis* festhält, erhebt sich das grossartige Gebäude in typischen Formen, in denen der Geist der Kirche, nicht aber auch das individuelle Volksgemüth austönen konnte. Als es zu einem üppig hervorquellenden Inhalt gelangt, durchbricht es die engen Schranken des alten Systems und schafft sich ein neues, unser modernes, das einfach aus Tonika und Dominante contruirt, das gesammte Tonmaterial nach den natürlichen Gesetzen der eigenen Wahlverwandtschaft ordnet, und Ton, Accord und Tonart in so mannichfache Wechselbezüge setzt, dass es das ganze Leben des Geistes stetig entwickelt zu offenbaren vermag. Es erhebt ferner jene anderen beiden Factoren des musikalischen Kunstwerkes, den Rhythmus, der im alten System wenig mehr als ein mechanisches Mittel ist, Ordnung in die schwerfälligen harmonischen Massen zu bringen, und die Melodie, welche den alten Contrapunktisten im Eifer für ihre contrapunktischen Arbeiten ganz verloren gegangen war, zu wirklichen Mächten des musikalischen Schaffens. Auf kirchlichem Gebiete erzeugte dieses Bestreben zunächst die echt deutschen Formen des protestantischen Chorals und der im Sinne des Protestantismus umgestalteten Motette. Für die Ausbildung der dramatischen Formen erfolgte zu Anfang des 17. Jahrhunderts wieder der Anstoss von Italien aus, aber nachdem dieselben dort und später in Frankreich eine einseitige nationale Entfaltung gewonnen, beginnt schon im nächsten Jahrhundert ihre Vollendung in den deutschen Meistern von Hammerschmidt und Schütz, Gluck, Haendel und Bach bis auf die Gegenwart. Auch für die selbständige Ausbildung der Instrumentalmusik (s. d.), die jetzt beginnt, wird das Volkslied und die Pflege des Kunstliedes hauptsächlich einflussreich. Es liegt in der Natur der Sache begründet, dass die Instrumentalmusik erst viel später eine selbständige Entwicklung gewinnen konnte, als die Vocalmusik. Während diese ihr Instrument, die Singstimme, von der Natur geschenkt erhalten hat,

mussten die Organe für die Instrumentalmusik erst mühsam gewonnen werden. Mit den rohen Naturinstrumenten, dem Horn des Stiers, dem Bambusrohr oder Hirschknochen, der Schildkröten- oder Kürbisschaale, deren sich die Menschen zuerst als Instrumente bedienten, konnte man nicht einmal einen angenehmen Ton erzeugen, und es vergingen wahrscheinlich Jahrhunderte, ehe man lernte sie aus edlerem, einer besseren Resonanz fähigen Material nachzubilden. Die Mechanik musste zu grosser Vollkommenheit gelangt sein, ehe Instrumente gefertigt wurden, die überhaupt eine mehr künstlerische Verwendung gestatteten. Daher kommt es, dass der Gesang eine Jahrtausende alte Geschichte seiner Entwicklung hinter sich hat, während die der selbstständigeren Instrumentalmusik kaum nach Jahrhunderten zählt. Diese beginnt im Grunde erst im Reformationszeitalter. Nachdem bereits im 14. Jahrhundert die Spielleute, die Instrumentisten begannen, das unstete Leben, das sie bisher geführt hatten, aufzugeben und sesshaft zu werden, wurden im nächsten Jahrhundert schon in den Stadtpeifereien besondere Instrumentalchöre gegründet, welche die Pflege der Instrumentalmusik ernstlich und energisch übernahmen. Diese Instrumentalchöre begleiten nicht nur in der Kirche den Gesang, sondern sie mussten auch bei festlichen Gelegenheiten selbstständig wirken. Besondere Tonstücke hatten sie natürlich dazu noch nicht, und so waren sie gezwungen, mehrstimmige Vocalsätze zu verwenden, die sie so ausführten, dass sie die einzelnen Singstimmen mit den entsprechenden Instrumenten besetzten. Bald genug lernten indess die Instrumentisten erkennen, dass die meisten Instrumente einen grösseren Tonreichtum zur Verfügung stellen als die Singstimmen, und sie machten sehr früh davon Gebrauch, indem jeder einzelne damit die ihm zur Ausführung übertragene Stimme mit Figurenwerk reicher ausschmückte; sie variirten die einzelnen Stimmen an gewissen Punkten und dies Verfahren, »Diminuiren und Coloriren« genannt, wurde gar bald eine besondere, von den Instrumentisten natürlich aus dem Stegreif geübte Kunst. Die Componisten liessen die Instrumentisten ruhig gewähren, und einzelne bezeichneten selbst die Stellen in ihren Compositionen, wo das Verfahren statt haben sollte. Das sind die ersten Anfänge der selbständigen Instrumentalmusik. Die Musiker erfanden das ihren Instrumenten zusagende Figurenwerk und erst das nahmen dann die Componisten auf und fügten es dem ganzen Organismus ein. Anfangs wurde es zu kurzen Vor- und Zwischenspielen verwendet; mit Hülfe des Colorirens und Diminuirens wurden dann auch selbständige Begleitungen gewonnen, und wie dann endlich die selbständig von Orgel, Clavicembel oder einem Instrumentenchor ausgeführten Variationen von Liedern direct herüber leiteten zu selbständigen Instrumentalformen, das ist hier nicht näher nach zu weisen. An diesem Prozess theilten sich die Italiener und Franzosen ebenso wie die Deutschen, und jene beiden waren noch früher zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt, als diese. Namentlich im Gefolge der französischen Oper hatte sich durch Lully und Rameau schon eine Art eigener Orchesterstyl, der dann in Deutschland als »galanter« Styl Verbreitung fand und bei Couperin eigenthümliche Formen treibt, gebildet, und in Italien hatte namentlich auch die Claviermusik in Frescobaldi und Scarlatti bedeutenden Aufschwung genommen. Aber beide Völker haben dann die weitere Arbeit auf diesen Gebieten den Deutschen ausschliesslich überlassen. In Deutschland hatte dieser Prozess namentlich an der Orgel begonnen; die Orgelvariationen von Scheidt übertreffen an Werth meist alle anderen Instrumentalwerke jener Zeit, und auch als Meister des Orgelspiels waren die Deutschen den anderen weit überlegen. Als dann durch die französischen und englischen Opern- und Schauspielergesellschaften, die nach Deutschland kamen, die deutschen Meister mit dem sogenannten galanten Styl vertraut gemacht wurden, eigneten sie sich diesen sofort an, und es begannen jene Arbeiten, aus denen der neue Instrumentalstyl hervorging. Den bedeutsamsten Antheil gewann hierbei wieder Joh. Seb. Bach, so dass in ihm die alte Weise ihren Abschluss findet und die neue, unsere moderne, ihren Ursprung hat. Sonate, Symphonie, Overtüre u. s. w. sind deutsch im wahrsten Sinne des Wortes. Doch darf hierbei

nicht übersehen werden, dass die Musik bei den Deutschen nur deshalb die grossartige künstlerische Pflege gewann, weil sie sich nicht an das nationale Bedürfniss einseitig anschloss, wie bei Italienern und Franzosen. Nur weil unsere deutschen Meister die Kunst als Selbstzweck betrachteten und üben und nicht einseitig dem nationalen Bedürfniss der Massen unterordnen, gewinnt diese höchste Vollendung. Die altitalienische Kirchenmusik konnte deshalb keine höhere Bedeutung gewinnen, weil sie einseitig darauf gerichtet war, die geheimnissvolle Pracht des katholischen Kirchencultus zu erhöhen, und in derselben Weise diente und dient bis auf den heutigen Tag die französische und italienische profane Musik den niederen Zwecken des gemeinen Lebens. Unsere grossen deutschen Meister gestalteten dagegen in ihren Kunstwerken die höchsten und heiligsten Ideen, unbekümmert darum, ob sie damit auch einem Bedürfniss des Lebens genügten, und gewannen damit den einzig richtigen Kunststandpunkt. Dies hauptsächlich ist das charakteristische Merkmal der deutschen Musik, dass sie in ewig mustergiltigen Formen ihre Ideale — worunter nicht das subjektive Gebilde einer überschwänglichen Phantasie, sondern die Gesamtsumme der Ideen zu verstehen ist, die zugleich die leitenden und wesentlichen des Lebens sind — darstellt. Die deutsche Musik ist von unseren Meistern immer nur in diesem Sinne als Kunst geübt worden, und deshalb ist sie nicht nationaler Beschränkung verfallen, mit Ausnahme einzelner einseitiger Bestrebungen, sondern sie ist universell geworden im besten Sinne.

August Reissmann.

Deutschmann, Jakob, berühmter deutscher Orgelbauer der neuesten Zeit, geboren am 25. Juni 1795 zu Wien, gestorben ebendasselbst am 11. März 1853 mit dem Titel eines kaiserl. königl. Hoforgelbauers und Physharmonicaerzeugers.

Deuxième position (französ.), die zweite Fingerlage bei Behandlung von Saiteninstrumenten.

Deux quarte (französ.), der Zweivierteltakt.

Deuzinger, Johann Franz Peter, bairischer Tonkünstler, auch Deysinger geschrieben, welcher ein Buch, »*Fundamenta partiturae*, das ist: Unterricht für die Orgel und das Clavier« (Augsburg, 1788) veröffentlichte.

Devasini, G., italienischer Componist der Gegenwart, der seine musikalischen Studien um 1840 auf dem Conservatorium zu Mailand vollendet und sich 1841 durch Musik zu Silvio Pellico's Drama »*Francesca da Rimini*«, später durch die Oper »*Un giorno di nozze*«, sowie durch Ouvertüren (Sinfonien) und ein Sextett für Blasinstrumente vortheilhaft bekannt gemacht hat.

Devadhâzi ist der indische Name für Bajadere (s. d.).

Devecchi, geborene Cannabich, Sängerin bei der Oper zu Prag und Claviervirtuosin zu Ende des 18. Jahrhunderts, die nach ihrer Verheirathung im J. 1800 jedoch nur selten noch an die Oeffentlichkeit trat.

Deventer, Matthys van, ein im Anfange des 18. Jahrhunderts in den Niederlanden ansässiger Orgelbauer, der 1726 zu Nymwegen in der lutherischen Kirche die Orgel, ein Werk mit 10 klingenden Stimmen und 3 Bälgen, baute. Dies Werk wurde 1756, um 2 Stimmen und 1 Balg vermehrt, neu ausgebaut. 0

Devergie, François, Abt von Beauvais, veröffentlichte 1840 eine »*Méthode du plain-chant*«.

Devicq, Eloy, trefflicher französischer Violinvirtuose, der Abkömmling einer altflandrischen Familie, wurde 1778 zu Douai geboren. Mit seinen Eltern musste er 1792 Frankreich verlassen und kam nach Hamburg, wo D. in das Theaterorchester trat, um die inzwischen mittellos gewordenen Seinigen zu unterstützen. Nebenbei ertheilte er Violin-Unterricht. Später ging er nach St. Petersburg und Moskau und vollendete die in Folge seiner stürmischen Jugendzeit versäumte letzte Ausbildung im künstlerischen Umgange mit Rode, Baillot und dem Violloncellisten Lamare. Im J. 1809 begab er sich in sein Vaterland zurück, verheirathete sich zu Abbeville und trieb seitdem die Musik nur noch zu seinem Vergnügen. Seine kunstfreundlichen Bestrebungen brachten die Pflege der Tonkunst in jener Stadt auf eine höhere Stufe und erwirkten die Gründung einer öffent-

lichen Musikschule, die sich im Laufe der Zeit einen guten Namen erwarb. D. starb im J. 1847 mit dem Rufe eines vorzüglichen Violinspielers. Als Componist ist er nur mit einem im Druck erschienenen Variationenheft über ein russisches Thema in die Oeffentlichkeit getreten. Andere seiner Compositionen sind Manuscript geblieben.

Devienne, François, berühmter französischer Flöten- und Fagottvirtuose und Componist, geboren 1759 zu Joinville im Departement der Haute-Marne, erhielt seine Erziehung, die sich besonders auf die Ausbildung des Musikalischen richtete, bei seinem älteren Bruder, einem Musiker in der Kapelle des Prinzen von Zweibrücken. Im 10. Lebensjahre war D. bereits Flötist eines Regiments-Musikcorps und hatte eine sehr beifällig aufgenommene Messe mit Blasinstrumentalbegleitung componirt. Als er seine Selbstständigkeit erlangt hatte und fertig ausgebildet war, berief ihn der Cardinal von Rohan für seine Hausmusik. Zugleich trat D. in das Musikcorps der Schweizer-Garden in Paris, von wo aus er 1788 die Anstellung als erster Fagottist am *Théâtre de Monsieur*, später an der Grossen Oper erhielt. Sofort nach Eröffnung des neu gegründeten Conservatoriums im J. 1795 wurde er zum Professor der ersten Classe für Flötenspiel ernannt und gab sich trotz der Arbeitslast in seinen verschiedenen Fächern, zu der noch Ertheilung von Privatunterricht kam, der Composition mit solchem Eifer hin, dass er darauf täglich bis an 13 Stunden zu erübrigen wusste. Auf diese Art schuf er hunderte von Werken der verschiedensten Gattung, die auch fast sämmtlich im Druck erschienen sind, zerstörte aber seine Gesundheit dermassen, dass man ihn in das Irrenhaus zu Charenton bringen musste, wo er am 5. Septbr. 1813 starb. — D.'s Compositionen sind frisch und melodienreich, angenehm und fliegend gesetzt und zeugen von reicher Erfindungskraft. Ihre Aufzählung nimmt in den Wörterbüchern von Gerber und Fétis eine ganze Reihe von Seiten in Anspruch. Es genüge, zu bemerken, dass sie bestehen aus neun sämmtlich zur Aufführung gekommenen und beliebt gewordenen komischen Opern (*»Le mariage clandestin«, »Les visitandines«, »Les comédiens ambulants«, »Les Quiproquos espagnols«* etc.), ferner aus zahlreichen Romanzen, Ouvertüren, concertirenden Sinfonien für Blasinstrumente, Concerten für Flöte sowohl wie für Fagott, 36 Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, 6 dergleichen für Clarinette und Bogeninstrumente und für Fagott und Bogeninstrumente, einer Unzahl von Trios und Duos für verschieden zusammenstellte Instrumente, Sonaten für Blasinstrumente mit Begleitung u. v. a. Auch eine gute Flötenschule hat er veröffentlicht, die es auf mehrere Auflagen brachte und gab ein *Journal d'harmonie* in monatlichen Heften heraus. Von seinen Opern waren übrigens *»Les visitandines«*, zuerst 1792 im Theater Feydeau gegeben, lange in ungeschwächter Beliebtheit auf dem Repertoire, so dass sich 1872 die Direktion des Theaters Folies-Bergères zu Paris bewogen fand, dieselben von Neuem zur Aufführung zu bringen.

Devisien, s. Flageolet.

Devisme da Valgay, Anne Pierre Jacques, französischer Theaterdirektor, geboren 1745 zu Paris, war längere Zeit königl. Operndirektor und wurde seiner grossen Geschäftskenntnisse wegen auch während und nach der Revolution in seiner Stellung belassen. Er hat theils über seine Direktion, theils über Theaterverhältnisse im Allgemeinen zahlreiche Broschüren geschrieben und herausgegeben. D. starb im J. 1819 zu Candebec. — Seine Gattin, Jeanne Hippolyte D., geboren 1765 zu Lyon, war eine gute Clavierspielerin, Sängerin und sogar Componistin, die 1801 eine Oper: *»Praxiteles«* componirte und zur Aufführung brachte.

Devos, Laurent, belgischer Kirchencomponist, geboren 1733 zu Antwerpen, war in seinen Mannesjahren Musikmeister zu Cambrai. Unruhen, welche in Folge der unerhörten Gewaltthätigkeiten der hohen Geistlichkeit 1780 in Cambrai ausbrachen, benutzte der Bischof zu einem Akt der Privatrache, indem er D., der eine Motette auf einen für den Bischof sehr anzüglichen Text componirt hatte,

gefangen nehmen und ohne Process aufhängen liess. Auf geistlichen Befehl wurden zugleich D.'s zahlreiche Manuscripte von Kirchenwerken vernichtet.

Devré, Marcus, niederländischer Tonsetzer, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Dünkirchen geboren ist.

Devrient, Dorothea, geborene Böbler, rühmlich bekannte deutsche Schauspielerin und Sängerin, geboren am 20. Febr. 1804 in Kassel, seit 1825 die Gattin des Schauspielers Gustav Emil Devrient, jüngsten Bruders Ed. Philipp Devrients, hat sich als Mitglied der Theater zu Mannheim, Prag, Leipzig, Hamburg und Dresden im Soubrettenfache ausgezeichnet.

Devrient, Eduard Philipp, trefflicher Baritonsänger und Tonkünstler, dramaturgischer Schriftsteller und Bühnendichter, stammt aus einer Familie, in der Liebe und Anlage für die dramatische Kunst erblich gewesen zu sein scheint, für welche Annahme sein Oheim, der geniale Schauspieler Ludwig Devrient, und seine beiden Brüder sprechen, die gleichfalls auf dem Theater ihre Berühmtheit erlangten. D. wurde am 11. Aug. 1801 zu Berlin geboren, wo sein Vater ein angesehenener Kaufmann war, der seine Söhne gleichfalls für das Handlungsgeschäft bestimmte. Bis 1819 blieb D. wider die eigene Neigung dem Wunsche des Vaters treu, nahm aber Gesang- und Generalbass-Unterricht bei Zelter und trat auch in die Singakademie, als deren Mitglied er bei einer Aufführung von Graun's »Tod Jesu« im königl. Opernhause die Basssoloparthie sang und zwar mit so grossem Erfolge, dass die königl. Hoftheaterverwaltung ihn aufforderte, sich der Oper zu widmen. In Folge dessen trat er zuerst am 18. April 1819 als Thanatos in Gluck's »Alceste« und acht Tage darauf als Masetto im »Don Juan« auf. Bis 1831 gehörte er der königl. Bühne als eines ihrer strebsamsten und fleissigsten Mitglieder an und war in der grossen, wie in der komischen Oper ungemein beliebt. Nach Darstellung des Templers in Marschner's »Templer und Jüdin« verlor er in Folge von Ueberanstrengung plötzlich seine Stimme, und er musste sich dem recitirenden Rollenfache zuwenden. Edles Streben, Verstand und Besonnenheit zeichnete ihn auch auf diesem Gebiete aus, und seine gründliche wissenschaftliche Durchbildung erhob ihn selbst über seine berühmten Brüder. Nachdem er noch bis 1841 an der Berliner Hofbühne gewirkt, wurde er 1844 als Schauspieler und Oberregisseur nach Dresden berufen und erfreute sich auch dort eines bedeutenden Erfolges. Durch verschiedene Missverhältnisse bewogen, gab er aber letztere Stellung schon 1846 auf. Seine grosse Fähigkeit, die er als Oberregisseur an den Tag gelegt hatte, verschaffte ihm im Herbst 1852 den Ruf als Direktor des Hoftheaters in Karlsruhe, als welcher er mit entschiedenem Erfolge und gleich glücklich für die Oper, wie für das Drama noch beinahe zwanzig Jahre hindurch wirkte. Anfangs des Jahres 1870 trat er in den Ruhestand und hinterliess seinem Nachfolger das Institut im blühendsten Zustande. — Wenn D. ganz besonders durch seine dramaturgischen Schriften eine hervorragende Bedeutung gewonnen hat, so verdienen doch auch neben diesen und seinen Dramen seine Operndichtungen lobende Anerkennung. Sein »Hans Heiling« (1827), componirt von Marschner, »Die Kirmess« (1831), und »Der Zigeuner«, romantische Oper in vier Akten (1832), beide componirt von W. Taubert, gehören zu den besten Opernbüchern der neueren Zeit. Ausserdem veröffentlichte er die Briefe seines Freundes und Gesinnungsgenossen Felix Mendelssohn-Bartholdy und eine Abhandlung, betitelt »das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit« (Leipzig, 1851).

Devrient, Wilhelmine, geborene Schröder, s. Schröder-Devrient.

Dewar, Daniel, Professor der Philosophie an der Universität zu Aberdeen zu Anfange des 19. Jahrhunderts, hat zur Geschichte der irischen Musik schätzenswerthe Beiträge geliefert und veröffentlicht.

Dewil-Kebir ist in der persisch-türkischen Musik der Name für eine Melodie, die sich als *Andante amoroso* im $\frac{3}{4}$ Takt bewegt und sieben Zeittheile aufweist. Vgl. *Makrisi* No. 1062 in der Leydener Bibliothek. O

Dewrê-rowân heisst in der türkisch-persischen Musik nach *Makrisi* eine Me-

lodie, die sich im $12/8$ (?) Takt *Allegretto* bewegt und nur 2 (?) Theile hat. Das angeführte Werk des Makrisi ist in der Leydener Bibliothek unter No. 1062 zu finden. 0

Dextra (sc. *manus*) lat., s. **Destra** (ital.).

Deycks, Ferdinand, dramaturgischer und musikalischer Schriftsteller, geboren 1802 zu Berg, war früher Doktor der Philosophie und Professor am Gymnasium zu Coblenz, von wo er an die Akademie zu Münster berufen wurde. Zahlreiche seiner trefflichen musikalischen Aufsätze und Abhandlungen befinden sich in der Zeitschrift »Cäcilia«. Während seines Aufenthalts in Düsseldorf hat er in vertrautem Verkehr mit Burgmüller, Ries, Salomon und Stegmann gestanden, die ihm Freunde und Lehrer waren.

Deyling, Salomon, berühmter protestantischer Theolog, geboren am 14. September 1677 zu Weida im sächsischen Voigtlande und gestorben als Doktor und Professor der Theologie und Superintendent zu Leipzig am 5. August 1755, hat unter vielen anderen Schriften auch: »*Observationes sacrae, in quibus multa Scripturae Veteris et Novi Testamenti dubia vexata solvuntur*« (Leipzig 1608 bis 1736, 4 Bde.) herausgegeben. In dem Werke handelt vol. III.: *De Saule inter Prophetas vaticinante* (1. Sam. X. v. 5 et 6) auf acht Seiten von einigen alten Musikern und Propheten. †

Deysinger, Johann Franz Peter, s. **Deuzinger**.

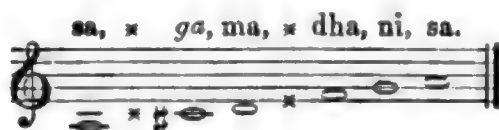
Dezède, N., auch **Desaldes** oder **Dezaldes** geschrieben, sehr gewandter und fruchtbarer französischer Operncomponist auch Dichter, dessen Geburt und Jugend sich in ein romantisches Dunkel hüllt. Nach Einigen soll er in Lyon, nach Anderen in Deutschland (um 1740) geboren sein. Am wahrscheinlichsten jedoch erscheint es, dass er 1745 in Turin geboren ist. Er selbst vermochte dieses Dunkel nicht zu enthüllen und verlor in Folge der eifrigen Nachforschungen, die er anstellte, eine jährliche Pension von 50,000 Francs, die ihm seit seiner Majorennität regelmässig ausgezahlt worden war. So viel steht fest, dass er als Knabe nach Paris gekommen, in einem der Colléges daselbst wissenschaftlich ausgebildet worden war und von dem ihm beigegebenen Erzieher einen guten musikalischen Unterricht erhalten hatte. Die Faktur seiner Opern weist darauf hin, dass er bei Philidor den höheren Musikstyl und die Instrumentation studirt haben müsse. Nach Verlust seiner Rente auf sich selbst angewiesen, trat er 1772 mit der Operette »Julie« in die Oeffentlichkeit, und dieser erste gute Erfolg ermunterte ihn bis 1787 noch 15 Opern folgen zu lassen, von denen »*Les trois fermiers*«, »*Le porteur de chaises*«, »*Blaise et Babeta*«, »*Les deux pages*« und »*Alcindor*« in bis dahin unerhörter Weise Glück machten. Naive, schalkhafte und liebliche Melodik, ein correcter Styl und sorgsame Instrumentation, damals in Frankreich noch selten anzutreffende Vorzüge, zeichneten D.'s musikalische Arbeiten aus und gewannen ihnen enthusiastische Verehrer. So liess der Herzog Maximilian von Zweibrücken, der spätere erste König von Baiern, D. 1785 an seinen Hof kommen und verlieh ihm das Capitän-Patent mit 100 Louisd'ors Gehalt, wofür D. jährlich einen Monat lang in Zweibrücken zubringen musste. D. starb 1792 zu Paris. — Seine Tochter Florine D. war gleichfalls Componistin, als welche sie den Styl ihres Vaters nachahmte. Am bekanntesten ist ihre Oper »*Nanette et Lucas, ou la paysanne curieuse*«, deren Aufführung 1781 in der *Opéra comique* auf Betreiben ihres Vaters stattfand.

Dha ist der Name des unserem *g* in der C-dur-Tonfolge entsprechenden Klanges der altindischen, *Swaragrâma* (s. d.) genannten Tonleiter, d. h. der sechsten Stufe derselben, die in der That etwas über *fis* erklingen würde. Das Tonzeichen derselben ist ढ. Der Ton ist siebenzehn *Sruti* (s. d.) von dem darunter liegenden *a=sa* (s. d.) entfernt. Im 5. Capitel der *Râgavibodha, de Sôma* (s. d.), finden sich Gesänge, wo das D. angewandt ist. 0

Dhaivâta ist der Name der sechsten Nymphe *swaras*, den die sechste Tonstufe in der indischen Tonfolge erhielt. 0

Dhanyási heisst nach der *Râgavibodha, de Sôma* (s. d.), eine der Tonleitern

zweiter Ordnung in Indien; welche die *Sriraga* (s. d.) als Leitfaden hat und durch unsere Notation etwa wie folgt zu geben ist:



0

D'Haudimont, Etienne Pierre Munier, französischer Abbé, geboren 1730 in Burgund, wurde in Dijon wissenschaftlich und musikalisch ausgebildet und ging, nachdem er sechs Jahre lang Kapellmeister zu Chalons-sur-Saône gewesen war, 1760 nach Paris, wo er noch einmal Compositionsunterricht und zwar bei Rameau nahm. Als Nachfolger Bordier's wurde er 1764 Kapellmeister an der Kirche der St. Innocents. Als Componist ist er mit zahlreichen Kirchenstücken und Arietten hervorgetreten; letztere erschienen jedoch nicht unter seinem Namen.

Dhunasrie ist die Benennung einer beliebten altindischen einfachen *Râgina* (s. d.), in der zwei Scalatöne weggelassen werden. 0

Dhurpad nennen die heutigen Inder einen heroischen Gesang, der in vier Unterabtheilungen zerfällt. Jede Abtheilung führt einen besonderen Namen. Die Musik ist vorzugsweise in einem energischen Style geschrieben; der Text bietet gewöhnlich Lobeserhebungen eines Kriegers, unter die sich auch Anspielungen auf dessen Liebe mengen. Mehr findet man in Willard, *A Treatise on the Music of Hindoostan* etc. (Calcutta, 1834) p. 87—93. 0

Di, italienische Präposition, in der Bedeutung von, aus u. s. w. in zahlreichen Zusammensetzungen.

Di ist in der *Bebisation* (s. d.) die syllabische Benennung für alle jetzt *dis* genannten Töne, während in der früher erfundenen *Bocedisation* (s. d.) die dritte Sylbe, der jetzt *e* geheissene Ton durch diese Sylbe gekennzeichnet wurde. 0

Diä, Giuseppe di, italienischer Componist, der ums Jahr 1675 lebte und von dessen Werken nur der Titel einer Oper, »*Orfeo di Chirico*« sich bis auf unsere Zeit erhalten hat. 0

Diabelli, Anton, geschickter deutscher Clavier- und Kirchencomponist, geboren am 6. Septbr. 1781 zu Mattsee im Salzburg'schen, erhielt seinen ersten Unterricht in Gesang, Clavier- und Orgelspiel von seinem Vater, welcher Stiftsmusikus und Messner war. Sieben Jahr alt wurde D. Choralknabe im Kloster Michaelbayern und zwei Jahre darauf im Kapellhause zu Salzburg. Im J. 1796 wurde er Alumnus der höheren lateinischen Schule in München, nebenbei eifrig weiter Musik betreibend. Endlich, 19 Jahr alt, trat er in das Cisterzienserkloster Raitenhaslach, um seine theologischen Studien zu vollenden. Die zahlreichen Compositionen, welche er dort schrieb, liess er die Prüfung seines väterlichen Freundes Michael Haydn passiren und nahm dessen praktische Rathschläge mit Erfolg entgegen. Bei der 1803 erfolgten Säcularisation der Klöster in Baiern musste D. Raitenhaslach verlassen und gab zugleich seinen Vorsatz, sich dem Priesterstande zu widmen, auf. Mit Empfehlungen, besonders an Joseph Haydn versehen, begab er sich nach Wien und fand dort als Lehrer des Clavier- und Guitarrespiels ein treffliches Auskommen, bei dem er ein Capital erübrigte, mit dem er sich mit dem Musikverleger Cappi zur Begründung einer grösseren Musikalienhandlung verband. Im J. 1824 übernahm er das immer mehr emporblühende Geschäft auf alleinige Rechnung und verkaufte dasselbe endlich im glänzenden Zustande 1854 an C. A. Spina, unter dessen Leitung es zum ersten Musikalienverlage der österreichischen Monarchie schnell heranwuchs. D. selbst starb am 7. Apr. 1858 zu Wien und wurde auf dem St. Marxer Friedhof, auf dem auch Mozart einst seine Ruhestätte gefunden hatte, beerdigt. Sein Geburtshaus in Mattsee erhielt am 6. Septbr. 1871 unter entsprechenden Feierlichkeiten eine Gedenktafel. — Unter den zahlreichen Compositionen D.'s stehen an Werth seine instruktiven zwei- und vierhändigen Clavierstücke (Sonaten, Sonatinen u. s. w.) obenan und werden als schätzbares Unterrichtsmaterial noch immer mit Vortheil verwendet und benutzt.

Sein angenehmes Talent und seine fließende Schreibart zeigen sich aber auch vortheilhaft in vielen Orchesterwerken, Operetten, Singspielen, Cantaten, Messen, Offertorien, Gradualien, grösseren Clavierstücken u. s. w., die jedoch fast verschollen sind. Nur seine Kirchenmusik findet in den Pfarrkirchen Oesterreichs, besonders Wiens, noch einige Pflege; sie ist aber an und für sich viel zu gemüthlich-jovial und leicht, um zu wahrer Andacht stimmen zu können. D. hat auch, meist im Interesse seines Verlages und des laufenden Musikalienmarktes, eine Unzahl von fremden Erzeugnissen sehr gewandt für Pianoforte mit und ohne Begleitung gesetzt oder bearbeitet.

Diadrom (aus dem Griech.), das Zittern oder Vibriren des Tons.

Diagramm (aus dem Griech.) bezeichnet eigentlich eine geometrische Figur oder Zeichnung zum Verständniss eines Satzes oder der Lösung einer Aufgabe, dann einen Abriss oder Entwurf überhaupt. Die Griechen nannten daneben auch ihre Scala von 15 Tönen mit der Eintheilung und Benennung der Tetrachorde und der Töne D. Im späteren musikalischen Sprachgebrauche diente das Wort zur Bezeichnung des Liniensystems oder der Vorzeichnung der Tonleiter; noch später, als die Harmonie und der vielstimmige Satz in Anwendung gekommen waren, zur Bezeichnung der Partitur oder einer aus der Partitur ausgeschriebenen Stimme.

Diakonikon (griech.) heisst in der griechischen Kirche die Collette, welche der Diaconus vor dem Altare singt, und auch das Buch, in welchem die liturgischen Verrichtungen desselben aufgezeichnet sind.

Dialog (aus dem Griech., ital.: *dialogo*, französ.: *dialogue*) bedeutet ursprünglich die mündliche Unterredung zwischen mehreren Personen; daher im Singspiele und in der komischen Oper die Redeparthie im Gegensatz zu dem gesungenen Theile. Italiener und Franzosen bezeichnen mit D. auch eine Composition für zwei oder auch mehrere Stimmen, welche, einem Zwiegespräch ähnlich, wechselnd allein oder zugleich sich hören lassen, wie es im Duett der Oper gebräuchlich ist, aber auch in der Kirchenmusik im ariosoartigen Styl, wo sich am Schluss die Stimmen in ein Ensemble oder in einen Choral vereinigen. Auch ein ebenso angelegtes Stück für Instrumente, ferner für zwei und mehr alternirende (dialogisirende) Chöre nennt man D. Endlich beim Orgelspielen die thematische Behandlung der Stimmen, also das dialogisirende Abwechseln auf den verschiedenen Manualen, Hauptwerk, Positiv, Echo. S. auch Duett.

Diamantl, Paolo, italienischer Operncomponist und Buffosänger, geboren 1805 in der Romagna, war im *Teatro comunale* zu Bologna als Bassbuffo engagirt und liess 1835 eine grosse Oper, »*La distruzione de' masnadieri*« und eine *Opera semiseria* »*La Turca fedele*« erscheinen. Seitdem ist er aber in keiner Art wieder vor die Oeffentlichkeit getreten.

Diapason (griech. *διὰ πασῶν*, sc. *χορδῶν*, wörtlich durch alle Saiten, also alle Töne des Systems, sowohl die diatonischen als chromatischen und enharmonischen umfassend) hiess bei den Griechen und daher auch bei den lateinischen Musikschriftstellern des Alterthums und des Mittelalters das Intervall einer Octave. Davon abgeleitet nannten dieselben: *D. perfectum* die vollkommene, *d. imperfectum* die unvollkommene und *d. superfluum* die übermässige Octave; ferner: *d. cum diapente* (Octave und Quinte) die Duodecime, *d. cum diatessaron* (Octave und Quarte) die Undecime und *disdiapason* die Doppeloctave. — Bei den französischen Instrumentenmachern war der D. die Benennung gewisser Tafeln, auf denen die Theile und Messuren der Instrumente sich verzeichnet fanden (s. Rousseau, *Dictionnaire*). Davon abgeleitet nennen die Franzosen jetzt den Tonumfang der Instrumente und Singstimmen ganz im Allgemeinen den D. und sprechen von einem D. der Flöte, der Oboe, des Claviers, des Soprans, Alts u. s. w. Mit *D. normal* dagegen bezeichnen sie die Normaloctave in Ansehung der normalen Tonhöhe, auch die Stimmgabel, resp. den Stimmtton, Kammerton, welcher seit 1858 nach dem Vorgange Frankreichs ziemlich allgemein zu 870 Schwingungen für das eingestrichene *a* angenommen worden ist.

Diapente oder **Dioxia** (griech.) hiess bei den alten und mittelalterlichen Musikschriftstellern schlechtweg die Quinte, und man gebrauchte zur näheren Bezeichnung die Ausdrücke *d. perfecta* die vollkommene (reine), *d. imperfecta* die unvollkommene (verminderte) und *d. superflua* die übermässige Quinte. In Ableitung davon war *d. cum semitono* die kleine Sexte, *d. cum tono* die grosse Sexte, *d. cum semiditono* die kleine Septime, *d. cum ditono* die grosse Septime und *d. cum diapason* die Duodecime.

Diapente pileata (latein.), eine gedeckte Quinte in der Orgel.

Diapentisare (latein. und ital., franz.: *quinter*), durch die Quinte fortschreiten (beim Stimmen der Claviere); die alten Tonlehrer, wie Johann de Muris u. A. bezeichnen damit die Quintenfortschreitungen im Allgemeinen.

Diaphonie (aus dem Griech.). Die Ausdrücke »*Symphoniea*« (σὺν mit, zusammen, φωνᾶν tōnen) und »*Diaphoniea*« (διὰ durch, auseinander, φωνέω) wurden von den altgriechischen Theoretikern in Beziehung auf Zusammenklänge in demselben Sinne angewendet, in welchem wir die Worte »*Consonanz*« und »*Dissonanz*« gebrauchen; es findet sich dies schon in dem Artikel *Consonanz* und *Dissonanz* angedeutet, wo man auch die entsprechende Eintheilung der Intervalle ersehen kann. Einen ganz andern Sinn erhalten jene Worte im Laufe der späteren Zeit. So erscheinen sie um 900 n. Chr. bei dem ältesten bekannten Schriftsteller, der über die ersten Versuche im mehrstimmigen Gesange eingehendere Mittheilungen macht, nämlich bei dem Benedictinermönch Hucbald (s. d.), in dem Sinne von »*Zusammenklang*« und »*Stimmenverschiedenheit*«. Dieser Theoretiker bezeichnet nämlich jene Art mehrstimmiger Sätzchen, welche er in seinem Traktate: »*Musica Enchiriadis*« (bei Gerbert, *Script. I*) mittheilt, und die unter dem Namen *Organum* (s. d.) bekannter geworden sind, mit den Namen »*Symphoniea*« und »*Diaphoniea*«. — Hucbald kennt zwei Arten der D. oder des *Organums*. In der ersten Art begleitet eine höhere Stimme (die *vox organalis*) den in der tieferen Stimme liegenden *Cantus firmus*, der aus dem Gregorianischen Gesange entlehnt ist, in Quart- und Quintenparallelen (a); in der zweiten Art dagegen — die Hucbald selbst nur als ein *Quartenorganum* der ersten Art ansieht, bei dem wegen der Unvollkommenheit der Quart- anderweitige Intervalle herbeigezogen werden, — herrschen auch noch die Quartparallelen vor, zwischen denen aber als Durchgänge einzelne Secunden und Terzen eintreten (b). Die zweite Art kann nur zweistimmig erscheinen und ist auch nach Hucbald's Ansicht nicht für alle Themen gut verwendbar. Die erste Art der D. kann aber auch mehrstimmig verwendet werden. »Entweder die Principalstimme wird in der Octave mitgesungen — eine mittlere Stimme kann, da es zwischen 1 und 8 keine wahre Mittelzahl giebt, dann nur so mitgehen, dass sie gegen die obere Knabenstimme um eine Quinte tiefer, gegen die untere Männerstimme um eine Quarte höher mitgeht — oder umgekehrt: eine solche Anordnung der Stimmen bringt also das *Quinten-* und *Quartenorganum* zugleich zur Anwendung. Oder es liegt die Principalstimme in der Mitte und das *Organum* wird verdoppelt, wo dann wieder die eine Stimme gegen die Hauptstimme in Quart, die andere in Quinten mitgeht. Oder es können beide Stimmen in Octaven verdoppelt werden (c). Das verdoppelte *Organum* ist nach Hucbald's Idee ein besonders schöner reicher Klangeffect, denn »diese Symphonien werden verschiedene und süsse *Cantilenen* in einander mischen; mit mässigem Zögern gesungen, genau ausgeführt, wird die Annehmlichkeit dieses Gesanges ausgezeichnet heissen dürfen«. (Vgl. A. W. Ambros, *Gesch. der Mus.*, B. II. S. 138 ff., wo auch die folgenden Beispiele stehen)

a. Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us. b. Rex coe-li Domine maris undisoni



Ueber die Entstehung dieser Art von Mehrstimmigkeit hat man die verschiedensten Vermuthungen aufgestellt. S. Organum. Feststehend ist indessen, dass Hucbald selbst nicht der Erfinder derselben ist, denn er spricht von ihr wie von einer bekannten Sache: »*quod assuete organisationem vocant*« — »was sie gewöhnlich die Organisation nennen«; ausserdem spricht aber auch schon Scotus Erigena (worauf zuerst Coussemaker in seiner »*Hist. de l'harm. de moyen âge*« aufmerksam machte) zu Anfang des 9. Jahrhunderts, also vor Hucbald, von dieser Art des mehrstimmigen Gesanges. Sie hatte sich demnach jedenfalls unter den Sängern festgestellt und weit verbreitet. Für uns ist es kaum begreiflich, wie man an so barbarischen Missklängen hat Geschmack finden können. Diese Versuche sind daher auch oft für blosser Speculationen der Theoretiker gehalten worden, wie denn z. B. Kiesewetter behauptet, das Organum sei »unmöglich« und es sei deshalb auch nie ausgeführt worden. Andere meinen, nur die Gewöhnung an die jetzige Art von Harmonisirung lasse uns das Ganze so übelklingend erscheinen, während minder verwöhnte Sänger sehr leicht eine Melodie in Quinten- und Quartenparallelen begleiten könnten. Die erste Ansicht lässt sich gegenüber der Thatsache, dass diese Sangesweise so weit verbreitet war, nicht festhalten; die zweite geht aber sicher zu weit. Man hört ja wohl mitunter Sänger eine Melodie im Abstände einer Quinte von einander singen, und ich selbst habe bei den ersten Uebungen zweistimmigen Gesanges im Classenunterrichte nicht selten diese Beobachtung machen können; — man hört dies aber nur von solchen Sängern, die entweder so schreien, dass sie nur ihre eigene Stimme hören, oder mit einem sehr wenig entwickelten musikalischen Gehör behaftet sind, — und in beiden Fällen kann man noch ganz andere Sachen zu hören bekommen. Diese Art Mehrstimmigkeit kann daher nur als ein roher Versuch betrachtet werden, der sich aus einer mangelhaften Entwicklung des Gehörs hinsichtlich gleichzeitiger Auffassung mehrerer Stimmen erklären lässt, — wie denn auch nach einiger Uebung bald richtigere Anschauungen gewonnen wurden. Ein neuerer Forscher (Dr. Osc. Paul, »Gesch. des Claviers«) hat nun versucht, die einschlagenden Stellen der Schriftsteller so zu übersetzen, dass die einzelnen Stimmen nicht gleichzeitig, sondern nach einander eingesetzt hätten. Bis jetzt haben aber diese Versuche noch wenig Anerkennung gefunden, weil doch viele Stellen allzubestimmt vom Zusammenklänge sprechen, als dass man ohne Zwang Paul's Lesart annehmen könnte. Interessant wäre es jedenfalls, wenn sich ein Jahrhunderte altes Räthsel auf diese Weise hätte lösen lassen. — Ganz in ähnlicher Weise wie Hucbald wendet Guido von Arezzo (s. d.) in seinem bei Gerbert abgedruckten »*Micrologus*« den Ausdruck D. an. Er hat Hucbald's Tractat jedenfalls gar nicht gekannt, sonst hätte er ihn sicher namhaft gemacht; jene Art der Mehrstimmigkeit musste also auch bis nach Italien Verbreitung gefunden haben. Guido's Ansichten unterscheiden sich von denen Hucbald's nur in einzelnen Punkten. Er meint unter anderem, die D. in Quinten sei zu hart, und empfiehlt daher die in Quarten (a) als »weicher«; ferner gestattet er, dass die Stimmen am Schlusse im Einklänge austönen dürfen (b), welche Manier er den Zusammenlauf (*Occursus*) nannte. Ueber die zweite Art der Hucbald'schen D., welche man auch wohl die »schweifende« genannt hat, giebt Guido verschiedene Regeln, die aber wenig dazu beitragen, die ganze Sache für unser Ohr erträglicher zu machen; nur finden sich noch einige Neuerungen ein. So lässt Guido z. B. ähnlich wie bei unserem Orgel-

punkte einen Ton festhalten, während der *Cantus firmus* sich um ihn herumbewegt (c), ja zum Schlusse giebt er sogar ein Beispiel, in welchem die Terzen vorherrschen (d). —

a. *Ser-vo fi-dem . . De-vo-ti-o-ne com-mit-to . . .*

b. *Ser-vo fi-dem . . De-vo-ti-o-ne com-mit-to . . .*

c. *Sexta hora sedit super pu-te-um . . .*

d. *Ve-ni-te ad . . . o-re-mus.*

Bei Johannes de Muris (s. d.) um 1330 ist der Ausdruck *D.* mehr in dem Sinne von »Zweistimmigkeit« gebräuchlich, und diese Bedeutung ist denn auch beibehalten worden. De Muris kennt ebenfalls zwei Arten der *D.*, die er *D. basilica* und *D. organica* nennt. Bei der ersten Art klingt ein Basston unverändert fort, während eine Gegenstimme (*Discantus*, s. d.) in der Quint oder Octav des Basses einsetzt, dann auf- und absteigt und endlich in einem zum Basse consonierenden Intervall abschliesst, ähnlich dem, was wir Orgelpunkt (s. d.) nennen. In der *D. organica* bewegen sich beide Stimmen, und zwar so, dass die eine steigt, sobald die andere fällt, und umgekehrt. Durch Octav- und Quintenverdoppelung entstanden drei- und vierstimmige Sätze, die de Muris »*Triphonie*« (Dreistimmigkeit) und »*Tetraphonie*« (Vierstimmigkeit) nannte (s. d.). Zur Zeit des de Muris galten die grosse und kleine Terz und die grosse Sexte bereits für Consonanzen, die Quarte aber für eine Dissonanz; ausserdem war aber auch schon das Gesetz bekannt, dass Quintenparallelen unstatthaft seien, während Terzen- und Sextenparallelen erlaubt waren. Aus dem *Organum* entwickelte sich daher in Frankreich eine minder herbe, aber ebenso mechanische Weise des mehrstimmigen Gesanges, indem organisirende Stimmen den *Cantus firmus* in Terzen- und Sextenparallelen begleiteten und nur am Schlusse mit ihm eine Octave bildeten. Auf diese Weise entstand eine Art der *D.*, welche man *Faux-Bourdon* (s. d.) nannte. Auch die von de Muris beschriebene *D.* mit Gegenbewegung war in Frankreich sehr in Uebung und wurde bald in einfacher Weise (Note gegen Note) ausgeführt, bald so, dass die abweichende Stimme (*Discantus*) zu fest gehaltenen Tönen des *Cantus firmus* allerlei melismatische Verzierungen auszuführen hatte. Diese Art des mehrstimmigen Gesanges hiess *Déchant* oder *Discantus* (s. d.). Wie sich dieser aus der *D.* entwickelt und endlich zu dem Contrapunkt fortgebildet hat, das wachzuweisen, ist hier nicht am Orte. Zu erwähnen ist noch, dass diese Neuerungen in Italien erst spät sich einbürgerten; namentlich sollen in der päpstlichen Capelle noch im 14. Jahrhundert nur einige »einfache alte Harmonien« — (womit angeblich die Hucbald'sche *D.* in Quinten und Quarten gemeint sein soll) — an Festtagen im Choralgesange gestattet gewesen sein.

Otto Tiersch.

Dias, Diego, portugiesischer Tonsetzer, nach *Machado Bibl. Lus. V. I p. 650*, zu Crato in der Provinz Alentejo geboren, war zuerst Chorschüler in Evora und später beliebter Componist. Es sollen in Portugal noch verschiedene seiner musikalischen Werke vorhanden sein, die für ihn ein vortheilhaftes Zeugniß ablegen.

Diaschisma (griech., aus den Wörtern $\delta\acute{\iota}\alpha$ — durch, und $\sigma\chi\iota\sigma\mu\alpha$ — Spaltung zusammengesetzt), ist ein Ausdruck in der Tonberechnungskunst, der seit Pythagoras, 530 v. Chr., in der Musik für einen Klangunterschied eingeführt wurde, welcher kleiner als ein Halbton und in der Tonhöhenfeststellung nur durch Zahlenproportionen mit Genauigkeit ausgedrückt werden konnte. Die Grösse des *D.* ist bis heute vielfach verschieden aufgefasst; je nachdem der musikalischen Rechenkunst (Kanonik im Gegensatz zur praktischen Musik) ein grösserer oder geringerer Werth beigelegt wurde, stellte man die Grösse des *D.* aufs neue fest, doch blieb diese Benennung stets in dem oben gedachten Sinne für Tonhöhenunterschiede geltend. Die verschiedenen bekannteren Feststellungen mögen hier folgen. Philolaos, 390 v. Ch. (?) lehrend, theilte den Ganzton 9:8 in *Apotome* = 2187:2048 und *Diësis* = 256:243; die Hälfte der *Diësis* nannte derselbe *D.*, welche er in zwei *Schisma* theilte. — Didymus, 38 v. Chr. lebend, scheint zuerst durch Einführung des Ganztons 10:9 die bisherigen Auffassungen des *D.* geändert zu haben, indem das nach ihm benannte didymische oder syntonische Komma (s. Komma), das durch das Verhältniss 81:80 gegeben wird und = $\frac{1}{16}$, pythagoräischen Kommas nach seiner Theorie war, aus dem *Schisma* und *D.* bestehend von ihm erklärt wurde. Erst bei Boëthius in seinem Werke *de mus. lib. 3. c. 5—8* und *lib. 2 c. 27* begegnen wir wieder einer neuen Erklärung des Ausdrucks *D.*; derselbe war hier der Name für die Hälfte des kleinen Halbtons. Noch bei Zarlino *Vol. 2 Ragion. 2 Definit. 27* im J. 1550 finden wir dieselbe Erklärung des *D.* Es scheint aber, als wenn in diesem Jahrhundert die altgriechischen Tonhöhenbezeichnungen sehr willkürlich aufgefasst und gedeutet wurden, denn Snegassus, 1597 gestorben, stellt in seinem Werke »*De Monochordi dimensione*« c. 6 die Regel auf, dass der vierte Theil eines musikalischen Kommas *D.* zu nennen sei. Später scheint die Feststellung des *D.* genannten Tonunterschiedes noch wankender geworden zu sein, und da die Praxis derselben fast gar nicht bedurfte, oft selbst in wissenschaftlichen Werken in sehr leichter Weise versucht zu sein. Hierfür führen wir Brossard's Auslassungen in seinem *Dict. p. 21 Art. Comma* vom Jahre 1700 an, worin er schreibt, dass das musikalische Komma mathematisch in zwei *Schisma* zerfalle, deren 18 einen Ganzton bilden, und zwei in einer Art *D.* genannt würden. Vier solcher *D.*, fügt er dem hinzu, und ein Komma geben einen Ganzton; jedenfalls ist dies nach Vorhergehendem sehr schwer verständlich. Viel exakter und für viele noch heute maassgebend ist die Erklärung des Musikschriftstellers Fr. Wilh. Marpurg in seinem »Versuch über die musikalische Temperatur« 1776, wo er Seite 56 dem *D.* unter den bemerkenswerthen Kommas eine Stelle anweist. Derselbe sagt: das *D.* 2048:2025 = (81:80) — (32805:32768) enthält $\frac{10}{16}$ pythagoräische Kommas, während das *Schisma* nur $\frac{1}{16}$ des Kommas = 32805:32768 gross ist. Beide, *Schisma* und *Diaschisma*, zusammen geben das didymische oder syntonische Komma. Wir unterlassen es, jede Beziehung zwischen den verschiedenen Feststellungen der *D.*'s erklären zu wollen, sondern bemerken nur noch, dass man in neuester Zeit jedes Tonverhältniss, das kleiner als 25:24 ist, ein Komma (s. d.) nennt und dadurch jeder andere Ausdruck, also auch *D.*, für ein Tonverhältniss antiquirt ist.

2.

Diastasma auch **Diapsalma** (griech.), wörtlich die Zertrennung oder die durch Zertrennung entstandene Lücke, hiess bei den Alten die Pause, genauer die Pause zwischen zwei Strophen oder Versen eines Gesanges. Abweichend davon erklärt Mattheson (Patriot S. 264) **Diapsalma** für eine Versetzung und Veränderung einer Melodie. S. Selah.

Diastaltika (griech.) oder diastaltische Melodie war eine Art der griechischen Melopoie (s. d.) für den Ausdruck männlichen Muthes und edler Gesinnung, sowie erhabener Empfindungen. Sie war daher besonders bei heroischen und tragischen Gegenständen statthaft.

Diastema (griech., latein. *intervallum*) nannten die Griechen im Allgemeinen das Intervall, ohne nähere Bestimmung seiner Grösse. Tinctoris erklärt *D.* für gleichbedeutend mit Komma. Zur näheren Bezeichnung dienten folgende Zusam-

mensetzungen: *D. compositum* d. i. ein Intervall, welches ein oder mehrere kleine Intervalle in sich fasste; *d. incompositum*, ein solches, das keine kleineren Intervalle in sich fasste, d. h. nach Massgabe des Klanggeschlechts des Tetrachordes, in welchem das Intervall vorkommt. Denn die obenliegende kleine Terz im chromatischen Tetrachord ist z. B. ein solches *intervallum incompositum*, nicht, als ob es sich nicht in kleinere Intervalle zerlegen liesse, sondern weil sie in diesem Klanggeschlechte in kleinere Intervalle nicht zerlegt werden durfte; *d. commune*, ein Intervall, das bald *compositum*, bald *incompositum* sein konnte, z. B. der Halbton *H—c*, der im diatonischen und chromatischen Klanggeschlecht kein Intervall zwischen sich hatte, also *incompositum* war, während er im enharmonischen Klanggeschlecht noch das um einen Viertelton erhöhte *H* enthielt, also *compositum* war; *d. diaphonum*, das dissonirende Intervall; *d. antiphonum*, das Intervall der Octave; *d. homophonum*, der Einklang.

Diastole (vom griech. διαστολή das Auseinanderziehen, die Trennung, Scheidung) oder die **Diastolik** nannten die älteren Theoretiker, so viel man weiss von Zarlino (1589) an, die Lehre von den Ab- und Einschnitten (Incisionen, Interpunctionen) und hinwiederum von den Verbindungen (Conjunktionen) der musikalischen Perioden in der melodischen Setzkunst. Vergl. Mattheson, Capellmeister S. 180.

Diatessaron (griech.) war bei den Griechen, sowie bei den Tonlehrern des Mittelalters die Benennung der reinen Quarte. Davon abgeleitet bezeichnete *diatessaronare* (latein., französ.: *quarter*) bei den alten Theoretikern (Johann de Muris u. A.) das Fortschreiten in Quartan beim Organum.

Diatoni (latein., aus dem Griech.) hiessen die Terztöne im diatonischen Klanggeschlecht der Griechen. S. *Soni mobiles* und Tetrachord.

Diatonisch (vom griech. διάτονος) bezeichnete in der pythagoräischen Musiklehre jede Tonfolge im Tetrachord, die so viel als möglich, d. h. zwei, gleiche durch das arithmetische Verhältniss 9:8 darzustellende Ganztöne führte; ausser diesen enthielt sie dann natürlich noch das Restintervall 256:243, damals *Limma* (s. d.), später pythagoräische *Diesis* und jetzt wohl Halbton genannt, zum Unterschiede von der chromatischen (s. d.) und der enharmonischen (s. d.). Auch alle späteren arithmetischen Intervallfeststellungen in Griechenland, die sich nach der Aristoxenischen Lehre entwickelten, wie diese selbst, änderten an der oben gegebenen Erklärung des Wortes *d.* nichts, indem sie alle nur in Bezug auf die Grössenberechnung der Ganz- und Halbtöne sich von einander unterschieden. Ebenso fand im abendländischen Musiksysteme des Mittelalters dieser Ausdruck seit der frühesten Zeit in letzterwähntem Sinne seine Verwerthung. Mit der Einführung der alphabetischen Tonbenennung galt dem entsprechend die Regel: Alle Oktavgattungen, in denen nur Töne durch einfache alphabetische Namen gekennzeichnet vorkommen, *d.* zu nennen. Als endlich sich das Abendland dafür entschied, nur die *C-* und *A-*Oktavgattung zu pflegen und Halbtöne einzuführen, nannte man zuerst nur jede Scala, deren alphabetische Benennung einfach war und *B* nicht enthielt, *d.*, später, wie noch heute, nannte und nennt man so jede Tonleiter, die der *C-*dur oder *A-*mollleiter in der Abwechselung der Ganz- und Halbtöne transponirt (streng nachgebildet) ist; in derselben können die alphabetischen oder alphabetisch-syllabischen Benennungen der Tonstufen nur in einer Form vorkommen. In der modernen Musik kommt die diatonische Tonleiter nur selten rein zur Anwendung, wird vielmehr durch melodische und harmonische Ausweichungen (Modulationen) häufig unterbrochen. Aber noch der gregorianische Gesang und die alten Choräle sind in der diatonischen Tonart geschrieben und dulden mit alleiniger Ausnahme des *brotundum* keine leiterfremde Erhöhung und Erniedrigung der Töne. 2.

Diatonisch-chromatische Tonleiter heisst diejenige Tonleiter, die aus einer Reihenfolge von lauter Halbtönen besteht, so dass grosse und kleine halbe Töne mit einander abwechseln.

Diatonische Diesis bezeichnet in der mathematischen Musik das durch die

Ration 256:243 dargestellte Intervall, welches durch Subtraction (s. d.) der zwei Verhältnisse $(9:8) + (9:8)$ von der Ration $4:3$, d. h. durch Abzug zweier pythagoräischer Ganztöne von der reinen Quarte, entsteht. 2.

Diatonisches Geschlecht nannten die Griechen alle diejenigen Tetrachorde zusammengenommen, die in ihrer Eintheilung zwei Ganz- und einen Halbton zeigten. S. diatonisch. In der abendländischen Musik nennt man sämtliche Dur- und Moll-Tonleitern zusammen, deren Norm in den Artikeln *C*-dur und *A*-moll eingehender besprochen ist, das d. Geschlecht. 2.

Diatonische Töne oder Intervalle heissen alle Klänge die einer diatonischen Tonfolge entnommen sind. S. diatonisch. 2.

Diatonische Tonleiter, Tonreihe oder Tonfolge nennt man die geordnete Aneinanderreihung sämtlicher diatonischen Töne, welche von einem Grenztone derselben aus beginnt, in einer Octave. S. diatonisch. 2.

Diatono-Diatonico heisst das Durssystem der diatonischen Octavgattungen, ohne alle Versetzungszeichen. *D. molle*, das Mollsystem mit einem \flat am Schlüssel. S. Tonart.

Diatonos ist die lateinische Benennung der Töne *g*, *c*, *d* und *g* im griechischen Tonsystem. S. Tetrachord.

Diaulos (griech.), die Doppelflöte (s. d.).

Diaulion (griech.) nannten die Griechen ein Zwischenspiel (Ritornell) von Flöten, welches zwischen den Strophen der Chöre ausgeführt wurde.

Diazeuxis (griech., latein: *disjunctio*, die Trennung) bezeichnete bei den griechischen und lateinischen Theoretikern die Trennung zweier nach einander folgender unverbundener Tetrachorde durch einen zwischen diesen vorhandenen Ton. So befand sich zwischen den beiden unverbundenen Tetrachorden *e-f-g-a* und *h-c-d-e* noch der Ton *b*. Ueber diazeuxischer Ton im griechischen Tonsystem s. Tetrachord.

Dibdin, Charles, unsteter, aber talentvoller englischer Componist, Theaterdichter, Schauspieler, Sänger, Clavierspieler und Schriftsteller, geboren um 1745 zu Southampton, als Sohn eines Goldschmieds, war ursprünglich Chorknabe an der Kathedrale zu Winchester und erhielt als solcher musikalischen Unterricht vom Organisten Fussel. Seit 1760 war er am Coventgarden-Theater, später an dem von Garrick geleiteten Drurylane-Theater als Sänger und Schauspieler engagirt und schrieb den Text und die Musik von gegen 100 Operetten, Divertissements, Pantomimen und Liedern, unter denen seine Seemannslieder (*»The sea songs«*) enormen Beifall erhielten. Weiterhin errichtete er eine Art Marionetten-Theater und belustigte die Zuschauer durch politische Anspielungen, Persifflagen bekannter Persönlichkeiten u. dergl. Sodann wurde er Direktor des Theaters *»the royal circus«*, das er aber kein Jahr lang zu halten vermochte. Bald darauf erregte er von Neuem Aufsehen durch eine grössere pikant geschriebene Reisebeschreibung, betitelt: *»A musical tour through England«* (Sheffield, 1788), die jedoch nicht von höherer Bildung zeugt und in der Art, wie D. über Kunst und Künstler spricht, beweist, dass ihm überhaupt der Sinn für gediegene Kunst mangelte. Das Buch war wohl nur deshalb geschrieben, um die Mittel für eine Reise nach Indien zu erlangen, und D. schiffte sich auch bald dahin ein. Widrige Winde liessen aber das Schiff nicht auf die hohe See gelangen und zwangen es endlich einen englischen Hafen aufzusuchen und günstigeres Wetter abzuwarten, weshalb der unruhige D. vorzog, nach London zurückzukehren. Dort dichtete und componirte er wieder fleissig, u. A. das Intermezzo *»The whim of the moments«*, welches einen so unerhörten Erfolg hatte, dass von dem Liede *»Poor Jack«* daraus allein in einigen Wochen 17,000 Exemplare verkauft waren. Viel Glück fernerhin machte seine neue Art deklamatorisch-musikalischer Unterhaltungen (*»Readings and musica«*), die er mit eigenen Produktionen in einem Saale hielt, dem er den Namen Sanssouci und die bezeichnende Aufschrift *»Vive la bagatelle«* gab. Trotz aller dieser glücklichen Erfolge und mehrmaliger Unterstützung von der Regierung starb D. 1814 in grosser Dürftigkeit zu London. Ausser den genannten Werken veröffentlichte er eine Geschichte der englischen Bühne

(London, 1795, 5 Bde.), ein didaktisches Gedicht »*The harmonic preceptor*« (London, 1807), seine Memoiren, betitelt »*Professional life*« (2 Bde., London, 1802) und viele Schauspiele und Romane. Endlich hat er auch noch Claviersonaten und andere Instrumentalstücke componirt. Es ist zu bedauern, dass er sein eminentes Talent nicht durch Studium zu seiner vollen Entfaltung hat gelangen lassen.

Dibdin, Elisabeth, geschickte englische Harfenspielerin, geboren 1787 zu London, war als Virtuosa sehr geschätzt und als Lehrerin gesucht. Sie starb als Professorin ihres Instruments an der königl. Akademie in London.

Dicäarchus aus Messana, ein griechischer Philosoph, der um 300 v. Chr. lebte, sich der Lehre des Aristoteles anschloss und »über Musik«, sowie »über musikalische Wettkämpfe« geschrieben hat. Die Fragmente seiner Schriften gab M. Fuhr (Darmstadt, 1841) heraus.

Dicellus, Johann Sebastian, deutscher Tonkünstler, geboren zu Schmalkalden um 1650, studirte 1669 zu Jena Medicin, und betrieb daneben eifrig Musik, wofür die von ihm in jenem Jahre zu Jena herausgegebene »Nacht-Musik auf Schenkii Geburtstag, a Canto solo con Ritornello a 2 V. e Contrab.«, sowie der Umstand, dass er um 1693 Cantor zu Tondern im Schleswig'schen war, Beweis geben.

Dichord oder **Dichordon** (griech.), der Zweisaiter, war Ende des 18. Jahrhunderts der gebräuchliche Name für das einzige antike Griffbrettinstrument, das zuerst Burney durch seine *Hist. of the Mus. T. I p. 204—205* allgemeiner bekannt machte, und dessen Urname wie Ursprung bis heute noch nicht ermittelt ist. Aus bildlichen Darstellungen wissen wir, dass sowohl in Aegypten wie Assyrien dies Tonwerkzeug in fast gleicher Form in Gebrauch war, und zwar in Assyrien nur zweisaitig, wie die Saitenenden documentiren, in Aegypten jedoch selbst drei- und mehrsaitig, wie die dargestellten Wirbel verrathen. Das frühest gebrauchte D. in Aegypten, dessen Bild in die Hieroglyphenschrift aufgenommen, von mehr lautenähnlicher Form, wurde wahrscheinlich nur, wie das Monochord (s. d.) der Griechen, zu genauen Tonhöhenmessungen angewandt; die aus weit späteren Zeiten stammenden Abbildungen des eigentlichen, D. genannten Griffbrettsinstruments, welches einen viel längeren Hals zeigt als das hieroglyphische, zeigen uns wohl erst das umfangreichere Tonfolgen zu geben fähige Musikinstrument; die Saiten desselben wurden wahrscheinlich mittelst eines Plectrums tönend erregt.

0

Dichte Klanggeschlechter (latein.: *genera spissa* oder *densa*), ist die Benennung des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts der Griechen, wegen der über dem Grundtone der Tetrachorde dicht zusammengedrängten chromatischen Halb- und enharmonischen Viertelstöne (das Dichte, *pyknon*). Dies diatonische Klanggeschlecht hiess *genus rarum*. S. Tetrachord.

Dickhut, Christian, deutscher Hornvirtuose, hat sein Instrument wesentlich verbessert und viele angenehme Stücke für dasselbe, auch für Guitarre componirt. Um 1812 war er Mitglied der Mannheimer Kapelle.

Dickinson, Edmund, englischer Naturforscher und um 1680 als königl. Leibarzt in London angestellt, hat u. A. eine *Periodica exegesis* über griechische Musik (London, 1689) erscheinen lassen.

Dickmann, Marie, beliebte deutsche Bühnensängerin, geboren 1817 in Elbing, war von 1837 bis 1845 am Königstädter Theater zu Berlin engagirt.

Dickons, Madame, geborene Poole, berühmte englische Sängerin, geboren 1780 zu London, war lange Zeit eines der angesehensten Mitglieder am Coventgarden-Theater und glänzte auch in der italienischen Oper zu Paris, in Venedig u. s. w. Im J. 1822 entsagte sie der Bühne und starb 1833 zu London.

Didaktik (aus dem Griechischen, von *διδάσκειν* d. i. lehren abgeleitet), die Unterrichtswissenschaft, heisst der Theil der Erziehungslehre, welcher die Gesetze und Regeln für den Unterricht insbesondere darlegt. Da sich bei jeder Art des Unterrichts, also auch beim musikalischen, drei Momente unterscheiden lassen, nämlich Zweck, Mittel und Methode, so umfasst die musikalische D. die Lehre von dem Zwecke, den Mitteln des Musikunterrichts oder dem Unterrichtsstoffe und

der Methode. Davon abgeleitet nennt man didaktische Werke alle Arten praktischer oder theoretischer Lehrbücher, auf musikalischem Gebiete also z. B. Schulen oder Anleitungen zum Singen, resp. zum Gebrauch musikalischer Instrumente, Harmonie- und Compositionslehren u. s. w.

Diday, Emil, französischer, in Paris lebender Arzt, schrieb u. A. eine physiologische Abhandlung über das Umschlagen der Stimme (Paris, 1840).

Diderot, Denis, berühmter Philosoph und einer der ausgezeichnetsten unter den französischen Encyklopädisten, geboren am 5. Octbr. 1713 zu Langres in der Provinz Champagne, erhielt seine wissenschaftliche Erziehung im dortigen Jesuitencollège und war für den geistlichen Stand bestimmt, der ihm jedoch nicht zusagte, weshalb ihn sein Vater behufs juristischer Studien nach Paris sandte. Dort legte sich D. aber mit Vorliebe und Eifer auf Mathematik, Physik, Philosophie und schöne Wissenschaften und erwarb sich bald unter den schönen Geistern der Hauptstadt einen Namen. Den Grund zu seinem Ruhme in musikalischer Hinsicht legte er hauptsächlich durch seine »*Mémoires sur différens sujets de mathématique*« (Haag, 1748), welche die Prinzipien der Akustik in sehr guter und scharfsinniger Behandlung vereinigt enthalten. Besonders fruchtbar wirkte auf ihn der freundschaftliche Umgang mit Rousseau und d'Alembert, mit denen verbunden er 1751 jene berühmte »Encyklopädie« begründete, die noch immer mustergültig für alle lexikalischen Arbeiten und Forschungen dasteht. D. selbst unterzog sich bei diesem mühevollen, zwanzig Jahre in Anspruch nehmenden Unternehmen der Ausarbeitung der in die Künste und das Gewerwesen fallenden, namentlich auch aller auf Instrumentebau bezüglichen Artikel. Ausserdem hat er in zahlreichen Einzelschriften musikalisch sehr bedeutsame Untersuchungen angestellt und treffliche Winke gegeben. Eine Auswahl der aus denselben gezogenen Fragmente befindet sich im 8. Jahrg. der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung Nr. 12 u. ff. Der Gewinn aller dieser Arbeiten war aber bei seiner wenig geordneten Hanshaltung so unbedeutend, dass er sich genöthigt sah, seine werthvolle Bibliothek zu veräussern. Die Kaiserin von Russland kaufte dieselbe für 50,000 Livres, überliess sie ihm aber zum Gebrauch auf Lebenszeit. Auf ihre Einladung ging D. nach Petersburg, missfiel jedoch durch ein zweideutiges Quatrain, so dass er bald wieder abreiste. Er starb am 31. Juli 1784 zu Paris. In Deutschland haben die grössten Geister wie Lessing, Goethe, Rosenkranz, F. v. Raumer u. s. w. bis in die neueste Zeit hinein das Andenken an D.'s ausserordentliche Bedeutung rege erhalten.

Didymaios (griech., latein.: Didymäus) ist der Beiname des Musengottes Apollon, den er erhalten hatte von dem kleinasiatischen Orte Didyma, jetzt Jeronda oder Joran, im Gebiete von Milet, wo der berühmte Tempel mit der Apollonstatue von Komachos und dem Orakel des Gottes sich befand, welches letztere sich bis in die spätesten Zeiten des hellenischen Cultus erhielt. Gleichfalls berühmt waren in diesem Orte die Didymeen, Feste der kleinasiatischen Griechen, bei welchen hauptsächlich musikalische Wettstreite veranstaltet wurden.

Didymisches Komma, also nach dem griechischen Gelehrten Didymus (s. d.), sonst auch wohl syntonisches (s. d.) genannt, bezeichnet noch heute in der mathematischen Klanglehre das Komma (s. d.), welches den Unterschied zwischen dem grossen, durch die Proportion 9:8 zu gebenden, und dem kleinen durch die Ration 10:9 auszudrückenden Ganzton darstellt. Dieser Unterschied, der in dem nur noch dem Namen nach bekannten Werke des Didymus: »*De differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum*« zuerst festgestellt gewesen sein soll, stellt die Ration 80:81 genau dar, und ist derselbe die Summe der Verhältnisse (2048:2025, s. Diaschisma) + (32805:32768, s. Schisma), welche Summe elf Zwölftheilen des pythagoräischen Kommas (s. d.) gleich ist. 2.

Didymus mit dem Beinamen χαλκέντερος, d. i. der mit dem eisernen Eingeweide, berühmter alexandrinischer Grammatiker aus der Schule des Aristarchus, lebte etwa 30 v. Chr. und soll in Folge seines wahrhaft eisernen Fleisses sich den angeführten seltsamen Beinamen erworben haben. Er soll, nach Seneca, über 4000 Bücher verfasst haben, darunter viele die Musik behandelnde, von denen jedoch keines bis auf

unsere Zeit gekommen ist. Eins derselben, dessen Titel »*De differentia Aristozeniorum et Pythagoricorum*« gelautet haben soll, soll die wichtige Erfindung des D., die Verbesserung der pythagoräischen Proportion des Ganztons 9:8 zu 10:9, sowie die Construction des nach ihm didymischen genannten Kommas 81:80 enthalten haben. Welchen Werth diese Lehren noch heute in der Musik haben, werden die besonderen Artikel eingehender beleuchten. Sonst vergleiche man noch über D. die Auslassungen Mattheson's in seinem *Orch. III* p. 407 und Hederich's *Notit. Auct. antiqu.* p. 335. — Gesner führt in seiner *Bibl. univers.* noch einen D., Sohn des Heraclides an, der zu Nero's Zeiten als Musiker und Musikschriftsteller sich so hervorthat, dass der Kaiser ihm mehrmals Geschenke zukommen liess. — Ferner wird noch von Hederich in seinen *Notit. Auct. med.* p. 696 eines D. gedacht, der 392 n. Chr. in Alexandrien, über 80 Jahre alt, lebte, und seit seiner Knabenzeit her blind gewesen war. Derselbe soll in den Wissenschaften und in der Musik sehr bewandert, in seinen rüstigen Jahren Lehrer an der Catechismusschule dasselbst gewesen und 395 den Märtyrertod gestorben sein. Vergl. Forkel, *Gesch. d. Mus.*, Theil 1 Seite 362 und 363. 2

Dieckmann, Lüdert, ein in Schweden geborener Musiker, der nach Mattheson's Anhang zu Niedtens Musik. *Handleit zur Variat.* des G. B. p. 199 im Jahre 1720 Organist in Stockholm war. Näheres ist über ihn nicht bekannt. †

Diedicke, Ferdinand, trefflicher Tenorist, geboren 1804 zu Obertau, erlangte vom Theater in Dessau aus, dem er seit 1822 angehörte, einen guten Ruf als Sänger und war ausserdem noch als Kammersänger des Herzogs angestellt. Er starb 1847 zu Dessau.

Diehl, eine berühmte deutsche Familie von Instrumentebauern, deren Hauptzweig die Verfertigung von Streichinstrumenten aller Art war und bis auf die Gegenwart geblieben ist. Der älteste derselben, Martin D., geboren um 1775, war kurfürstl. Geigenmacher in Mainz und baute namentlich gute und sehr gesuchte Contrabässe. Von seinen Söhnen, die zugleich seine Schüler waren, ging der ältere, Jacob Louis D., geboren 1807 in Mainz, zunächst nach Bremen, wo er viele Jahre hindurch mit Auszeichnung den Industriezweig seines Vaters betrieb, dann aber, einem Rufe folgend, nach Hamburg, woselbst das Geschäft, in das er seinen Sohn Nicolaus Louis D., Martin D.'s Enkel als Theilhaber aufgenommen hat, in grosser Blüthe steht. Der Hauptgegenstand desselben ist die Erbauung von Violinen und Bratschen, deren Trefflichkeit von Spohr, Lipinski, Joachim und anderen Kunstgrössen glänzende Zeugnisse erhalten hat. Auch vorzügliche Reparaturen älterer classischer Instrumente gehen aus dieser Werkstatt hervor. — Der jüngere Sohn Martin D.'s, Namens Nicolaus D., geboren 1810 zu Mainz, übernahm das Geschäft seines Vaters und verlegte dasselbe nach Darmstadt, wo er als grossherzogl. Hofinstrumentenmacher in Thätigkeit ist und den alten Ruf der Firma, die besten Contrabässe zu bauen, aufrecht erhalten hat.

Dieltz, ein vielseitig ausgebildeter deutscher Gelehrter, geboren 1781 zu Berlin, machte sich dadurch einen Namen, dass er Rousseau's »*Dorfwahrsager*« metrisch und musikalisch bearbeitete. Ausserdem ist er der Verfasser einer Monographie über die komische Oper.

Dieltz, Emilie, eine kunstgebildete Sängerin und Gesanglehrerin, geboren um 1830 zu Berlin, wo sie sich später vielfach als Solistin in Concertaufführungen auszeichnete. Behufs höherer Gesangstudien ging sie nach Paris, wo sie Schülerin Bordogni's wurde, dann nach Italien. Mit dem Titel einer königl. sardinischen Kammersängerin kehrte sie nach Berlin zurück und gründete dasselbst 1859 eine Gesangschule mit dem ausgesprochenen Zwecke, die Methode Bordogni's und Garcia's zu pflegen. Dieselbe ging aber nach kurzem Bestehen wieder ein.

Diem, Joseph, ausgezeichnete Violoncello-Virtuose der Gegenwart, geboren 1836 zu Kellmünz bei Memmingen in Baiern, war der Sohn armer Landleute, dem es nur in Folge bewundernswerther Ausdauer und Beharrlichkeit gelang, sich unter den ungünstigsten Umständen vom Hirtenjungen zum berühmten Tonkünstler emporzuschwingen. In frühester Zeit hatte er sich von seinen Ersparnissen eine

Flöte, später eine Geige angeschafft, auf welchen Instrumenten er Tag und Nacht unverdrossen übte. Als er 15 Jahr alt war, ging er mit einer Truppe von fahrenden böhmischen Musikanten auf die Wanderschaft und füllte als Tanzspieler die Stimme einer zweiten Violine aus. Bittere Noth zwang ihn, in der Schweiz diese Gesellschaft wieder zu verlassen, und er wäre vielleicht für die wirkliche Kunst verloren gewesen, wenn nicht damals ein edler jüdischer Gutsbesitzer sich seiner angenommen und erwirkt hätte, dass D. behufs höherer musikalischer Ausbildung das Conservatorium in München besuchen durfte. Dort wandte sich D. von der Violine zum Violoncello und bildete sich, hauptsächlich unter Müller's Leitung, unterstützt von den seltensten musikalischen Anlagen und einem hellen Sinn, in kürzester Frist zum Virtuosen auf diesem Instrumente aus. Nach dreijährigem, von ausserordentlichem Erfolge gekrönten Studium gab er zuerst in Augsburg ein Concert, in dem er sofort Aufsehen erregte und wurde von einem kunstliebenden Nürnberger Fabrikherrn mit einem kostbaren Guarnerio-Violoncello beschenkt. Von dem Verlangen getrieben, es bis zum höchsten Gipfel auf seinem Instrumente zu bringen, ging er noch nach Weimar und liess sich von Bernh. Cossmann dem Ziele seines Strebens zuführen. Ein Artikel J. C. Lobe's in der Gartenlaube (überschrieben »Ein Sennhirte« im Jahrg. 1870 No. 14) lenkte später die allgemeine Aufmerksamkeit auf D., der auf Empfehlung Cossmann's hin vorerst 1866 einem Rufe als Professor an das Conservatorium in Moskau folgte und dort als Lehrer mit grossem Erfolg wirkte. Von Moskau aus unternahm er alljährlich grössere und kleinere Kunstreisen, namentlich nach Deutschland und England (1872 nach America) und hat sich den unbestrittenen Ruhm erworben, von den heutigen Violoncellovirtuosen einer der allerersten zu sein. Von einer Thätigkeit D.'s als Componist dagegen ist nichts bekannt geworden, und es dürfte nur anzuerkennen sein, wenn die Enthaltensamkeit auf dem Felde der Produktion aus einer richtigen Selbstbeurtheilung des Umfanges seiner Fähigkeiten hervorgegangen sein sollte.

Diener, Ernst, berühmter deutscher Sänger, welcher um 1737 in der Hofkapelle zu Merseburg stand und sich auch als Componist grösserer Werke auszeichnete, von denen besonders eine Passionsmusik bekannt geblieben ist. — Ein Sänger der Gegenwart gleiches Namens, der noch in den Stadien der Entwicklung steht, scheint einer bedeutenden Zukunft entgegen zu gehen. Derselbe war in den Jahren 1869 und 1870 Violinist der Kroll'schen Theaterkapelle in Berlin, kam dann als Baritonsänger an das Hoftheater zu Dessau und bildete sich dort zum Tenoristen aus. Als solcher gastirte er 1871 in Berlin, ging dann nach Mainz und ist gegenwärtig in Köln engagirt. Trotzdem er mehrfach den Ruf an grosse Hofbühnen erhalten, hat er es vorgezogen, sich vorerst noch an kleineren Theatern Routine, Sicherheit und ein bedeutenderes Gesangsrepertoire zu erwerben.

Diepaga heisst eine sehr geschätzte altindische einfache Râgina (s. d.), die eine nach unseren Begriffen unvollkommene Tonleiter verwerthet, indem ein Intervall ausfällt.

Diepardhur ist die Benennung einer unregelmässigen Taktperiode der alten Inder, die sie durch die Zeichen oo[[SS andeuteten (s. Notation) und die mittelst Noten, wie folgt, versinnbildlicht werden kann:



Diepro, Anton Wilhelm, holländischer Trompetenvirtuose, geboren 1808 zu Amersfoort, liess sich, nachdem er sich mit grossem Erfolg auf Reisen öffentlich hatte hören lassen, in Paris nieder, wo er für das Orchester der Grossen Oper gewonnen wurde. Später wurde er zum Professor der Trompete am Conservatorium ernannt und schrieb als solcher eine brauchbare Trompetenschule.

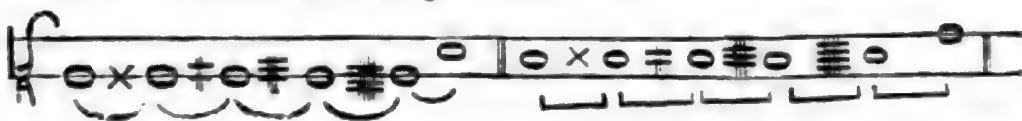
Dies, Albert Karl, ein deutscher Maler, geboren 1755 zu Hannover, machte sich auf musikalischem Gebiete dadurch bemerkbar, dass er zuerst »Haydn's Biographie nach mündlichen Erzählungen« (Wien, 1810) veröffentlichte.

Dièse (französ.), ist in Frankreich die Benennung für das Kreuz, #, als Erhöhungszeichen in der Notenschrift, sowie ein Namenszusatz für um einen Halbton erhöhte Töne, wenn diese Erhöhung durch obiges Zeichen vermerkt ist. Man fügt dann dem Namen des erhöhten Tones das Wort *dièse* hinzu, z. B. *ut* mit einem Kreuze versehen (*cis*) nennt man *ut dièse* und *ré* unter gleicher Bedingung (*dis*) *ré dièse* u. s. w. Ueber die Entstehung und Bedeutung dieses Wortes giebt der Artikel *Diesis* nähere Auskunft.

†

Dies irae, dies illa heisst nach den Anfangsworten der lateinische Hymnus auf das Weltgericht, dem schon frühzeitig in dem liturgischen Rituale der abendländisch-katholischen Kirche eine bestimmte Stelle angewiesen wurde und der jetzt den zweiten Satz der *Missa pro defunctis* (Requiem) bildet. Unstreitig stammen die schönen und erhabenen Textworte aus dem 13. Jahrhundert und können demnach weder von Gregor dem Grossen (gestorben um 604), noch von Clairveaux (gest. 1153) herrühren. Andere haben sie den Dominicanern Umbertus und Franzipani, die im 13. Jahrhundert als Kirchenliederdichter glänzten, zugeschrieben; am wahrscheinlichsten erscheint es, dass sie von dem Franciscaner Thomas a Celano verfasst sind, der zu Celano im jenseitigen Abruzzo geboren, 1221 Custos der Minoritenconvente zu Mainz, Worms und Köln war, 1230 nach Italien zurückkehrte und um 1255 gestorben zu sein scheint. Wann dieser Hymnus zuerst von der Kirche aufgenommen worden sei, die ihn als Sequenz (s. d.) dem Requiem in der Messe anreichte, lässt sich nicht mehr genau bestimmen; doch ist es jedenfalls schon vor 1385 geschehen. Bei dieser Gelegenheit wurden im Texte mehrere Veränderungen vorgenommen, der Anfang weggelassen und dagegen einige Verse von Felix Hämmerlin, geboren 1389, den man ebenfalls für den Verfasser des ganzen Hymnus gehalten hat, hinzugefügt. In dieser veränderten Form wurde er auch in das römische Missale, welches in Folge des tridentiner Concils im J. 1567 erschien, aufgenommen und von der römischen Kirche noch jetzt gebraucht. Der ursprüngliche Text scheint übrigens der zu sein, welcher sich in der Kirche des heil. Franciscus zu Mantua auf einer Marmorplatte eingegraben findet. S. auch Requiem.

Diesis (griech., latein.: *divisio*, französ.: *dièse*), die Theilung. Schon die alten Griechen bezeichneten mit D. (δίσσις) in der musikalischen Klanglehre Theile des Ganztons, die kleiner als die Tonhälfte waren, welche Benennung von den Lateinern fortgebraucht wurde, und sich bis heute für ähnliche Tonunterschiede in Anwendung findet. Ursprünglich sollen die Pythagoräer nur das *semitonium diatonicum* 256 : 243 D. genannt haben, später jedoch auch, wie Macrobius im *Somnium Scipionis lib. 2 c. 1* anmerkt, das *semitonium minus*. Spätere Musikschriftsteller, wie Aristoxenus p. 14 und 20 (334 v. Chr.), Vitruvius *lib. 5 c. 4*, (um Christi Geburt) und Aristides Quintil. p. 13 *ed. Meibom* (130 n. Chr.), führen D. als Namen sowohl für den Viertelston (s. d.), wie für den Drittels- (s. d.) und Halbton (s. d.) und nannten dem entsprechend diese Tontheile *D. enharmonica*, *D. chromatica minor* und *D. magna*. Bei der Wiederaufnahme der griechischen Musikgelehrsamkeit im Mittelalter fand besonders die letzterwähnte Auffassung von D. allgemeinere Geltung, wofür die verschiedenen Werke aus damaliger Zeit so wie die Aufstellung des *Pentacontachordon* (s. d.) oder *Linceo* (s. d.) geheissenen Instruments, das Fabio Colonna, geboren 1567, erfunden hat, Zeugniß ablegen. Ja, man befließigte sich in jener Zeit, selbst noch kleinere Theile des Ganztons in den praktischen Gebrauch zu ziehen, wie das *Archicymbalum* (s. d.) beweist, das nach Salina *lib. 3 c. 27* im Jahre 1537 in Italien nicht zu den Seltenheiten gehörte; auf demselben waren die Ganztöne in fünf kleinere gleiche Theile zerlegt, deren drei ein *semitonium majus* und zwei ein *semitonium minus* bildeten, und jeden dieser kleineren Theile nannte man ebenfalls D. Diese verschiedene D. an notirte man folgendermassen:



Die praktische Einführung dieser verschiedenen D.en vermochte nicht festen Fuss zu fassen, hat uns jedoch das jetzt allgemein angewandte Erhöhungszeichen (s. d.) geliefert und den mit diesem Zeichen verbundenen Ausdruck *dièso* (s. d.) in den romanischen Tonbenennungen. In neuerer Zeit findet man den Namen D. in der mathematischen Klanglehre nur für zwei Theile eines Ganztons in Gebrauch wenn wir hierin Marpurg folgen, welche die kleine und die grosse enharmonische D. genannt werden. Erstere wird durch das Verhältniss 128:125 dargestellt, das ebenso gross ist wie einundzwanzig pythagoräische Kommas oder wie, das didymische Komma = (81:80) und das *Diaschima* (s. d.) = (2048:2025); letztere, durch die Ration 648:625 zu geben, gleicht zwei und dreissig pythagoräischen Komma's oder dem didymischen Komma (81:80) und der kleinen enharmonischen D. In der neuesten Zeit begnügt man sich in der mathematischen Musikwissenschaft damit, für die wenigen kleinen Hilfsintervalle gewöhnlich nur einen Ausdruck, Komma, anzuwenden, findet jedoch für die Unterschiede des grossen und kleinen Halbtons und des grossen und kleinen Ganztons noch die Benennung D. zuweilen in Gebrauch. 2.

Diestler, Christiane Marianne Regina, auch Distler geschrieben, geborene Göbel, eine treffliche deutsche Sängerin, die sich 1786 in Berlin der grössten Beliebtheit erfreute, aber nach ihrem Rücktritt aus der Oeffentlichkeit in die dürftigsten Umstände gerieth und von der Welt vergessen 1801 in Breslau starb.

Dietbold, Caspar, ein um 1650 zu Zürich lebender Handwerker, der ohne eine musikalische Anleitung gehabt zu haben, zu des Daphnis und Cimbrien Hirtenliedern Melodien und eine ganz werthlose vierstimmige Begleitung setzte und 1656 herausgab. †

Dietelmaier, Michael, deutscher evangelischer Geistlicher, geboren am 16. August 1677 zu Nürnberg, hat schon in seiner Jugend sich als Virtuose auf der *Viola da Gamba*, wie als Componist einen Namen verschafft, nachdem er den Unterricht in der Instrumental- und Vocalmusik bei Caspar Wecker und auf der *Viola da Gamba* bei Gabriel Schütze genossen hatte. Die Theologie studirte er in den Jahren nach 1696 auf den Universitäten Jena, Giessen und Altdorf und wurde bereits 1701 Frühprediger an der St. Margarethen-Kirche in Nürnberg, wenige Jahre darauf ebenda Diaconus. Er starb am 15. April 1739. Von seinen musikalischen Arbeiten sind nur wenige erhalten geblieben, von denen die den musikgeschichtlichen Ursprung einiger Choräle betreffenden einigen Werth haben. Fast einzig steht die Behauptung D.'s in seiner »Abhandlung aus allen Theilen der Theologie« da, dass die Melodie des Chorals »Es ist das Heil uns kommen her« der zweiten Weise, und die Melodie von »Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn« der sechsten Weise in dem »Oktoechus« d. h. in dem aus acht Gesängen bestehenden griechischen Gesangbuche, das zur Zeit Karls des Grossen, 800, in die lateinische Kirche aufgenommen sein soll, nachgebildet worden sind, welche Behauptungen, obgleich sie keine allgemein anerkannte Widerlegung erfahren haben, doch als unhaltbar zu betrachten sind. †

Dieter, Christian Ludwig, deutscher Violinvirtuose und weithin beliebter Componist, auch Diether geschrieben, geboren am 13. Juni 1757 zu Ludwigsburg, war 1770 einer der ersten Zöglinge der Karlsschule, auf der er sich allseitig ausbildete, zunächst um Maler zu werden. Da er jedoch vielversprechende musikalische Anlagen offenbarte, so widmete er sich auf den Rath des Herzogs Karl der Tonkunst und begann Violinstudien eifrig zu betreiben, anfangs beim Musikmeister Seubert, später bei Celestini. Mit Composition befasste er sich als Autodidakt, soll aber auch hierin einige Unterweisung, und zwar vom Kapellmeister Boroni empfangen haben. Seit 1781 war er erster Violinist der Hofkapelle, wurde sodann zum Kammermusiker ernannt und blieb in dieser Stellung bis 1817, wo er seines Alters halber pensionirt wurde. Er starb 1822 zu Stuttgart. — Als Componist zeichnete sich D. durch Anmuth, Natürlichkeit und leichte, gewandte Schreibweise aus, welche Eigenschaften in seinen zahlreichen komischen Opern

und Operetten vortheilhaft hervortreten. Zu nennen sind davon: »der Irrwisch«, »der Rekrutenaushub«, »der Schulze im Dorfe«, »Belmonte und Constanze«, »das Freischiessen«, »die Dorfdeputation«, »Glücklich zusammengelogen«, »der Luftballon«, »Elisinde«, »des Teufels Lustschloss«. Den Genannten schliesst sich eine grosse Oper »Laura Rosetti«, sowie Gelegenheitsarbeiten zu Hoffestlichkeiten mehr oder minder glücklich an. Von seinen zahlreichen Instrumentalwerken sind gedruckt: Fagott- und Flötenduetto, Sonaten für Fagott mit Violoncello, Duette für Violine und Flöte, Concerte und Concertinos für Fagott, sowie für Flöte, Stücke für 3 Flöten, concertirende Sinfonien für 2 Flöten mit Orchester etc.; ungedruckt blieben: Concerte und Solos für Violine, für Horn, Flöte, Oboe, Fagott, Doppelconcerte für 2 Flöten und ein Doppelconcert für 2 Oboen.

Dieterich, Friedrich Georg, berühmter deutscher Orgel- und Clavierspieler, geboren 1686 zu Schwäbisch-Hall, war daselbst Schüler des ausgezeichneten Organisten Welter und studirte später drei Jahre hindurch beim Kapellmeister Störl in Stuttgart Composition. Seit 1708 unternahm er als Clavierspieler Kunstreisen, die ihn weithin führten und reiche Anerkennung einbrachten, so 1710 nach Italien, wo er sich bei Vianesi in Venedig noch weiter in der Setzkunst und im Clavierspiel ausbildete. Ein Jahr später erhielt er den Ruf als Organist an der Katharinenkirche seiner Vaterstadt und 1720 an der dortigen Hauptkirche St. Michael als Nachfolger Welter's. Als solcher starb er im J. 1747. Es steht fest, dass er viel, namentlich kirchliche Werke componirt und auch herausgegeben hat; es hat sich aber nichts dergleichen mehr auffinden lassen.

Dietgerus oder **Theogerus**, Mönch zu Hirschau, dann Abt zu St. Georg im Schwarzwald, zuletzt, um 1118 Bischof von Metz, schrieb einen Traktat über Musik, der im 2. Bande von Gerbert's *Script. ecclesiast.* enthalten ist.

Dieth, Johann Friedrich, trefflicher Oboebläser, geboren am 15. Juli 1810 in dem Dorfe Ritteburg in Thüringen, wo ein Maurer sein erster Musiklehrer und zwar im Violinspiel war. Als er 13 Jahr alt war, begann er eine fünfjährige Lehrzeit beim Stadtmusicus in Sangerhausen und nahm hierauf sechs Jahre hindurch als Oboist Dienste bei einem Militair-Musikcorps in Düsseldorf. Von dort aus wurde er für das Düsseldorfer Theaterorchester gewonnen, gerade als Mendelssohn die Direktion desselben führte, der D. so schätzte, dass er ihn als ersten Oboisten für das Gewandhaus und Stadttheater 1836 nach Leipzig berief, in welcher Stellung derselbe noch jetzt thätig ist. Ein sehr schöner Ton und grosse Fertigkeit zeichnen sein Spiel aus. Als Componist ist er mit Märschen für Harmoniemusik, sowie mit Concerten für Oboe, Trompete und Posaune hervorgetreten.

Dietrich, Albert Hermann, ein hervorragender Componist und Dirigent der Gegenwart, wurde am 28. Aug. 1829 in dem Forsthause Golk bei Meissen geboren. Seinen ersten wissenschaftlichen wie musikalischen Unterricht, welcher letztere im Clavierspiel bestand, erhielt er bei einem Candidaten der Theologie. Von 1842 an besuchte er das Gymnasium zu Dresden, und die musikalischen Anregungen, welche er in dieser Stadt empfing, wirkten so mächtig auf ihn ein, dass er sich im Einverständnisse mit seiner Familie der Tonkunst zu widmen beschloss. Bis 1847 studirte er bei Jul. Otto, bezog dann die Universität in Leipzig, wo er Philosophie, Geschichte und Aesthetik hörte und bei Rietz und Hauptmann seine musikalischen Studien fortsetzte. Von dort ging er 1851 nach Düsseldorf und trat in einen für ihn sehr fruchtbaren Verkehr mit Rob. Schumann. Drei Jahre später kehrte er nach Leipzig zurück und hatte die Freude, im darauf folgenden Winter seine erste Sinfonie im Abonnementsconcerte des Gewandhauses zu Leipzig mit Beifall aufgeführt zu sehen. Im Sommer 1855 erhielt D. die Berufung nach Bonn als Dirigent der dortigen Abonnementsconcerte und übte in dieser Stellung einen so wohlthätigen Einfluss auf das Kunstleben der rheinischen Musenstadt aus, dass er 1859 auch zum städtischen Musikdirektor ernannt wurde. Als Aug. Pott in Oldenburg pensionirt worden war, erhielt D. 1861 dessen Amt als grossherzogl. Hofkapellmeister, als welcher er noch jetzt erfolgreich thätig ist und namentlich die dortigen Win-

terconcerte zu Ruf und Bedeutung gebracht hat. Auf Kunstreisen ist er 1871 in Köln und anderen rheinischen Städten, sowie 1872 in Leipzig als Dirigent und Componist von Orchesterwerken unter grosser Anerkennung seines Talents und edlen Strebens aufgetreten. In seinen Werken huldigt D. mit Entschiedenheit der Schumann'schen Richtung, zu deren bedeutendsten Vertretern er denn auch gegenwärtig gehört. Diese Werke bestehen hauptsächlich in Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusikstücken und Gesängen, von denen ein Streichquartett, ein Trio, etwa zwölf Hefte Lieder und einige Claviersachen im Druck erschienen sind.

Dietrich, Georg, deutscher Contrapunktist, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Cantor in Meissen lebte und nach Draudius, *bibl. class. pag. 1616* »*Cantiones christianiae funebres latin. et german.*« (Nürnberg, 1569 und 1573. 8^o) herausgegeben hat. Nur von der späteren Ausgabe hat sich noch ein Exemplar auffinden lassen; dasselbe trägt jedoch den Titel: »Christliche Gesäng, lateinisch und Teutsch, zum Begräbniss der verstorbenen« (Nürnberg, 1573).

Dietrich, Johann Conrad, latinisirt *Dietricus*, deutscher Theologe, geboren am 19. Januar 1612 zu Butzbach und gestorben am 24. Juni 1667 als Professor zu Marburg und Giessen, hat in seinen »*Antiquitatibus Biblicis*« (Giessen, 1671), bei Erklärung des 5. und 6. Verses aus dem 6. Capitel des II. Buches Samuelis, von pag. 349 bis pag. 353 »*de musica sacra*« geschrieben. †

Dietrich Ludwig Ritter von, Musikdilettant und Componist, geboren im J. 1804 in Ollmütz, war der Sohn eines Advokaten, studirte am Theresianum in Wien und beschäftigte sich viel mit Musik, namentlich mit Guitarrespiel, worin er es zum Virtuosen brachte. Im J. 1843 gab er in Ollmütz ein Heft böhmischer Lieder unter dem Titel: »*Pisně vlastenecké*« mit Guitarre- oder Pianofortebegleitung heraus, wovon das Lied: »*Moravo, Moravo Moravičko mila*« zur Nationalhymne des mährischen Volkes und in den Ländern der böhmischen Krone überall populär geworden ist. D. starb im J. 1859 in Wien. M—s.

Dietrich, Sixtus, ein vorzüglicher und berühmter deutscher Componist, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Constanz lebte. Proben von seiner Arbeit befinden sich im Dodecachordon des Glareanus auf Seite 276, 328 und 343, sowie in Hans Walter's Cantionalen. Ansserdem kennt man noch von ihm 36 seiner Antiphonien (Wittenberg, 1541, bei Georg Rhau) und »*Novum opus musicum, tres tonos sacrorum hymnorum continens etc.*« (Wittenberg, 1545, ebendas.).

Dietrichstein, Moritz Joseph Graf von, trefflicher Kunstkenner und Musikdilettant, geboren am 19. Febr. 1775 zu Wien, war von 1791 bis 1806 in österreichischem Militärdienst, führte aber seitdem ein vorzüglich den Künsten und Wissenschaften gewidmetes Leben. Eng verbunden war er besonders mit dem Abt Stadler und einigen anderen musikalischen Grössen Wiens. Im J. 1819 wurde er zum Intendanten der kaiserlichen Hofkapelle mit dem Titel Hofmusikgraf, zwei Jahre später zum Hoftheater-Intendanten, später zum Hofbibliothekpräfecten und Oberhofmeister der Kaiserin ernannt und starb im Juli 1854 in Wien. Von seinen Compositionen hat er einige Sammlungen Tänze für Pianoforte zwei- und vierhändig und mehrere Hefte Lieder durch den Druck veröffentlicht.

Dietsch, Pierre Louis Philippe, angesehener französischer Componist, geboren am 17. März 1808 zu Dijon, war zuerst Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt und wurde als solcher durch den Italiener Travinini eingehender in der Musik unterrichtet. Eine weitere Ausbildung empfing er seit 1822 in Choron's Musikschule in Paris, und besuchte 1830 das Conservatorium, wo er bei Reicha Composition und bei Chenié Contrabassspiel studirte. Bereits nach einem Jahre wurde er Contrabassist im Orchester der italienischen Oper, später der Grossen Oper und endlich Correpetitor der letzteren, eine Stellung, in der er sich sehr verdient machte und deshalb hochgeachtet war. Inzwischen hatte er auch die Kapellmeisterstelle an der Kirche St. Eustache erhalten, die er 1842 mit dem gleichen Posten an der Madeleinekirche, den er gegenwärtig noch inne hat, vertauschte, während er an der Grossen Oper 1860 zum Orchesterchef aufstieg. — D. ist ein ebenso erfahrener Dirigent, wie tüchtiger und geachteter

Componist. Messen und andere religiöse Musikwerke seiner Composition werden in Paris vielfach aufgeführt, sind auch zum Theil in Druck erschienen. Auf dem Felde der ernsten Oper hat er die Partitur zu »*Le vaisseau fantôme*« (der fliegende Holländer) geliefert, zu deren Textbuche R. Wagner den Anstoss gegeben hatte und die 1842 in Paris zur Aufführung kam, aber sich, trotz mehrfacher Anerkennung, nicht zu halten vermochte.

Diettenhofer, Joseph, geschickter deutscher Tonkünstler, geboren 1749 zu Wien, siedelte, um einen angemessenen Wirkungskreis als Musiklehrer zu finden, nach Paris (1778) und von dort während der französischen Revolutionszeit nach London über, in welcher letzteren Stadt er auch starb. Bekannter hat er sich durch Veröffentlichung einer Harmonielehre gemacht.

Diets, Johann Christian, geschickter deutscher Mechanicus zu Emmerich, geboren 1778 zu Darmstadt, der sich durch Verbesserungen vorhandener und Erfindung neuer Instrumente als ein denkender Künstler erwies, wovon das von ihm gebaute Melodion, auf dem sich Betzold aus Gotha hören liess, ferner das Frochleon, die Clavierharfe etc. Zeugniß ablegen. Sein Sohn und Schüler Christian D., geboren 1801 zu Emmerich, unterstützte die Bestrebungen des Vaters und führte dessen Geschäft in gleichem Sinne weiter fort.

Diets, Johann Sebastian, deutscher Kirchencomponist, geboren um 1710 im Kreise Franken, war Regenschori an der Pfarrkirche zu Wasserburg am Inn und hat von seiner Composition veröffentlicht: »*Alphabetarius musicus, exhibens septem Missae solemnes in claves ordinarias distributas et secundum stylum modernum et tamen ecclesiasticum elaboratus*« (Augsburg, 1735).

Diets, Joseph, deutscher Tonkünstler von Ruf, geboren um 1735 in der Provinz Preussen, hat sich zu seiner Zeit durch Composition von verschiedenartigen Clavierstücken mit und ohne Begleitung anderer Instrumente bekannt gemacht.

Diets, Kathinka von, eine ausgezeichnete deutsche Pianofortevirtuosin, geboren 1816 zu München, erregte schon in ihrem 6. Lebensjahre durch ihre Fertigkeit auf dem Claviere Bewunderung, die sich steigerte, als sie sich, 12 Jahr alt, öffentlich mit den schwierigsten Werken hören liess. Der König Maximilian von Baiern, vor dem sie in einem Hofconcerte spielte, gewährte ihr ein mehrjähriges Stipendium zu dem Zwecke, sich bei Kalkbrenner in Paris völlig auszubilden, welchem Zwecke sie auf's Beste nachkam. In den Jahren 1836 und 1837 musste sie jedoch ihrer Gesundheit wegen dem musikalischen Studium entsagen. Erst 1838 erregte sie in Concerten zu Paris, sowie in Deutschland das grösste Aufsehen. Nach einigen ferneren Kunstreisen kehrte sie nach München zurück und hat bis in die letzte Zeit hinein ihr technisch vorzügliches und äusserst gefühlvolles Spiel mit dem bedeutendsten Erfolge geltend gemacht.

Dieupart, Charles, ein guter französischer Clavier- und Violinspieler, geboren um 1670, der sich in London niederliess und durch seine Kunstfertigkeit grosses Ansehen erwarb. Mit Haym und Clayton begründete er daselbst um 1707 die erste italienische Oper, vermochte dieselbe aber nicht zu halten, da Händel mit seinem Concurrerzunternehmen seit 1710, wo dessen »*Rinaldo*« Zugoper geworden war, das allgemeine Interesse in Anspruch nahm. D. musste sich endlich mit seinen Genossen darauf beschränken, sein Institut ohne theatralischen Apparat zu Concertzwecken zu verwenden und sah sich schliesslich gezwungen, es ganz aufzulösen. Seitdem widmete er sich nicht ohne Erfolg der Ertheilung von Musikunterricht. Leichtsinns und Nachlässigkeit liessen ihn aber auch auf diesem Felde aller Vortheile wieder bald verlustig gehen. Tiefer und tiefer sinkend, starb er 1740 in Dürftigkeit und Elend. Von seinen Compositionen sind Suiten, Uebungstücke u. a. w. für Clavier, Solos für Flöte mit Bassbegleitung und einiges andere im Druck erschienen.

Diez, geschätzter deutscher Bühnentenorist und Liedersänger, der an mehreren süddeutschen Bühnen engagirt war. Der Höhepunkt seines Rufes fällt in die Jahre 1827 bis 1829, besonders als er 1828 in Berlin mit dem entschiedensten

Beifall einige Gastrollen gegeben. Er wurde als erster Tenor für die Münchener Hofoper gewonnen, der er bis zu seinem Rücktritt von der Bühne angehört hat.

Diez, Friedrich Christian, Professor in Bonn, geboren 1794 in Giessen, hat u. A. zwei Werke von musikalischem Interesse veröffentlicht, betitelt: »Die Poesie der Troubadours« (Zwickau, 1827) und »Leben und Werke der Troubadours« (Zwickau, 1829).

Diezellus, Valentin, ein deutscher Tonkünstler, der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in Nürnberg lebte, hat eine Sammlung von Madrigalen italienischer Componisten herausgegeben, welche den Titel führt: »Erster Theil, welcher Madrigalien auss den berühmtesten *Musicis Italicis* colligiret, mit 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen« (Nürnberg, 1600).

Diezeugmena (griech., latein.: *disjuncta*), eigentlich die Getrennten, hiessen im altgriechischen Tonsystem aneinander gränzende, aber nicht durch einen gemeinsamen Ton mit einander verbundene Tetrachorde. S. Tetrachord.

Diezeugmenon (griech.) ist als musikalischer Begriff der Name des vierten griechischen Tetrachordes (*h'* bis *e'*), welcher zwischen den Tetrachorden Synemmenon und Hyperbolaion lag. S. Tetrachord.

Diezeugmenon diatonos (griech.), andere Benennung des Tones Parane diezeugmenon (= *d'*) bei den Griechen. S. Tetrachord.

Differenzen (latein.: *differentiae tonorum*), die verschiedenen Abweichungen der Tropen im Introitus, Psalmen- und Responsoriengeänge der alten Kirche. S. Tropus.

Dissek heisst in der persisch-türkischen Musik eine Melodienart, welche sich im $\frac{3}{4}$ Takt *allegretto* bewegt und nur zwei(?) Zeittheile lang ist. Siehe *Makrisi* in der Leidener Bibliothek No. 1062. 0

Dilettant (vom italien. *dilettare*, d. h. lieben) nennt man denjenigen, der sich für die Musik oder eine andere Kunst (auch Wissenschaft) besonders interessiert, ohne jedoch dieselbe zu seiner Hauptbeschäftigung zu machen. In diesem Sinne steht der D. als blosser Kunstfreund, Kunstliebhaber und Kunstkenner dem Künstler oder Fachmann gegenüber. Eine deutlichere Gränze, als die durch diese Namen bezeichnete, lässt sich nur schwer ziehen; wie unsicher eine solche ist, zeigt sich, wenn es auf Beurtheilung der Leistungen mancher Künstler und Dilettanten ankommt. Denn oft genug haben auf dem Gebiete der ausübenden Kunst wie auch besonders der Kunstwissenschaft, Männer, denen die Kunst nicht eigentlich Fachsache gewesen ist, doch überaus segens- und einflussreich für sie gewirkt, während auf der anderen Seite wieder »Künstler« derselben nicht den geringsten Vorschub geleistet haben. Für den Kunstliebhaber hat die Bezeichnung D. nichts Zurücksetzendes, sondern darf als eine ehrenvolle Benennung gelten, auf den Künstler angewendet, ist sie jedoch nicht frei von Verächtlichkeit, indem man voraussetzt, dass der, welcher die Kunst zum Lebensberufe erkoren hat, unter allen Umständen auch Kunstwürdiges leisten, und wenn er auch nicht durch Genie hervorragt, doch durch den Ernst seiner Thätigkeit den Mangel höherer Begabung möglichst decken muss. Der dilettantische Künstler offenbart nur, dass er sich in der Beurtheilung seiner Anlagen für die Kunst einer bedauernswerthen Täuschung hingegeben habe. Aus dieser Erklärung geht zugleich hervor, dass der Dilettantismus der Meister- und tiefen Kennerschaft entgegengesetzt ist, aber nicht mit der Stümperei identificirt werden darf. Er ist an und für sich die warme, begeisterte Kunstliebhaberei, die aber, gemäss ihrem Namen, nicht auf eine einseitige Richtung der Kunst ihr ganzes Interesse lenken soll, sondern auf die Kunst im Grossen, nicht einseitig im Empfangen und Geniessen erstarren, sondern durch praktisches Ueben und wahren Fleiss das, was sie von der Kunst empfängt, zum Gemeingut der menschlichen Gesellschaft machen und zu Opfern für kunstwürdige Zwecke bereit sein soll. Der Dilettantismus in diesem edlen Sinne hat namentlich in Deutschland ehemals eine wichtige und einflussreiche Culturstufe eingenommen, während der moderne Dilettantismus sich leider zum grossen Theile nur in einem affektirten Kunstsinn gefällt, der, ohne von musikalischem Wissen unterstützt zu werden, im leidigen Kri-

tisiren und Aesthetisiren Genüge findet. Man darf wohl behaupten, dass mit dem Verfall der Kunst auch der wahre Dilettantismus verfällt, oder auch andererseits, dass wenn die Kunst sinkt, der Dilettantismus im üblen Sinne das Uebergewicht erlangt. Einen der trefflichsten Aussprüche über D. und Dilettantismus, besonders allen Musikern beherzigungswerth, findet man in Felix Mendelssohn's Briefen Seite 450.

Dilettantenconcert oder **Liebhhaberconcert** nennt man eine Musikaufführung, in welcher alle oder doch die meisten und wesentlichsten Instrumente oder Stimmen nicht mit praktischen Musikern, sondern mit Dilettanten oder Musikliebhabern besetzt sind. Vereine, in denen derartige Aufführungen an bestimmten Übungsabenden vorbereitet werden, bestehen in fast allen grösseren deutschen Städten; einen weiter verbreiteten Ruf haben sich die Dilettanten-Orchestervereine in Wien, Leipzig und Frankfurt a. M. erworben, welche jährlich eine gewisse Anzahl öffentlicher Instrumentalconcerte veranstalten.

Diletzky, Nicolaus, russischer Tonkünstler, geboren um 1630 im Litthauenschen, lebte als Lehrer der Musik und Componist in Moskau. Er ist besonders bemerkenswerth dadurch, dass er mit der Erste war, welcher theoretisch-didaktische Werke in russischer Sprache verfasste, z. B. Elementarmethoden für Gesang, wie überhaupt für Musik, in Moskau 1677 und 1679 erschienen. D. war auch Componist zahlreicher Kirchenwerke.

Dilligenza (ital.), Fleiss; *con d.* mit Fleiss, Vortragsbezeichnung, die eine sorgfältige, durchdachte Art der Ausführung verlangt.

Dilken, J. van, holländischer Orgelbauer, der sich wegen seiner Geschicklichkeit um 1775 in den Niederlanden eines grossen Rufes erfreute.

Dillen, Wilhelm, ein niederländischer Componist, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts geboren war, aber in Italien seinen Berufskreis gefunden hatte. Als das weiterhin verzeichnete Werk von ihm erschien, war er Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Parma; in dieser Stellung verblieb er auch bis zu seinem Tode. Herausgegeben hat er eine Sammlung fünf-, sechs- und zwölfstimmiger Messen (Venedig, 1622).

Dillher, Johann, Professor und Stadtbibliothekar in Nürnberg, wo er 1669 gestorben ist; geboren war er 1604 zu Themar. Musikalisch ist er dadurch bemerkenswerth, dass er ein Buch unter dem Titel: »*De ortu et progressu, usu et abusu musicae*« verfasst hat.

Dilliger oder Dillinger, Johann, deutscher evangelischer Geistlicher und Tonkünstler, geboren 1590 zu Eisfeld in Franken, wurde nach Vollendung seiner Studien in Wittenberg Cantor an der Schlosskirche daselbst, hierauf 1623 Magister und 1625 Cantor zu Coburg, 1633 Pfarrer zu Gellershausen und ein Jahr später Diakonus an der Moritzkirche zu Coburg, als welcher er am 28. Aug. 1647 starb. Gerber führt noch 11 von D.'s Musikwerken auf, als: »*Prodromi triciniumum sacrorum*, newer Geistlicher Liedlein mit 3 Stimmen gesetzt« (Nürnberg, 1612); »*Exercitatio musica I. continens XIII selectissimos concentus musices variorum auctorum, cum basso generali, quibus accesserunt 8 cantilenae 3 vocibus*« (Wittenberg, 1624); »*Musica christiana cordialis domestica*, d. i. Christliche Hauss- und Herzens-Musica, aus 37 in *Contrapuncto simplici* gesetzten zwei-, drei- und vierstimmigen Arien bestehend« (Coburg, 1630); »*Musica concertativa*, oder Schatzkammerlein neuer geistlichen auserlesenen Concerte, von 1, 2, 3, 4, 5, 6—12 Stimmen, sammt dem *Continuo Basso ad Organon et Instrumenta musica directa* etc.« (Coburg, 1632); Gespräch Dr. *Lutheri* und eines kranken *Studiosi*, vordessen zu Wittenberg gehalten, jetzt aber in feine Reime gebracht und mit 4 Stimmen gesetzt« (Coburg, 1628).

Dillsouk, ein berühmter indischer Sänger aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, geboren 1751 im Königreich Cachemir. Er war der Zeitgenosse und ein künstlerischer Nebenbuhler der gefeierten Bajadere Chanem.

Diludium (latein.), wofür man häufiger den Ausdruck *Interludium* (s. d.) gebraucht, nennt man das Zwischenspiel, insbesondere dasjenige, durch welches

die einzelnen Verszeilen eines Chorals in harmonische Verbindung gesetzt werden. Irrthümlicherweise findet sich dieser Begriff ziemlich häufig mit Postludium, Nachspiel (s. d.) verwechselt.

Diluendo (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung verlöschend, besagt ungefähr dasselbe wie *morendo* oder *perdendosi*, ist aber umfassender wie die nur dynamisch identischen Bezeichnungen *decrecendo* oder *diminuendo*.

Diminuendo (ital.), abgekürzt *dimin.* oder *dim.*, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung abnehmend, vermindert, lediglich in Bezug auf die Klangstärke und darum identisch mit *decrecendo*. Häufig steht an Stelle des Wortes *d.* das gleichbedeutende Zeichen \rightrightarrows . S. *Crescendo*; Vortrag; Vortragsbezeichnung.

Diminutio (latein., ital.: *diminuzione*), die Diminution d. i. die Verkleinerung, Verringerung (Theilung), bezeichnet a) die Nachahmung einer vorangegangenen Melodie in Noten von halbem Werthe, so dass die Ganzen, Halben, Viertel- etc. Noten der Melodie in der diminuirten Nachahmung (*per diminutionem*) zu Halben, Viertel-, Achtel- etc. Noten gestaltet werden, ein Gebrauch, der besonders in contrapunktischen Sätzen, in der freien Imitation (s. Nachahmung), im Kanon, in der Fuge (s. d.), aber auch in gut gearbeiteten Tonstücken freien Styls vortheilhaft zur Anwendung gebracht wird. — b) Verkleinerung des Zeitwerthes der Noten in der Mensuralmusik (s. Mensuralnotenschrift). — *D. notarum* nennt man die melismatischen Zergliederungen der Hauptnoten eines Taktes in eine ihnen gleichgeltende Summe von Noten geringeren Werthes, wie z. B. Zerlegung der Viertel in Achtel, Sechszehnteile etc.

Dimmler, Anton, deutscher Musiker und fruchtbarer Componist, geboren am 14. Octbr. 1753 in Mannheim, wo er vom Hofmusiker Jos. Ziwna zu einem tüchtigen Hornbläser gebildet und von Abt Vogler in der Composition unterwiesen wurde. Im J. 1774 wurde er Hornist der Mannheimer Hofkapelle, später als dieselbe und mit ihr D. nach München kam, 1778, Contrabassist, welches Instrument er, ebenso wie Guitarre, gleichfalls sehr fertig spielte. In dieser Stellung schrieb er nicht weniger als 185 zum Theil sehr beliebt gewesene Ballet-Partituren, von denen »der erste Schäfer«, »Medea«, »die Grazien«, »Ritter Amadis« namentlich aufgeführt seien, ferner die damals weithin bekannten Opern und Operetten »der Guckkasten«, »die Schatzjäger«, »die Zobeljäger« u. v. a. Von seinen zahlreichen Instrumentalwerken, als Sinfonien, Quartette, Streichtrio's, Concerte für verschiedene Instrumente etc. ist das Meiste ungedruckt geblieben. D. selbst soll 1819 in München gestorben sein.

Dio, griechischer Rhetor, lebte um 94 bis 117 n. Chr., war aus Prusa in Bithynien gebürtig, und wurde Chrysostomus, seiner Beredsamkeit wegen genannt. Es sind von ihm über 80 *Orationes*, in guter attischer Sprache geschrieben, noch vorhanden, die mit einer lateinischen Uebersetzung 1604 und 1623 und mit sachlichen Anmerkungen von Claud. Morell und Casauboni in Paris erschienen und in denen das 1., 2., 7., 10., 13., 14., 19., 20., 26., 32., 33., 37., 48. und 49. Capitel von musikalischen Dingen und Personen handeln. Die beste Ausgabe mit kritischem Apparate lieferte Emperius (Braunschweig, 1844). †

Diodorus, ein altrömischer Musiker aus Argyrium in Sicilien, war der Liebling des Kaisers Nero, dessen Gesang er auf der Harfe begleiten musste. Er soll auch Verbesserungen an der Flöte angebracht und den Umfang derselben durch Hinzufügung mehrerer Tonlöcher erweitert haben. Mit Unrecht ist er mit dem berühmten Geschichtsschreiber gleichen Namens, dem Zeitgenossen des Julius Cäsar und des Augustus, in musikalischen Wörterbüchern identificirt worden.

Diokles, altgriechischer Musiker, der ungefähr um 430 v. Chr. lebte, soll Erfinder eines Schlaginstruments gewesen sein, das mittelst hölzerner Stecken irdene Gefäße tönend erregte. Vgl. Voss, *de Poëtis Graecis* c. 6 p. 208 und Dr. Fabricii *Bibl. Graec. Vol. IX. p. 688*. — Ein anderer D., Eleita zubenannt, war als Tonkünstler Schüler des Georgias Leontinus und aus Elea in Asien gebürtig. Nach Suidas hat derselbe ein Werk, »ἀρμονικά« betitelt, geschrieben, das nach Boeclevi *Biblio-*

graph. Crit. p. 506 und Ger. Joan. Vossii *lib. 3 c. 22 § 6 de Mathesi* noch in italienischen Bibliotheken vorhanden sein soll. †

Diogenes, griechischer Philosoph aus Laërte in Cilicien, und deshalb Laërtius genannt, lebte wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. und hat zehn Bücher *de vitis Philosophorum* in griechischer Sprache geschrieben, in denen auch einige Musiker erwähnt werden, weshalb derselbe, zuerst von Brosard, mit unter die Musikschriftsteller gezählt wird. †

Diomedes, Cato n e, ein aus Venedig gebürtiger italienischer Lautenist und Componist, der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts lebte, hat, im Dienste eines Magnaten in Polen stehend, Compositionen für sein Instrument geschaffen, von denen einige im *Thesaurus Harmonicus* des Besardus aufgenommen sind. Ausserdem kannte man von ihm die in Musik gesetzten Gedichte des Stanislas Grochowski, welche 1606 in Krakau erschienen sind. †

Diomus, ein alter sicilianischer Hirt und Poet, hat den Bucoliasmus, einen Tanz, zu dem gesungen wurde, für die Flöte erfunden, der bald von seinen Standesgenossen sehr gepflegt und später auch von andern Tonsetzern nachgebildet wurde. S. Siciliano. †

Dion, altgriechischer Kytharist aus Chios, dessen musikalischer Mitwirkung bei den Bacchusfesten Menechmus bei Athenäus 54, 9 Erwähnung thut.

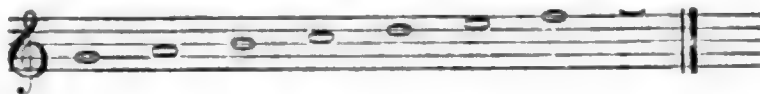
Dionigi, Marco, italienischer Tonkünstler, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Poli, war Chorregent an der Kathedalkirche zu Parma und veröffentlichte: »*Primi tuoni, introduzione nel canto fermo*« (1710).

Dionysten hiessen in Griechenland die zu Ehren des Gottes Dionysos oder Bacchus unter Musik, Gesang und Tanz gefeierten lärmenden Feste, bei denen die Bacchanten und Corybanten (s. d.) eine Hauptrolle spielten.

Dionysiodorus, altgriechischer, zu Alexanders des Grossen Zeiten sehr berühmter Flötenspieler, der besonders dadurch sich einen Ruf erwarb, dass er selbst den Ismenias in seiner Kunst übertraf. Vgl. Plin. *hist. nat. lib. 37 c. 1* und Diogenes Laërtius *lib. 4 de Cratete*. 0

Dionysius hiessen mehrere Griechen, die sich um die Musik verdient gemacht haben. — So D. der Aeltere, von 404 bis 366 v. Chr. Tyrann zu Syracus, von Mongitor *T. I Bibl. Sicul. p. 162* »*homo praesertim doctus a puero, artibus ingenit doctus et Musices studiosissimus*« genannt. — Cornelius Nepos in *vita Epaminondae* führt einen aus Theben gebürtigen D. an, der 380 v. Chr. als Musiker grossen Ruf hatte und auch den Epaminondas in Gesang- und Instrumentalmusik unterrichtete. — D., Aelius, von Halikarnass in Karien, der Jüngere genannt, lebte ums Jahr 118 n. Chr. unter dem Kaiser Hadrian, nach Anderen früher und hat viele Musikwissenschaftliches enthaltende Bücher geschrieben. Dr. Fabricius nennt in seiner *Bibl. Graec. lib. 3 c. 32 p. 794* und *Vol. 9 p. 690* folgende: 24 Bücher *Rhythmicorum Commentariorum*, 36 Bücher *Musicae Historiae*, in denen er viele Pfeifer, Kytharöden und Dichter anführt, 22 Bücher *Exercitationes musicae disciplinae* und 5 Bücher: *de iis, quae musice dicta sunt apud Platonem in Politica*. — Schliesslich sei noch angeführt, dass Thom. Hyde in seinem *Cat. Bibl. Bodlejanae* und Mattheson in seinem *Orch. III p. 405* eines D. erwähnen, der 1672 drei Hymnen oder griechische Psalmen mit Noten hat drucken lassen (wahrscheinlich mit oben erwähntem Marco Dionigi identisch).

Djorka heisst nach Salvador Daniel, »*La Musique des Arabes*« (Algier, 1863) die vierte arabische Tonart in Algier, deren Scala wir durch

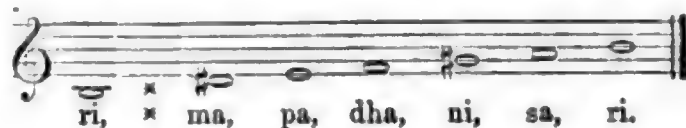


darstellen würden. 0

Diophantos, altgriechischer Flötenspieler, welcher bei den Hochzeitsfestlichkeiten Alexanders des Grossen mit thätig war.

Dioxia (griech.), ältere griechische Benennung der Diapente (s. d.) oder Quinte.

Dipaca ist der Name einer der sechs Haupttonleitern im alten Indien und zwar, wenn man den Angaben der *Rāgavibodha, de Sōma*, (s. d.) folgt, die fünfte, welche in unserer Schrift etwa folgendermassen zu geben wäre:



Nach der Mythologie der Inder hiess der eine der sechs Söhne Brama's und der Sarawati: der Fünfte, Dipaga oder Dipaca, und nach ihm soll diese Tonart den Namen erhalten haben. †

Dipari heisst nach der indischen *Sāngita Rātnakāra* (s. d.) die erste *Sruti* (s. d.) des Halbtons *f—fis*, welche gewöhnlich *Sidpuny* genannt wird. †

Diphonium (latein. aus dem Griech.), ein Tonstück für zwei Stimmen. — Diphonie Bezeichnung für Zweistimmigkeit.

Diplaston (griech.), bezeichnete bei den Griechen älterer Zeit den doppelten Rhythmus (*genus rhythmicum duplum*) im Verhältnisse 2:1 oder 1:2, bestehend aus gleichen Zeiten in zwei ungleichen Theilen, von denen der eine also doppelt so gross ist, als der andere. Er konnte im Ganzen durch Theilung seiner Zeiten bis achtzehn (12:6 oder 6:12) Zeiten enthalten und entspricht unserem $\frac{3}{8}$ -, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ -, $\frac{9}{8}$ -Tact. — Im Mittelalter wird der Ausdruck D. auch für Diapason (Octave), ferner Disdiplasion für Disdiapason (Doppeloctave) gebraucht. Vergl. *Hucbaldi musica* in Gerbert, *Script eccles* I. 162. — Endlich war in neuerer Zeit D. die Benennung für ein Pianoforte mit zwei einander gegenüberliegenden Clavaturen. S. Doppelflügel. Hoffmann in Gotha nannte ein ähnliches, 1779 von ihm gebautes Clavierinstrument *Vis à vis* (s. d.).

Dipodie (aus dem Griech.), d. i. Doppelfuss, auch Syzygie, bezeichnet in der Metrik die Verbindung zweier Versfüsse zu einem Versgliede, wie der doppelte Jambus (— — —). Auch bezeichnet man damit das Messen oder Lesen der Verse nach zwei Füßen, daher man einen Vers dipodisch, d. i. nach zwei Füßen, abtheilt.

Directeur (französ., ital.: *Direttore*), der Director, Dirigent. S. Musikdirector.

Direction — s. auch Chor, Ensemble und Orchester (französ. *direction* oder *conduite*, italienisch *direzione*, englisch *conduction*) nennt man die Leitung von Instrumental- oder Gesangkräften. Aufgabe derselben ist: Erzielung einer ebenso wohl correcten und klaren als richtigen und durchgeistigten Darstellung des betreffenden Tonstücks durch entsprechende Einwirkung auf die Ausführenden. Der Dirigent ist somit gewissermassen der eigentliche Vortragende, sein Instrument der von ihm geleitete Instrumental- oder Vocalkörper. Sowohl in geistiger als auch in technischer Beziehung muss folglich jeder tüchtige Dirigent ein stattliches Ensemble entsprechender Eigenschaften besitzen. Da das Clavier dasjenige lediglich aus dem musikalischen Bedürfniss allmählich herausentwickelte und für die moderne vielstimmige Musik bedeutungsvollste Instrument, welches dem Einzelnen ermöglicht, vermöge gewisser Abstractionen und Reductionen sich jedes Tonstück vollständig vorzuführen, so wird am Zweckmässigsten an ihm der spätere Dirigent unter genauem Einleben in unsere classische Clavierliteratur sich für seine entscheidend wichtige Wirksamkeit vorbereiten, an ihm sich die ästhetischen Mittel aneignen für die Beherrschung des complicirteren Vortrages grösserer Tonstücke, durch Theilnahme am höheren Claviervortrage unter gediegener und genialer Anleitung allmählich vorschreiten zur Fähigkeit des richtigen Urtheils über Gehalt, Form und richtige Ausführung der höheren Werke unserer classischen Meister und so weiter bis zu den bedeutungsvollsten Werken der Gegenwart. Hand in Hand hiermit hat der zum künftigen Dirigenten sich Bestimmende gründlich sich zu unterrichten nicht nur in den allgemeinen Grundzügen der theoretischen

Elementarlehre, sondern auch im wissenschaftlichen Theile der Compositionslehre. Endlich darf er, möge ihm dies auch wegen Mangel an stimmlicher Begabung etc. noch so sehr widerstreben, es keineswegs unterlassen, entsprechend Theil zu nehmen an einem rationellen Solo- und Chorgesangunterricht. Erst wenn man selbst singt, geht dem Executirenden eigentlich so zu sagen das Herz auf in Betreff der in seine Auffassung hineinzulegenden Empfindungen, erschliesst sich erst seine Seele mit voller Wärme beseeltem, seelenvollem Ausdruck. Und wie unendlich oft vermag er nur dadurch, dass er den von ihm geleiteten Ausführenden die betreffenden Stellen wohl oder übel vorsingt, sich denselben vollständig klar zu machen und es durchzusetzen, dass jene Stellen genau so ausgeführt werden, wie er sich dieselben im Geiste des Componisten dargestellt denkt. Sehr hinderlich der Gewinnung einer sicheren geistigen Grundlage erweist sich leider der grosse Uebelstand, dass die Ausbildung eines dem deutschen Geiste entsprechenden wahrhaft deutschen Styl's in unserem Musikunterrichte noch in keiner Weise auch nur annähernd der längst bei Italienern und Franzosen vollendeten Präcisirung desselben begründet und entwickelt ist. Diese Einsicht wie die viel höheren Anforderungen der Gegenwart nöthigen uns die Ueberzeugung ab, dass die Vorbildung des Capellmeisters der Gegenwart eine ganz andere sein muss, als die der früheren, höchstens durch moderne Eleganz übertünchten meistentheils handwerksmässigen Routine. Diese verantwortlichste aller Stellungen verlangt vielmehr ein Ensemble von Eigenschaften, welches sich nur durch Vereinigung der umfassendsten wissenschaftlichen Studien und der durch sie erlangten geistigen Reife, Frische, Elastizität und Energie mit gewiegter Kenntniss des gesammten Gebietes unserer Gesang- und Orchestertechnik schaffen lässt. — In technischer Beziehung muss man vom Dir. verlangen können: ein nicht nur im Allgemeinen feines Gehör, sondern vorzüglich auch scharfes Unterscheiden der Klangfarben der einzelnen Stimmen und Instrumente, ferner tüchtiges Clavierspiel, fertiges Partiturspiel nebst Kenntniss aller Schlüssel, Bezifferungen und technischen Ausdrücke (der italienischen Sprache), Fertigkeit im Transponiren, sicheres Tactgefühl, möglichst vielseitige Erfahrung und Uebung im Dirigiren und den Ausübenden gegenüber Entschiedenheit und Leutseligkeit. Man übe vor dem Spiegel deutlich unterscheidbares Markiren der Tacte und Tacttheile bei ganz ruhiger Körperhaltung. Jeder Schlag muss in einer von dem vorhergehenden verschiedenen Richtung in scharfen Ecken schnell und präcis die Luft durchschneiden, weder zu langsam und schleppend noch zu kurz und hastig. Man vermeide runde Bewegungen (spottweise »Kaffeemahlen« genannt) und unruhige, unklare Schwingungen. Am Besten ist ein weisser, $\frac{1}{2}$ Meter langer, nicht zu dicker Stock von festem Holze. An das Dirigirpult, welches man nöthigenfalls mit einem Bohrer an das Podium befestigt, lasse man sich rechts oben ein kleines Blech befestigen, um starke Orchestertutti durch Schlagen auf dasselbe leichter unterbrechen zu können. In Aufführungen dagegen sind Schläge auf das Pult oder Stampfen mit dem Fusse als rohe Hülfsmittel zu vermeiden. — Oberarm und Ellenbogen dürfen sich nicht mitbewegen, sondern nur das Handgelenk. Der Arm ermüdet sonst sehr bald, auch ist Erheben des Ellenbogens für besondere Betonungen aufzusparen, wo es gilt, einen aussergewöhnlichen Eindruck auf die Mitwirkenden zu machen. Man stelle sich so, dass man Alle im Auge hat, dass Alle die (oft grossen Einfluss übenden) Mienen des Gesichts sehen können, und schlage so hoch, dass Jeder den Tactstock sehen kann. Forte und Piano prägt man am Deutlichsten aus durch bedeutendere oder kleinere Schläge, Sforzati durch ganz kurze, zuckende Stösse. Jede bedeutendere Fermate*) ist durch ein Rallentando einzuleiten; man

*) Ueber Fermaten, wenigstens bedeutungsvollere, gehen die meisten Dirigenten heutzutage viel zu hastig hinweg. Man bedenke, dass der Componist dieselben nicht zum Spass hingeschrieben hat, besonders auch auf Pausen, auf denen längere Fermaten oft von grosser Wirkung sind.

hält den Stock so lange hoch, als sie dauern soll und giebt endlich durch einen kleinen Schwung nach oben ein Abschlagzeichen zum Aufhören. Haben einzelne Stimmen neue Eintritte, besonders nach längerem Pausiren, so muss sich der Dirigent kurz vorher zu ihnen hinwenden und dorthin ein besonderes Eintrittszeichen geben, am Besten mit der linken Hand. Man hüte sich, zu viele und unbedeutende Tacttheile zu markiren und beschränke sich je nach der Schnelligkeit des Tempo's auf vier, drei oder zwei Schläge (im Presto auf einen einzigen) während eines Tactes. Nur in sehr langsamem Tempo ist Markiren aller Achtel wichtig und angemessen, aber auch hier deute man die unbetonten nur mit kleinen Winken an, während die betonten grössere Schläge erhalten. Bei raschem Tempo dagegen lässt sich der viertheilige wie der dreitheilige Tact nur durch ein bis zwei Schläge bezeichnen (letzteren auf den dritten Tacttheil), um nicht undeutlich zu werden. Enthält ein Tact nur zwei Tacttheile ($\frac{3}{4}$ - oder *alla breve* $\frac{4}{4}$ tact), so senkt man bei dem ersten die Spitze des Stabes senkrecht von oben nach unten. Bei vier Tacttheilen ($\frac{1}{4}$ -, $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ -, $\frac{9}{16}$ - und $\frac{12}{16}$ tact) schlägt man den ersten ebenso von oben nach unten, den zweiten (schlechten) von rechts nach links schief aufwärts, den dritten (zweiten guten) quer von links nach rechts und den vierten (schlechten) schief von unten nach oben. Bei dreitheiligem Tact ($\frac{3}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ - und $\frac{9}{16}$ tact) schlägt man den ersten Tacttheil von oben nach unten, den zweiten von links nach rechts*) schief nach oben und den dritten, ebenfalls schief nach oben, von rechts nach links. Fünf- oder siebentheilige Tacte behandelt man am Deutlichsten als Zusammensetzungen aus zwei Tactarten, nämlich den fünftheiligen als aus einem drei- und einem zweitheiligen, den siebentheiligen als aus einem vier- und einem dreitheiligen bestehend. Besteht ein Tact aus Synkopen, so schlage man ebenfalls die Haupttacttheile ruhig weiter und markire nicht etwa die Synkopen. Enthält ein zweitheiliger Tact eine Triole, so darf derselbe deshalb nicht langsamer genommen werden. Bei Stellen, welche zu gleicher Zeit zwei verschiedene Tactarten enthalten, sei man vor Allem darauf bedacht, die in beiden zusammentreffenden Tacttheile recht bestimmt zu markiren, die übrigen Theile der einen Tactart aber mit dem Tactstock, der andern mit der linken Hand den betreffenden Spielern unmerklicher anzudeuten**). Auch bei streng tactmässiger Musik fordere man, dass alle Spieler so oft wie möglich auf den Tactstock sehen, selbstverständlich während und nach jeder Fermate und bei jedem Tempowechsel, denn sonst ist alles Dirigiren vergeblich. *Accelerando's* sind unmerklich und gleichmässig fortschreitend — ohne Rucke und Stösse zu beleben, *Rallentandos* ebenso unmerklich zu verlangsamen. Um das Ohr im scharfen Unterscheiden der Klangfarben der verschiedenen Singstimmen und Instrumente entsprechend auszubilden, sei man vor Allem bestrebt, den Klang-Character, den seelischen Eindruck jeder Stimmgattung, jedes einzelnen Instrumentes in sich geistig aufzunehmen und zu befestigen. Erst dann kann man sich mit Erfolg im Unterscheiden derselben üben. Um sich aber speziell in das Orchester hinreichend einzuleben, begeben man sich öfters in Orchesterproben unter die Mitwirkenden, um ihr Thun und Treiben kennen zu lernen, besonders aber, um die Klangfarben der einzelnen Instrumente zu studiren. Ausserdem gehe man zu den einzelnen Bläsern auf die Stube und lasse sich die Technik ihres Instrumentes genau erklären, die Töne der verschiedenen Register desselben vorblasen und merke sich besonders Alles, was schwer oder unausführbar, um bei unpraktikablen Stellen nicht rücksichtslos zu tadeln, sondern lieber unmerkliche kleine Erleichterungen zu verabreden. Ungemein besticht den praktischen Musiker genaue Bekanntschaft mit seinem Instrumente und Berücksichtigung der techni-

*) Manche Dirigenten schlagen den zweiten Tacttheil von rechts nach links, was, sobald man den Ausführenden das Gesicht zuwendet, ganz gleichgültig ist, während man, wenn man ihnen wie im Theater, den Rücken kehrt, diesen wichtigen Schlag in diesem Falle durch seinen Körper verdeckt.

***) Genaue und zugleich trefflich illustrierte Rathschläge für solche Fälle ertheilt Berlioz in seiner Instrumentationslehre in dem Capitel „der Orchesterdirigent.“ Billige deutsche Ausgabe Leipzig, Heinze.

schen Schwierigkeiten, auch besticht es die auf ihren Ton sich Etwas zu Gute thnenden Bläser, wenn man sie zuweilen bei Solostellen lobt; ferner setzt sich der Dirigent sehr in Achtung durch scharfes Gehör, besonders indem er die in Mittelstimmen vorkommenden kleinen Nachlässigkeiten rügt und auf klares, gleichmässiges und event. ausdrucksvolles Ausführen der Begleitungsfiguren hält. Falsch vorgetragene Stellen corrigirt man am Anschaulichsten, indem man sie vorsingt oder auch den Rhythmus vortrommelt, auch wohl den Bläsern angiebt, wo sie Athem holen dürfen und wo nicht, um nicht Melodiephrasen sinnlos zu zerreißen. Grössere Solostellen, die der Spieler nicht genügend ausführt, nehme man sich die Mühe, mit ihm besonders auf der Stube einzuüben. Auch hierdurch lernt man zugleich sein Instrument genauer kennen. Für neue Eintritte des Orchesters erzielt man Präcision am Besten durch Vorgeben eines halben bis ganzen Tactes. An besonders auffallende Zeichen sind die am Meisten und Längsten pausirenden Instrumente gewöhnt, besonders Pauken, Posaunen, Trompeten. Ausserdem ist bei Bläsern ähnlich wie bei Sängern das Athemholen zu beobachten und denselben vor dem Zeichen zu einem neuen Eintritte ein deutliches Athemzeichen zu geben*). Um ohne grosse Zeitverschwendung wiederholen zu können, theile man die Partitur durch grosse Buchstaben ab und lasse beim Ausschreiben der Stimmen diese Buchstaben alle genau eintragen, halte überhaupt zum Ersparen grösseren Zeitverlustes auf genaue Durchsicht der Stimmen und Eintragen hinreichender Stichnoten vor Eintritten nach längeren Pausen, sowie auf genaue und gleichmässige Notirung aller Vortragszeichen. — Nur mit Mühe erlangt man namentlich von Bläsern ein gleichmässiges Piano und discretere Accompagnement, weil für dieselben ungenirtes Herausstossen von Athem und Ton (woran besonders im Freien blasende Militärmusiker gewöhnt sind) viel weniger anstrengend ist als Zurückhalten desselben. Unermüdlich mache man darauf aufmerksam, dass in Pianostellen Accente und *crescendi* nicht in *For*te-Stellen ausarten dürfen und dass die accompagnirenden Instrumente so leise spielen müssen, dass sie die Solisten hören. Will man umgekehrt stärkeres Heraustreten einer Stimme, so erzielt man dies am Sichersten durch ein über die betreffende Stelle geschriebenes *espressivo*. Manche Dirigenten cokettiren damit, Schatten und Licht, *f* und *p* zu übertreiben. Dieser Unsitte gegenüber halte man künstlerisches Maass und spare die Extreme für bedeutungsvollere Momente auf. Für die Streichinstrumente bestimme man bei wichtigeren Stellen die Ab- und Aufstriche, um egale Bogenführung zu erzielen. — Sehr wichtig ist die Wahl eines guten Concertmeisters (s. d.), auf welchen man sich in allen technischen Dingen sicher verlassen kann, ohne ihm deshalb zu dominirenden Spielraum einzuräumen. Derselbe muss mit umfassender technischer Orchesterkenntniss ein anregendes und williges Naturell vereinigen. — Für alle complicirteren Stücke oder Stellen sind zuerst getrennte Proben mit den Bläsern allein und dem Streichorchester allein zu veranstalten, nöthigenfalls auch diese zuerst in noch kleinere Unterabtheilungen getrennt. Von vornherein Massenproben zu halten, ist eine Unsitte, welche stets Unsauberkeiten und Unklarheiten zur Folge hat. Kein gewissenhafter Dirigent unterlasse je nach den Anforderungen des Autors mehr oder weniger ausgedehnte Einzelproben mit allen verschiedenen Klang- und Orchestergruppen. Kein bedeutungsvolleres Werk vermag namentlich in seinen schwierigeren Einzelheiten zu klarem Eindruck zu gelangen, wenn nicht mindestens: das Streichorchester (nebst Harfe), ferner die Holzbläser nebst Hörnern und drittens die Blech- und Schlaginstrumente, jede dieser drei Gruppen zuerst getrennt für sich geprobt werden. Zuweilen aber ist jede dieser Gruppen noch mehrfach zu theilen. Nur hierdurch ist es möglich, namentlich alle Figuren zu entsprechender Klarheit zu bringen, die einzelnen Stimmen auf alle

*) Sollen Blechbläser mit dem zweiten Achtel eintreten, so holen sie gewöhnlich erst auf der vorhergehenden Achtelpause Athem, pausiren aber dieselbe trotzdem und kommen dann stets ein Achtel zu spät. Man halte in solchen Fällen streng darauf, dass sie den Athem schon früher bereit haben.

Stellen aufmerksam zu machen, in denen sie hervortreten haben, und alle *espressivo's*, *sforzato's*, *crescendo's* etc. in soweit zu temperiren, dass sie andrerseits auch wiederum nicht ungebührlich hervortreten. — Sehr schwer hält es, Trompeter und Hornisten zum Gebrauch der vorgeschriebenen Naturinstrumente zu bewegen, weil dieselben auf Ventil-Instrumenten in *F*, (die ersten Trompeter jetzt sogar in hoch *B*!) so einseitig eingeblasen sind, dass sie aus Bequemlichkeit lieber Alles transponiren. Der schöne, edle, reine Klang der Naturtöne wie der höchst charakteristische der Stopftöne geht durch diesen Unfug ganz verloren. Die tiefen Töne besonders in den Trompeten erhalten dadurch einen ganz unnobeln Froschklang oder sind gar nicht zu ermöglichen. Aehnlich sind zuweilen Clarinettisten schwer zu bewegen, *A*-Clarinette zu nehmen, weil sie auf ihrer *B*-Clarinette besser eingeblasen sind. Flötisten endlich, gewöhnt, stets als Oberstimme zu dominiren, blasen tief liegende Stellen oft ohne Weiteres eine Octave höher. Ein Gegenstand gelinder Verzweiflung ferner für Dirigenten wird zuweilen das Tremolo der Streichinstrumente, welches die meisten Spieler so langsam und ordinär herunterkratzen, dass man genöthigt ist, die vorgeschriebenen Sechzehntheile in Zweiunddreissig- oder Vierundsechzigtheile zu verwandeln. Besonders auf Fermaten glauben manche altkluge Spieler das Tremolo in viel langsamerer Bewegung nehmen zu müssen! Man ruhe nicht eher, bis man eine möglichst schnell oscillirende Bewegung mit losem Handgelenk durchgesetzt hat. Auch das *pizzicato* klingt vielfach wegen zu kurzen Ruffens der Saiten so trocken und tonlos, dass man Mühe hat, die Violinisten zu stärkerem und langsamerem Anziehen und Loslassen der Saite zu bewegen. Violinisten verlassen sich mit dem Pausiren gern auf ihren Vorgeiger, daher lediglich in Folge dieser Bequemlichkeit zuweilen die auffallend schwachen, saloppen Eintritte im Streichorchester. Man halte folglich streng darauf, dass jeder Einzelne genau zählt, Keiner sich auf einen Andern verlässt. Grosse Trommel und Becken sind getrennt von einander zu schlagen, denn die Becken bekommen durch Befestigung an die Trommel eine ordinäre klanglose Tonfarbe. Besonders streng aber ist der gedankenlosen Unsitte lauten Stimmens und Präludirens entgegenzutreten, sowohl vor Beginn des Stückes als auch nach Schluss desselben. Es bedarf in der Regel nur freundlicher Vorstellungen oder des Appellirens an das Ehrgefühl der Spieler, um diesen Unfug zu beseitigen. Muss Jemand nachstimmen, so wird er dies bei einiger Uebung sehr bald ganz leise ermöglichen. Es ist merkwürdig, wie ganz anders oft ein Stück wirkt, vor welchem nicht laut gestimmt und prälu dirt worden ist. Man lasse daher das ganze Orchester vorher stets in einem Nebenzimmer einstimmen. Ueblicherweise geschieht dies nach dem eingestrichenen *a* der Oboe, doch ist dies wegen der durch die Temperatur nach entgegengesetzter Richtung sich verändernden Stimmung der Streich- und Blasinstrumente nicht unbedenklich. G. M. Wieprecht in Berlin hat zu diesem Zwecke eine gegen jeden Temperaturwechsel empfindliche Maschine erfunden. Die Rohrbläser sind anzuhalten, ihre Instrumente bei kalter Witterung vorher warm zu pusten und während längeren Pausirens eben dadurch in gleich hoher Temperatur zu erhalten. Alle Bläser können durch Ausziehen oder Zusammenschieben ihre Stimmung fast um einen Viertelton verändern. Streichinstrumenten kann man mehr zumuthen, doch werden bei tiefem Herabstimmen die Saiten schlaff und dumpfer im Ton. Alle tonangebenden Violinisten sind deshalb erklärte Gegner des Einführens einer tieferen Stimmung. Bei dem Eintritte neuer Nummern, Tempi oder Tonarten vergesse man nicht, den Bläsern und Pauken die event. zum Umstimmen oder Wechseln der Instrumente oder halben Tonbogen nöthige Zeit zu lassen, desgleichen den Streichinstrumenten zum Aufsetzen oder Abnehmen der Dämpfer an Stellen, wo *con sordini* oder *senza s.* steht, und zum Wechseln zwischen *pizzicato* und *arco*. — Die meisten Orchesterspieler werden durch tagelanges Proben, Ueben und Stundengeben, nächtlanges Spielen zum Tanz etc. so stumpf, theilnamslos und schwerfällig*), dass

*) Andrerseits befinden sich namentlich in Hofkapellen gelehrte alte Herren, welche sich auf ihr Bischon Harmonielehre und Virtuosität nicht wenig einbilden, Nichts re-

sie nur mit Unlust ihre Noten herunterspielen und (besonders in der ersten — Lese-Probe) so gut wie gar nicht auf den Dirigenten achten, auch wohl vor Uebermüdung öfters ganz einschlafen. Selbst in den Aufführungen, wenn sie nicht vorher durch ein Dutzend Proben Alles auswendig gelernt haben, hängt diese lethargische Schwerfälligkeit noch wie ein Centnergewicht am Tactstock des Dirigenten und dann ist es zuweilen nur dadurch möglich, das richtige Tempo zu behaupten, dass man die ersten Tacte etwas beschleunigt schlägt, um solche Musiker erst in Zug zu bringen. Haben sie dagegen umgekehrt die Neigung zu eilen oder das letzte Achtel im Tacte zu überstürzen oder zu überspringen, so lasse man sich nicht von ihnen fortreissen, denn sonst artet schliesslich die Ausführung leicht in ein wildes Durcheinander aus. Zuweilen muss man, um dies zu verhüten, sich solchen zusammengewürfelten Kräften sowie Orchestern gegenüber, die man noch nicht genau kennt, dadurch vorsehen, dass man bei schnellen Tempi's die ersten Tacte recht besonnen und nur mässig beeilt nimmt. Viel Schuld an allen solchen Dingen trägt die Lässigkeit der stereotypen Leiter solcher Orchester. Wer irgend dauernder mit ein und demselben Orchester zu thun hat, kann durch freundliche und strenge Ermahnungen solche Uebelstände in kurzer Zeit heben und die Spieler daran gewöhnen, in jedem mässig schnellen Tacte wenigstens einmal auf den Dirigenten zu sehen. Während man bei Sängern gut thut, sie durch Mienen und feurigere Bewegungen anzuregen und zu begeistern, ist Orchestern gegenüber in der Regel ein zwar belebendes aber sonst ruhig gemessenes Dirigiren am Angemessensten. In den Proben sind auffallendere Bewegungen, Aufschlagen des Tactes oder Rhythmus auf das Pult etc. noch eher statthaft, sogar nöthig, in Aufführungen aber ist jedes gröbere Mittel wie überhaupt Alles einer noblen Ruhe und Eleganz Zuwiderlaufende möglichst zu vermeiden. Beim Einstudiren unterbreche man, besonders in der ersten Probe, nicht zu oft, sondern lieber erst bei grösseren Abschnitten, ermüde auch nicht durch zu häufige Wiederholungen namentlich die Bläser mit langausgehaltenen Pianostellen. Neuen und jungen Dirigenten gegenüber versuchte Unarten wie Hineinsprechen*), Plaudern, Rauchen, Aufbehalten der Hüte, Bemalen der Stimme etc. rüge man streng aber ruhig als »gebildeter Künstler« unwürdig. Hilft dies nicht, so ist Fortschicken eines Hauptanstifters oft am Wirksamsten, für zu spätes Kommen oder zu frühes Fortlaufen aber Honorar-Abzüge. Guten Eindruck macht es, bei gleichmässig fortlaufendem Tempo besonders in den Proben den Tactstock ganz hinzulegen. Man beweist den Spielern hierdurch Vertrauen, regt ihr Ehrgefühl zu grösserer Selbstständigkeit und Theilnahme an und zeigt ihnen, dass man sich nicht für unentbehrlich hält. — Man halte streng auf geordnete Aufstellung, einerseits so, dass die Mitwirkenden nicht zu weit von einander stehen und die zusammengehörigen Instrumente möglichst nahe nebeneinander, andererseits, dass die Streichinstrumente bequem Platz zum Ausstreichen, die Bassposaune etc. zum Ausziehen haben. In Betreff der Aufstellung giebt Berlioz in seiner Instrumentationslehre einige gute Winke. Wichtig ist, dass man ein erstes, ein zweites Violinpult sowie ein Violoncell nebst Contrabass in nächster Nähe hat, besonders auch bei Choraufführungen, und zwar keilförmig vorgeschoben. Ueber die günstige Aufstellung des Orchesters etc. sind wie über alles Akustische die Meinungen so getheilt, dass sich nur unmassgebliche anregende Winke geben lassen. Früher, so lange als die Leitung noch am Clavier ohne Tactstock (statt desselben vielfach mit einer Notenrolle) geschah, befand sich besonders in der Oper der Dirigent nebst den mitwirkenden ein bis zwei Clavicembali und Harfen mitten im Orchester (entfernter von den überhaupt viel mehr sich selbst überlassenen Sängern), und um die letztgenannten

spectiren als das längst Sanctionirte, sich stets auf Tradition berufen und voll Voreingenommenheit auf alles davon irgend Abweichende verächtlich und vornehm herabblicken.

*) Besonders irgend welches Hineinsprechen dulde man, so lange als man die Direction ausübt in keinem Falle, sonst dirigiren schliesslich Alle mit. — Sieht man sich genöthigt, einzelne Ausführende zu tadeln, so thue man dies wo möglich nicht öffentlich. —

Instrumente waren alle anderen rund umher placirt. Hierauf nahm allmählich immer mehr die handwerksmässige Gewohnheit überhand, Streich- und Blasinstrumente von einander gesondert auf verschiedenen Seiten zu placiren. Einheitliches Verschmelzen beider Klangmassen wurde hierdurch paralysirt, die Vibrationen der einen Seite konnten sich nicht mit denen der andern vereinigen, um einen vollen harmonischen Klang hervorzubringen, sie schienen sich im Gegentheil zurückzustossen und der in der Mitte befindliche Hörer bekam jede der beiden Klanggruppen gesondert von er adndern zu hören. Diese starken Uebelstände veranlassten endlich einzelne intelligente Dirigenten in Berlin, Dresden, Wien etc., die Trompeten, Posaunen und Pauken hinter den Streichinstrumenten und die Hörner nebst den übrigen Schlaginstrumenten hinter den Holzbläsern aufzustellen und die Contrabässe theils das Centrum bilden zu lassen, theils in die Ecken zu vertheilen. Der Zusammenklang wurde hierdurch ein wahrhaft überraschender und schön abgerundeter und erwies sich besonders auch die jetzige Placirung der Contrabässe als vorzüglich wirksam. Die Hörner von den übrigen Blechinstrumenten zu trennen, ist übrigens ebenso misslich wie ihre Trennung von den Holzbläsern und bleibt es jedenfalls am Besten, wenn sich die gesammte Aufstellung so anordnen lässt, dass die Hörner (um die Streichinstrumente herum) die Verbindung zwischen den Holz- und Blechbläsern herstellen. Zugleich achte man darauf, dass die Schalltrichter der Hörner nicht nach dem Publicum zugewendet sind, ausser in Momenten, wo man damit eine besonders energische Wirkung erzielen will. Bei den ersten Violinen sind manche Concertmeister der Meinung, dass deren Wirkung am Günstigsten, wenn sie mit der rechten Hand dem Publicum zugewendet stehen; in Wahrheit ist aber die Klangwirkung schöner und abgerundeter, wenn die Spieler sich mit dem Gesicht (*en face*) gleich den Solospielern dem Hörer zuwenden. In kleineren Orchestern, wo man vielleicht höchstens drei Basspulte hat, stellt der Dirigent das erste am Besten hinter sich, das zweite in grösserer Entfernung nach links und das dritte ebenso weit nach rechts. Sind aber nur zwei vorhanden, so concentrirt er am Besten beide hinter sich. Bei kleineren Orchestern namentlich ist es wichtig, dass die Streichinstrumente, um besser zur Geltung zu kommen, mindestens um eine Stufe höher sitzen als die Bläser. Bei grossen Theaterkapellen aber empfiehlt es sich in hohem Grade, den Orchesterraum viel tiefer*) als gewöhnlich zu legen, so dass der Anblick der Instrumente und Spieler den Augen des Publicums möglichst entzogen wird. Die Bühne erscheint hierdurch erhabener und der Zuschauer derselben gewissermassen näher gebracht; die Akustik leidet keineswegs darunter, im Gegentheil verschönert sich dadurch die Klangwirkung, während sich die Sänger viel besser behaupten können. Bei Choraufführungen stelle man die ersten Violinen möglichst nahe hinter die Soprane, die zweiten hinter die Altstimmen, die Bratschen zu den Tenören und die Violoncelle und Contrabässe theilweise wenigstens zu den Bässen. Der Chor selbst muss eine in sich festgeschlossene Masse bilden, vorn auf einer Seite die Soprane, auf der andern die Alte, hinter letzteren die Tenöre und hinter den Sopranen die Bässe. Bei Doppelchören sind dagegen die vier Stimmen auf jeder Seite hintereinander zu stellen und beide Chöre so weit von einander getrennt, dass der Hörer einen Chor vom andern zu unterscheiden vermag. Kein Concertsaalpodium sollte ohne mehrere Stufen gebaut werden, namentlich für Chorgesangaufführungen. Ohne etagenmässige Aufstellung ist keine klare Entfaltung der einzelnen Stimmengattungen möglich, nur darf bei derselben das Blech nicht etwa so hoch und dominirend über alle anderen Ausführenden hinweglärmen, dass es die übrigen Klangwirkungen erstickt. Monstreconcerte auf Bühnen belohnen nur dann einigermaassen die an sie gewandte Mühe, wenn die Bühne nach allen Seiten durch (sehr kostspielige)

*) Im neuen Münchener Hoftheater ist überdiess, ebenfalls zum Vortheil der Klangwirkung, die bisherige langgestreckte Form des über hundert Musiker fassenden Orchesterraums in eine runde umgewandelt worden.

Holzwände vollständig geschlossen wird, weil sonst der grösste Theil des Schalls in die Coulissen etc. entweicht. Viel vortheilhafter ist es, in solchen Fällen das Orchester in dem Theaterorchesterraum zu lassen, wenn derselbe hierzu irgend Platz bietet, weil dadurch, dass der Dirigent das Orchester viel näher und besser in seiner Gewalt hat, die Ausführung eine viel sicherere und einheitlichere sowie im Totaleindruck klarere und abgerundete wird. —

Was die Direction des Chor- und Ensemble-Gesanges (s. auch den Art. Chor) betrifft, so wird dieselbe häufig viel stiefmütterlicher und mangelhafter behandelt als die der Orchesterleitung, weil die meisten Dirigenten in das Wesen des Gesanges nicht lebendig genug eingedrungen sind. Um sich auch hierin das nöthige Verständniss, die nöthige Vertrautheit und Routine anzueignen, studire man vorher selbst die Eigenthümlichkeiten des Singens, am Besten vielleicht, indem man einerseits fleissig Gelegenheit nimmt, zum Gesange zu begleiten, andererseits eine Zeitlang selbst am Chorgesange theilnimmt. Da wird man bemerken, dass man beim Singen sein eigenes Innere den Ohren Vieler preisgibt. Dieses Preisgeben macht aber auf Jeden, der nicht durchdrungen von der Vollkommenheit seines Gesanges, einen beengenden Eindruck, wenigstens bei hohen Tönen, und unwillkürlich verzieht er Hals, Kopf, Mund oder Zunge zum Nachtheil freier Tonentwicklung. Solcher Befangenheit muss der Dirigent zu Hülfe kommen, namentlich in Damenchören und Dilettantenvereinen, die nicht nur an Mangel an musikalischer Sicherheit, sondern auch an Zerstreutheit, Unachtsamkeit und schwachem Gedächtniss in Folge unregelmässigen Probenbesuchs leiden und vor schweren Eintritten und hohen Tönen jedesmal von Neuem erschrecken. Zudem haben solche Chorvereine ähnlich wie einzelne Menschen ihre speciellen Launen und Stimmungen. Einen Tag geht Alles vortrefflich, am andern wird dasselbe Stück zum Verzweifeln schlecht gesungen. Mitunter ist es die Stimmung des Dirigenten, die sich, ihm unbemerkt, auf die Sänger überträgt. Damen kommen gewöhnlich mit eben so viel Lust als Mangel an Spannung in die Uebungsstunde. Durch jeden Neueintretenden, durch jede Solostimme, durch jedes Sichversprechen des Dirigenten wird ihre Aufmerksamkeit gestört. Zu einem Chor von jungen Mädchen setze man ein paar ältere Anstandsdamen, welche nicht grade mitzusingen brauchen, dagegen aber dem Plaudern steuern und die Austheilung der Stimmen sowie die Anordnung der Plätze controlliren. Ebenso wie man namentlich Dilettanten nie zu lange mit Ueben ein und derselben Stelle und zu häufigem Unterbrechen ermüden und unlustig machen darf, lasse man keinen der Anwesenden zu lange unbeschäftigt, überhaupt in Keinem das Gefühl der Ueberflüssigkeit oder Nichtbeachtung aufkommen. Auch vermeide man ironische Bemerkungen sowie Bevorzugung Einzelner oder kleinlich herrisches Schulmeistern, dagegen ist es bei schweren Stellen gut, dieselben jeder Reihe von Sängern besonders einzuüben. Bei allen schweren Chören besonders ist zuerst jede Stimmengattung so lange getrennt für sich einzuüben, bis sie sicher und klar mit ihrer Aufgabe vertraut ist. Stets sogleich alle Chorstimmen zusammen singen zu lassen, ist als ein in der Regel durch mangelhafte Ausführung sich bestrafender Unfug zu bezeichnen. Das schwankende Wesen der menschlichen, namentlich der Frauen-Stimme macht oft ein eigenthümliches Dirigiren nothwendig. Die Deutschen, besonders die Damen bleiben auf jedem irgend festhaltbaren Tone mit einem oft in gelinde Verzweiflung setzenden Schwelgen in demselben liegen und sind zugleich, Alles um sich vergessend, tief in ihre Stimmen oder auch wohl in andere Dinge versunken, ohne auf den Dirigenten zu sehen. Da bleibt oft Nichts übrig als alle Achtel so dicht unter ihren Augen zu schlagen, dass sie dieselben sehen müssen, und jeden schlechten Tacttheil, auf welchen ein anderer Ton kommt, höchst gewichtig zu markiren. Vor hohen Tönen, besonders länger auszuhaltenden, gebe man ein energisches Zeichen zum Loslassen des vorhergehenden und nach diesem ein hoch nach oben geschwungenes zum Athemholen, zugleich auch zum Zeichen, dass es hoch hinauf geht. Ueberhaupt ist jedem, einen neuen Eintritt markirenden Zeichen ein die Sänger unwillkürlich zum Athemholen zwingendes, sie unwillkürlich hinein-

hebendes Athemzeichen vorzuschicken. Ohne dasselbe werden die meisten Eintritte besonders in den Frauenstimmen halb versagen. Will es trotzdem gar nicht gehen, so singe man selbst die Eintritte oder einzelne hohe*) Töne (auch in Aufführungen) mit; schwierige Stellen, Doppelschläge und andere Figuren singe man erst vor und mache in die Chorstimmen die nöthigen Athemzeichen und Bindebogen über Stellen, wo nicht abgesetzt werden darf. An Stelle des nachlässigen zu späten Luftschnappens erst im Augenblicke des Eintritts ist ziemlich oft zu früherem, ruhigem Athemholen, überhaupt zu hinreichender Athembereitschaft zu ermahnen. Durch Nichts wird übrigens der Gesang reiner und sicherer einstudirt als mit Hülfe einer Violine. Ist dies aber geschehen, dann lasse man auch accompagnirte Stücke sogleich ab und zu ohne alle Begleitung singen, um die Sänger selbstständig zu machen. Das rhythmische Gefühl ist durch genaues Pausiren mit lautem Zählen zu erstarken. Accelerandos und Rallentandos, z. B. zur Einleitung von Fermaten, müssen besonders studirt werden, noch mehr aber grössere *crescendi* und *decrescendi* wegen richtiger Oekonomie des Athems. Vor jeder Fermate wie vor jedem auszuhaltenden Tone sind die Sänger zu frischem Athemholen anzuhalten, desgleichen zu gleichmässigem Anschwellen und Abnehmen des Tons sowie zu exactem Abschlusse desselben auf ein nach oben gegebenes Zeichen. Auch erkläre man ihnen die Bedeutung der üblichen Tactschläge nach oben und unten. Sänger muss man noch unablässiger als Orchesterspieler ermahnen, auf den Dirigenten zu sehen. Spielt man selbst die Clavierbegleitung, so übe man sich dieselbe vorher so ein, dass man möglichst oft eine von beiden Händen zum Tactschlagen frei hat, helfe auch nöthigenfalls durch Winke mit dem Kopfe, mit den Augen oder mit den Gesichtszügen mit. Hierzu gehört aber eine solche Aufstellung, dass alle Sänger den Dirigenten sehen können, entweder durch stufenartig erhöhte Placirung des Chores oder mindestens durch Erhöhung des Flügels und Dirigentensitzes. Man halte streng auf geordnete Aufstellung, geschlossene Gruppierung der zusammengehörigen Stimmen mit Benutzung jedes Platzes, ohne Raumverschwendung durch Damenkleider etc., auch ist auf gleichmässige Besetzung und Stärke aller Stimmen zu sehen (s. auch d. Art. Chor). Im Interesse deutlicher Aussprache halte man besonders auf scharfe Ausprägung der Consonanten, namentlich der End-Consonanten und auf deutlich und präcis unter die Noten geschriebenen Text, überhaupt auf leserliche Stimmen, die viel Schuld am Gut- oder Schlechtsingen tragen. Zur Veredlung des Stimmenklanges übe man den Chor fleissig im *mezza voce* und *Pianissimo*, und zwar mit zurückgehaltenem Athem und fleissiger Benutzung vollen beseelten Hauches. Ueberhaupt halte man darauf, dass alle Pianostellen mit halbem (leichtem, zurückgehaltenem) Athem behandelt werden. Höhere Töne auf spitzeren Vocalen wie i, e, ei werden ganz auffallend wohlklingender und edler, wenn man die Sänger veranlasst, den Mund soweit aufzumachen, als ob sie a oder o zu singen hätten, halte überhaupt auf hinreichend weites Oeffnen des Mundes, spitze Zunge und dünne Lippen durch sanftes Anlegen derselben an die Unterzähne. Auch mache man darauf aufmerksam, dass es auch im Forte die grösste Untugend ist, die anderen Stimmen zu überschreien, und dass ein guter Chorsänger nie so stark singen darf, dass er seine Stimme heraushört. Auch ist streng darauf zu halten, dass in Concertaufführungen Alle zu rechter Zeit aufstehen und sich nicht etwa Einzelne früher wieder hinsetzen, als bis der letzte Ton des Nachspiels verklungen ist. — Am Häufigsten findet man den Chorgesang seitens der Theater-Directionen und -Capellmeister vernachlässigt. Die Meinung derselben, dass sich liebevolle feinere Pflege des Chores hier nicht entsprechend belohne, ist aber durchaus verwerflich, denn auch in Opern wirkt schlechter Chorgesang ebenso empfindlich störend, wie sorgfältiger die ganze

*) Grössere Reinheit hoher Töne, welche stets zu tief gesungen wurden, erreicht man zuweilen durch das sonderbare Mittel, das man sie erst etwas zu hoch einübt. Anstrengend hoch liegende Stellen übe man vorerst eine halbe Octave tiefer ein.

Vorstellung zu heben vermag und vom Publicum durchaus dankbar gewürdigt wird. Gluck, Weber, Marschner, Spontini, Meyerbeer, Wagner u. A. hielten notorisch mit aller Entschiedenheit auf dessen sorgsame Pflege und Ausführung. C. M. v. Weber z. B. baute schon als noch sehr junger Anfänger in diesem Gebiete (wie sein Sohn erzählt) als Grundpfeiler der dramatisch musikalischen Darstellung den Chor, auf dessen Antheil der Verlebendigung der Opernwerke er während seines ganzen Lebens den grössten Werth legte, solider als bisher auf, indem er unbrauchbare, besonders unmusikalische Mitglieder ausschied und sie durch neue, deren er täglich unablässig mehrere prüfte, ersetzte. Oft wunderte man sich, dass er Personen in den Chor einschaltete, deren Leistung weit unter dem bis dahin bei solchen Prüfungen Geforderten stand. »Sie haben aber Musik im Leibe« pflegte er auf dahin abzielende Bemerkungen zu sagen und entzückte Prag mit dem vorher nie gehörten Vortrag seiner Chöre. Er ging aber auch nicht nur mit fast jedem Solosänger seine Partie durch, sondern scheute auch nicht die Mühe, sogar gewisse Choristen, auf deren Wirksamkeit er wegen ihrer besonders schönen Mittel vorzüglichen Werth legte, auf's Sorgsamste selbst zu dressiren, Belohnungen an besonders Strebsame aus eigenen schwachen Mitteln zu zahlen und das Theater sogar Abends nach den Vorstellungen noch beleuchten zu lassen, um diese oder jene Stelle, diese oder jene Evolution noch einmal einüben zu lassen. — Die Leitung von Solo-Ensemble's beruht auf gleichen Grundlagen, nur ist dieselbe modificirter, feiner, unmerklicher zu handhaben, besonders bei *a capella*-Sätzen sind hier an Stelle der für grössere Massen berechneten wuchtigeren Bewegungen unmerklichere Winke angemessener und auch diese nur da, wo sie wirklich nöthig sind. Sichere Solisten fühlen sich durch fortwährendes Tactschlagen beengt und verletzt. Dagegen halte man trotz alles Einredens dieser sich meist gern überhebenden Leute streng auf Gleichmässigkeit in Bezug auf Stimme, Klang, Stärke und Ausführung der Vortrags-Zeichen. Allen Solisten muss man einerseits nachgeben und darf ihnen berechnete Vortragsnüancen, Rubato's und Cadenzen nicht in brüsker Weise verkümmern und abschneiden, andererseits sei man bemüht, sie durch das Orchester zu unterstützen. In Beides lebt man sich am Besten durch häufiges Clavieraccompagniren ein. Das Orchester aber mache man fleissig darauf aufmerksam, dass die grösste, von Sängern wie Zuhörern auf das Dankbarste anerkannte Tugend desselben: bei aller Entschiedenheit im Markiren der Rhythmen weiches und sanftes Accompagniren sowie discretos Nachgeben und Unterordnen ist. Lässt sich ein Orchester in Betreff zu starken Begleitens gehen, so ist dies in der Regel lediglich Schuld des Dirigenten, welcher sein Orchester nicht unablässig genug in der Gewohnheit rücksichtsvoller Feinfühligkeit erhält. — Am Schwierigsten ist u. A. das Dirigiren von Recitativen. Hier kommt es vor Allem darauf an, dem Sänger genau zu folgen, das Orchester die Accorde etc. gleichmässig und bestimmt angeben zu lassen und die Harmonie rechtzeitig zu ändern, wobei von gehaltenen Noten manchmal der Wechsel der verborgensten am Aufmerksamsten zu behandeln ist, besonders, wenn man nur bezifferte Bässe vor sich hat. Die Haupttacttheile sind genau in ebendenselben Richtungen zu schlagen wie bei tactmässiger Musik und nicht, wie Manche thun, die auf schlechte Tacttheile fallenden Accorde gleich den guten nach unten oder umgekehrt. Eine ganz wesentliche Befreiung von handwerksmässiger Dirigirschablone besteht darin, nur den Eintritt oder Wechsel von Accorden oder Instrumenten — ohne Angabe der übrigen Tactstriche anzudeuten, überhaupt bei Recitativen den Tactstock ebenso wie bei gleichmässig fortgehendem Tempo möglichst oft und lange aus der Hand zu legen. Doch darf man sich diese Lizenz leider nur bei sehr guten und in den Dirigenten eingelebten Kapellen gestatten, sowie nur dann, wenn die Singstimmen in allen betheiligten Instrumenten genau genug notirt sind. Hierauf sehe man ebenso streng wie darauf, dass während der Recitative alle betheiligten Spieler ihren Blick fortwährend auf den Tactstock richten. — Hat ein Theil des Orchesters oder Chores selbst ein Recitativ auszuführen, so muss man, genau den dasselbe Ausführenden die Recitation vorschreibend, je nach Art derselben bald grössere.

bald geringere Tacttheile (oft sogar einzelne Sechszehnthelle) und besonders auch alle Accente markiren. — Es wird immer schwierig bleiben, Gesang und Instrumente in der rhythmischen Bewegung so zu verbinden, dass sie ineinander verschmelzen und letztere den ersteren heben, tragen und so den Ausdruck der Leidenschaft befördern. Der Gesang bedingt durch Athem und Betonen ein gewisses Wogen im Tacte. Die Saiteninstrumente dagegen theilen die Zeit in scharfe Einschnitte gleich Pendelschlägen. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser Gegensätze. Der Tact soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlhammer sein, sondern das, was der Pulsschlag. Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, welche raschere Bewegung forderten; es giebt kein Presto, das nicht ruhigeren Vortrag mancher Stelle zuliesse. Namentlich können u. A. zwei contrastirende Charaktere in ein und demselben Stücke verschiedene Gefühlsweise fordern, doch darf Treiben wie Zurückhalten nie das Gefühl des Rückenden, Gewaltigen erzeugen. Einerseits belohnt sich liebevolles Eingehen auf berechnete Freiheiten der Sänger in hohem Grade, andererseits ist es Pflicht des Dirigenten, darauf zu halten, dass sich dieselben nicht zu stark gehen lassen, auch ist willkürliches Einführen geschmackloser Melismen oder rein äusserlicher hoher Effecttöne sowie Verzerren einzelner Tacte keineswegs zu gestatten. Wer z. B. Passagen nicht mit Feuer oder schwungvoller Leichtigkeit vorzutragen vermag, den veranlasse man lieber, sie zu vereinfachen oder ganz wegzulassen. Kommen charakteristische Rhythmen nicht prägnant genug zur Geltung, so empfiehlt sich Spontini's beliebtes Mittel, den Ausführenden den Rhythmus vorzutrommeln. — Ebensowenig wie ein gewissenhafter Dirigent willkürliches Aendern von Text oder Musik gestatten darf, ebensowenig fordert dagegen eventuell seine Pietät gegen den betreffenden Componisten, schlechte Uebersetzungen sorgfältig zu reguliren, namentlich in allen Recitativen, u. A. besonders bei Händel und Mozart und noch mehr bei Gluck, wo eine Hauptmacht der Wirkung in der herrlichen Originaldeclamation beruht. Sieht sich ein Sänger genöthigt, sich einzelne Töne oder Stellen tiefer zu legen (zu »punctiren«), so überlasse man dies nie seinem Gutdünken, sondern helfe ihm hierbei durch verständnisvolles Eingehen auf die Intentionen des Componisten und lege alle hierdurch in der Singstimme ausfallende Theile der Melodie in hervortretende Instrumente. Mit ebenso reiflicher und liebevoller Ueberlegung sind eventuell Schnitte (Kürzungen) herzustellen, Instrumentalstellen (wegen mangelnder Besetzung oder zu starker Instrumentirung) zu vereinfachen etc. Leider ist in Bezug auf Schnitte, Punctiren und Weglassen charakteristischer Instrumente bei einem grossen Theile der Dirigenten, wenigstens der Theaterkapellmeister ein durch Nichts zu entschuldigender Bequemlichkeitsschlendrian eingerissen, und wird besonders alle auf und hinter der Bühne vorgeschriebene (sog. Theater-) Musik meist kurzweg im Orchester erledigt, unbekümmert darum, ob hierdurch zuweilen die sinnlosesten Dinge entstehen. In Folge solcher Indolenz drohen u. A. auch Bass- und Altposaunen allmählich gänzlich aus den Orchestern zu verschwinden, desgleichen tiefe Trompeten und Hörner sowie A-Clarinetten, unbekümmert darum, wo die auf denselben vorgeschriebenen tiefen Töne bleiben, grosse Trommel und Becken gestattet man zusammengekoppelt durch nur einen Schläger handhaben zu lassen, unbekümmert um den in Folge hiervon schlechten Ton der Becken; saloppe Pizzicato's hört man, gegen welche das Zirpen von Heimchen wohlklingend, Stricharten werden gar nicht geregelt, ebensowenig charakteristische Begleitungsfiguren zu klarer Geltung oder richtigem Ausdruck gebracht und andere ebenfalls bereits früher berührte wichtige Dinge in unverantwortlicher Weise vernachlässigt. Kurz die meisten Kapellen bieten leider dem mit guten Willen sie Uebernehmenden ein ziemlich starkes Feld reformatorischer Thätigkeit. — Pflicht jedes Concertdirigenten von Ehrgefühl aber ist ausserdem in erster Reihe die Aufstellung guter Programme. Es genügt keineswegs, dass er dieselben stets frei von aller leichtfertigeren Waare hält und nur Gediegeneres zulässt; ebenso wichtig ist auch zweckmässige Reihenfolge, so dass sich natürliche Steigerungen bilden, ohne dass deshalb ein Werk das andere

erdrückt, nicht zu viele Stücke in derselben Tonart aufeinanderfolgen, andererseits nicht verschiedene Stimmungen und Style bunt durcheinandergeworfen werden etc. Diese Anordnung erfordert ein nur durch vielseitige Beobachtung und Erfahrung zu gewinnendes Studium. Zu einem guten Programme gehört ferner entsprechende Berücksichtigung der Gegenwart, der lebenden Componisten, und zwar aller Richtungen. Einem Dirigenten, welcher nur Stücke lebender Epigonen bringt oder einmal ein Stück neuer Richtung so haltlos vorführt, dass man sein Unverständniss und seinen Widerwillen, resp. das Nothgedrungene der Concession sofort herausfühlt, kann trotz Alledem noch keineswegs der Vorwurf erspart werden, nicht aufrichtig mit der Zeit mitzugehen. Berücksichtigung dagegen verdienen hierbei Vorbildung und Qualität der Kräfte. Ein ganz unvorbereitetes Publicum, welches bisher höchstens sich in Haydn eingelebt hat, muss man erst ganz schrittweise und allmählich über den ersten Beethoven hinweg zu Schumann, hierauf zur zweiten und allenfalls dritten Periode Beethoven's und dann erst zu den leichtfasslichsten Werken neuer Richtung führen, und zwar mit möglichst zahlreichen Wiederholungen. Mit mangelhafter Ausführung aber schadet man neuen Werken nur und darf nur dann an sie denken, wenn man die vorhandenen Kräfte zu einer entsprechenden Höhe der Leistungsfähigkeit erhoben hat. — Zu den unberechtigten Concessionen des Concertsaals gehört das Dominiren von Virtuosen und in den Programmen ausser seichten Virtuosenstücken das fast durchgängige der Opernarie, denn es ist durchaus sinnlos, ein aus allem dramatischen Zusammenhange herausgerissenes Stück Handlung ohne Action abzusingen. Nicht in der Vorführung vieler kostspieliger Virtuosen und Sänger von oft zweifelhaftem Glanze suche man die Hauptanziehungskraft, sondern vielmehr in der gediegenen Ausführung von Orchester- und Ensembleleistungen mit den einheimischen Kräften. —

Eine höchst wichtige Seite ist die geistige Auffassung des betreffenden Tonstückes. Dieselbe wird bedingt einerseits durch das Naturell, andererseits durch die künstlerische Erziehung. Wie in allen Geistesgebieten ist auch auf dem der musikalischen Leitung die Zahl der wahrhaft genialen, instinctiv das Richtige treffenden Persönlichkeiten eine ziemlich kleine, vorwiegend dagegen diejenigen, welche in Ermangelung hiervon Auffassung und Vortrag mehr oder weniger schablonenmässig behandeln. Die schlimmsten unter ihnen sind jene brüskten Handwerker naturen, welche alle Arten Tonstücke wohl oder übel in das Prokrustesbett von zwei bis drei ihrem grobfühligen Naturell geläufigsten ehrenfesten Tactschlagearten zwingen, und zwar am Liebsten in das gewöhnliche *Exercir-* oder *Marschtempo*, *ritardando's*, *accelerando's* und Fermaten nur in grobem Zuschnitt anzugeben vermögen, noch lieber aber jede solche, ihnen durchaus unbecqueme Rubatobehandlung nicht respectiren, sondern in einer von Anfang bis zu Ende steril gleichmässigen Tactschablone ersticken. Diese keineswegs seltene Gattung von Tactschlägern ist als diejenige zu bezeichnen, welche den in ihre Hände gerathenden bedeutungsvolleren Werken, namentlich aber allen in freierer, ungewohnterer Form angelegten Tonstücken am Gefährlichsten werden kann und durch ihre zuweilen bis zur Unkenntlichkeit gehende Verkümmern der richtigen Auffassung in der Regel die meiste Schuld am Nichtaufkommen neuer Werke und Autoren trägt! Dirigenten dieser Gattung verstehen über ihre geistige Unfähigkeit meistentheils dadurch zu täuschen und zu imponiren, dass sie Alles mit höchst zuverlässiger handwerksmässiger Sicherheit und Routine dirigiren und wohl auch ihr Tactschlagen in den Mantel einer gewissen äusserlichen Eleganz hüllen. Neben ihnen besitzen wir eine meist nicht geringeres Unheil anrichtende Gattung sog. lymphatischer Modedirigenten, welchen nicht handwerksmässige Routine, sondern jene bis zu modernster Blasirtheit aufgeblähte Eleganz und cokette Leichtigkeit alleiniges Ziel ist, und die man als die eigentlichen raffinirten Salonvirtuosen unter den Dirigenten bezeichnen kann. Auch sie haben im Grunde gewisse stabile Schemen, nach denen sie alle Musik behandeln, nur befindet sich bei ihnen wie gesagt an Stelle zuverlässiger handwerksmässiger Sicherheit eine gewisse geistreich

sein sollende elegant blasirte Unruhe, mit welcher sie mit graziöser Lässigkeit über alles ihnen unverständlich unbequeme Bedeutende hinwegschlüpfen, so dass es öfters bis zur Unkenntlichkeit in seine einzelnen Atome zerflattert, für alles Sanctionirte die tiefste Ehrfurcht heucheln, alles noch nicht Sanctionirte aber mit vornehmen Achselzucken als unreif oder ungeniessbar erledigen und bei allen über ihr Fassungsvermögen hinausgehenden bedeutungsvollen Stellen oder Stücken den Mangel eigener Wahrheit und Tiefe des Verständnisses durch möglichst schnelle Tempi zu verdecken suchen. Diesen beiden Gattungen, welche nicht die Sache, nicht das auszuführende Werk sondern nur sich selbst zur Geltung zu bringen und sich wie alle schwächliche Mittelmässigkeit durch unnahbaren Nimbus zu behaupten trachten, lassen sich jene wahrhaft gewissenhaften und strebsamen Dirigenten gegenüberstellen, welche event. Mangel an genialer Intuition durch liebevolles und sorgfältiges Eingehen auf die vorhandene Tradition, auf die irgend erreichbaren Intentionen des Componisten zu ersetzen bemüht sind. Bei diesen vermag möglichst vielseitige und sorgfältige künstlerische wie wissenschaftliche Erziehung meistentheils in hohem Grade den Mangel angeborener Genialität zu ersetzen und sie erfassen ihre Aufgaben in der Regel mit viel umfangenerer Objectivität als diejenigen, welche zugleich hervorragendes Compositionstalent besitzen und sich deshalb sehr davor hüten müssen, nicht ihre subjective Componistenanschauung mehr oder weniger eigenmächtig auf die von ihnen zu leitenden Stücke zu übertragen. — Der gediegenen zuverlässigen künstlerischen Erziehung wie der zuverlässigen Tradition steht aber in hohem Grade erschwerend der schon im Eingange berührte Umstand entgegen, dass die Ausbildung eines dem deutschen Geiste entsprechenden wahrhaft deutschen Styls in unserem Musikunterricht noch in keiner Weise begründet und entwickelt ist. Noch immer ahmen wir viel zu sehr und überdies auf schlechte und verstümmelnde Weise das Ausland nach, und in derselben entstellenden und incorrecten Weise haben wir uns aus den französischen und italienischen Styleigenthümlichkeiten heraus verschiedene unserer eigenen Meister, wie Gluck, Mozart etc. zu eigen gemacht. Ueberdies ist die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, welche sich zu Gluck's und Mozart's Zeiten noch auf die Wirksamkeit namentlich der italienischen Schulen begründete, seitdem in Deutschland nirgends gepflegt und auch im Ausgangspuncte jenes Styls verloren gegangen und die arge Leb- und Farblosigkeit, mit welcher heutzutage Bach's, Händel's, Gluck's, Mozart's etc. Werke meistentheils bei uns abgespielt und abgesungen werden, ist die natürliche Folge jener Vernachlässigungen. Wir besitzen wohl classische Werke, haben uns aber keinen classischen Vortrag für dieselben angeeignet. Wenn wir sehen, wie in neuerer Zeit französische Künstler Beethoven's Werke nicht eher vorführten, als bis sie mehrere Jahre hindurch sich in dieselben eingelebt und sie bis in jede feinste Vortragsnüance hinein durchdrungen hatten, wie ein so autoritätsvolles Institut wie das Pariser *Conservatoire* noch immer für französische wie deutsche Meister die zuverlässigste Tradition oft bis in die feinsten Details hinein besitzt, so ist es dagegen erstaunlich, wie leicht wir Deutschen es uns mit dem Vortrage unserer Classiker machen, wie physiognomielos wir dieselben zu Gehör bringen. Je weiter wir in unserer classischen Literatur zurückgehen, desto spärlicher finden wir Vortragszeichen angegeben. Bei Mozart finden wir wenigstens noch Angaben für die starke oder leise Spielart ganzer Perioden, bei Bach z. B. aber hören auch diese so gut wie gänzlich auf und jeder bessere Dirigent sieht sich genöthigt, besonders alle feineren Färbungen des Ausdrucks durch mündliche Verdeutlichung etc. erst ganz neu zu schaffen und festzustellen. Wo dies aber unterlassen wird, sieht man nur zu häufig in höchst tröstloser Einförmigkeit Mozart'sche etc. Cantilenen behandeln, weil slavische Dirigenten sich an die unglaublich bornirte Behauptung anklammern: dieselben müssten genau nach den wenigen von Mozart etc. angegebenen Vortragszeichen in sterilster Monotonie ausgeführt werden, ohne zu bedenken, dass jene Meister sich nur auf die grössten Angaben beschränkten, alle feineren Nüancen aber, durch welche jene so höchst seelenvollen Melodien ja erst Leben gewinnen,

entweder mündlich vermittelten oder dieselben bei jedem irgend einsichts- und empfindungsvollen Musiker und Sänger als selbstverständlich voraussetzten. Kurz mit einer ganz anderen als der bisher landläufigen Sorgfalt hat jeder irgend gewissenhafte Dirigent die Pflicht, sich in den Vortrag unserer Classiker einzuleben, denselben durch tiefe und verständnisvolle Durchdringung grossentheils erst neu zu schaffen und u. A. besonders auch darüber zu wachen, dass alle jene kleinen melodischen Figuren, welche bei unseren Classikern so häufig und stetig auftreten, nicht mit der üblichen Gleichgültigkeit zu nichtssagenden Phrasen herabgewürdigt sondern (wo dies statthalt) mit grossem und bedeutungsvollem Ausdrucke zur Geltung gebracht werden. Nur durch die nachhaltigste, höchste und verständnisvollste Pflege der Kunst des Vortrages werden wir die uns noch so empfindlich mangelnde Kunstbildung und Entwicklung eines wahrhaft deutschen Styls erwirken und erst hierdurch wiederum eine zuverlässige Basis für richtigen Vortrag unserer deutschen Meisterwerke. — Was für starke Differenzpunkte bieten allein die Ansichten über das richtige Tempo. Noch immer gehen dieselben namentlich zwischen den Süd- und Norddeutschen so auseinander, dass es bei der Leidenschaftlichkeit des seit Jahrhunderten über die Tempoauffassung unserer Classiker geführten Streits zwischen hervorragenderen Dirigenten schon mehr als einmal zu öffentlichen Thätlichkeiten gekommen ist. Unleugbar haben auf das Tempo Ort, Stimmung, Klima, nationales Temperament, Anzahl der Ausführenden etc. mehr oder weniger berechtigten Einfluss, und besonders mit einem ungewöhnlich grossen Chor- oder Instrumentalkörper wird man sich stets genöthigt sehen, die Tempi etwas breiter zu nehmen als sonst. Mälzel's Metronom bietet zweifelhaften Dirigenten einen an sich keineswegs zu verachtenden Anhaltspunct, jedoch nur für die allgemeine Auffassung. Jedes slavische Festhalten desselben wirkt lähmend auf den Eindruck, und darf dadurch namentlich die Freiheit der Detailbehandlung und -Auffassung in keiner Weise beeinträchtigt werden. Die Thatsache, dass Beethoven einige seiner Werke zweimal verschieden metronomisirt hat, lehrt wohl deutlich genug, dass die momentane Inspiration nicht durch slavische Befolgung von Tempoangaben verkümmert werden darf. — Als in hohem Grade lehrreich und anregend empfiehlt sich jedem irgend strebsamen Dirigenten das genaue Nachlesen alles dessen, was sich in C. M. v. Weber's Biographie (von M. v. Weber) in dem Abschnitt seiner in ungewöhnlichem Grade befruchtenden Prager Directionsthätigkeit findet, ferner u. A. dessen, was Cornelius (in der »Neuen Z. f. Musik«, Jahrgang 1867, Nr. 33, S. 285—7) über Liszt's hervorragend segensreiches Wirken in Weimar mittheilt, und endlich das unbefangene Studium von Richard Wagner's leider nur zu Viel des Wahren enthaltende Schrift »Ueber das Dirigiren«, welches sich kein Capellmeister von einigem Ehrgefühl durch die zuweilen etwas rücksichtslose Fassung etc. verleiden lassen möge. — Dr. Herm. Zopff.

Directionsstimme nennt man eine Stimme, nach der im Nothfalle und in Ermangelung einer Partitur dirigirt werden kann. Sie ist diejenige der ausgeschriebenen Stimmen eines Orchester-Tonstücks (Violin- oder Bassstimme), in welcher die Haupteintrittstellen der verschiedenen Instrumente mit kleineren Noten vermerkt sind, in Folge dessen der Dirigent das betreffende Stück zu leiten allenfalls im Stande ist. Es ist klar, dass jeder Partitur-Ersatz, namentlich ein solcher, unvollkommen ist.

Director der Instrumentalmusik, s. Concertmeister, Kapellmeister.

Directorium chori (latein.) bezeichnet entweder das Buch, in welchem die Vorrichtungen des katholischen Kirchen-Musikchors und die Art der Abhaltung derselben sich befinden; oder auch das Buch, worin alle Choralgesänge, Responsorien, Psalme, Litaneien u. s. w., welche beim Gottesdienst und im Officium zur Ausführung kommen, verzeichnet sind. Grosse Autorität in der römischen Kirche hat das von Guidetti 1581 angefertigte D., welches 1589, 1615, 1618 und 1737 neue Auflagen erlebte.

Director musices (latein., ital.: *direttore di musica*; französ.: *directeur de musique*), der Musikdirektor (s. d.).

Dirigé (französ., ital.: *diretto*), geleitet, dirigirt.

Dirigere (latein. und ital., französ.: *diriger*), leiten, dirigiren, d. i. die bei Aufführung eines Tonstücks mitwirkenden Kräfte zusammenhalten und ihnen die Intentionen des Componisten behufs Erreichung der beabsichtigten Wirkung vermitteln. S. Direction.

Diritta oder *alla diritta* (ital.), stufenweise, in auf- oder absteigender Tonfolge.

Diringus, Richard, englischer Tonkünstler zu Anfange des 17. Jahrhunderts, ist, wie man fast bestimmt annehmen kann, identisch mit Deering.

Diruta, zwei italienische Tonkünstler, die im 17. Jahrhundert lebten und wahrscheinlich Brüder waren. Der ältere, Agostino D., geboren zu Perugia um 1580, wurde Pater im Augustiner-Orden und hatte 1622 die Stelle eines Capellmeisters und Organisten zu Asola in der Lombardei inne. In dem eben angeführten Jahre gab er in Venedig *Messe concertate a 5 voci* heraus. Im Jahre 1630 lebte er als Baccalaureus der Theologie und Musikdirektor im Augustinerkloster zu Rom, wo er als solcher um 1655 gestorben sein soll. In Rom sind auch 1631 »*Litanie di gloriosa domina a 4, 5 e 6 voci*« seiner Composition erschienen. D. soll in seiner Zeit als Componist und Musikschriftsteller in hohem Ansehn gestanden haben; von seinen Werken jedoch sind nur wenig Fragmente bis auf uns gekommen. Die Titel von 19 musikalischen Schriften, die D. in Rom geschrieben und ebenda bei Lud. Grignano herausgegeben haben soll, findet man in Oldoini *Athenaeum Augustum* p. 33 verzeichnet. — Girolamo D., zu Perugia geboren, hatte sich ebenfalls dem geistlichen Stande gewidmet. Von seinen Lebensverhältnissen weiss man nur, dass er Pater im Franziskaner-Orden, 1593 Organist an der Kathedrale zu Gubbio im Kirchenstaate und nach 1609 in gleicher Eigenschaft an der Kathedralkirche zu Chioggia war, um welche Zeit er noch einmal bei Claudio Merulo studirte. Ueber den Ort, wo und die Zeit, wann D. starb, ist bisher nichts bekannt geworden. Sein Hauptwerk war: »*Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi et stromenti da penna*« (Theil 1, Venedig, 1615, 2. Aufl. 1625, 2. Theil, Venedig, 1622, 2. Aufl., 1639). Ueber den wichtigen und interessanten Inhalt des Werkes verbreitet sich Gerber's Lexikon der Tonkünstler. Den Titel »*Il Transilvano*« hat das Werk daher, weil D. den Dialog mit seinem Schüler, einem Prinzen von Transylvania (d. i. Prinz Siegismund Bathory von Siebenbürgen) führt, dem das Buch auch gewidmet ist.

Dis (ital.: *re diesis*, französ.: *ré dièse*, engl.: *d sharp*) nennt man in der alphabetisch-syllabischen Tonbezeichnungsweise den um einen Halbton erhöhten, alphabetisch *d* genannten Ton, dessen Notirung in gleicher Weise wie *d* geschieht, nur dass vor dem Zeichen desselben ein Kreuz, ♯, gesetzt wird. Da man gewöhnlich in unserm Musiksystem das Verhältniss eines Tones zu dem zuerst unter demselben erscheinenden *c* als das maassgebende betrachtet, und jede Veränderung desselben als Variante, so sagt man: dass *dis* die übermässige Secunde (s. d.) von *c* durch die Proportion $75:64 = (9:8) + (25:24)$ oder den Decimalbruch 1,17187 zu geben sei, wenn die Secunde $c \dots d = 9:8$, als grosser Ganzton, und durch die Ration $125:108 = (10:9) + (25:24)$, oder den Decimalbruch 1,15740, wenn die Secunde $c \dots d$ als kleiner Ganzton, $10:9$, angenommen wird. Das Verhältniss von *dis* zu dem *es* genannten Klange wird nach einer Durchsicht der Erwägungen in dem Artikel *des* klar werden, weshalb hier darüber hinweggegangen werden kann. Auch über die durch $2^{3/12}$ Mehrschwingungen (wenn *c* als durch eine Schwingungsanzahl hervorgebracht angenommen wird, die mittelst der Zahl 2 auszudrücken ist) erzeugte übermässige Secunde der gleichtemperirten Scala, vermöge des Decimalbruchs 1,18921 darzustellen, da in dem Artikel Temperatur (s. d.) hierüber ausführlicher abgehandelt, sowie über die verschiedenen Schwingungsmengen, welche trotz ihrer Verschiedenheit doch stets *dis* genannt werden, mag hier nichts angeführt werden, weil die Artikel *Ais* und *Des* zu solchen Betrachtungen die genügenden Anregungen und Aufklärungen enthalten. Nur eine kurze Beleuchtung, weshalb diese wissenschaftlich nachweisbaren Verschiedenheiten, gleichzeitig ver-

werthet, sich unserm Ohre nicht als einzelne dissonirend wirkende Klänge bemerkbar machen, sondern den musikalischen Genuss erhöhend zu wirken vermögen, mag hier Platz finden. Wenn wir den Ausdruck für den Schwingungsunterschied zwischen dem grossen und kleinen Halbton in der logarithmischen Weise: $34, \text{ d. h. } 34/1000$ in der Octave, acceptiren, so ergibt sich für die Differenz des grossen und kleinen Ganztons das grosse Komma gleich 18. Das Ohr des nicht genau den Auslassungen Folgenden hat in dieser Differenzangabe wenigstens eine mit dem Ohre erkennbare Grösse, die diese und die folgend erscheinenden Zahlenbegriffe erklärend zu bestimmen vermögen. Die Empfindlichkeit des menschlichen Ohres wird bei einer Abweichung von 2 gar nicht berührt; erst die Abweichung 3 oder 4 von der Reinheit ist einigen Ohren bei gespanntester Aufmerksamkeit erkennbar. Eine Abweichung von 6 ist zwar, wenn das Ohr den Ton allein gleich nach dem nicht alterirten hört, sogleich erkennbar, bei Zusammenklängen jedoch vermag man diese Abweichung selten zu erkennen. Eine Abweichung von 12 ist im Einklang und in der Oktave jedoch durchaus störend und wird auch bei den Zusammenklängen anderer Consonanzen bemerkt; das Störende verschwindet aber bei vollkommenen Dissonanzen. Tasteninstrumente mit der gleichschwebenden Temperatur geben hiefür praktische Belege. Ertönen nun mit den Tasteninstrumenten gleichzeitig Streich- und Blasinstrumente, die doch immer mehr oder weniger die diatonische Tonfolge vertreten, so tritt bei letzteren stets eine Moderirung zu Gunsten der gleichtemperirten Scala ein, wodurch eine das Gefühl sehr angenehm berührende Art der Tonhöhenveränderung verschmelzend bewirkt wird. Diese Tonhöhenveränderung, je nachdem sie die Ausführenden geschickt in einer so viel als möglich annähernd der von diatonischen Zusammenklängen geforderten Art darstellen, ohne dass dem Ohre die kleinen Unterschiede zwischen der temperirten und nicht temperirten Tonangabe bemerkbar, bezeichnet man als ein gutes oder vorzügliches Ensemble (s. d.) der Spieler, welches meistentheils erst als Frucht vieler abgehaltener Proben erreichbar ist. 2.

Discant (aus dem Latein.; ital.: *canto*, französ.: *dessus*, engl.: *treble*), die höchste der vier Hauptstimmen, die Oberstimme. S. Sopran.

Discant (latein.: *discantus*, französ.: *déchant*), Zwiengesang, hiess ursprünglich eine zu einem gegebenen bestimmten Gesang oder *cantus firmus* gesetzte Melodie. Franco von Köln erklärt zuerst das Wort und zwar folgendermaassen: »*D. est aliquorum diversorum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves et semibreves proportionaliter adaequantur et in scripto per debitas figuras proportionati ad invicem designantur.*« Damit fast übereinstimmend sagt Johannes de Muris (1530): »*Discantant, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantant, ut ex distinctis sonis unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.*« Man darf diese Art des Gesanges also wohl als die Anfänge der Harmonie und des Contrapunktes betrachten und dessen Ursprung in das 11., spätestens 12. Jahrhundert verlegen. Schon frühzeitig blühte der D. in Frankreich unter dem Namen *Déchant*, welcher nicht mensurirt entweder syllabisch, oder nach Ueberkunft der Sänger nach Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines *cantus firmus* ausgeführt wurde; letztere Weise bezeichnete man auch mit dem Namen *Fleurettes*. Eine ebenfalls ursprünglich in Frankreich einheimische Art des D. waren die sogenannten *Faux-bourbons* (s. d.). — Im Anfang des 13. Jahrhunderts bezeichnete *Discantus* jeden zwei- oder mehrstimmigen mensurirten (*triplex, quadruplex cantus*) Gesang. Walter Odington (um 1217) macht schon eine umfassendere Eintheilung des *Discantus*, als es Franco von Köln gethan; von ihm werden bereits fünf Arten angeführt, nämlich: 1. *Rondellus* d. i. ein Gesang, in welchem eine Stimme nach der anderen ein bestimmtes Thema oder einen Abschnitt mit Beibehaltung desselben Textes (*cum eadem litera*) wiederholte (also das, was wir Imitation, Kanon nennen); 2. *Conductus*, wobei alle Stimmen mit einem frei gebildeten Tenor in aller Freiheit und Mannigfaltigkeit sich bewegend, zu schönem Zusammenklänge gegeneinander geführt und geeinigt wurden. Dieser Art waren besonders die Ligaturen (gebundene Noten-

gruppen) eigen, welche nur vocalisirt wurden und nur eine einzige Sylbe unter sich hatten (*sine litera*); auch waren sie gewöhnlich mit *caudis*, figurirten Cadenzen oder Jubilen versehen; 3. *Copula*, wo die discantirende Stimme in bestimmten Ligaturen von zwei oder drei Noten hinschritt (Syncopen); 4. *Motettus*, wenn über einen trägen Tenor die anderen Stimmen in schnelleren Noten mit Festhaltung eines bestimmten Modus, eine derselben besonders in Semibreven, sich bewegten; jede Note hatte ihre Sylbe, jede Stimme also verschiedenen Text (*cum diversis literis*); 5. *Hoquetus* oder *Ochetus*, wobei eine Stimme schwieg, während die andere sang und so abwechselnd. Die Pausen waren kurz. Alle diese Satzmanieren scheinen nur anfänglich selbstständig und bei kurzen Tonstücken angewendet worden zu sein; bald traten sie auch gemischt auf. Der D. erhielt sich auch noch bis lange nach Einführung des figurirten Contrapunktes und machte sich bis in spätere Zeiten hinein als *Contrappunto alla mente* (s. d.) bemerklich; seine Bedeutung für die Harmonielehre schliesst jedoch schon vor dem Ende des Mittelalters ab.

Discant-Clausel nennt man auch die Schlussformel oder die Fortschreitung, welche beim vollkommenen Tonschlusse die Oberstimme macht und der dann entweder aus der Secunde oder aus der Septime in die Tonica geschieht. S. Cadenz und Tonschluss.

Discant-Geige, s. Violine.

Discantist heisst derjenige, der die Discantstimme ausführt. S. Sopranist.

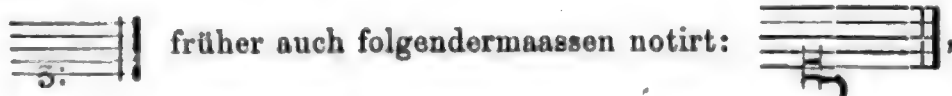
Discant-Lade ist eine solche Windlade in der Orgel, auf der nur die für den Discant bestimmten Pfeifen stehen.

Discant-Pommer, s. Bombard und Pommer.

Discant-Posaune, s. Posaune.

Discant-Register, s. Discant-Stimmen.

Discant-Schlüssel oder **Discant-Zeichen** auch **Sopran-Schlüssel** genannt, ist das Zeichen:



welches durch seine Stellung auf der ersten Linie des Systems andeutet, dass die Note auf dieser Linie das eingestrichene *c* sei, wonach sich natürlich die Benennung aller übrigen Noten zu richten hat. Der D. wurde ehemals für die Oberstimmen in Clavier- und Orgelstücken, daher auch Clavier-Schlüssel genannt, angewendet, sowie jetzt noch, besonders in Partituren, für die Notirung der Melodien der Sopran- (Discant-) Stimme. Neuerdings ist er durch den *G*- (Violin-) Schlüssel, ausser in Partituren, fast ganz verdrängt worden. S. Schlüssel.

Discant-Stimmen oder **Discant-Pfeifen** sind in der Orgel diejenigen Stimmen, welche ausschliesslich für den Discant bestimmt sind. Sie werden auch halbe oder getheilte Stimmen oder auch Discant-Register genannt. Es werden dazu solche Pfeifen gewählt, die, wenn sie bis zum *C* heruntergeführt werden sollten, in den untersten Octaven einen zu schwachen und unwirksamen Ton hervorrufen würden, wie z. B. Hautbois. Ist die Stimme, wenn sie im Discante steht, eine Flötenstimme, so heisst sie Discantflöte.

Discant-Zeichen, s. Discant-Schlüssel.

Discord oder **Discordanz** nennt man jeden Missklang, trete er als Accord oder Intervall auf. Mit der Dissonanz war er nur ehemals identisch; jetzt bezeichnet er eine übelklingende Tonverbindung, die grammatikalisch (harmonisch) unbegründet ist, was bei der Dissonanz nicht der Fall ist. **Discordiren** heisst demnach soviel als nicht zusammen stimmen.

Discret (ital. *discreto*), mit Discretion (ital. *con discrezione*), eine Vorschrift, welche eine Vortragsart beansprucht, die den Tonsatz mit genauer Berücksichtigung der Angemessenheit wiedergibt und namentlich in Empfindung und Aus-

druck mit entsprechender Zurückhaltung verfährt. Die Discretion ist ein Haupterforderniss für die Begleitung hervortretender Stimmen und bezeichnet im Accompagnement das verständige Anschmiegen, Unterordnen und Nachgeben eines Begleitenden gegenüber einer Hauptstimme. In Seb. Bach's Wohltemperirtem Clavier steht D. an den Stellen, wo man unmittelbar aufeinander folgende starke Dissonanzen möglichst gelinde durchschlüpfen lassen soll.

Disdiapason (griech., französ.: *Quinzième*) und **Disdiplasion**, s. Diplasion.

Disdis, identisch mit dem gebräuchlicheren **Disis** (s. d.).

Dis-dur (ital.: *re diesis maggiore*, französ.: *ré dièse majeur*, engl.: *D sharp major*), gehört zu den zwölf unserer 24 Durtonarten, welche sich der zusammengesetzten Schreib- und Benennungsweise ihrer Scalatöne halber



dis, eis, fisis, gis, ais, his, cisis, dis

nicht im praktischen Gebrauch befinden; man begnügt sich mit der Verwendung der weniger Schwierigkeiten in dieser Beziehung bietenden Tonfolge auf dem enharmonisch gleichen Tone der gleichtemperirten Tonleiter: *es*. S. *Es-dur*. Dass *Dis-dur* und *Es-dur*, da eben *dis* und *es* verschiedene Klänge, eigentlich auch verschiedene Tonarten sind, ist richtig; doch wenn selbst die oben erwähnten Schwierigkeiten überwunden würden, so müssten wir eingestehen, dass zu einer reinen Darstellung von in *Dis-dur* geschriebenen Tonstücken sich alle unsere gebräuchlichen Tonwerkzeuge als ungeeignet ergeben würden. 0.

Disharmonie identisch mit **Discord** (s. d.), der Missklang.

Disinvolto (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ungezwungen.

Disis ist die alphabetisch-syllabische Benennung aller um zwei sogenannte Halbtöne erhöhten, alphabetisch *d* genannten Töne des abendländischen Tonreichs, indem die doppelte Erhöhung durch die zweifache Anhängung der Sylbe *is* an den alphabetischen Namen *d* angedeutet wird. Bei Tasteninstrumenten, welche die gleichtemperirte Tonfolge führen, entspricht der Clavis, der den Ton *e* zu Gehör bringt, dem *disis* zu nennenden; es unterscheiden sich somit die *e* und *disis* genannten Klänge bei solchen Tasteninstrumenten gar nicht. Bei Blasinstrumenten jedoch machen sich dem Ohre schon Klangunterschiede zwischen *disis* und *e* bemerkbar, die noch in erhöhtem Maasse bei der Darstellung obiger Töne durch Streichinstrumente oder durch die Menschenstimme hervortreten. Diese Klangunterschiede finden sich bei der Besprechung der einzelnen Tonarten, in denen *disis* Scalaton vorkommt, erwähnt und näher beleuchtet. 0.

Disjunctio (latein.), s. **Diazeuxis**.

Dis-moll (ital.: *re diesis minore*, französ.: *ré dièse mineur*, engl.: *D sharp minor*) gehört zu den wenigen der 24 Molltonarten, die in ihren Lese- und Aufzeichnungsschwierigkeiten gleiche Anforderungen an den Darsteller machen, als die auf der in der gleichtemperirten Scala gleichtönenden Grundstufe, *es*, errichtete Molltonleiter; beide führen nur eine nicht veränderte Stufe der *C-dur*-Folge. Da jedoch der Dominantaccord wie die Ausweichungen in die nächstverwandten Tonarten von *Dis-moll* diese Lese- und Aufzeichnungsschwierigkeiten mehren, hingegen in *Es-moll* dieselben sich mindern; und da beide erwähnten Schwierigkeiten, wenn wir die Grundtöne *dis* und *es* als verschiedene Klänge auffassen, die auch nur annähernd genaue Darstellung von in *Dis-moll* geschriebenen Tonstücken erschweren, während sie die in *Es-moll* geschriebenen erleichtern, so notirt man auf dem *dis* oder *es* genannten Tone gebaute Tonstücke in *Moll* lieber in *Es-* als in *Dis-moll*. In der Zeit, als man den verschiedenen Tonarten besondere psychische Ausdrucksweisen abzulauschen sich bemühte, fand man die Empfindungen in Tonstücken, ob dieselben aus *Dis-* oder *Es-moll* gingen, ganz gleich. »Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung; jedes Zagen des

schaudernden Herzens athmet aus dem grässlichen *Dis-* oder *Es-moll*. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.« So spricht Schubart in seiner »Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. ff.; und die Auslassungen Quantz's in seiner »Anweisung zur Flöte«, Abschnitt XIV § 6, sowie Drevis' »Briefe über die Theorie der Tonkunst« Brief 2 p. 57 sagen ganz dasselbe. Der Klang von Tonstücken, die in *Dis-moll* notirt sind, muss sich uns aber in seinem Ensemble in durchaus anderer Weise kundgeben, als wenn ganz dieselben nach einer Aufzeichnung in *Es-moll* ausgeführt würden, da viele unserer Tonwerkzeuge (Streichinstrumente), welche eine Modification in kleinen Tonhöhenverschiedenheiten gestatten, diese nicht stets in genau gleicher Art darzustellen vermögen, sondern die Darstellung stets von dem Interpreten abhängig ist. In *Es-moll* aufgezeichnete Compositionen hingegen erhalten durch Verwerthung von Blasinstrumenten bei deren Darstellung ein unwandelbareres Colorit, da die Stimmung vieler derselben mehrere Scalatöne der *Es-moll*-Tonleiter als zu eigen in fester Höhe besitzen, an die sich die Streichinstrumente anlehnen müssen. Abgesehen von allen anderen Gründen gegen das Ausdrucksvermögen, das man einst allgemein den einzelnen Tonarten zuschrieb, lehrt dieser Blick in die Praxis ziemlich klar, wie die Charaktere, wenn solche überhaupt wirklich vorhanden wären, von *Dis-* und *Es-moll* sich nicht als gleich, wie die früheren Aesthetiker es annahmen, herausstellen könnten.

B.

Disposition (aus dem Latein.) bezeichnet im Allgemeinen jede Anordnung und Verfügung, dann auf das Geistige übertragen, die Gemüthsstimmung (z. B. gut disponirt sein). Ebenso spricht man von der D. eines Tonstücks oder eines ganzen Werkes als der geordneten Anlage und Zurechtlegung des Tonmaterials, das man behandeln will. Am häufigsten drückt man mit dem Worte D. die Einrichtung der Orgel mit Bezug auf Stimmenverhältniss aus. S. Orgeldisposition.

Dissolutio (latein.), Auflösung, ist ganz gleichbedeutend mit dem griechischen Eklysis (s. d.).

Dissonanz (aus dem Latein.; ital.: *dissonanza*, französ.: *dissonance*), s. Consonanz und Dissonanz.

Distanza (ital., französ.: *distance*), die Entfernung z. B. zweier Intervalle von einander, kommt auch vereinzelt für Intervall selbst vor.

Distichon (griech.), ein zweizeiliger Vers, vorzugsweise aus einem Hexameter und Pentameter bestehend. S. Metrum.

Distler, Johann Georg, trefflicher deutscher Violinist, geboren um 1760 zu Wien, war ein Lieblingsschüler Joseph Haydn's und fand 1781 in der Hofkapelle zu Stuttgart Anstellung als Violinist, 1790 als Concertmeister. Jedoch schon 1796 musste er seiner Stellung entsagen, da eine Gemüthskrankheit seinen Geist immer mehr umschattete. Er kehrte zu seinen Eltern nach Wien zurück, starb aber dort 1798. Als Violinspieler wie als Componist war D. zu seiner Zeit hochgeschätzt. Sein tondichterisches Talent war in der That sehr bedeutend und dem Haydn'schen Genius verwandt, wie von seinen gedruckten Werken achtzehn Streichquartette und ein Violinconcert, von den ungedruckten sechs Streichquintette darthun. Die Erfindung darin ist anmuthig und angenehm, die Ausarbeitung gewandt und kunstgerecht.

Distoniren (ital.: *distonare*), s. Detoniren.

Dithyrambus, ein Beiname des griechischen Gottes Bacchus, von ungewisser Ableitung und Bedeutung, wurde dann eine besonders in Athen ausgebildete lyrische Dichtungsart höchsten und kühnsten Styls genannt, die jedoch nach und nach in Schwulst und Unnatur ausartete, da man in Gedanken und Worten glaubte, zu dem Ueberschwänglichsten greifen zu müssen. Der D. wurde von Chören, anfangs zu Ehren des Bacchus, dann auch anderer Götter gesungen, erst antistrophisch, dann monostrophisch, jedoch immer in phrygischer Weise. Als Erfinder wird Arion (s. d.), um 620 v. Chr. hingestellt. — Mit der Bezeichnung dithyrambisch belegt man noch jetzt jede Wort- oder Tondichtung von stürmender,

ungezügelter, wild lodernder Begeisterung und kennzeichnet damit keine bestimmte Kunstform, sondern allgemein hin etwas Stylistisch-Charakteristisches. Als edelstes Beispiel nach Dichtung und Musik hin, möchte der sogenannte Bacchuschor aus der Tragödie »Antigone« von Sophokles, componirt von Mendelssohn, mit zu bezeichnen sein.

Ditillieu, Pierre, hervorragender französischer Componist, geboren 1756 zu Lyon, lebte und wirkte hauptsächlich in Wien, wo er mit dem Titel eines kaiserl. königl. Hoftheater-Compositeurs am 28. Juni 1798 starb. Genaueres über das Leben und die Werke dieses Tonkünstlers zu erforschen, der noch in keinem Lexikon Aufnahme gefunden zu haben scheint, bleibt der Zukunft überlassen.

Ditmar, Jacob, ein guter deutscher Tonkünstler, geboren 1665 zu Polzien in Pommern, wurde Cantor an der Nicolaikirche in Berlin und starb in diesem Amte im J. 1728. — Sein Sohn und Nachfolger im Cantorate, ebenfalls Jacob geheissen, zeichnete sich zu seiner Zeit auch als Orgelspieler aus und wird in dieser Beziehung vielfach genannt. Derselbe starb im J. 1780.

Dito (ital.), der Finger.

Ditonisches Komma, s. Komma.

Ditonos (griech.) war in der altgriechischen Musiklehre der Name für das aus zwei ganzen Tönen bestehende Intervall der grossen Terz. — In den älteren Orgeln befand sich auch eine Terzstimme, welche mit dem Namen D. bezeichnet war.

Dittanaklasis oder **Dittalelloklang** (griech.) nannte der Instrumentemacher Matthias Müller in Wien ein von ihm im J. 1800 erfundenes und öffentlich ausgestelltes Doppelclavier mit vertikalem Saitenbezug und einer Claviatur an jeder Seite, die es ermöglichte, dass das Instrument von zwei sich gegenüberstehenden Personen zu gleicher Zeit gespielt werden konnte. Das zweite Clavier war um eine Octave höher gestimmt als das erste; den Zwischenraum von beiden füllte eine mit Darmsaiten bezogene Lyra. Der Ton war sonor und gleichzeitig angenehm, an den Zusammenklang eines Bogenquartetts erinnernd. Das Instrument selbst beanspruchte nur einen geringen Raum, da es im Ganzen drei Quadratschuh breit war. Trotz dieser Vorzüge hat es keine weitere Verbreitung gefunden und zählt auf dem Gebiete des Instrumentebaus zu den verschollenen Erfindungen.

Ditters von Dittersdorf, Karl, fruchtbarer und hochbegabter deutscher Componist, der besonders durch seine komischen Opern zu hervorragender Bedeutung gelangt und als der Vater ächt deutscher Komik in der nationalen dramatischen Musik zu betrachten ist. Charakter, Laune, naive Erfindung, Gewandtheit in der musikalischen Declamation und Behandlung der von ihm zum Theil selbst gedichteten Texte haben ihn zu einem wahrhaft deutschen musikalischen Typus erhoben, der in der Musikgeschichte eine Stellung einnimmt. Geboren wurde er am 2. Novbr. 1739 zu Wien, war der Sohn eines wohlhabenden kaiserl. Hof- und Theaterstickers und hiess ursprünglich Karl Ditters. Da er schon früh musikalische Begabung an den Tag legte, so erhielt er bei einem Violinisten Namens König Unterricht auf der Geige und machte in kaum drei Jahren so erstaunliche Fortschritte, dass er eines besseren Lehrers bedurfte, den er auch in Karl Zügler fand. Dieser hielt ihn an, sich musikalisch fest und gewandt zu machen, indem er fleissig in der Orchestermusik der Benediktinerkirche mitwirken musste. Dort führte D. denn auch an Stelle des Violinisten Karl Huber einst ein Solo vom Blatte weg so gut und rein aus, dass ihn der General-Feldzeugmeister Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen, durch den berühmten Hornisten Huboczek aufmerksam gemacht, 1751 als Page zu sich nahm und in seine Kapelle mit einstellte. D. erhielt nun den sorgfältigsten Musikunterricht, durch Trani auf der Violine, durch den Kapellmeister Bono in der Composition, musste Latein, Französisch und Italienisch treiben und Fechten, Tanzen, Reiten erlernen. Dieses glückliche Verhältniss, aus dem D. einen enormen geistigen Vortheil zog, endete 1760, wo der Prinz nach Hildburghausen ging, um die Vormundschaft über den minderjährigen Erbprinzen

anzutreten. Derselbe verliess jedoch Wien nicht, ohne D. zuvor eine gut besoldete Stellung im Hoforchester zu verschaffen. Im folgenden Jahre begleitete D. Gluck nach Italien, wo er als Virtuose Aufsehen erregte. Nach Wien zurückgekehrt, nahm er seine frühere Stellung wieder ein und wurde 1764 mit nach Frankfurt a. M. zu den Krönungsfestlichkeiten Josephs II. zum römischen König gezogen. Missheiligkeiten mit dem neuen Intendanten Grafen Spork in Wien bestimmten ihn, aus dem Hoforchester zu treten und die Kapelldirektorstelle beim Bischof von Gross-Wardein in Ungarn, als Nachfolger Mich. Haydn's anzunehmen. Dort entwickelte er während fünf Jahre, in denen er allgemein geliebt und geachtet seine Obliegenheiten gewissenhaft erfüllte, eine enorme Fruchtbarkeit, denn der Bischof bestellte neue Sinfonien, Streichquartette und Violinconcerte immer gleich dutzendweise. Hatte D. bis in diese Zeit hinein nur Instrumentalmusik componirt, so begann er damals auch, für die Kirche zu schreiben und setzte auf Antrieb seines Freundes Metastasio im Laufe der Zeit vier Oratorientexte desselben in Musik, als: »*Isacco, figura del redentore*«, »*Davidde*«, »*Ester*« und »*Giobbe*« (Hiob), sowie Messen und Motetten. Ueber das Oratorium »*Esther*«, welches sich als Manuscript in der Wiener Hofbibliothek befindet, urtheilt Karl von Bruyck: »Ein eigenthümliches Werk; wenn den Gesängen, aus welchen dasselbe besteht, nicht immer so ganz äusserlich um den eigentlichen Körper derselben baumelnde Verzierungs-Mode-Zöpfe angehängt wären, so könnte man es unbedingt (in seiner Art, die sich an italienische Muster und Mozart (?) anschliesst) vortrefflich nennen; doch liessen sich diese Zöpfe wegschneiden und in allem Uebrigen ist es sehr respectabel.« Das Gleiche sagt derselbe Beurtheiler von einer Messe D.'s, in der er »wenn nicht überschwängliche, virtuose, so doch sehr tüchtige Technik« anerkennt. — Zugleich fing D. an, für ein kleines Theater zu arbeiten, welches der Bischof errichtet hatte; sein erster dramatisch-musikalischer Versuch war die Oper »*Amore in musica*«. Im J. 1769 löste der Bischof, verläumderischen Einflüsterungen Gehör schenkend, wohl auch von höherer Seite dazu gezwungen, seine Kapelle und sein Theater auf, und D. begab sich auf Reisen durch Deutschland, obwohl man ihn in Wien zu fesseln suchte. In Schlesien lernte ihn der Fürstbischof von Breslau, Graf Schafgotsch, der in Johannisberg residirte, kennen und schätzen, verschaffte ihm am Neujahrstage 1770 von Rom aus den Ritterorden vom goldenen Sporen und ernannte ihn zum Forstmeister des Fürstenthums Neisse. In Johannisberg errichtete D. ein kleines Theater, dessen Personal (darunter die Nicolini, seine nachherige Gattin) er aus Wien verschrieb, schulte die Kapelle des Kirchenfürsten vorzüglich ein und componirte wieder bewundernswerth leicht und fleissig, u. A. das Oratorium »*Davidde*« und die komische Oper »*Il viaggiatore americano*«. Bei einem Besuche in Wien schrieb er für die vom Hofcapellmeister Gassmann 1770 gegründete Musiker-Wittwen-Societät das schon erwähnte berühmte Oratorium »*Esther*«, dessen Aufführungen der Vereinskasse bedeutende Fonds zuführten. Im J. 1773 ernannte ihn der Fürstbischof zum Landeshauptmann von Freienwaldau und verschaffte ihm ein kaiserliches Adelsdiplom. Bei einem abermaligen Aufenthalte in Wien 1786 führte D. wiederum zum Besten des schon vorhin genannten Tonkünstlervereins sein Oratorium »*Hiob*« mit grossem Erfolge auf, ebenso seine zwölf nach Ovid's Metamorphosen componirten Sinfonien, deren sechs im Augarten, die anderen im Theater executirt wurden, wie er denn auch damals, gleichfalls noch in Wien, die komischen Opern »*Doctor und Apotheker*« (ein noch heute gegebenes Werk), »*Betrug durch Aberglauben*«, »*Die Liebe im Irrenhause*« und italienisch den »*Democrito*« schrieb, welche mit Ausnahme der Letzteren ein fast unerhörtes Glück machten. »*Der Doctor und Apotheker*« (1786) ist die erste deutsche Oper, welche nach Art der italienischen mit langen, ausgeführten Finales versehen ist. Diese, sowie die späteren, »*Hieronymus Knicker*« und »*Das rothe Käppchen*«, fanden auch in Italien, wo man denselben italienische Texte unterlegte, glänzende Aufnahme. Das schon erwähnte Oratorium »*Hiob*« sowie einige seiner Opern führte er auch 1789 mit grossem Erfolge in Berlin auf, wo er von Seiten des Königs Friedrich Wilhelm II., der ihn zuvor in Breslau hatte

kennen lernen und einladen lassen, mit Auszeichnungen und Geschenken reichlich bedacht wurde. Das glückliche Leben D.'s endete wie mit einem Schlage, als ihn Gicht und Podagra darniederwarfen, als 1795 der Fürstbischof starb und D. seiner Aemter entlassen wurde, und als er nur mit vieler Mühe 1797 für 26jährige Dienstzeit 500 Gulden Pension erlangte, die ihn und seine Familie vor Mangel und Noth nicht zu schützen vermochte. Der berühmte, allgemein beliebte Componist von Werken, die damals noch täglich Tausende erlabten und erfreuten, stand auf dem Punkte, in Elend unterzugehen, da nahm ihn, seine Gattin und die drei Kinder ein hochherziger Kunstfreund, Ignaz Freiherr von Stillfried, zu sich auf seine Herrschaft Rothlhotta unweit Neuhaus im Kreise Tabor. Dort endete D. schon am 31. Octbr. 1799, nachdem er zwei Tage zuvor mit seiner Selbstbiographie zu Ende gekommen war, die er seinem Sohne in die Feder diktirt hatte und die später zum Besten seiner bedrängten Familie im Druck erschien (Leipzig, 1801). — Ausser den bereits genannten Werken hat D. noch componirt: die Opern »*Lo sposo burlato*«, »*La contadina fedele*«, »Orpheus der Zweite«, »Der Schiffspatron oder der neue Gutsherr«, »Hokus Pokus«, »Das Gespenst mit der Trommel«, »Gott Mars oder der eiserne Mann«, »Der gefoppte Bräutigam« (*Lo sposo deluso?*), »Don Quixote«, »Die Guelfen«, »Der Ternengewinnst«, »Der Mädchenmarkt«, »*Terno secco*«, »Der Durchmarsch«, »Die Opera buffa«, »Don Coribaldi«, »*Il mercato delle ragazze*« (Der Mädchenmarkt?), »*Il tribunale di Giove*« (eine grosse Serenata); ferner Messen, Motetten, Cantaten, einige vierzig Sinfonien, Streichquartette (von denen noch, durch die Quartett-Gebrüder Müller herausgegeben, 1866 einige zuerst erschienen), Lieder und Gesänge; endlich Violin-Concerte, ein grosses Concert für 11 concertirende Instrumente, Concertino's für verschiedene Instrumente, Duos für Bogeninstrumente, Divertimenti, Notturmi, Clavier-Sonaten, Variationen, Präludien etc. — Inhalt und Form der D.'schen Instrumentalwerke besonders sind nahe verwandt mit Haydn's Tonschöpfungen; dieselbe Anmuth und herzliche Jovialität, nur weniger Frische und kunstvolle Polyphonie. In ihrer Eigenthümlichkeit sind auch sie, obwohl jetzt stark veraltet, von bedeutendem fördernden Einfluss auf die Compositionsmanier ihrer Zeit gewesen.

Dittmar, Mantey Freiherr von, grossherzogl. Hofkapellmeister zu Strelitz, ein Schüler Winter's, hat besonders werthvolle Kirchenmusiken componirt. Ausserdem kennt man von ihm die Musik zu dem Schauspiel »Die beiden Galeerensclaven«, eine Ouverture zum Trauerspiel »Ludwig der Baier«, Clavierstücke, Tänze, ein Concertante für Pianoforte und Violine etc.

Ditty, ein elegisches, klagendes Lied, dessen Umfang nicht bedeutend ist.

Djurberg, Daniel, ein schwedischer Gelehrter des 17. Jahrhunderts, der eine »*Dissertatio de Scaldis veterum Hyperboreorum*« (Upsala, 1685) geschrieben hat, in welcher er über die Gesänge der alten Nordländer handelt.

Divertissement (französ.; ital.: *Divertimento*) nannte man früher die auf einander folgenden Tanznummern in einer Oper. Neuerdings bezeichnete man mit diesem Ausdrucke ein kleines Ballet, worin die Handlung wenig oder nichts zu sagen hat und die einzelnen Tanzstücke ohne eigentlichen Zusammenhang auf einander folgen; dasselbe kommt in dieser Art auch häufig episodisch in einem grösseren Ballet vor. Unlängst versuchte man, die einzelnen Tanzstücke durch eine meist komische Handlung wenigstens lose zu verknüpfen; ja in Berlin hat man sogar öfter, nach dem Arrangement des ehemaligen Schauspielers Schneider, Gesangstücke darin angebracht. Diese Form fand jedoch keine grössere Verbreitung und ist auch in Berlin mit Taglioni's »Schlesischem Divertissement« (1858) wieder eingegangen. — D. ist auch der Name für gewisse unterhaltende aus einem oder aus mehreren leicht gearbeiteten einzelnen, höchstens potpourrimässig verbundenen Sätzen bestehende Compositionen, für eines oder mehrere Instrumente berechnet. Die Form der einzelnen Sätze ist willkürlich, und man kann diese auf Art eines Sonatensatzes, eines Rondo's, in der Variationenform etc. behandeln. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts verstand man unter D. bloss ein Tonstück für Clavier, das aus kurz ausgeführten, mit Tanzmelodien abwechselnden Sätzen be-

stand. — Endlich bezeichnet man mit D. in Frankreich die Musikstücke zwischen den einzelnen Aufzügen im Theater, die man auch *Entreactes* (s. d.) nennt.

Divinare, ein gedecktes Flötenwerk in der Orgel, $1\frac{1}{4}$ metrich.

Diviš (spr. **Divisch**), Prokop, Erfinder des musikalischen Instrumentes *Denis d'or* (s. d.) und des ersten Blitzableiters, geboren am 1. August 1696 zu Senftenberg in Böhmen, besuchte die Schule in Znaim, hörte in Bruck Philosophie und Theologie, erhielt 1726 die Priesterweihe und 1733 die Doctorwürde. Als er später Pfarrer zu Prendic bei Znaim wurde, trieb er physikalische Studien, beschäftigte sich mit hydraulischen und electrischen Experimenten, erfand den Blitzableiter und stellte ihn 1754 bei seiner Wohnung auf. Später erfand er das oben genannte musikalische Instrument, wofür ihm Prinz Heinrich von Preussen eine bedeutende Summe anbot; aber während der Unterhandlungen starb am 21. December 1765 D. und das Instrument blieb in Bruck. M—s.

Divisarum ist der lateinische Name des vierten Tetrachords im griechischen Tonsystem, dessen griechische Benennung *Diezeugmenon* (s. d.) ist. Die drei Saiten dieses Tetrachords hiessen *D. tertia*, *extenta* und *ultima*, unserem *c*, *d*, *e* entsprechend. S. Tetrachord.

Divisi (latein.) getheilt, zeigt in den Stimmen der Streichinstrumente an, dass die unter dieser Bezeichnung stehenden doppelgriffigen Stellen nicht von einem, sondern von zwei Spielern, deren einer die höheren, der andere die tieferen Noten übernimmt, ausgeführt werden sollen. Diese Vorschrift kommt natürlich nur in Orchesterwerken vor, weil zwei Spieler dieselben gewöhnlich aus einer Stimme und an einem Pulte ablesen.

Division (aus dem Latein.) oder **Thellung** der Verhältnisse ist diejenige Rechnungsart in der mathematischen Klanglehre, durch welche ein Verhältniss (s. d.) in zwei oder mehrere kleinere Rationen zerlegt wird, oder durch welche zwischen zwei gegebenen Grössen zwei oder mehrere Mittelproportionale gesucht werden. Je nachdem diese Mittelproportionale aufgefasst und gesucht wird, unterscheidet man seit frühester Zeit im Abendlande (vgl. Boëthius p. 1564) drei Arten der D. der Verhältnisse, nämlich die arithmetische (s. d.), die harmonische (s. d.) und die geometrische (s. d.), welche in diesem Werke in besondern Artikeln besprochen sind. †

Divitis, Antoine, eigentlich **Le Riche** geheissen, Componist zahlreicher kirchlicher Vocal- und Instrumentalwerke, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und war Kammersänger des Königs Ludwigs XII. von Frankreich. Von seinen Arbeiten sind in einer »Sammlung von Gesängen in verschiedenen Sprachen«, die in den Jahren von 1530 bis 40 erschien, mehrere Tonsätze erhalten geblieben. Diese Sammlung soll sich auf der Zwickauer Bibliothek vorfinden. Auch befindet sich das Manuscript eines *Credo 6 voc.* von D. noch in der Münchener Bibliothek unter *Cod. 6*. O

Divoto oder **divotamente** (ital.), ergeben, andächtig, fromm, eine Vorschrift, welche einen chormässigen, feierlich-gehobenen Vortrag verlangt.

Dix, Aurius oder Audius, ein zu Prag lebender Lautenist, der 1721 starb. Vgl. Baron, *Untersuch. des Instrum. der Laute*, S. 76. †

Dixième (französ., sc. *chorde*, latein.: *decima*) ist die Octave der Terz. S. *Decima*. Demgemäss sagt man im Französischen: *Dix-septième*, *dix-huitième*, *dix-neuvième* für die Doppeloctave der Terz, Quarte, Quinte.

Dixon, William, englischer Organist, der zu Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts in London angestellt war und besonders als Musikschriftsteller sowie als fleissiger Sammler von Kirchenmusiken älterer englischer Componisten, die er in den Jahren 1770 bis 1800 vielfach herausgab, gewirkt hat. Eigene Compositionen D.'s sind bis auf eine Anzahl von Songs nicht bekannt geworden. Ueber seine Thätigkeit nach den bezeichneten Seiten hin giebt Preston's *Catalog* (London, 1795) nähere Auskunft.

Dizi, François Joseph, berühmter belgischer Harfenvirtuose und Componist sowie Verbesserer seines Instrumentes, geboren am 14. Januar 1780 zu Na-

mur, erhielt schon als talentvoller Knabe bei seinem Vater Musikunterricht. Die Harfe erlernte er durch fleissiges Selbststudium und zeichnete sich auf derselben in seinem 16. Lebensjahre bereits so aus, dass man ihn zu einer Kunstreise nach England ermunterte. Er lief auch zu Schiff dahin aus, gerieth aber dabei in die grösste Lebensgefahr. Denn auf einer Hafenstation bemerkte er einen Matrosen in Gefahr zu ertrinken und stürzte sich, von Menschenliebe getrieben, ohne selbst einmal schwimmen zu können, demselben nach. Ein Hafearbeiter rettete D. und brachte ihn in sein Haus, wo er sich erholte. In der Zwischenzeit war aber sein Fahrzeug, auf welchem der Unfall nicht bemerkt worden war, abgesegelt und mit demselben seine Harfe, seine Effekten, die mitgenommenen Empfehlungsbriefe und der grösste Theil seiner Baarschaft. Mit Mühe schlug er sich nach London, konnte aber dort sein erstes Schiff nicht ausfindig machen. In Verzweiflung und Elend in der grossen Stadt umherirrend, hörte er aus einem Hause Harfentöne dringen. Er ging hinein, um seine trostlose Lage zu schildern und befand sich bei dem berühmten Pianoforte- und Harfenfabrikanten Seb. Erard, der sich seiner eifrig annahm und ihm zahlreiche Schüler verschaffte. Nicht minder warm und herzlich wirkte Clementi für ihn, und bald gelangte D. zu Ruhm und Ehre in London, wozu sich noch während einer dreissigjährigen Lehrer- und Virtuosität daselbst ein bedeutendes Vermögen gesellte. In Gemeinschaft mit Kalkbrenner machte er auch in den Jahren 1823 und 1824 erfolggekrönte Kunstreisen nach Deutschland. Im J. 1828 verliess er London gänzlich und errichtete in Paris in Verbindung mit der Firma Pleyel eine grossartige Harfenfabrik. — Für sein Instrument hat er Vieles componirt, als Sonaten, Variationen, Fantasien und Uebungsstücke, welche letzteren ein ganz neues System für das Harfenspiel bildeten und die engen Grenzen desselben erweiterten. Ueber seine vielen und wesentlichen Verbesserungen an der Harfe berichtet ausführlich die Leipziger allgem. musikal. Ztg. vom J. 1824, Nr. 2.

Dlabač (auch **Dlabacz**), Gottfried Johann, Bibliothekar und Chordirektor des Prämonstratenserstiftes Strahov nächst Prag, geboren am 17. Juli 1758 zu Cerhenic in Böhmen, erhielt den ersten Unterricht in Böhmischem-Brod, wohin sich sein Vater Wenzel im J. 1760 begeben hatte. Im J. 1771 gelangte D. mit einem Musikstipendium als Sängerknabe in das Benediktinerstift nach Braunau, 1773 nach Strahov nächst Prag. Nach Absolvirung der Gymnasial- und philosophischen Studien trat er 1778 in den Prämonstratenser-Orden in Strahov, wo er nach vollbrachten theologischen Studien 1785 zum Priester geweiht wurde. Da er gründliche Kenntniss in der Musik im Allgemeinen und im Gesang besonders besass, wurde er 1788 zum Chordirektor des Stiftes ernannt. Sich dabei auch mit literarischen Studien befassend, unternahm er für diesen Zweck in den J. 1788 bis 1795 öfters Reisen durch Böhmen, Mähren und Oesterreich und sammelte reiche Materialien für seine Arbeiten. Im J. 1802 wurde D. zum Bibliothekar, 1805 zum Historiographen des Klosters Strahov, 1816 zum Mitdirektor des Stiftes ernannt und starb bald darnach am 4. Februar 1820 im Kloster Strahov. Ausser seinen zahlreichen Schriften verdient besonders sein: »Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen, Mähren und Schlesien« (Prag, 1815 bis 1818, 3 Bde.) die grösste Beachtung. Er sammelte 33 Jahre Materialien dazu und erwarb sich dadurch unverwelkbare Verdienste um die Geschichte der einheimischen Kunst. Auch sein: »Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichsten Tonkünstler in oder aus Böhmen«, den er im J. 1782 in Rigger's Statistik von Böhmen veröffentlichte und seine: »Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen« (Abhandlung der k. böhm. Gesellschaft der Wissenschaften) sind werthvolle Materialien zur Geschichte der Künste in Böhmen. M—s.

Dlabacz, Joseph Benedikt, Virtuose auf der Posaune, geboren am 2. Juli 1703 zu Podiebrad in Böhmen, war in der kurfürstl. Kapelle zu Köln angestellt und starb daselbst im J. 1769.

D-la-re nannte man im frühen Mittelalter und später den Klang, der annähernd dem jetzigen zweigestrichenen *d* entspricht. Dieser Klang konnte als letzter Te-

trachordton von f' , wie als zweiter von c' erscheinen und musste je nachdem auf *la* oder *re* gesungen werden. Die alphabetische Benennung und die daran gehängten Sylben, auf welche dieser Ton gesungen werden konnte, bildeten zusammen den Namen dieses Klanges. †

Dlugorai, Albert, polnischer Tonkünstler, lebte zu Ende des 16. Jahrhunderts in Polen und hat sich als hervorragender Lautenist und Tonsetzer für sein Instrument auch in weiteren Kreisen einen Ruf erworben. Im *Thesaurus harmonicus* des Besardus findet man noch einige seiner Compositionen. 0

D-moll (ital.: *re minore*, französ.: *ré mineur*, engl.: *D minor*). Aus dem Mollgeschlecht unseres modernen Tonsystems ist diese auf den d genannten Ton gebaute Tonart eine von den am häufigsten angewandten, was seinen Grund theils darin hat, dass die charakteristischsten Intervalle derselben im Bereich der Menschenstimme in Regionen fallen, die deren Intonation im Geiste der Tonart befördern, andertheils darin, dass bei instrumentaler Darstellung von Tonstücken in *D-moll*, besonders durch Streichinstrumente, viele der Grundstufen der Scala derselben in unwandelbarer Art zu Gebote stehen, und endlich darin, dass nur wenige der Grundstufen dieser Tonart von denen der *A-moll*-Tonleiter abweichen und dem Darsteller somit keine besonderen Leseschwierigkeiten bereiten. Die letzt-erwähnte Eigenheit von *D-moll* beschränkt sich auf nur eine Veränderung, welche durch das Erniedrigungszeichen (b) vor h in der Notirung und durch die syllabische Benennung *hes* oder die für diese fast ausschliesslich angewandte alphabetische b gekennzeichnet wird, so dass also die Tonfolge von *D-moll* sich nach der Regel in folgender Art gestaltet:



welcher Tonfolge Einzelklänge, je nachdem sie vom Grundtone d , durch 291,666 Schwingungen entstehend angenommen, gleichtemperirt (s. d.) oder diatonisch (s. d.) gebaut ist, durch in beifolgender Tabelle angegebene Schwingungen

Namen der Töne.	Schwingungszahlen der	
	gleichtemperirten	der diaton. Folge
d^3	583,333	583,333
c^3	519,679	524,999
b'	452,981	466,656
a'	437,003	437,499
g'	389,327	388,79
f'	346,815	349,999
e'	327,383	328,125
d'	291,666	291,666

in der Secunde entstehen. In Bezug auf die in der oberen Quarte dieser Tonfolge gebräuchlichen Abänderungen ist zu bemerken, dass dieselben ganz in der Weise, wie sie in dem Artikel *A-moll* für diese Tonart, als möglich erwähnt sind, sich in Gebrauch befinden. Was nun den ersterwähnten Grund dafür, dass diese Tonart zu den häufigst angewandten zu zählen ist, anbetrifft, so ist zu bemerken, dass Quarte und Quinte der Tonart in dem Mittelbereich der Menschenstimme liegend, stets leicht in reinsten Intonation gegeben werden können, sowie das nächst der Terz wesentlichste Intervall: die Sechste. Die Terz, df , der charakteristischste Klang dieser Tonart, fällt in der schallkräftigsten Region der Stimme gerade in eine Berührungsstelle zweier Register, und wird deshalb stets, wenn er mit dem tiefen Register erzeugt wird, der Mollweise am entsprechendsten intonirt. Dem ähnlich hat sich die Tonzeugung dieses Intervalls durch die Streichinstrumente gebildet, indem fast nie die Abwägung der Höhe desselben durch eine freie Saite beeinflusst wird, sondern stets von dem Ermessen des Tonzeugers abhängig ist, wohingegen die Intonation der Quarte und Quinte gewöhnlich durch freie Saiten gebundener ist. Die natürlichen Folgen dieser Eigenheiten der Menschenstimme und der Tonwerkzeuge bei Ausführungen von Kunstschöpfungen, welche sich der reinsten Tonzeugung fördernd oder hindernd gelten machen müssen, und welcher Gottfried Weber in seiner »Theorie«

Band I § 292 und weiter, 1817, schon gedachte, wurden vor sowie nach dessen Zeit oft, indem man denselben gar keine Aufmerksamkeit zuwandte, als psychologische Eigenheiten der einzelnen Tonarten festzustellen versucht. Da auch in neuester Zeit Mancher noch diesen Erklärungen einen Werth beilegt, so wollen wir nur die Auslassungen des in dieser Hinsicht berühmtesten Aesthetikers, Schubart, über *D-moll*, die er in seinem Werke »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« § 377 niedergelegt hat, kurz wiedergeben, da alle anderen Erklärungen derselben gleich oder nachgebildet sind. Derselbe findet, dass »schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet«, zu schildern nur die Tonart *D-moll* geeignet sei. Wer noch nach Belegen für diese Auslegung sucht, dem sei der Artikel *D-moll* in Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst nachzulesen empfohlen.

2

Do nennen die Italiener und alle, die deren Tonbenennung eingeführt haben, den sonst in der Solmisation (s. d.) *ut*, alphabetisch *c* genannten Klang. — Man findet auch noch in einer andern im 14. Jahrhundert in Paris gebräuchlichen syllabischen Tonbenennung die Sylbe *do* für den sonst *f* oder *fa* genannten Klang in Anwendung. S. Syllabische Tonbenennung.

0

Dobill, neben Mariani und Ferri einer der berühmtesten und gefeiertsten Sopransänger (Castraten) der päpstlichen Kapelle in Rom, dessen Lebenszeit in das 18. und 19. Jahrhundert fällt und dessen Gesangsbildung der älteren, reineren Schule angehörte.

Dobler, Joseph Aloys, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten deutschen Basssänger, welche die Bühne je besessen hat, wurde am 17. November 1796 zu Gebratzhofen in Württemberg geboren und erhielt von seinem Vater, einem Schullehrer, den ersten Musikunterricht. Zehn Jahr alt, wurde er auf das Gymnasium zu Constanz geschickt und trat als Chorknabe in die dortige Domkirche. Mit dem J. 1813 bezog er die damals katholische Universität Ellwangen, um Theologie zu studiren und dadurch der Militärconscription zu entgehen. Gleichzeitig erregte bereits seine ausserordentlich schöne Bassstimme in den Liebhaberconcerten des Rektors Spägle wahrhaft Aufsehen, und durch solche Erfolge mächtig angeeifert, trat er nicht, wie er sollte, nach zweijährigem Studium in das Priesterseminar, sondern zog heimlich nach Wien, liess sich dort in die juristische Facultät einschreiben und suchte sich durch Musikunterricht seinen Unterhalt zu erwerben. Auch in Wien erregte seine Stimme Bewunderung, und Weigl verschaffte ihm freien Eintritt in das Operntheater, unterwies ihn vielfach und liess ihn als Choristen anstellen. Vor Ablauf eines Jahres bereits war D. erster Bassist am neuen Theater in Linz, wo er mit der Rolle des Alidor in Isouard's »Aschenbrödel« erfolgreich debütierte. Von dort aus kam er 1820 nach Frankfurt a. M. und machte 1825 eine Kunstreise durch fast ganz Deutschland, auf der er Beifall und Ehren im reichsten Maasse gewann. Nachdem er noch 1833 bei dem deutschen Opernunternehmen in London gegläntzt hatte, wurde er 1834 als Hofopernsänger in Stuttgart engagirt und später zum königl. Kammersänger ernannt. Als solcher starb er im J. 1848.

Doblhof-Dier, Karl von, trefflicher und geschickter Musikdilettant zu Wien, wo er am 13. Juli 1762 geboren, im J. 1836 gestorben ist. Seine zahlreichen Compositionen, namentlich von Kirchensachen, gingen nach seinem Tode an Kiese-wetter über, der sie wiederum der Bibliothek in Wien vererbte.

Dobricht, Johanna, s. Hesse.

Dobritsch, Rudolph, Componist und Musiklehrer zu Berlin, geboren daselbst am 12. Mai 1839, bildete sich beim Kammermusiker G. Richter so erfolgreich zum Violinspieler aus, dass er bereits in seinem 16. Jahre Accessist der königl. Kapelle werden konnte. Ein Jahr später wurde er von Joh. Strauss engagirt, mit dessen Orchester er nach St. Petersburg und Pawlowsk ging. Von dort zurückgekehrt, trieb er eifrig Clavierspiel bei J. Alsleben und Theorie bei F. lod. Geyer und ertheilte später selbst mit bestem Erfolge Clavier- und Violin-

unterricht. Componirt hat er eine Sinfonie, Ouvertüre, Variationen und kleinere Stücke für Orchester.

Dobrzinsky, Felix, einer der vorzüglichsten polnischen Pianisten und Componisten der Gegenwart, geboren 1807 zu Romanow in Volhynien, war der Sohn und Schüler des trefflichen Violinisten und Direktors der gräflich Ilinski'schen Oper und Concerte jener Stadt. Als die Familie 1827 nach Warschau übersiedelte, erhielt der junge D. Elner's gediegenen Unterricht in der Composition. Er trat dann zuerst als Musiklehrer auf und machte auch grössere Kunstreisen, auf denen er besonders als Pianist glänzte. In der Stellung als Theaterkapellmeister zu Warschau, die er seit Jahren bis zu seinem Tode, am 10. Octbr. 1867, inne hatte, zeichnete er sich auch als Dirigent ausserordentlich vortheilhaft aus. Als Componist verdient und besitzt er den Ruf der Gediegenheit. Geschrieben hat er Sinfonien, von denen die eine bei einem Preisausschreiben in Wien den zweiten Preis erhielt, Ouvertüren, Streichquartette, viele Lieder und Clavierstücke, sowie einige nationale Cantaten, Claviertrios und eine Oper, betitelt »die Flibustier«.

Dobwerzill, trefflicher Violinist, aus Böhmen gebürtig, hatte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts als erster Violinist bei der deutschen Oper in Wien eine Anstellung und wurde, seiner grossen Virtuosität halber, 1783 zum kaiserlichen Kammerviolinisten ernannt. †

Dobychall, Joseph, trefflicher böhmischer Tonkünstler, besonders ausgezeichnet als Clarinettist, geboren am 13. Juni 1779 zu Krasowitz, wurde für das Schulfach erzogen, erlernte aber auch bis zu seinem 15. Jahre Clavier-, Violin- und Orgelspiel und die Behandlung der meisten Blasinstrumente. Beim Stadtmusicus in Enns (Oberösterreich) vervollkommnete er sich hierauf auf dem Horn, der Trompete und Posaune und wandte sich nach beendigter Lehrzeit nach Wien, um dort wieder seinem eigentlichen Berufsfache obzuliegen. Von Noth und Sorgen wegen des täglichen Unterhalts bedrängt, fand er eine Stelle als Clarinettist am Leopoldstädter Theater, die er sechs Jahre lang inne hatte und die ihn von seinem Entschlusse, Schulmann zu werden, abbrachte. Während dieser Zeit studirte er um so eifriger bei Heydenreich und bei Tayber Generalbass und Composition. Der russische Botschafter am Wiener Hofe, Fürst Kourakin, ernannte ihn 1808 zu seinem Kapellmeister, welche Stellung er 1810 mit einem Platz im Orchester des Hofburgtheaters und in der Kapelle des Fürsten Lobkowitz vertauschte. Von da aus wurde er als zweiter Clarinettist in das Hofoperntheater gezogen und gleichzeitig vom Erzherzog Maximilian von Este zum Kapellmeister des zweiten Artillerieregiments ernannt. Als solcher hatte er Gelegenheit, sein Talent und seine grossen Kenntnisse in Bezug auf Harmoniemusik zur Geltung zu bringen, und es gelang ihm überraschend schnell, die notorisch herabgekommene Musik seines Regiments auf einen hervorragenden Standpunkt in der Armee zu bringen. Seine Bearbeitungen für Harmoniemusik galten für musterhaft, und Rossini liess während seines Aufenthalts in Wien sämmtliche seiner von D. gesetzten Compositionen abschreiben, um sie mit sich zu nehmen. D. selbst starb im J. 1824 zu Wien. — Sein Sohn Franz D., geboren am 14. Octbr. 1817 zu Wien, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, besuchte dann das Wiener Conservatorium und wurde zu einem trefflichen Violinisten ausgebildet, als welcher er im Orchester des Hofoperntheaters angestellt wurde, eine Stellung, die er noch gegenwärtig inne hat. Derselbe ist auch als Quartettspieler rühmlichst bekannt und wirkt in den allwinterlich von Hellmesberger veranstalteten Quartett-Produktionen an der Viola-stimme mit.

Doche, Joseph Denis, geschickter französischer Tonkünstler, geboren am 22. Aug. 1766 zu Paris, war von seinem achten Jahre an Chorknabe an der Kathedrale zu Meaux und wurde dort in der Musik von Guignet unterrichtet. Um 1785 kam er als Kapellmeister an die Kathedrale von Constance und wandte sich nach Ausbruch der Revolution nach Paris. Im Orchester des Vaudeville-Theaters daselbst war er nach einander Bratschist, Violoncellist, Contrabassist und endlich Orchesterchef, als welcher er zahlreiche Gesänge, Arion und Einlagen für die Stücke des

laufenden Repertoirs componirte. Diese anmuthigen und gefälligen Sachen, sowie viele graziöse Romanzen, welche um 1801 erschienen, machten seinen Namen bekannt und weithin beliebt. Man kennt auch von ihm eine grössere komische Oper: »*Les trois Dervilles*«, mehrere Operetten, darunter »*Point de bruit*«, 1804 sehr erfolgreich aufgeführt, ferner mehrere Messen und eine Sammlung seiner Theatergesänge unter dem Titel: »*La Musette du Vaudeville*«. Im J. 1824 gab D. seinen Kapelmeisterposten auf und starb im Juli 1825 zu Soissons. — Sein Sohn, Alexander Pierre Joseph D., geboren 1799 zu Paris, war ein Zögling des Conservatoriums und folgte seinem Vater als Orchesterchef am Vaudeville-Theater, von wo er später zum Gymnase überging. Die *Opéra comique* brachte 1846 und 1847 seine Opern »*Le veuf de Malabara*« und »*Alira*« zur Aufführung, ohne jedoch damit grösseren Erfolg zu erzielen. Dies veranlasste D. Paris zu verlassen und nach St. Petersburg zu gehen, wo er aber schon im August 1849 gestorben ist.

Docken nannte man ehemals in der Clavierfabrikation die Hölzer bei den alten Flügeln, welche auf dem der Anschlagestelle entgegengesetzten Ende der Claves (s. d.) ruhten; dieselben reichten durch den Resonanzboden bis an die Saiten. In diese D. wurden die Rabenfedern eingesetzt, welche plektrumartig die Saiten tönend zu erregen bestimmt waren. — In der Orgelbaukunst bezeichnet der Name D., Ohren oder Träger, die kleinen Hölzchen an den beiden Enden eines Wellenbrettes, welche die Achsen der Welle tragen. Dieselben werden gemeinlich aus Eichenholz gefertigt und mit dem Wellenbrett fest verbunden.

Dockenloch nennt man in der Orgelbaukunst das durch die Docke (s. d.) gehende Loch, worin sich die Wellenachse bewegt.

Doctor der Musik (latein.: *Doctor musices*). Doctor bedeutet im Lateinischen ursprünglich Lehrer. Eine Art Ehrentitel wurde es bereits im 12. Jahrhunderte, wo mehrere Scholastiker mit auszeichnenden Beiwörtern (*D. angelicus, mirabilis, singularis, subtilis, profundus* etc.) diese Benennung erhielten. Nachdem auf den Universitäten das Wort lange Zeit ebenfalls einen Lehrer bezeichnet hatte, wurde daraus der Name einer Würde, zu welcher nur das Collegium der Lehrer selbst erheben oder promoviren konnte. Diese Promotionen kamen im 12. Jahrhundert in Bologna auf, und die Kaiser, sodann die Päpste, ertheilten den Universitäten ausdrücklich das Recht, unter ihrer Autorität und in ihrem Namen *Doctores legum* zu ernennen. Es galt diese Würde für den höchsten akademischen Grad (s. d.), zu welchem man nur erst nach erfolgter Erlangung des Baccalaureats oder der Licentiatenwürde aufsteigen konnte. Reichsgesetzlich stand dafür der promovirte Doctor über den blossen Adeligen und war dem Ritter gleich. Doctoren der Musik, in dieser Art aufgestiegen (*rite permoti*), gab und giebt es übrigens nur an den englischen Universitäten zu Oxford und Cambridge, wo ein solcher vorher als Baccalaureus (s. d.) graduirt sein und sodann, durch Zeugnisse belegt, noch 5 Jahre Musik studirt haben muss. S. Akademische Grade. Seit Ende des 18. Jahrhunderts nahm man es, besonders berühmten Ausländern gegenüber, mit diesem Gesetze nicht mehr so genau, wie die Ernennungen Joseph Haydn's und Romberg's zu Oxford als Doctoren der Musik beweisen. Dem Beispiele sind, doch erst seit 1829, auch deutsche Hochschulen gefolgt, welche dann und wann ausgezeichnete Tonkünstler mit dem Doctorgrad ohne vorangegangenes Examen (*honoris causa*) ehren. In solcher Weise ernannte die Universität zu Halle Spontini, Rob. Franz, die zu Leipzig Friedr. Schneider, Marschner, Mendelssohn und Schumann, die zu Jena Franz Liszt, Meyerbeer und H. von Bülow zu Doctoren. — Nach Anton von Wood's *Historia et antiquit. univ. Oxoniens.* sind zu Oxford die akademischen Würden in der Musik zugleich mit denen der vier Hauptfacultäten bald nach den Zeiten des Königs Heinrich II. (gestorben 1189) eingeführt worden. Der älteste der dem Namen nach noch bekannten Doctoren der Musik ist John Hamboys, welcher im J. 1470 diesen Grad erlangte.

Dodart, Denis, geboren 1634 und am 5. November 1707 als königlicher Arzt, Professor der Medicin und Mitglied der Academie der Wissenschaften zu

Paris gestorben, hat kurz vor seinem Tode »Bemerkungen über die Menschenstimme, über die Verschiedenheit des Tons in der Rede und im Gesange etc.« niedergeschrieben, welche in den *Mémoires de l'academ. roy. des Scienc.* von 1700 bis 1707 abgedruckt sind. †

Dodeka (griech.), d. i. zwölf, kommt im musikalischen Sprachgebrauch in folgenden Verbindungen vor: Dodekachordon, zwölfsaitig, der Zwölfsaiter, zugleich der Name jener berühmten Dissertation des Henricus Glareanus (Basel, 1547) über die Lehre von den zwölf Tonarten; Dodekameron, eigentlich der Zeitraum von zwölf Tagen, öfters auch der Titel für eine Sammlung von 12 verschiedenen Tonstücken; *Dodecupla di crome* (ital.), der Zwölfachteltakt; *Dodecupla di minime*, eine Mensur von zwölf halben Noten; *Dodecupla di semi brevi*, eine Mensur von zwölf ganzen Noten; *Dodecupla di semicrome*, der Zwölfsechzehnteltakt; *Dodecupla di semi minime*, eine Mensur von zwölf Vierteln.

Dodridge, Philipp, englischer Theologe, geboren am 26. Januar 1702 zu Nordhampton, studirte unter Samuel Clark's und Jennings' Leitung bis zum Jahre 1723 Theologie und wurde dann Pfarrer. Seine letzte Stellung hatte er zu Nordhampton, wo er Lehrer und Prediger war, bis er am 26. October 1751 auf einer Reise nach Lissabon starb. Ein Aufsatz: »*Account of one, who had no ear to Music naturally singing several tunes when in a delirium*« betitelt, der sich in den *Philos. Transact. Vol. XLIV p. 596* vorfindet, scheint aus seiner Feder geflossen zu sein und verdient von musikgeschichtlicher Seite beachtet zu werden. Vgl. Jöcher's Gelehrten-Lexicon, fortgesetzt von Adelung. †

Dodwell, Heinrich, englischer Philologe, geboren im October 1641 zu Dublin, war in seinen reiferen Jahren Prälector der Geschichte zu Oxford und als solcher, besonders in der Alterthumskunde bewandert, auch als Musikgelehrter geschätzt. Die englischen Unruhen zwangen ihn 1701 seine Stellung an der Universität aufzugeben und sich bei einem Edelmann fünf Meilen von Oxford verborgen zu halten, wo er im Jahre 1711 auch starb. Von seinen Werken ist das: »*A treatise concerning the Lawfulness of instrumental Music in Holy offices*« (London, 1700) seines musikalischen Inhalts wegen, auch als Curiosum zu vermerken. †

Döbbert, Christian Friedrich, einer der grössten Oboevirtuosen des 18. Jahrhunderts, geboren bald nach dem Jahre 1700 zu Berlin, war zuerst in der Kapelle des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Culmbach, musste aber auf Verlangen seines Herrn die Oboe mit der Flöte vertauschen und demselben viele Jahre hindurch Unterricht auf derselben erteilen. Im J. 1763 kam D. in die Kapelle des Markgrafen von Ansbach-Baireuth, wo er 1770 als Kammervirtuose starb. Von seinen Compositionen kennt man sechs Flötensoli mit Generalbass (Nürnberg, 1759).

Döderlein, Johann Alexander, auch Döderlin geschrieben, deutscher Gelehrter, geboren zu Biswang in der Grafschaft Pappenheim in Baiern, am 11. Februar 1675, gestorben als Magister und Rector der Schule zu Weissenburg am 23. October 1745, hat unter seinen vielen Schriften auch eine jetzt sehr selten gewordene »*Ars canendi veterum et cantores Weissenburgenses*« betitelt, hinterlassen. †

Döf oder **Döff** ist die veraltete Benennung einer $1\frac{1}{4}$ metrischen Prinzipalstimme in der Orgel.

Döhler, Theodor, einer der vorzüglichsten der modernen Pianofortevirtuosen, wurde am 20. Apr. 1814 zu Neapel von deutschen Eltern geboren. Im Clavierspiel seit seinem siebenten Jahre unterrichtet, machte er solche reissende Fortschritte, dass der damals in Neapel lebende Kapellmeister Jul. Benedict die weitere Ausbildung des talentvollen Knaben übernahm, der sich, zehn Jahr alt, schon mit dem grössten Erfolge im Teatro del Fondo hören lassen und bald darnach auch mit Clavier- und Gesangcompositionen hervortreten konnte. Vom neapolitanischen Hofe und der Aristokratie fast verhättselt, versäumte er den-

noch nicht seine geistige Ausbildung in den schönen Wissenschaften, Sprachen, Poesie etc. Der Herzog von Lucca, Karl Ludwig von Bourbon, lernte 1827 die Familie D. kennen und zog sie an seinen Hof, wo der Vater Lehrer des Erbprinzen wurde und D. selbst eine weitere sorgfältige Ausbildung erhielt, die zu vollenden er 1829 nach Wien geschickt wurde, um bei Czerny Clavierspiel, bei Sechter Contrapunkt zu studiren. Bald trat er in Wien mit so grossem Beifall öffentlich auf, dass ihn sein Herzog, davon unterrichtet, zu seinem Kammervirtuosen ernannte. Erst 1834 verliess er die österreichische Kaiserstadt und concertirte, vom Hofe eingeladen, längere Zeit in Neapel. Im J. 1837 ging er nach Berlin und Dresden, 1838 wieder nach Wien und von dort aus nach Paris und London, wo er zwei Jahre blieb und ebenfalls gefeiert wurde. Hierauf besuchte er Holland, Dänemark, Ungarn, Polen und 1845 auch Russland. In St. Petersburg beschloss er inmitten seiner Triumphe das Pianofortespiel aufzugeben und sich ganz und gar der Composition zu widmen. Demzufolge begann er ein aus Silvio Pellico's Werken gezogenes Operntextbuch, betitelt »Tancreda« in Musik zu setzen. Gleichzeitig gewann er die Liebe der Gräfin Elisa Cheremeteff, die einer der ältesten und einflussreichsten Familien Russlands entstammte, weshalb der Kaiser Nicolaus eine eheliche Verbindung der Liebenden nicht gestattete. Voller Verzweiflung darüber kehrte D. nach Italien zurück, verweilte einige Zeit in Bologna und studirte bei Rossini die Instrumentation. Um die Hindernisse seiner Heirath zu vernichten, erhob ihn damals sein alter Beschützer, der Herzog von Lucca, zum Baron und erwirkte dadurch die verweigerte kaiserliche Einwilligung. Die Vermählung wurde am 11. Mai 1846 zu St. Petersburg gefeiert und hatte eine überaus glückliche Ehe zur Folge. Hierauf begab sich D. nach Moskau, wo er die Partitur seiner »Tancreda« vollendete und Ende 1846 nach Paris. Dort stellten sich die ersten Spuren der Rückenmarksschwindsucht ein, die ihn nach neun Jahren grausamer und fast ununterbrochener Leiden dem Grabe zuführen sollte. Trotzdem liess er sich noch überreden, an den Concerten der Saison zum Besten dürftiger Künstler sowie der Stadtarmen Theil zu nehmen. Von Paris begab er sich nach Genua und liess sich 1848 in Florenz nieder. Das unheilbare Uebel warf ihn bald ganz darnieder; vergeblich war der Besuch berühmter Heilbäder, noch zuletzt des Wildbads Gastein, vergeblich die angestrengteste Sorgfalt und unermüdete Pflege der liebenden Gemahlin. D. starb gefasst und heiter am 21. Febr. 1856 zu Florenz. Sein Grab in der reizend gelegenen Kirche von San Miniato erhielt ein kostbares Monument. — D.'s Spiel war nach allen Seiten der Technik hin vorzüglich und sein Vortrag in seltener Weise geschmackvoll und elegant; seine Compositionen, die sich auf 75 Nummern, meist Claviersachen, als Fantasien, Nocturnes, Variationen, Rondos, Transcriptionen und Salontänze, belaufen, sind melodisch frisch und dankbar für den Spieler, ohne besonders tief und bedeutsam angelegt zu sein, weshalb dieselben, trotzdem sie zu ihrer Zeit sehr beliebt und gesucht waren, mehr und mehr der Vergessenheit anheimfallen.

Döll, Johann Veit, trefflicher Orgelspieler und begeisterter Musikfreund, geboren am 2. Febr. 1750 zu Suhl, war eigentlich Steinschneider und Medailleur und als solcher so geschickt, dass er den Titel eines sächsischen, 1814 auch den eines königl. preussischen Hofgraveurs erhielt. Zugleich war er Organist an der Kreuzkirche seiner Vaterstadt und diesem Amte zu Liebe entsagte er den vortheilhaftesten Stellungen, die ihm fremde Höfe im Laufe der Zeit anboten. Sein Kunsteifer hat auf den Musiksinn Suhl's sehr vortheilhaft eingewirkt. Hochbetagt starb er am 15. Octbr. 1835 und hinterliess in seinem Sohne, der grossherzogl. badischer Münzmeister war und in Karlsruhe lebte, einen Dilettanten, der alle Kunstfertigkeiten des Vaters geerbt zu haben schien. Derselbe hat auch einige, vom Kapellmeister Himmel geprüfte und für tüchtig befundene Compositionen veröffentlicht.

Dölzsch, Johann Gottlieb, ein um 1725 lebender Orgelbauer aus Döbeln, von dem bekannt ist, dass er 1729 zu Grunenberg ein Werk mit zwölf Stimmen, wovon neun für's Manual und drei für's Pedal bestimmt waren, fertigte, so wie dass

er 1732 die Orgel in der Kunigundenkirche zu Rochlitz ausbesserte und zwar zur grössten Zufriedenheit der Gemeinde. †

Doemeny, Alexander von, ungarischer Clavier- und Orgelspieler, geboren 1801 und als Organist in Pesth angestellt, hat eine durch die vortreffliche Wahl ihrer 72, den grössten Meistern entnommenen Beispiele interessante und wichtige Anweisung das Pianoforte richtig zu spielen (Pesth, 1830), sowie ein gutes Choralbuch herausgegeben.

Doerfeldt, Anton, Direktor der sämtlichen Musikchöre des kaiserl. russischen Gardecorps, geboren 1799, zeichnete sich sowohl als Liedercomponist, wie als Componist und Bearbeiter für Militärmusik aus. Mit dem Chevalier-Gardecorps betheiligte er sich 1867 an dem Concurrrenzconcert der Pariser Weltausstellung und erhielt den zweiten Preis. D. starb am 24. Jan. 1869 zu St. Petersburg.

Doerffel, Alfred, tüchtiger Pianist und Musikgelehrter von reichem gründlichem Wissen und vielseitigster Erfahrung, wurde am 24. Jan. 1821 zu Waldenburg in Sachsen geboren und erhielt, da er schon frühzeitig Talent und Neigung zur Tonkunst offenbarte, Unterricht im Clavierspiel bei dem dortigen Organisten Johann Adolph Trube. Vierzehn Jahr alt, wurde er der Realschule in Leipzig zugeführt und fand in dieser Stadt die willkommenste und beste Gelegenheit, seine Studien in der Musik fortzusetzen und zu vollenden, anfangs bei Karl Kloss, dann bei Fink, C. G. Müller und zuletzt bei Mendelssohn und Rob. Schumann. Er liess sich endlich ganz in Leipzig nieder, wo er bald als Clavierspieler und Musiklehrer eine sehr geachtete Stellung einnahm. Sein Ruf verbreitete sich aber auch weithin, als er 1846 bis 1849 als Mitarbeiter an der von Schumann begründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« auftrat und ebenso interessante wie gediegene Artikel veröffentlichte. Damals gewann ihn auch die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel für die correkte Herstellung ihrer wichtigsten Ausgaben, und seiner sorgsamten Mitwirkung verdankt namentlich die grosse Beethoven-Ausgabe dieser Firma zum grossen Theile ihre anerkannte Richtigkeit und Genauigkeit. In gleicher Art zeichnet sich auch die von ihm besorgte Ausgabe der Oper »Orpheus« von Gluck (Leipzig, C. F. Peters) aus, ferner seine sachkundigen Uebersetzungen der Instrumentationslehre und des Orchesterdirigenten von Hector Berlioz. An diese Arbeiten schliesst sich die Herstellung von vortrefflich geordneten Verzeichnissen der Werke J. S. Bach's, R. Schumann's, Mendelssohns etc., die eine von den musikalischen Bibliophilen tief empfundene Lücke ausfüllen; voraussichtlich werden noch andere Verzeichnisse den bereits veröffentlichten folgen. Schriftstellerisch hat sich D. in der letzten Zeit mit Beiträgen für das Leipziger »Musikalische Wochenblatt« hervorgethan. Ausserdem ist er Inhaber einer »Leihanstalt für musikalische Literature«, welche er im Herbst 1861 begründete und Custos an der musikalischen Abtheilung der städtischen Bibliothek in Leipzig, dessen Rath und Gelehrsamkeit von weit und breit her benutzt wird.

Döring, Georg Christian Wilhelm Asmus, beliebter und fruchtbarer Novellist und Romanschriftsteller, auch guter Violinist, geboren am 11. Debr. 1789 zu Kassel, studirte in Göttingen und kehrte dann nach seiner Vaterstadt zurück, wo er für das Theater dichtete. Durch Verhältnisse bestimmt, gab er diese Stellung auf und übernahm 1815 in Frankfurt a. M. den Posten eines Vorgeigers beim Orchester, den er bis 1817 bekleidete, worauf er die Redaktion der Frankfurter politischen Zeitung erhielt. Seit 1820 war er Hofrath und Führer des in Bonn studirenden Prinzen Alexander von Sayn-Wittgenstein, privatisirte dann in Frankfurt a. M. und starb daselbst am 10. Octbr. 1833. In musikalischer Beziehung hat er sich seiner Zeit durch achtungswerthe Kritiken hervorgethan und ausserdem einige Operntexte gedichtet z. B. zu Spohr's »Berggeist«, zu Ries' »Räuberbraut« und zu Schnyder von Wartensee's »Fortunatus mit dem Säckel und Wünschhütlein«.

Döring, Gottfried, trefflicher Musiker und gründlicher musikalischer Schriftsteller, geboren am 9. Mai 1801 zu Pomerendorf bei Elbing, wurde musika-

lich von seinem Vater, einem Organisten, von den Cantoren Brandt und Schönfeld in Elbing, dem Stadtmusikus Urban ebendasselbst und zuletzt von Zelter in Berlin herangebildet. Seit 1826 bekleidete er das Amt als Gesanglehrer am Gymnasium zu Elbing und seit 1828 das als Cantor an der dortigen evangelischen Hauptkirche zu St. Marien. Daneben wirkte er in weiteren Kreisen höchst segensreich auf die gediegenere Musikpflege, vorzüglich als Vorsteher und Dirigent des Landschullehrer-Gesangvereins Elbinger Kreises, des städtischen Gesangvereins und des Liederkranzes in Elbing. In Anerkennung seiner vielfachen Verdienste wurde er 1839 zum Königl. Musikdirektor ernannt und starb allgemein hochgeachtet am 20. Juni 1869. — Als Musikforscher, namentlich auf dem Gebiete altpreussischer Geschichte hat sich D. zur Autorität emporgeschwungen, als tüchtiger theoretisch-didaktischer Schriftsteller vielfach bewährt. Seine trefflichen, tief gehenden Kenntnisse bekunden sowohl zahlreiche Artikel in Zeitschriften (Eutonia, Preussische Provinzialblätter, Volksschulfreund, Evangelisches Gemeindeblatt etc.), als auch folgende Werke: »Anleitung zu Choralzwischenpielen« (Berlin, 1839), »Grundlehren des Musikunterrichts« (Königsberg, 1840), »Zur Geschichte der Musik in Preussen, historisch-kritischer Versuch« (3 Lieferungen, Elbing, 1852—1855), »Chronik des Elbinger Gesangvereins« (Elbing, 1858) und endlich das hochschätzbare Buch »Choralkunde in drei Büchern« (Danzig, 1861—1865). In seinem Nachlasse fanden sich noch mehrere vollendete Manuscripte derselben Gattung, welche aber bisher noch nicht veröffentlicht worden sind. Ausserdem hat D. verschiedene Choralbücher, Schul- und Turnlieder, patriotische Männerchorgesänge etc. herausgegeben, ferner Cantaten, Psalme, Chorlieder etc. componirt, die jedoch Manuscript geblieben sind, obwohl manches davon bei öffentlichen Aufführungen in Elbing grossen Beifall gefunden hat.

Döring, Johann Friedrich Samuel, tüchtiger Clavier-, Orgel-, Violinspieler und guter Sänger und Lehrer, geboren am 16. Juli 1766 zu Gatterstädt bei Querfurt, kam 1776 nach Leipzig auf die Thomasschule und studirte dann Theologie. Hierauf war er Cantor in Luckau in der Niederlausitz, dann in Görlitz und seit 1814 in Altenburg, wo er am 27. Aug. 1840 starb. Veröffentlicht hat er u. A.: »Die drei Rosen des Lebens«, Gesellschaftslied für vier Singstimmen, eine Flöte und Pianoforte (Görlitz, 1799); »Vollständiges Görlitzer Choral-Melodien-Buch in Buchstaben«, vierstimmig gesetzt (Görlitz, 1802); »Anweisung zum Singen«, erster Kursus (Görlitz, 1805); »Siebenundzwanzig Choralmelodien nebst dem gewöhnlichen Gesange bei der Communion« (Leipzig, Breitkopf und Härtel); »Etwas zur Berichtigung des Urtheils über die musikalischen Singechöre auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands« (Altenburg, 1801, Nachtrag dazu 1806).

Döring, Karl Heinrich, trefflicher Componist der Gegenwart, geboren 1834 zu Dresden, machte seine höheren musikalischen Studien in Leipzig, wo er von 1852 bis 1855 das Conservatorium besuchte und sodann Hauptmann's und Lobe's Privatunterricht im Contrapunkt und in der Composition genoss. Bis 1858 ertheilte er in Leipzig selbst auch Musikunterricht, worauf er nach Dresden übersiedelte und Lehrer am dortigen Conservatorium wurde. — D. ist in allen Fächern der Musik bewandert und erfahren und hat sich als Componist mit Messen, geistlichen Stücken, Claviersachen und Liedern, als musikalischer Schriftsteller durch einige Journalartikel und durch die kleine Schrift »Aphorismen vom Felde der Kunst des Gesanges« (Dresden, 1860) hervorgethan. Auch seine Lehrkraft wird als eine bedeutende gerühmt.

Döring, Wilhelmine, tüchtige Pianistin und verdienstvolle Musiklehrerin, lebte und wirkte in Darmstadt. Sie hatte den Titel einer grossherzogl. hessischen Hofpianistin und starb am 14. Juli 1870 nach schweren Leiden zu Darmstadt.

Dörner, Johann Georg, Organist zu Bitterfeld, hat 1743 durch ein »Sendeschreiben an Dr. Mitzler, die Erzeugung des Klanges und derer vornehmlichen Töne betreffend«, grössere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Vgl. Mitzler's Biblioth. Band III Seite 372.

†

Dörstling, Gustav Robert, vielseitig gebildeter, hochbegabter Dilettant, geboren am 26. Decbr. 1821 zu Chemnitz, machte, trotzdem er für das kaufmännische Fach bestimmt war, eingehende Musikstudien, anfangs bei dem Organisten Siegel in Annaberg, später bei W. Taubert in Berlin. Er lebt als Bankdirektor in Sondershausen und nimmt den thätigsten Antheil an dem Aufschwunge der Musik in jener Gegend Thüringens. Mit Geschick und gutem Erfolg ist er fast in allen Gattungen der Musik selbstschöpferisch aufgetreten und hat u. A. auch die romantischen Opern: »Der Graf von Gleichen« und »Der Liebesring« componirt.

D'Oessembray, s. **D'ons-Embray**.

Dohl, (arab.) **دول**, ist nach William Gore Ouseley »*Travels in various countries of the East etc.*« I. pl. XIV die Benennung einer noch jetzt gebräuchlichen kleinen arabischen Trommel, die unserer älteren Trommel ähnlich gebaut ist. Der hölzerne Sarg derselben ist an den beiden offenen Seiten mit Pergament bespannt. Beide Membrane, durch Schnüre zu regieren und ohne Schlagsaiten, sind so gestimmt, dass die eine in der höhern Oktave von der andern erklingt. †

Dolflöte oder **Dulflöte** nannte der Orgelbauer Esaia Compenio in Paris eine von ihm ungefähr ums Jahr 1590 erfundene Orgelstimme, eine Art Gedakt (s. d.), welche mit zwei Labien (s. d.) versehen war. Praetorius berichtet darüber in seiner *Synt. Mus. Th. 2 p. 140*. Jetzt wird dieselbe fast gar nicht mehr gebaut, weil die Wirkung den Mehrkosten nicht entsprechend sich herausstellt. In der neustädtischen Kirche zu Röbel in Meklenburg-Strelitz soll sich eine fünfmetrig gebaute D. vorfinden. Noch sei zu bemerken, dass man einen Registerzug, der zwei Flötenpfeifenchöre von gleicher Qualität, die auf einem Stocke stehen, zum Ertönen bringt, auch D. benennt, welches Register wohl als die Urform zu betrachten ist, die Compenio mit seiner Erfindung nur billiger herzustellen erstrebte. †

Dolgté (französ.), mit Applicatur, Fingersatz versehen, abgeleitet von dem Hauptwort *doigt* (lat.: *digitus*, ital.: *dito*) d. i. der Finger.

Dolsy-Lintant, Musikalien- und Instrumentenhändler in Paris, der auch als Lehrer der Guitarre berühmt war, hat Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts eine grosse und eine kleine Schule für sein Instrument, viele Sammlungen von *Romances* und *Airs nouveaux avec acc. de Guitarre, Récréation des Muses, ou Etudes p. la Guitarre* und mehrere einzelne Werke herausgegeben, welche letztere Gerber in seinem »Lexikon der Tonkünstler«, 1812, p. 910 einzeln auführt. D. starb im J. 1807 zu Paris. †

Dolte de Troyes hiess ein 1250 am Hofe des deutschen Kaisers Konrad lebender Virtuose, der ebenso wegen seiner körperlichen Schönheit, als seiner ausgezeichneten Stimme und seiner grossen musikalischen wie poetischen Talente bekannt war. 0

Dol., Abkürzung für *dolce, dolcemente* (s. d.).

Dolcan, auch **Dulcan** und **Dulzain** genannt, eine alte Flötenstimme in der Orgel, zu 2,5 und 1,25 Meter, oben weiter als unten, zuweilen mit doppelten Labien. In dieser Art ist D. nicht mit Dolcian oder Dulcian (s. d.) zu verwechseln.

Dolce oder **dolcemente** (ital.), abgekürzt **dol.**, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung sanft, lieblich, zart. Genau dasselbe bezeichnet *con dolcezza* (s. *con*).

Dolce melo (ital.), das Hackbrett. — **Dolce suono**, s. Dolcian.

Dolcian oder **Dulcian** (ital.: *Dolciano, Dolcesuono*) ist der Name eines veralteten Holz-Blaseinstrumentes, ähnlich dem Fagott, nur unvollkommener gebaut und im Klange dem Pommer nahe kommend, aber sanfter intonirend, daher der Name. Einigen Angaben gemäss soll eigentlich nur der ehemals gebräuchliche kleine Quartfagott, von den Engländern Singel Korthol genannt, D. geheissen haben. Prätorius gebraucht die Namen Fagott und D. vermischt und berichtet, dass auch die Sordupen (s. d.) mitunter D. genannt wurden. Zu seiner Zeit

hatte man das Instrument in Art des fast von jeder Instrumentgattung üblichen Akkordes in vier verschiedenen Grössen, deren Umfang er auch (*Syntagma mus. II* 39) genau angiebt. Alle alten Fagotte bestanden, gleich dem modernen, aus einer doppelten, die Pommern, von denen sie abstammen, nur aus einer einfachen Röhre; diese war theils am oberen Ende offen, theils aber auch gedeckt und die Deckung mit Löchern durchbrochen. Sie hatten sechs Tonlöcher für die Finger und zwei für die Daumen, ausserdem nur zwei Klappen, eine für den Daumen und eine für den vierten Finger der rechten Hand. In vier Theile, wie die gegenwärtig gebräuchlichen Fagotte konnten sie nicht zerlegt werden. — In der Orgel ist D. (nicht mit Dolcan oder Dolzain zu verwechseln) eine sehr zart klingende Manualstimme, die auch statt Fagott gesetzt wird. Ihre metallenen, am besten aus Zinn gearbeiteten Pfeifen werden in Form umgekehrter Kegel aufgestellt und erhalten einen engen Aufschnitt, eine sich um ein Weniges nach oben hin erweiternde mittlere Prinzipalmensur und sanfte Intonation. Diese Stimme findet sich meist offen, mitunter aber auch gedeckt.

Dolcissimo (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung sehr sanft, sehr zart.

Dold, Gustav Adolph, trefflicher Musiktheoretiker und guter Dirigent, geboren um 1842 in Baden, kam fünf Jahr alt nach New-York und genoss dort guten Pianoforteunterricht. Behufs weiterer Studien besuchte er von 1862 bis 1865 das Conservatorium in Leipzig, lebte hierauf zwei Jahre hindurch in Russland und studirte dann beim Hofkapellmeister Seifriz in Löwenberg die Werke von Berlioz, Wagner und Liszt. Als Seifriz 1869 aus seiner Stellung schied, übernahm D. die Direktion der fürstl. Kapelle und führte dieselbe bis zu deren Auflösung 1870 nach dem Tode des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen. Seitdem scheint D. zu privatisiren, da von einer öffentlichen Thätigkeit desselben nichts bekannt geworden ist.

Dolé, François Charles, französischer Musikschriftsteller, geboren um 1810 in der Normandie, lebte in Paris und ist der Verfasser des werthvollen Buches »*Essai théorique, pratique et historique sur le plain-chant*«.

Dolegshy, ein um 1788 zu Prag ansässiger Drechsler, der nach der »Statistik von Böhmen«, Heft VII, in seiner Zeit die besten Oboen, Flöten und Fagotte in Böhmen fertigte. †

Dolente oder **dolentamente** (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung wehmüthig, schmerzlich, klagend.

Doles, Johann Friedrich, einer der gediegensten und fruchtbarsten deutschen Kirchencomponisten, wurde 1715 zu Steinbach im Herzogthum Sachsen-Meiningen geboren. Um eine wissenschaftliche Ausbildung zu erhalten, besuchte er das Gymnasium zu Schleusingen, woselbst er auch aufs Gründlichste im Gesang, Clavier-, Violin- und Orgelspiel unterrichtet wurde, so dass er später, nachdem er theologischer Studien halber die Universität zu Leipzig bezogen hatte, als Compositionsschüler des grossen Sebastian Bach den höchsten Zielen der Tonkunst zugeführt werden konnte. Die Tiefsinnigkeit und Grossartigkeit seines Meisters ging allerdings nicht mit auf D. über, der sich je länger je mehr einer populären, leicht fasslichen Conception befleissigte, ohne dabei jedoch der Gediegenheit der Arbeit etwas zu vergeben. Man dürfte kaum fehl gehen, wenn man annimmt, dass auf D.'s Compositionsstyl die italienische Oper, die er genau kannte, einigen Einfluss ausübte. Denn bei den Aufführungen, welche der sächsische Hof damals in Hubertsburg häufig veranstaltete, war D. bald als Besucher, bald als Mitwirkender im Chor-tenor fast immer zugegen. Im J. 1744 erhielt er die Cantorstelle in Freiberg, welche er zwölf Jahre lang verwaltete. In diese Zeit fiel u. A. die Composition eines Singspiels zur Feier des Andenkens des westphälischen Friedens, welche der Rektor Biedermann, ungeachtet einer Einnahme von 1500 Thalern mit 30 Thalern honorirte, die B. nicht annahm und dadurch Veranlassung zu einem seiner Zeit grosses Aufsehen machenden Streite gab, an dem auch Mattheson, D. selbst aber keinen Antheil nahm. Im J. 1756 wurde D. nach Leipzig als Cantor an der Thomasschule, welche Stelle nach Seb. Bach's Tode Gottlob Harrer inne gehabt

hatte, sowie als Musikdirektor der beiden Hauptkirchen berufen. Mit seltener Gewissenhaftigkeit und Treue stand er diesen Aemtern bis zum J. 1789 vor, wo er vorgerückten Alters wegen in den Pensionsstand treten musste. Er lebte noch acht Jahre, hatte in dieser Zeit den Schmerz, einen reich begabten Sohn dahinscheiden zu sehen und starb am 8. Febr. 1797 zu Leipzig. — D.'s überaus zahlreiche Compositionen umfassen beinahe alle Gattungen der Vocalmusik und bestehen vorzüglich in Cantaten, Motetten, Psalmen, Liedern und ausgeführten Chorälen. Gedruckt sind davon: »Neue Lieder von Fuchs« (Leipzig, 1750); der 46. Psalm (Leipzig, 1758); Melodien zu Gellert's geistlichen Oden, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig und für Clavier mit beziffertem Bass gesetzt (Leipzig, 1761); vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodiensammlung für Kirchen, Schulen u. s. w. (Leipzig, 1785); Cantate über Gellert's Lied »Ich komme vor dein Angesicht« (Leipzig, 1790), ein merkwürdiges Werk, nicht allein weil es Mozart und Naumann, D.'s Freunden gewidmet ist, sondern weil in der Vorrede der Componist, ein Schüler Seb. Bach's, die Fuge aus der Kirchenmusik entfernt wissen will; singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten (4 Hefte, Leipzig, 1795 und 1796; 5. Heft nach seinem Tode 1797). Als didaktisches Werk sehr werthvoll waren die aus seiner praktischen Erfahrung gezogenen »Anfangsgründe zum Singen«, eine zweckmässig eingerichtete Schule. Unter den vielen ungedruckt hinterlassenen Arbeiten befand sich ein Passionsatorium, eine Passionsmusik auf Worte des Evangeliums St. Marcus, sowie eine andere auf St. Lucas, die Psalme 12, 16, 24, 33, 81, 84, 85, 100 und 111, ein Salve, zwei Messen, ein Kyrie und Gloria, ein deutsches Magnificat, Motetten. — Sein Sohn, ebenfalls Johann Friedrich D. geheissen, war am 26. Mai 1746 zu Freiberg geboren und wurde in der Musik von seinem Vater auf das Gründlichste unterrichtet. Derselbe studirte in Leipzig und Erlangen die Rechtswissenschaften, wurde 1776 Doctor derselben und bald darauf Substitut der juristischen Facultät zu Leipzig, wo er am 16. Apr. 1796 an den Folgen eines noch als Erlanger Student gethanen Sturzes starb. Er hat sich als Clavierspieler und Sänger sowohl wie durch Compositionen als einen der tüchtigsten und geschmackvollsten Dilettanten seiner Zeit bewährt und Sonaten und Soli, sowie Langbein's »Poststationen des Lebens« in Musik gesetzt, erscheinen lassen.

Doležálek, Johann Emanuel, trefflicher Musikpädagoge, geboren den 22. Mai 1780 in Chotěboř (Böhmen), besuchte das Gymnasium in Iglau und studirte dann die Rechte in Wien. Hier widmete er sich auch zugleich der Musik und bildete sich zu einem tüchtigen Clavierspieler aus. Er entsagte daher der juristischen Laufbahn und ertheilte in Wien Unterricht im Gesange und Clavierspiel mit solchem Erfolge, dass er bald einer der gesuchtesten Musiklehrer war. Auch in der Composition hat er sich versucht und schrieb im J. 1812: »*Dvándčtero písni českých*« (12 böhmische Lieder) und eine »Clavierschule«, die im Drucke erschienen. D. starb am 6. Juli 1858 in Wien. M—s.

Dollhopf, Joseph, aus Tachau gebürtig, soll ein grosser Meister auf der Orgel gewesen sein. Derselbe verwaltete die Organistenstelle an der Kreuzherrenkirche zu Prag dreissig Jahre lang und starb im J. 1733. †

Doloroso oder **dolorosamente** (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung schmerzvoll, mit schmerzlichem Ausdrücke und daher identisch mit *dolente* (s. d.).

Dolzflöte oder **deutsche Flöte**, eine jetzt veraltete Querflöte, die innerhalb des Anblaseloches einen Kern hatte, wie die Flöte *à bec*; dieselbe besass sieben Tonlöcher, sechs offene und ein für gewöhnlich durch eine Klappe geschlossenes. Das Tonreich der D. begann mit dem *d* und ging chromatisch bis zum *g*². — Die Orgelstimme D., auch *Dolcanflöte*, *Flauto dolce*, *Flüte douce*, *Flüte d'amour*, *Angusta* und *Flauto amabile*, benannt, ist eine meist 2,5- selten 1,25metrig gebaute offene Labialstimme; die fast ausschliesslich im Manual geführt wird und soll in ihrem Tone dem der gleichnamigen veralteten Querflöte gleich sein, der sehr sanft und angenehm intonirt haben soll. Die Pfeifen dieses Registers werden von hartem Holze gefertigt, erhalten eine enge Mensur und mittel-

mässig hohen Aufschnitt; man giebt ihnen der sehr schwachen Intonation halber möglichst schwachen Luftzufluss. Des sanften Klanges halber wird dies Register auch zuweilen Süssflöte, *Dulce flüte* oder *Dulce floit* benannt, vorgefunden. Als Quintenstimme soll dies Register 1,88metrig gebaut in der Dresdener Orgel unter dem Namen *Quinta dulcis* vorkommen. Sehr selten baut man diese Stimme 5 Meter gross, in welcher Grösse sie dann *Flautone* genannt wird. Auch *Tibia angusta* ist ein Name der eigentlichen D., der sich jedoch bisher nur bei Werkmeister in seinen »Orgel-Proben« (1681 und 1698) vorfindet. 2.

Domaratius, Johann Heinrich Samuel, vorzüglicher Clavier- und Orgelspieler sowie Componist, geboren am 3. Apr. 1758 zu Jena, erhielt schon in so früher Jugend Musikunterricht, dass er in seinem 7. Jahre in seiner Geburtsstadt bereits als Orgelspieler bekannt war. Dreizehn Jahre alt kam er auf das Gymnasium zu Weimar, wo ihn der Kapellmeister Wolf musikalisch weiter bildete. Im J. 1779 bezog er als Student der Rechte die Jenenser Universität, übte und vervollkommnete sich immer mehr im Clavier- und Orgelspiel, ertheilte Musikunterricht und wirkte als Violinist in Concerten fleissig mit. Nach Beendigung seiner Universitätsstudien war er drei Jahre hindurch Privatsecretair eines schlesischen Grafen von Solms und wurde sodann 1786 zum akademischen Musikdirektor in Jena ernannt, eine Stellung, die damals so wenig einbrachte, dass er sich gezwungen sah, sie niederzulegen. Nachdem er zugleich als Substitut des Organisten der Hauptkirche fungirt hatte, wurde er 1795 wirklicher Organist, war aber als solcher, trotz seiner Treue und Pünktlichkeit, wiederum so kärglich besoldet, dass er daneben Privatunterricht ertheilen und die Anfertigung juristischer Arbeiten übernehmen musste. Er starb, als Künstler sehr geachtet, im J. 1841 zu Jena. Seine Compositionen blieben, seinen Grundsätzen entsprechend, ungedruckt; sie bestehen in Cantaten, Orgel- und Clavierstücken etc. Unter seinen Schülern ist besonders Wilh. Friedr. Riem zu nennen.

Domart, italienisirt Domarto geschrieben, berühmter altfranzösischer Musiker, der zu Anfange des 15. Jahrhunderts in der Picardie geboren war. Das päpstliche Archiv besitzt noch einige Messen von ihm im Manuscript und Tinctoris citirt ihn an mehreren Stellen seines Proportionale als contrapunktistische Autorität damaliger Zeit.

Dom oder **Domkirche**, in den Urkunden gewöhnlich **Thumb** geschrieben, im südlichen Deutschland auch **Münster**, nannte man seit dem Mittelalter jede Kirche, in welcher ein Bischof oder Erzbischof das Amt verwaltete, zuweilen auch die Collegiatkirchen. Der Name entstammt dem lateinischen *domus*, Haus, d. i. Haus des Herrn. Die evangelische und reformirte Kirche übernahm den Ausdruck zur Bezeichnung der vornehmsten oder Hauptkirche einer Stadt.

Domchor, ein an einer Hof- oder Domkirche fest angestellter und besoldeter Chor von Sängern, dem der Vortrag der Responsorien und was sonst zu den musikalischen Funktionen des Gottesdienstes gehört, obliegt. Die Sopran- und Altstimmen sind durch Knaben besetzt. Unter den Instituten dieser Art in Deutschland sind drei evangelische Domchöre die berühmtesten, nämlich der in Berlin, der in Hannover und der in Schwerin. Der erstere, aus etwa 60 Sängern bestehend, hat eine besonders sorgsame Pflege erfahren und unter der Regierung seines Gründers, des Königs Friedrich Wilhelm IV., der damit eine Nachbildung der päpstlichen Kapelle beabsichtigte, geleitet von Neithardt, seine höchste Blüthe erreicht. Die früher von demselben gegebenen geistlichen Concerte *a capella* gehörten zu den besten und vollendetsten Aufführungen in Berlin.

Domenico, Giovanni, lateinisch Joannes Dominicus, italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeit noch hie und da ein gedrucktes Exemplar seiner »*Cantiones sacrae 5 vocum*« (Venedig, 1566) vorhanden sein soll. Vgl. *Draudii Bibl. Class.* Nach dem Titel dieses Werkes war D. Majoriten-Ordensbruder und Kämmerer des Bischofs von Malta. †

Domenicuzzi, Reale, berühmter Sopransänger (Castrat) der neueren Zeit, war 1804 zu Rom geboren, kam nach Kunstreisen durch Italien 1822 nach Por-

tugal und wurde in der königl. Hofkirchenkapelle zu Lissabon 1826 angestellt. Nebenher wirkte er auch als Gesanglehrer in trefflicher Art.

Domenjoud, Jean Baptiste, Rechtsgelehrter und Advocat in Paris, trat 1757 daselbst mit einer von ihm erfundenen Construction der Violine hervor, die darin bestand, dass an die Stelle der Wirbel Schrauben angebracht waren, vermittels deren die Stimmung nicht zurückgehen konnte. Ausserdem war der Hals des Instrumentes beweglich und sollte die gleichzeitige Erhöhung und Vertiefung des Tones auf allen vier Saiten ermöglichen. Diese Erfindung oder vielmehr Verbesserung wurde nicht weiter bekannt und gehört jetzt zu den verschollenen.

Dominante (latein.: *Dominans sc. tonus*), der herrschende Ton, heisst im Allgemeinen derjenige Ton, welcher über dem Grundtone (der *Tonica*) sich besonders bemerklich macht. Im modernen Harmoniesystem ist es die Quinte der Tonart, von älteren Lehrern lateinisch *Quinta toni* genannt. Man unterscheidet für jede Tonart eine Ober- und eine Unterdominante, letztere früher *Quarta toni* genannt, je nachdem man die fünf Stufen vom Grundton aus nach oben oder nach unten abzählt. So ist z. B. die Oberdominante von *c* auf *g*, die Unterdominante von *c* auf *f*. Für gewöhnlich versteht man aber unter D. schlechtweg die Oberdominante, auch Hauptdominante genannt. Auf der letzteren befindet sich jedesmal die Modulation der Tonart und deshalb ist sie derjenige Bestandtheil, welcher einen vorherrschenden Charakter erhält. Um die D. einer Tonart von Dominanten verwandter Tonarten (Nebendominanten), in welche man ausgewichen ist, zu unterscheiden, nennt man sie als Quinte der Haupttonart: tonische D. Ihre Hauptbedeutung liegt in diesem Quintenverhältniss zum Grundton und darin, dass sie zugleich harmonischer Mittelpunkt der Octave ist. Auf dem Dominantverhältniss beruht die nächste Verwandtschaft unserer modernen Musik. Der Tonartencirkel wird quintenweise entwickelt, wobei die nächstfolgende, um eine Quinte höhere (oder Quarte tiefere) Tonart stets als D. der vorhergehenden erscheint, bis endlich mit der zwölften Quinte der Anfangston wieder erreicht wird. Aehnlich ist das Verwandtschaftsverhältniss der Tonarten nach Seiten der Unter- oder Subdominante hin; der Cirkel der Tonarten wird ebenso durch fallende Quinten (steigende Quartan) durchmessen. Nach der Oberdominantseite erscheinen die Tonarten mit Kreuzen, nach der Unterdominantseite mit Been. S. Tonart. — Im gregorianischen Tonsystem war der Begriff der D. von der eben entwickelten Bedeutung wesentlich verschieden. Dort nahm die D. keine bestimmte, sondern eine verschiedene Stufe ein. In Folge dessen war der herrschende Ton derjenige, welcher über dem Finalton am bezeichnendsten hervortrat und namentlich im Psalmengesange am meisten gehört wurde. Im ersten Kirchentone war dies die Quinte, im zweiten die Terz über der Finale *D*; im dritten die Terz, im vierten die Quarte über der Finale *E*; im fünften die Quinte und im sechsten die Terz über der Finale *F*; im siebenten die Quinte und im achten die Quarte über der Finale *G*.

Dominantaccord oder **Leitaccord** (auch Dominantharmonie genannt), heisst im Allgemeinen der Inbegriff aller Accorde (Dreiklang, Septimen- oder Nonenaccord), welche ihren Sitz auf der Dominante (s. d.) haben. Im Besonderen führt aber der Septimenaccord auf der fünften Stufe einer Tonart, mit grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime den Namen D. oder Dominant-Septimenaccord. Ueber seine nähere Beschaffenheit sehe man den Artikel **Accord**. Er verdankt seine Geltung den harmonischen Beziehungen bei Ausweichungen und Tonschlüssen, wie die Artikel **Cadenz** und **Modulation**, welche man nachlesen wolle, näher ergeben. Der Septimen- und der Nonenaccord der Dominante sind die Stämme und die Vorbilder für alle anderen gleichnamigen Accorde ihrer Tonart; der Dreiklang der Dominante ist sowohl im Dur- wie im Mollgeschlecht gross. Nächst dem Grundton und der Oberdominante ist übrigens auch die Unterdominante mit ihrem Dreiklang in einer jeden Tonart vorherrschend. Septimen- und Nonenaccorde der vierten Stufe dagegen sind, hauptsächlich wegen der Unvollkommenheit der Auflösung, selten im Gebrauch. Die Dominantharmonie in das

moderne Tonsystem eingeführt zu haben, wird als das Verdienst Claudio Monteverde's bezeichnet, der sich um 1590 derselben zuerst bedient haben soll.

Dominant-Septimenaccord, s. Septimenaccord.

Domingo de San José Verella, portugiesischer Geistlicher und Tonkünstler, der um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts als Benedictinermönch in Porto lebte. Er ist der Verfasser eines »*Compendio de musica*«, welches in seinem Vaterlande sehr geschätzt war.

Dominico, italienischer Oboenvirtuose aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, von dessen Compositionen im Jahre 1762 drei Oboenconcerte bekannter wurden, die jedoch niemals gedruckt worden sind. †

Domnik, Joseph, Virtuose auf der Violine, Clarinette und dem Pianoforte, geboren 1821 in Dresden, war viele Jahre hindurch erster Bratschist der dortigen königl. Hof- und Theaterkapelle. Er hat sich vielfach und mit Erfolg auf den von ihm cultivirten Instrumenten hören lassen und für dieselben auch brauchbare Compositionen veröffentlicht, ausserdem ein treffliches Clavierquartett. Im Manuscript befinden sich grössere Instrumentalwerke.

Dommer, Arrey von, ausgezeichnete musikalischer Historiker und Schriftsteller, geboren am 9. Febr. 1828 zu Danzig, musste, obwohl er Musik mit Vorliebe und mit Erfolg trieb, Lithograph werden. Es gelang ihm jedoch, sich diesem Berufe zu entziehen, und er wandte sich nach Leipzig, auf dessen Conservatorium er von 1852 an eifrige Musikstudien machte. Nach Vollendung des musikalisch-akademischen Cursus liess er sich in Leipzig als Musiklehrer nieder und begann weniger in dieser Stellung, als vielmehr durch gediegene Recensionen und treffliche Journalartikel, sowie auch durch einige selbstständige Bücher die Aufmerksamkeit und das Interesse der musikalischen Welt auf sich zu ziehen. Musikalisch-literarischen Arbeiten hingegeben, lebte er seit 1862 in Lauenburg, sodann in Hamburg, wo er Musikunterricht erteilte, Localkritiken schrieb und mehrere Musikvereine dirigierte. Im J. 1868 war er wieder in Leipzig, wo er als Nachfolger S. Bagge's die Redaktion der Allgemeinen musikalischen Zeitung übernahm, die er jedoch bald wieder aufgab. Seitdem lebt und wirkt er in angesehener Stellung in Hamburg. — Von seinen Compositionen und werthvollen literarischen Werken sind im Druck erschienen: ein Psalm für acht Stimmen *a capella*; zwölf Melodien von Johann Wolfg. Franck für vierstimmigen Chor gesetzt; das theoretisch-didaktische Werk »Elemente der Musik mit 152 musikalischen Beispielen« (Leipzig, 1862); »Musikalisches Lexicon, auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch verfasst« (Heidelberg, 1863—1865), das vorzüglichste, gründlichste und gediegenste musikalisch-lexicalische Werk, welches bis jetzt unübertroffen geblieben ist; endlich: »Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's in gemeinfasslicher Darstellung« (Leipzig, 1867).

Domnich, Heinrich, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten deutschen Hornvirtuosen, war geboren am 13. März 1767 zu Würzburg, wo sein Vater kurfürstl. Hofmusiker und erster Hornist war. Unter der Anleitung des letzteren, der um 1790 starb, musste D. schon als ganz junger Knabe sich fleissig dem Studium auf dem Horne hingeben, wodurch er befähigt wurde, schon in seinem 12. Jahre bei Hofe aufzutreten und sogar auch Concerte für sein Instrument zu componiren. Da der Kurfürst sich nicht geneigt zeigte, D.'s weitere Ausbildung in die Hand zu nehmen, so trat derselbe in die Dienste des Grafen von Elz in Mainz, dessen Behandlung ihm aber so wenig zusagte, dass er auf's Gerathewohl nach Paris reiste. Dort nahm sich der berühmte Hornist Punto seiner an, bildete ihn vollends aus und führte ihn in die Pariser Kunstkreise ein. Bei Errichtung des Pariser Conservatoriums wurde D. alsbald als erster Professor für Horn angestellt, als welcher er lange Jahre in ausgezeichnete Weise wirkte und viele vortreffliche Schüler heranbildete. Nach der Julirevolution trat er in den Ruhestand und starb am 19. Juni 1844 zu Paris. Nicht minder als sein Spiel waren seine Compositionen geschätzt; sie bestehen in Hornconcerten, concertirenden Sinfonien für zwei Hörner, zwei Sammlungen von Romanzen etc. Seine für das

Conservatorium geschriebene »*Méthode du premier et du second cor*« galt bis auf Dauprat für die beste aller Hornschulen. — Sein älterer Bruder, Jacob D., und der jüngere, Arnold D., waren gleichfalls vortreffliche und berühmte Hornisten. Der erstere, geboren 1758 zu Würzburg, führte schon von seinem 13. Jahre an ein unstätes Künstlerleben und ging später nach Amerika; im J. 1806 war er noch in Philadelphia und ist seitdem verschollen. Arnold D., geboren am 29. Septbr. 1771 zu Würzburg, wurde um 1803 als erster Hornist in der Meininger Hofkapelle angestellt und starb am 14. Juli 1834 zu Meiningen.

Don (franz., lat.: *merula* und deutsch: Nachtigallenschlag oder Vogelgesang) ist der Name einer Orgelstimme, die der Orgelbauer C. E. Friederici zu Gera in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfunden hat und der Orgel zu Merane in Sachsen, seiner Vaterstadt, als Geschenk (daher der Name) einverleibte. Seiner eigenthümlichen Tongabe wegen verlieh man dem Orgelregister später die oben noch angeführten Benennungen. Diese Tongaben waren nicht dem sonstigen Tonreiche der Orgel analog, sondern wurden von vier bis acht sehr kleinen ungestimmten Labialpfeifen erzeugt, die auf einem Bleche eingelöthet waren, welches einem Kessel, der neben der Windlade angebracht war, zum Deckel diente. Der Kessel war zur Hälfte mit Wasser gefüllt, so dass der Wind, welcher durch ein eigenes Sperrventil und eine Condukte in den Kessel gelangte, durch das Wasser in dem Kessel behindert, nur die Pfeifen zum Tönen zu bringen vermochte. Durch diese Behinderung erhielten die Klänge einige Aehnlichkeit mit dem Zwitschern der Vögel und führten zu der deutschen Benennung der Orgelstimme. Man hat diese Tongabenbereicherung der Orgel nur sehr selten nachgeahmt; zu Cönnern unweit Halle soll sich diese Stimme noch vorfinden. Jetzt wird dieselbe wohl nirgend mehr gebaut und mit Recht als unwürdige Spielerei betrachtet. 2.

Donadelli, Bartolomeo, war in den Jahren von 1680 bis 1690 am Hofe zu Mantua als Sänger in Diensten und erfreute sich eines grossen Rufes. †

Donaldson, Anna Marie, berühmte englische Sängerin, welche als Miss Falker um 1771 in London, sowie im ganzen britischen Königreiche hochgefeiert war.

Donat ist der Name mehrerer älterer deutscher Orgelbauer. Der älteste Meister dieses Namens, Christoph mit Vornamen, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Leipzig und hat durch Anfertigung mehrerer grösserer Werke sich einen Ruf erworben. — Ein anderer gleichen Familiennamens lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Zwickau; derselbe hat sich besonders durch den Bau der Orgel in der Schlosskirche zu Eisenberg im Altenburgischen, welche 21 klingende Stimmen mit 2 Manualen und Pedal besass, rühmlichst bekannt gemacht. Dies Werk wurde 1832 von Gottfr. Heinr. Trost reparirt. — Ein anderer D., vielleicht der Bruder des Vorigen, ebenfalls Orgelbauer, lebte in derselben Zeit zu Altenberg im Erzgebirge und soll in der Nähe mehrere Werke gebaut und ausgebessert haben. Die Orgel in der Pegauer Stadtkirche, im Jahre 1711 von einem Orgelbauer D. ausgebessert, dürfte in den Händen eines der beiden letzteren gewesen sein. †

Donati, Ignazio, berühmter italienischer Tonsetzer, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Casale maggiore im Cremonesischen Gebiete, war 1619 Kapellmeister der Akademie *Santo Spirito* zur Ferrara, wurde 1624 in gleicher Eigenschaft in seine Geburtsstadt berufen und war seit 1633 Kapellmeister am Dom zu Mailand. Man hat von seinen Compositionen gedruckt: *Le fanfalage, Madrigali a 3, 4 e 5 voci*; ferner zwei Bände 4-, 5- und 6stimmiger Messen; *Salmi boscarecci a 6 voci con Ripieni*; zwei Hefte fünfstimmiger Motetten; eins für eine Stimme; und 2-, 3-, 4- und 5stimmige *Concerti ecclesiastici* (Venedig, 1619); endlich Psalme und Messen (Venedig, 1633).

Donati oder **Donato**, Baldassarre, einer der berühmtesten italienischen Contrapunktisten, mit dem eigentlich die zweite grosse Epoche der italienischen Musik, die des schönen Styls, beginnt, war um 1510 geboren, seit 9. März 1590 Kapellmeister an der Kirche San Marco in Venedig als Nachfolger Zarlino's und

starb in diesem Amte im Juni 1603. Man kennt von seinen zahlreichen Werken, von denen sich die meisten in italienischen Bibliotheken befinden: »*Il primo libro di canzonette villanesche alla Napoletana a quattro voci*« (Venedig, 1555); »*Madrigali a 5 e 6 con tre dialoghi a 7 voci*« (Venedig, 1560); »*Villanelle alla Napoletana*« (1561); »*Madrigalia sex et septem vocum*« (Venedig, 1567); »*Madrigali a 4 voci*« (Venedig, 1568); ausserdem Motetten, Magnificats etc.

Donato de Lavopo. Unter diesem Namen giebt es zweistimmige italienische Canzonen von verschiedenen Componisten, welche in des Giovanni de Antiquis Sammelwerke »*Primo libro a 2 voci di diversi autori di Bari*« (Venedig, 1585) vorkommen.

Donauer oder Donhauer, ein aus Schwaben gebürtiger Violinvirtuose, der sich ebenso in der Malerei wie in der Musik rühmlichst hervorgethan hat und 1738 zu Petersburg starb. Näheres über D.'s Leben giebt Gerber in seinem älteren Tonkünstler-Lexikon Th. I p. 347 und 384 und in seinem neueren Th. I p. 917, so wie S. Hagedorn Seite 273.

Doné, Josua, Musiklehrer und Pianofortestimmer zu London, verfasste und veröffentlichte ein gutes Buch, betitelt »*Tuner companion*« (London, 1827), in welchem er den Bau, die Behandlung und das Stimmen der Pianofortes in gründlicher Art behandelt.

Donfridus, Johannes, Schulrector zu Rothenburg am Neckar und zugleich Musikdirektor an der dortigen Martinskirche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erwarb sich hauptsächlich durch die Sammlung guter Kirchencompositionen älterer Meister ein namhaftes Verdienst. Folgende seiner im Druck erschienenen Sammelwerke können noch angeführt werden: »*Promptuarium musicum*«, welches 2-, 3- und 4stimmige *Concentus ecclesiastici* verschiedener Componisten enthielt, 3 Theile mit 693 Nummern (Strassburg, 1622—1627); »*Viridarium musico-Marianum*«, mehr als 200 *Concentus eccles.* für 3 und 4 Stimmen enthaltend (Strassburg, 1627); »*Corolla musioa*«, 37 Messen für 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen enthaltend (Strassburg, 1628); »*der Tabulator für Orgel*« (2. Theil, Hamburg, 1623), eine Sammlung von Orgelstücken, der nothwendigerweise ein 1. Theil, von dem aber auch schon Walther (1732) nichts mehr wusste, vorangegangen sein muss.

Doni, Antonio Francesco, italienischer Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren zu Florenz ums Jahr 1519, wurde sehr jung dem Serviterorden einverleibt, hat sich jedoch schon 1539 demselben zu entziehen gewünscht, um bis 1548 ein unstätes Leben in Italien zu führen, von welchem Jahre ab er bis zu seinem Tode im Septbr. 1574 bleibend seinen Wohnsitz in Venedig nahm. Hier soll er manche Schriften verfasst haben, von denen seine Zeitgenossen nicht wussten, ob dieselben Belehrung oder Satyre boten. Zwei wichtige unter diesen Schriften handelten musikalische Stoffe ab: »*Dialoghi della Musica*« (Venedig, 1544). enthaltend Nachrichten von 17 damals zu Venedig lebenden Componisten und Compositionen der meisten derselben; und »*Libraria*« (Venedig, 1550, 1551, 1560). Dasselbe bietet nicht nur eine Art Catalog aller seit der Erfindung der Buchdruckerkunst bis 1550 zu Venedig gedruckten musikalischen Werke, sondern auch aller ihm bekannt gewesener Werke in Manuscript, sowie eine Beschreibung aller damals bestehenden musikalischen Akademien, ihrer Stiftungen, Denksprüche und Anwendungen. Trotzdem D. ein ebenso gewandter Componist und Virtuose als Schriftsteller gewesen sein soll, hat sich dennoch bis heute keine Composition von ihm vorgefunden.

Doni, Giovanni Battista, gelehrter italienischer Patricier aus Florenz, wo er 1593 geboren war. Er studirte zuerst in Bologna, später in Rom bei den Jesuiten griechische Sprache, Rhetorik, Philosophie etc. und endlich von 1613 bis 1618 in Bourges die Rechtswissenschaften. Im letzteren Jahre erlangte er in Pisa die Doctorwürde und zog von da an orientalische Sprachen und alle Wissenschaften in sein Studienbereich. Dem Cardinal-Legaten Ottavio Corsini attachirt, war er 1625 in Paris, kehrte aber 1626 Familienverhältnisse halber nach Florenz zu-

rück. Bald darauf erhielt er in Rom die Stelle eines Secretairs des heiligen Collegiums und folgte dem neuen Cardinal-Legaten Barberini, Neffen des Papstes Urban VIII. wiederum nach Frankreich, von wo aus er auch Spanien bereiste. Abermals waren es Familienverhältnisse, die ihn 1641 nach Rom zurückriefen. Dort verblieb er von da an, verheirathete sich und übernahm die ihm von Ferdinand II. von Medicis angetragene Professur der Rhetorik. Er war u. a. Mitglied der Akademie *della Crusca* und der Akademie zu Florenz und starb hochbetagt im J. 1669. — In der Musik war D. ein zwar gelehrter, aber einseitiger Verehrer des antiken Griechenthums, dessen Forschungen und Untersuchungen man neue, wichtige Aufschlüsse über Theater und Musik, Notationen, Rhythmen und Klanggeschlechter der Alten verdankt. Von den bei seinen Lebzeiten erschienenen seiner Schriften sind anzuführen: »*Compendio del trattato dei generi e modi della musica etc.*«, dem Cardinal Barberini gewidmet (Rom, 1635), ein Abriss aus einem grösseren, ungedruckt gebliebenen Werke; »*Annotazioni sopra il compendio de' generi e modi della musica etc.*« (Rom, 1640); »*De praestantia musicae veteris etc.*« (Florenz, 1647); »*Nouvelle introduction de musique, qui montre la réformation du système ou echelle musicale selon la méthode ancienne et meilleure etc.*«; »*Abrégé de la matière des tons etc.*« Letztere Traktate sind um 1639 in Paris gedruckt. Eine Ausgabe von D.'s nachgelassenen Schriften besorgten Gori und Passeri (2 Foliobände, Florenz, 1773). Dieselbe enthält folgende Abhandlungen: »*Commentarii de Lyra Barberini*«, Beschreibung der von D. erfundenen und nach seinem Gönner genannten *Lira Barberina* (s. d.); »*De praestantia musicae veteris*«; »*Progymnastica musicae pars veterum restituta etc.*«; »*Dissertatio de musica sacra*«; »*Due trattati, l'uno sopra il genere enarmonico, l'altro sopra gl' instrumenti di tasti di diverse armonie etc.*«; »*Trattato della musica antica scenica*«; »*Discorso delle rhythmopeia de' versi latini e della melodia de' cori tragichii*«; »*Degli obliqui ed osservazione de' modi musicali*«. Ausführlicheres über den näheren Inhalt von D.'s hier aufgeführten Schriften findet man in Forkel's Literatur und in Fétis' *Biographie universelle*.

Donizetti, Gaetano, einer der ausgezeichnetsten und tonangebenden italienischen Operncomponisten der neuesten Zeit, der neben Rossini und Bellini lange Zeit an der Spitze aller Opernproduktion stand, wurde am 25. Septbr. 1797 zu Bergamo geboren und in der Musik zuerst auf dem dortigen Lyceum unterrichtet. Da er sich sehr talentvoll und gelehrig zeigte, so unterwies ihn in der Composition der berühmte Simon Mayr, der ihn, als D. zu höherer wissenschaftlicher Ausbildung nach Bologna geschickt wurde, dem Padre Mattei empfahl. Bei diesem, sowie bei Piloti machte D. fast drei Jahre lang eine gute musikalische Schule durch, kehrte 1816 nach seiner Geburtsstadt zurück, wo er mehrere Sinfonien (Overtüren), Streichquartette, Messen und andere Kirchenmusiken als die Früchte seiner Studien aufwies und beschloss, sich der kirchlichen Tonkunst zu widmen. Dem gegenüber stellte ihm seine Familie die Wahl, entweder Rechtsgelehrter oder Maler zu werden. Um dem Dilemma zu entgehen, trat er heimlich als Volontair in ein österreichisches Regiment, mit dem er bald darauf weiter nach Oberitalien versetzt wurde. Auf den Zügen, zu denen dasselbe commandirt wurde, beschäftigte sich D. damit, die verschiedenen Opernbühnen zu studiren und mit den Künstlern Bekanntschaft zu schliessen. Hierdurch, sowie durch die glänzenden Erfolge Rossini's angereizt, beschloss er ebenfalls auf dem Theater nach Ruhm und Vortheil zu streben. Er begann 1818 seine erste Oper, betitelt »*Enrico di Borgogna*«, die bei ihrer Aufführung in dem kleinen Theater San Luca in Venedig nicht ungünstig aufgenommen wurde. D. entsagte alsbald dem Militärdienste und schrieb noch zwei Opern für Venedig, durch die sein Ruf in Oberitalien gehoben wurde, so dass er Aufträge für die Bühnen in Mantua und Mailand, 1826 sogar für Neapel erhielt, und für die letztgenannte Stadt hat er im weiteren Verlaufe die meisten, zum Theil auch besten seiner italienischen Opern geschrieben. Von 1818 bis 1830, seiner ersten Compositionsperiode, hat er überhaupt 26 Bühnen-Partituren geliefert und zur Aufführung gebracht, von denen jedoch höchstens zu nennen sind: »*Chiara e Serafino*« (1822), »*Zoraide di Granata*« (1822), »*Olivio e Pasquale*«

(1827), »*Otto mesi in una ora*« (1827), »*Alina, regina di Golconda*« (1828), »*L'esule di Roma*« (1828), und »*Il diluvio universale*« (1830). Eine neue, noch fruchtbarere Periode für D. bezeichnen die Jahre 1831 bis 1835, die nicht weniger als 22 Opern das Dasein gaben, zuerst der berühmt gewordenen »*Anna Bolena*«, die 1831 von Mailand aus bis nach Paris, London und St. Petersburg drang und den Namen des Componisten auch auf die deutschen Theater brachte. Gleichfalls für Mailand geschrieben folgte 1832 das Meisterwerk der komischen Oper »*L'elisire d'amore*« (der Liebestrank), sodann »*Fausta*« (1832), »*Il furioso di San Domingo*« (1832), »*Torquato Tasso*« (1833), »*Parisina*« (1833) u. s. w. Im J. 1834 wurde D. zum Kapellmeister und Lehrer der Composition am königl. Conservatorium zu Neapel ernannt, ein Jahr später zum Professor des Contrapunkts, dann zum stellvertretenden Direktor an demselben Institute, und als Zingarelli 1838 starb, allen Intriguen zum Trotz, zum wirklichen Direktor erhoben, welches ehrenvolle Amt er jedoch schon ein Jahr später sammt allen seinen verschiedenen Anstellungen aufgab, zunächst um nach Paris zu gehen und überhaupt, um im Interesse seiner Werke ein ungebundenes Reiseleben zu führen. In der Zeit seiner Anstellung in Neapel waren u. A. »*Lucrezia Borgia*« (Mailand, 1834), »*Gemma di Vergy*« (Mailand, 1835), »*Marino Falliero*« (Paris, 1835), »*Belisario*« (Venedig, 1835), »*Maria Stuarda*« (Neapel, 1835), und »*Lucia di Lammermoor*« (Neapel, 1835), letzteres sein Hauptwerk, erschienen und hatten einen fast beispiellosen Enthusiasmus auf allen italienischen Bühnen hervorgerufen, so dass auch das Ausland sich beeilte, diese Opern allenthalben heimisch zu machen. D. war nach Rossini's Verstummen und Bellini's Tode schnell der gefeierte Liebling seiner Landsleute, der Autokrat der italienischen Opernbühne geworden; alle Theater beeiferten sich um die Wette, die Opern des unermüdlichen, fruchtbaren Meisters zur Aufführung zu bringen oder neue Partituren von ihm zu erbitten. Nicht seine besten Werke sind es, welche der in ihrer Art vollendet zu nennenden »*Lucia*« folgten, nämlich: »*L'assedio di Calais*«, »*Betly*«, »*Il campanello*« (alle drei 1836 für Neapel geschrieben), »*La pia di Tolomea*« (Venedig, 1837) und »*Maria di Rudenza*« (Venedig, 1838). Eine noch verdoppelte, von colossalem Erfolge begleitete Thätigkeit entwickelte er wieder 1840 in Paris. Dort schrieb er für die Grosse Oper »*Les Martyrs*«, »*La Favorite*« und für die komische Oper »*La Fille du régiment*«. Während die letztere das Lieblingswerk aller Theater Europa's wurde, erlebte »die Favoritin« auf der französischen Nationalbühne einen Erfolg, wie ihn kaum jemals selbst ein französischer Componist errungen hatte. Weniger Glück hatten die in demselben Jahre für das *Théâtre de la renaissance* geschriebenen Opern »*L'ange de Nisida*« und »*La fiancée de Tyrol*«; eine sechste: »*Le duc d'Albe*« kam gar nicht zur Aufführung. Den Bühnen seines Vaterlandes übergab er in dieser Zeit: »*Adelia*« (Rom, 1841), »*Maria Padilla*« (Mailand, 1841) und »*Emilia di Liverpool*« (Neapel, 1842). Das Studium der französischen Oper an Ort und Stelle war von ausserordentlichem Vortheil für die Compositionsmanier des fruchtbaren Componisten, der von der »*Favoritin*« an in allen Einzelheiten eine grössere Sorgfalt aufweist, das dramatische Element genauer erfasst und zu schärferem Ausdruck bringt und auf die Recitative in Folge dessen eine höhere declamatorische Kraft verwendet. Im J. 1842 und 1843 war der nunmehr hochgefeierte, mit Orden und Diplomen überhäufte Meister in Wien, wo er zunächst seine »*Linda di Chamouny*« zur Aufführung brachte und nun auch von einem deutschen Publikum ausgesuchte Huldigungen empfing. Man suchte ihn sogar ganz an die Kaiserstadt zu fesseln, indem ihm der Titel eines k. k. Hofkapellmeisters und Kammercomponisten mit 3000 Gulden Gehalt verbunden, verliehen wurde. Den damit verknüpften Funktionen in der italienischen Opernsaison kam er nur in den beiden genannten Jahren nach und lieferte der Wiener Hofbühne noch die köstlich-frische Oper »*Don Pasquale*« und die tragische »*Maria di Rohan*«, welche 1843 in Scene gingen und gleichfalls den grössten Beifall erhielten. Ausserdem reichte er der k. k. Hofkapelle ein Miserere und ein Ave Maria ein, zwei im strengen Kirchenstyle gearbeitete Tonstücke, die Charfreitag 1843 in Wien excutirt, selbst das Interesse der deutschen

Kunstkenner auf sich zogen. Im J. 1843 war D. wieder in Paris und schrieb für Neapel seine »Caterina Cornaro« und für Paris selbst seinen »Dom Sebastiano«, die 64. und letzte Oper aus der Feder des in einer beispiellosen Weise leicht und schnell schaffenden Componisten. Beide Werke hatten auf den Theatern, für die sie geschrieben waren, wenig Glück, gefielen aber anderwärts, so das erstere in Parma, wo es neben Verdi's »Ernani« mit überragendem Erfolge gegeben wurde, das letztere 1845 in Lissabon, sowie in Wien. Nachdem D. seine »Catarina Cornaro« in Neapel auf die Bühne gebracht hatte, kehrte er 1844 nach Paris zurück und schickte sich zu neuen Arbeiten an, als plötzlich und unerwartet eine Geisteskrankheit seine Hand lähmte. Uebermässige Anstrengung im Schaffen, eine nicht streng geregelte Lebensweise, ein rastloser Eifer, den vielen an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden, Alles hatte zusammengewirkt, um seine geistige Kraft zu vernichten. Sein Irrsinn war nicht Raserei, sondern ein ausgeprägter Stumpfsinn, den keine Kunst der Aerzte zu unterbrechen, viel weniger zu heben vermochte; dazu trat bald Gehirnerweichung und Schwinden des Gedächtnisses sowie der Kunst der Sprache, die sich bis zu einem mühseligen Lallen weniger Worte verlor. In diesem trostlosem Zustande vegetirte er in Paris, 1846 in Nizza und endlich, für unheilbar erklärt, in der Irrenanstalt zu Ivry bei Paris. Eine letzte Hoffnung baute man auf den Einfluss seiner Heimathstadt mit ihrem Klima und ihren Erinnerungen an seine Jugend, und darauf hin geleiteten ihn sein Bruder Francesco und Andrea D., der Sohn seines in Konstantinopel lebenden Bruders Giuseppe, nachdem mit vieler Mühe die Erlaubniss der Behörden erwirkt worden war, Ende Septbr. 1847 nach Bergamo. Dort besserte sich allerdings sein Zustand, besonders in körperlicher Beziehung, allein doch nur scheinbar, denn am 8. Apr. 1848 erlag er seinen Leiden, trotz der ausgesuchtesten, sorgsamsten Pflege, in der Stadt, die ihn geboren und seinem Vaterlande und der Kunst geschenkt hatte. — Ausser den bereits erwähnten Werken für Theater und Kirche hat D. noch Duette, Arietten, Canzonen und Romanzen für Haus und Salon geschrieben, die in besonderen Sammlungen in Italien, Frankreich und Deutschland im Druck erschienen und von denen einzelne zu der grössten Beliebtheit gelangt sind. D. besass auch hervorragende dichterische Anlagen, wie die von ihm auch selbst verfassten Textbücher zu den Opern »Betly«, »*Il campanello*« u. s. w. beweisen; die meisten und besten der übrigen Bücher zu seinen Partituren sind von dem geschickten Dichter Salvatore Cammerano aus Neapel geschrieben. — Als Operncomponist ist D. als der Erste in wenn auch nicht so genialer, so doch taientvoller und erfolgreicher Weise den Bahnen Rossini's gefolgt, die in der italienischen sowohl, wie in der französischen Musik ihre leuchtenden Spuren zurückgelassen haben. Wenn ihm, trotz einer staunenswerthen Fruchtbarkeit und Melodienfülle eigentliche Ursprünglichkeit und Neuheit der Erfindung nicht zugesprochen werden kann, so ist andererseits doch anzuerkennen, dass er mit Glück und grossem Geschick Eigenes und Fremdes zu verschmelzen und mit Leichtigkeit zu anmuthiger Wirkung zu gestalten wusste. Er wagte sich in seinen Hauptwerken sichtlich eine Stufe höher als seine Vorbilder und Theilnehmer in der Herrschaft über die Opernbühne. Ein gesteigertes Spiel der Tonempfindungen, eine nach Charakter strebende, bedeutungsvollere Harmonie und Instrumentation bewiesen dies deutlich. Aus der strengeren musikalischen Schule seiner Jugend war sichtbarlich so viel haften geblieben, dass es ihm um eine tiefere gesangliche und instrumentale Charakterisirung, sogar um eine gewisse thematische Verarbeitung seiner Motive zu thun war. Vom höheren Standpunkte aus sind dem reich begabten Componisten allerdings Mangel an Individualisirung und Tiefe der Charakterisirung, sowie leichtfertige Oberflächlichkeit, namentlich im Chor- und im Orchestersatz, zu machen, allein diese Ausstellungen treffen alle dramatischen Componisten Italiens und werden dem Publikum gegenüber durch den Reichthum an wahrhaft schönen, oft ergreifenden Melodien und Cantilenen, durch die Concentrirung zu wirkungsvollen Momenten an der richtigen Stelle und durch eine grosse dramatische Lebendigkeit, die in den D.'schen Opern sich geltend macht, aufgewogen. Von denselben sind

»Belisar«, »Lucrezia Borgia«, »Lucia von Lammermoor«, »die Favoritin«, im tragischen und »der Liebestrank«, »die Tochter des Regiments« und »Don Pasquale«, im liebenswürdigsten komischen Style geschrieben, selbst dem deutschen und französischen Theaterrepertoire fest eingefügt und werden auch noch fernerhin für das Talent und Geschick ihres Componisten zeugen. Als der bedeutendste italienische Tonsetzer nach Rossini und Bellini war D. in der Zeit von 1835 an unbestritten das Haupt der neuesten italienischen Schule, obgleich er ebenso wenig wie sein Nachfolger und Nacheiferer Verdi, derselben eine neue Richtung zu geben vermochte und seine Compositionsweise mehr als eine Modification, nicht als eine individuelle Gestaltung der durch Rossini herbeigeführten Phase der italienischen Musik sich erwiesen hat.

Donizetti, Giuseppe, der jüngere Bruder des Vorigen, geboren 1802 in Bergamo, erlernte die Anfangsgründe der Musik wie sein Bruder auf dem dortigen Lyceum und wurde 1825 Musikmeister eines österreichischen, in Italien garnisonirenden Regiments. Als der Sultan der Türkei den Entschluss gefasst hatte, seine Militärmusik auf europäischen Fuss zu bringen, erging an D. ein ehrenvoller Ruf, dem er 1831 nach Konstantinopel folgte. Zum Chef der gesammten türkischen Militärmusikcorps ernannt, unterzog er sich seiner schwierigen Aufgabe mit Geschick und Erfolg und gewann beim Sultan Einfluss und hohe Gunst. In dieser Hinsicht ist seine angesehene Stellung zugleich von bleibender Einwirkung auf die Art der Musikpflege in dem vom abendländisch-musikalischen Standpunct aus unentwickelten Lande gewesen; die Vorliebe für den in Italien cultivirten Styl gewann durch ihn einen neuen dankbaren Boden und steht dort in voller Blüthe. D. selbst starb am 10. Febr. 1856 zu Konstantinopel. — Für Militärmusik hat er zahlreiche Werke geschrieben, von denen jedoch nur ein Theil, namentlich Märsche in sein Vaterland gelangt und in Mailand und Florenz ebenso wie Gesänge und kleine Claviersachen im Druck erschienen sind.

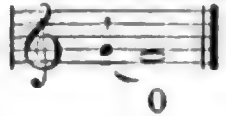
D'ons-Embray, ein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Paris lebender Gelehrter, von dem eine »*Description et usage d'un Metromètre, ou Machine pour battre les Mesures et les temps de toutes sortes d'Airs*« in den *Mem. de l'Acad. des Scienc.* vom Jahre 1732 p. 182 sich befindet. Wahrscheinlich war dieser Metromètre eine Verbesserung der Soulié'schen Erfindung. †

Dont, Joseph Valentin, trefflicher Violoncellist, geboren am 15. Apr. 1776 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen, erlernte bei Stiasny in Prag, in welcher Stadt er auch die Schule besuchte, das Violoncellospiel. Im J. 1804 kam er nach Wien, trat zuerst in das Quartett des Grafen Breuner und als dieses nach sechs Monaten aufgelöst wurde, in das Opernorchester des Kärnthnerthor-Theaters. Von dort wurde er 1828 in das Orchester des Burgtheaters versetzt und starb am 14. Decbr. 1833 am Schlagfluss. Er war ein ebenso vorzüglicher Orchester- wie Quartettspieler. — Sein Sohn, Jacob D., geboren am 2. März 1815, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Wiener Conservatorium und wurde von Böhm und Hellmesberger zu einem vorzüglichen Violinisten herangebildet. Im J. 1831 fand er im Orchester des Burgtheaters, 1834 in der kaiserl. Hofkapelle, der er gegenwärtig noch angehört, Anstellung. D. hat sich daneben auch als Solo- und Quartettspieler rühmlich ausgezeichnet und ist als Musiklehrer sehr geschätzt und gesucht. Seine Compositionen, bestehend in Streichquartetten, Violinconcerten und Soli haben sich u. A. von Spohr das ehrenvollste Zeugniß erworben.

Dont, Leonard, geschickter und zu seiner Zeit sehr gerühmter Violinspieler, lebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Cisterciensermönch zu Ossegg in Böhmen.

Donzelli, Domenico, berühmter und ausgezeichneter italienischer Bühnensänger, geboren um 1790 in Bologna, in welcher Stadt er auch die gründlichsten Gesangstudien machte, erschien zuerst 1816 unter dem Personal des *Teatro Valle* in Rom. Dort schrieb Rossini eigens für ihn die Parthie des Torvaldo in seiner Oper »Torvaldo e Dorlisca« und bahnte ihm hiermit den Weg zum Ruhme, den er aber keineswegs in Italien, wo er noch an mehreren Bühnen sang, sondern erst

1822 in Wien fand, welche Stadt er als gefeierter Künstler verliess, um von 1824 bis 1831 in Paris und während der Saison in London aufzutreten. Von 1832 bis 1836 war er wieder ausschliesslich an Theatern in Italien engagirt, worauf er sich nach Bologna in's Privatleben zurückzog. Als Heldentenor galt er für unübertrefflich, und sein Name wird noch jetzt mit der grössten Verehrung genannt.

Doppel-Apostroph nennt man von den Tonzeichen der griechisch-katholischen Kirche beistehendes: " , das gesetzt wird, wenn man die Tonfolge  ausführen soll.

Doppelbalg, Widerbläser, beim Positiv (s. d.).

Doppel-B, das (franz.: *double bémol*, engl.: *double flat*), dient in der Notenschrift in der Gestalt $\flat\flat$ um die Erniedrigung eines ohne Versetzungszeichen zu schreibenden Tones um zwei Halbtöne anzuzeigen. Da man früher nur die Anwendung des einfachen \flat (siehe B) als Zeichen für die Erniedrigung einer Tonstufe um einen Halbton nöthig hatte, so ist es erst bei dem späteren Bedürfniss, eine Erniedrigung um zwei Halbtöne aufzeichnen zu müssen, in Gebrauch gekommen.

Man setzt dasselbe unmittelbar vor die Note , auf die es sich be-

ziehen soll. Da eine Erniedrigung um zwei Halbtöne nicht gerade häufig vorkommt, und leicht eine rationellere Notirung zu verkennen wäre, so hat man es als Brauch eingeführt, stets dieselbe bei jeder ersten Tonstufe in einem Takte vollständig auszuschreiben, gleich, ob diese Tonstufe laut der Vorzeichnung (s. d.) schon um einen Halbton erniedrigt ist oder nicht. Eine rationellere Notirung wäre es z. B. wenn man in einem Tonstücke, das fünf \flat vorgezeichnet hat, den um zwei Halbtöne erniedrigten Ton *d* schreiben wollte, vor der Note, die diesen Ton einfach erniedrigt ja schon angiebt, nur ein \flat setzte, aber, wie gesagt, der Brauch ist nicht so. Was nun die Benennung so erniedrigter Stufen anbetrifft, so ist zu bemerken, dass beim Notenlesen die mit einem D.-B versehenen Noten in der Art benannt werden, dass man der alphabetischen Benennung der Note zweimal die Silbe *es* anhängt. Die Ausnahmen, welche diese Benennungen von Noten mit einem \flat zeigen, finden auch bei denen mit zwei \flat en statt, so dass man *eses*, *asas* und $\flat\flat$ statt *eëses*, *aëses* und *heses* sagt. 2.

Doppel-Kanon, Verbindung zweier verschiedenen Kanons in verschiedenen Intervallen. S. Kanon.

Doppel-Chor, s. Chor.

Doppel-Concert (ital.: *Concerto doppio*), Concert für zwei Soloinstrumente, s. Concert.

Doppel-Dreiklang, seltenere Benennung des Septimen-Accordes, weil er, wie einige Theoretiker lehrten, ursprünglich aus zwei Dreiklängen zusammengesetzt sein soll.

Doppel-Fagott, auch Quint-Fagott genannt, eine alte Art des Fagott mit *F*¹ als tiefstem Ton. S. Dolcian.

Doppelflöte (griech.: *διαυλος*), nennt man noch heute das antike Blasinstrument, welches auf Abbildungen aus Assyrien, Aegypten und Griechenland sich häufig dargestellt findet. Dies kurzweg Flöte genannte Blasinstrument bestand aus zwei getrennten Tonwerkzeugen, die wahrscheinlich stets im Einklang intonirten, doch von einem Spieler nur behandelt wurden. Nach der Tonerregungsart dieser D. unterschied man Blatt- (s. d.) und Lippenflöten. — Ueber die D. genannte Orgelstimme sehe man den Artikel Doiflöte. †

Doppelflügel oder *Diplasion* nannte man Tasteninstrumente in Flügelform, die an den zwei sich gegenüber befindlichen Seiten eine oder zwei Claviaturen mit eigenem Bezuge hatten, so dass die nach einer Seite hin befindliche Tastatur eigentlich ein besonderes Instrument war, dessen innerer Mechanismus mit dem der gewöhnlichen Flügel übereinstimmte; die Verwerthung des Tonreiches der D. geschah gewöhnlich durch zwei Spieler. Diese Instrumentgattung ist im 18. Jahr-

hundert von deutschen Instrumentenbauern erfunden und in verschiedenen Arten gebaut worden. Bekannter sind nur zwei derartig construirte Tonwerkzeuge geworden, das D. oder *Vis-à-vis* genannte, von dem Organisten und Mechanikus Johann Andreas Stein in Augsburg 1758 zuerst gebaut, und das 1779 vom Instrumentenmacher Hofmann in Gotha erfundene. Ersteres Tonwerkzeug war ein wirklicher D. mit nur zwei Claviaturen, dessen Tonreich nur mittelst zweier Spieler zu Gehör gebracht werden konnte; letzteres hingegen, dass an jeder Seite zwei Tastaturen hatte, besass zugleich die Einrichtung, dass alle vier Claviaturen gekoppelt werden konnten, so dass selbst ein einziger Spieler beide Instrumente zu behandeln vermochte. Da diese Instrumente wenig Eigenthümliches besaßen, grossen Platz einnahmen und Tonwerke, für dieselben gesetzt, auch auf zwei gesonderten Flügeln darstellbar waren, so fielen die derartigen Kunstbemühungen bald der Vergessenheit anheim und Niemand fast ausser den Erfindern baute sie; ein D. aus jener Zeit gehört heute zu den grössten Seltenheiten. 2.

Doppel-Fuge, s. Fuge.

Doppel-Geige wird in Deutschland mitunter die *Viola d'amour* (s. d.) genannt.

Doppelgriffe nennt man eine zwei- oder mehrstimmige Intonation auf Saiteninstrumenten, oder das Angeben zweier oder mehr Töne zu gleicher Zeit, hervorgerufen dadurch, dass deren Saiten durch Griffe der Finger verkürzt werden. Diese Töne können gegen einander natürlich verschiedene Intervalle bilden, von der Secunde an bis über die Octave hinaus, oder auch *Accorde*. Nach Gerber's Angabe soll der treffliche Violinvirtuose *Batiste* zu Anfange des 18. Jahrhunderts, ein Schüler von *Corelli*, der erste gewesen sein, von dem man Doppelgriffe auf der Geige gehört hat. Andere Anzeichen deuten aber darauf hin, dass diese Kunst schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekannt war.

Doppelharfe oder **Davidsharfe** und **Doppel-Pedalharfe, s. Harfe.**

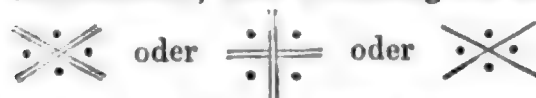


Doppelhofen, Baron von, guter Violinspieler, der zu Anfange des 19. Jahrhunderts in Wien lebte und auch als Componist von Instrumental- und Vocalwerken im besten Rufe stand. Einige der von ihm componirten Chöre sind in der That beachtenswerth.

Doppel-Klappe. Von einer solchen spricht man in der Orgelbaukunst, wenn man bei der Fertigung der Windlade zwei Ausschnitte mit zwei Klappen für eine einzige Taste construirte, welche Einrichtung gewöhnlich für recht grosse Pfeifen, 10- und 5metrige, geschieht, damit Wind genug denselben zugehen kann, und die Tasten leichter niederzudrücken sind. Man findet die D. gewöhnlich für ein und eine halbe Octave, seltener für nur eine gebaut. †

Doppel-Korthol oder **Choristfagott,** eine alte Art des Fagotts, welches dem modernen Fagott am meisten entspricht mit *O* als tiefstem und *g* als höchstem Tone. S. auch *Dolcian*.

Doppelkreuz (franz.: *double dièse*, engl.: *double sharp*). In der Notenschrift hat sich durch den Gebrauch die Eigenthümlichkeit eingebürgert, dass man ein mehr zusammengesetztes Zeichen (♯) ein einfaches Kreuz genannt, und ein einfacheres Zeichen (×) ein D. Dieser Brauch entstand in der Entwicklungszeit der abendländischen Musik, wo man die Halbtöne einführte. Man suchte in jenen Tagen nicht allein die Theorie der Griechen aufzufinden, sondern construirte auch, um deren Theiltöne notiren zu können, in natürlichster Weise Zeichen für dieselben, welche in dem Artikel *Diesis* dargestellt sind, ohne zu fragen, ob die Praxis deren bedürfe. Die Praxis verschmähte jedoch diese Theiltöne und bedurfte, da sie nur Halbtöne als anwendbar erklärte, eines einzigen Zeichens; sie wählte aus den vier von der Theorie construirten dasjenige, was dem durch Erhöhung erlangten Klange des Halbtons entsprach (♯) und nannte dasselbe ein Kreuz. Erst viel später forderte die grössere Entwicklung der abendländischen Musik auch Erhöhungen, um zwei Halbtöne kurz bezeichnen zu können; man musste dafür ein Zeichen haben. Um nun nicht noch mehr zusammengesetzte Zeichen einzuführen, entschied man sich dafür, diese seltenere Erhöhung um zwei Halbtöne durch das

einfachere Zeichen (×) zu kennzeichnen, es aber seiner Bedeutung wegen D. zu nennen. Zwar findet man in frühester Zeit der Einführung des D.'s zuweilen noch verschiedene, eine Erhöhung um zwei Halbtöne andeutende Zeichen in Gebrauch:

 oder  oder ; dieselben verschwanden jedoch sehr bald

aus der Praxis, da leichte Schreibweise und unverkennbare sofortige Erkennung der Bedeutung für die allgemeine Einführung des × wirkten. In der Praxis findet dieselbe Anwendung statt, wie mit dem Doppel-*b* (s. d.); man notirt stets, gleich ob die Tonstufe schon durch die Vorzeichnung um einen Halbton erhöht ist oder nicht, das D. unmittelbar vor die Note, auf die es sich beziehen soll. Beim Lesen der mit einem D. versehenen Note hängt man dem alphabetischen Namen derselben, welchen sie erhalten würde, wenn gar kein Versetzungszeichen vor derselben stände, zweimal die Sylbe *is* an, dem entsprechend also *d* mit einem D. *disis* genannt werden muss, *e* = *eisis*, *f* = *fisis* u. s. w. 2.

Doppelkreuzschlag, eine Schlagmanier bei den Pauken, wenn in schnellster Abwechslung beide Pauken mit beiden Schlägeln zugleich behandelt werden. S. Pauke.

Doppel-Labium, s. unter Doppelflöte.

Doppel-Lade heisst in der Orgel eine solche Windlade (s. d.), die doppelte Cancellen (s. d.) hat, und so eingerichtet ist, dass die Pfeifen, welche von einer oder selbst von zwei Claviaturen behandelt werden, aus derselben genügend mit Wind gespeist werden können. 0

Doppelmayr, Johann Gabriel, ein bekannter deutscher Mathematiker, geboren 1671 zu Nürnberg und gestorben am 1. Decbr. 1750 ebenda als Gymnasial-Professor, dessen nähere Lebensumstände Gerber in seinem »Tonkünstler-Lexikon«, 1812, Band I p. 922 mittheilt, hat auch die Musik Betreffendes in seinem wichtigen Werke: »Historische Nachricht von Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern« (2 Bde., Nürnberg, 1730) hinterlassen. †

Doppel-Oktave (latein.: *Decima quinta*, franz. *Quinzième*), ist ein Intervall von 15 diatonischen Stufen, also der Raum von zwei Oktaven.

Doppel-Pfeife, s. unter Orgelpfeife und Pfeife. — Auch die Doppelflöte der Alten (s. Doppelflöte) wird mitunter D. genannt, weil dieselbe nicht wie die eigentliche, namentlich jetzt gebräuchliche Flöte, sondern wie die gewöhnliche Pfeife geblasen wurde.

Doppelschlag (franz.: *double*), eine der häufigsten und beliebtesten Verzierungen in allen Musikgattungen und auf allen Instrumenten, im Gesange wohl von allen feststehenden Verzierungen (Triller, Pralltriller u. s. w.) die häufigste. Der D. theilt in älteren Werken und Schulen das Schicksal aller der ebengenannten Collegen, in einer Unzahl von Varianten aufzutreten, die alle auseinanderzuhalten eines besonderen Studiums bedarf, und die häufig in kaum bemerkbarer Weise von einander abweichen. In der neueren Zeit hat man sehr vernünftig alle diese Formen auf ihren Kern zurückgeführt, und verlangt, dass jede Variante, auch wenn sie noch so unbedeutend ist, durch Noten- und Werthzeichen genau ausgedrückt werde. Immerhin sind aber auch jetzt noch der Möglichkeiten in der Ausführung des D. und ähnlicher Figuren so viele, dass es das empfehlenswertheste wäre, überhaupt auf die allgemeine Bezeichnung zu verzichten, und alles in Noten mit ihren resp. Werthen auszudrücken, eine kleine Mühe für Autoren und Copisten, die weit aufgewogen würde durch den dem Componisten gesicherten Vortheil, dass alles genau so, wie er es wünscht, zur Ausführung käme. — Der D., dessen Zeichen jetzt allgemein das Aehnlichkeitszeichen (∞) ist, besteht aus vier zunächst in der herrschenden Tonart liegenden Tönen, die so geordnet sind, dass der erste derselben die über dem vorgezeichneten Haupttone liegende Stufe, der zweite der Hauptton, der dritte die unter demselben liegende Stufe und der vierte wieder der Hauptton ist (*a*). Soll gegen die Tonart eine Veränderung der höhe-

ren oder tieferen Stufe eintreten, so bezeichnet man dies durch das über, resp. unter das ∞ gesetzte betreffende Versetzungszeichen (*b*).



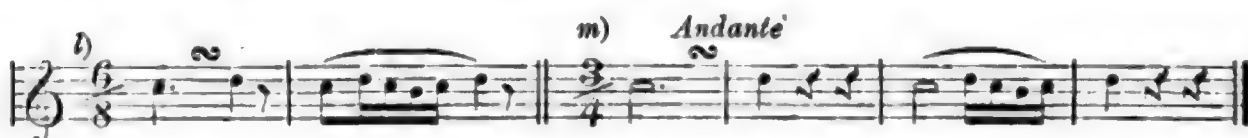
So weit kann kein Zweifel in der Ausführung entstehen; anders hingegen ist es mit der Eintheilung. Hier hat man zunächst zu unterscheiden, ob der D. über oder neben (d. h. rechts) von einer Note steht, und ein ungenauer Druck, noch mehr ein solches Manuscript, kann schon hier arge Verwirrungen stiften. Steht der D. über einer Note, so tritt er in schnellster Ausführung an Stelle derselben in der Art, dass sein erster Ton (die höhere Stufe) die Accentuirung, sein letzter Ton aber den nach der Ausführung der drei andern noch übrigen Werth der Note erhält (*c*). Schon hier wird man häufig auf die fehlerhafte Ausführung bei (*d*) stossen, wobei gar nicht ausgeschlossen ist, dass nicht dieser oder jener Componist eine solche direkt im Auge gehabt hat. Eine andere Variante aber, die von den älteren Theoretikern (z. B. Türk) als durchaus falsch verworfen wird — wenn sie nicht ausdrücklich in besonderer Weise, wie bei (*f*) gefordert war, — hat sich jetzt derart eingebürgert, empfiehlt sich auch ihrer grösseren Rundung und ihres Wohlklangs wegen so, dass man sie unmöglich noch als falsch ansehen kann. Sie ist in der Ausführung schwieriger als die erste Form und kann in schnellem Tempo leicht da unmöglich werden, wo diese noch möglich ist, da sie, wie Beispiel (*e*) zeigt, einen Ton mehr hat: dem Doppelschlage voraus geht hier nämlich, aber im Werthe ganz als Doppelschlagsnote behandelt, der Hauptton.



Dieselben Regeln gelten, wenn der D. über einer dreitheiligen Note steht. Wenn er hingegen nicht über, sondern (rechts) neben der Hauptnote sich befindet, so sind der Varianten in der Ausführung noch mehrere. Man hat in diesem Falle zunächst zu unterscheiden, ob die Hauptnote eine zweitheilige ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ u. s. w.) oder eine dreitheilige ($\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{3}{32}$ u. s. w., Note mit einem Punkt) ist. Bei der zweitheiligen Note ist die einfachste Eintheilung die gleichmässige Vertheilung der vier Doppelschlagsnoten auf die zweite Hälfte des Werths der Hauptnote (*g*). Diese Eintheilung kann auch unter Umständen, wenn der Styl des Ganzen ein sehr pathetischer oder trauriger ist, in sehr langsamem Tempo oder bei sehr langer Note die beste sein; meistens wird jedoch in diesem Falle die Bewegung des D. zu schwerfällig erscheinen und man bringt ihn dann erst zum letzten Viertel, bei besonderer Langsamkeit wohl gar erst zum letzten Achtel der Hauptnote (*h*, *i*). Dagegen kann bei sehr schnellem Tempo die Ausführung wiederum mit der bei (*e*) angegebenen zusammenfallen, mit der naturgemässen Aenderung, dass die letzte Note nicht lang, sondern ebenso schnell ist, als die übrigen.



Eine dreitheilige Note kann wiederum in zwei Arten auftreten. Entweder füllt sie, wie die $\frac{3}{4}$ -Note im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ Takte, die $\frac{3}{8}$ -Note im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takte einen vollen Takt oder einen ganzen Taktabschnitt aus, oder sie bedarf, wie z. B. die $\frac{3}{8}$ -Note im $\frac{3}{4}$ oder C -Takt noch der Hinzufügung eines den dritten Theil ihres Werthes ausmachenden Werthes, um einen ganzen Takt oder Takttheil zu bilden. Im ersteren Falle schliesst sich die Eintheilung des Doppelschlags der bei zweitheiligen Noten an. Man vertheilt für gewöhnlich die vier Doppelschlagsnoten gleichmässig auf die beiden letzten Theile der Note (*l*), oder, wenn dies zu schleppend ist, bringt man sie auf den letzten Theil (*m*). Dass der Fall bei *k* auch hier Platz greifen kann, ist selbstverständlich.



Steht aber die dreitheilige Note in einer Taktart, wo sie der obenerwähnten Ergänzung bedarf, so bringt man die drei ersten Doppelschlagsnoten gleichmässig (d. h. als Triole) auf den zweiten Theil der Note, während die letzte Doppelschlagsnote den ganzen dritten Theil ausfüllt (*n*). Wird hierbei der D. zu langsam, so braucht die Triole auch erst zur zweiten Hälfte des zweiten Theiles der Hauptnote gebracht zu werden (*o*). Endlich kommt eine noch rapidere Eintheilung in der Weise vor, dass die drei ersten Doppelschlagsnoten als Triole erst zum dritten Theil, resp. der zweiten Hälfte des dritten Theiles der Hauptnote gebracht werden, während die vierte Doppelschlagsnote die folgende Melodienote derart verdrängt, dass sie sich an ihre Stelle setzt, den halben Werth derselben einnimmt, und ihr auch nur noch den halben Werth lässt (*p*).




Diese letztere Eintheilung, die, wie man sieht, incorrect entweder im Spiel oder in der Schreibweise ist, darf jedenfalls nur mit Vorsicht angewendet werden; doch rechnen besonders ältere Componisten hin und wieder auf eine derartige Ausführung. — Dies sind die gewöhnlicheren, jetzt fast allein gebräuchlichen Arten des D.; will man irgend eine Veränderung, so muss dieselbe besonders bezeichnet werden. Früher hatte man für die verschiedenen Abarten des D. auch besondere Namen, von denen die wichtigsten mit der Bezeichnung ihrer Schreibweise und ihrer Ausführung hier folgen; das Zeichen für den D. trat auch stehend ? und verkehrt ∞ auf — im letzteren Falle jedoch fast nur für den umgekehrten D. (d. h. D. von unten). — Man unterschied also: 1) der gewöhnliche D., dessen Bezeichnungen man bei (*q*) sieht, und der die Versetzungszeichen, wenn sie nöthig waren, häufig über dem ∞ Zeichen trug, selbst zwei nebeneinander; 2) geschnellter D. oder Rolle (*r*); 3) D. von unten oder geschleifter D. (*s*); 4) prallender D. (*t*); 5) umgekehrter D. (*u*); 6) umgekehrte Rolle (*v*).







O. Eichberg.

Doppelschleifer ist eine Verzierung, welche in einem doppelten Vorschlag vor der Hauptnote besteht, z. B. 

Doppel-Sonate nennt man eine für zwei concertirende Instrumente gesetzte Sonate.

Doppelstielig (französ.: *Double queue*), doppelstielige Noten nennt man diejenigen Noten, welche zugleich aufwärts und ahwärts gestrichen sind, z. B.  u. s. w. In dieser Art kommen sie da vor, wo zwei verschiedene Stimmen im Einklang gehen, oder wo zwei Instrumente einen und denselben Ton haben; ferner auch in Ripienstimmen für Violine und Viola oder überhaupt in Stimmen für Saiteninstrumente, welche der grösseren Intensität des Klanges wegen auf zwei verschiedenen Saiten, einer offenen (leeren) und einer bedeckten zugleich gegeben werden sollen; z. B. zeigt  auf der Violine an, dass der Ton *d* auf der *G*- und *D*-Saite (also als offener und bedeckter Ton) zugleich angegeben werden soll.

Doppelte Intervalle (französ.: *Intervalles doublés*) oder zweifache Intervalle werden diejenigen Intervalle genannt, welche den Raum der Octave überschreiten und somit als die doppelte Stufe der ersten Octave angesehen werden können. So ist z. B. *g* von *c* die einfache Quinte; wird aber *g* höher gelegt, während *c* unverändert bleibt, so ist *g* von *c* die doppelte oder zweifache Quinte.

Doppelte oder gerissene Zunge ist eine Schlagmanier bei der Pauke (s. d.).


Doppelter Contrapunkt (latein.: *Contrapunctus duplex*, französ.: *Contrepoint doublé*) wird diejenige mehrstimmige Setzart genannt, nach welcher zwei oder mehrere Stimmen, ohne dass Fehler gegen die harmonischen Regeln oder den Wohlklang in den Stimmenfortschritten entstehen, so unter einander versetzt werden können, dass die obere, mittlere oder untere Stimme untere, obere, mittlere u. s. w. wird. Diese Art der Versetzung nennt man Umkehrung (latein.: *evolutio*, ital.: *rivolvimento*). Besteht der Satz nur aus zwei Stimmen, oder kann in einem mehrstimmigen Satze die Umkehrung nur zwischen zwei Stimmen vollzogen werden, so heisst der Satz ein d. C. im eigentlichen Sinne; wenn drei Stimmen umgekehrt werden ein dreifacher oder dreifach doppelter Contrapunkt, wenn vier Stimmen ein vierfacher oder vierfach doppelter. S. Contrapunkt. Eine eingehende und gründliche Erklärung und Anweisung zur Behandlung dieser in der Musik schwierigsten Setzart bieten: Marpurg, Abhandlung von der Fuge (S. 109), Fux, Gradus ad Parnassum (S. 147), Kirnberger, Kunst des reinen Satzes und E. F. Richter, Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts (Leipzig, 1872).

Doppelter Nachschlag, s. Nachschlag.

Doppelter Rhythmus ist eine Verbindung, ein Miteinander von zwei oder mehreren contrastirenden rhythmischen Bewegungsarten. Grossartige Beispiele einer derartigen Zusammenführung findet man im Menuett des ersten Finales aus Mozart's »Don Juan« und im Schluss des zweiten Finales aus Meyerbeer's »Nordstern«.

Doppelter Schlusstakt, ein zweifacher Schlusstakt, der eine für das erste Durchspiel oder Durchsingen, der andere für die Wiederholung. Behufs Kennt-


lichmachung wird der doppelte Schlusstakt mit dem sogenannten Abweichungszeichen versehen.


Doppeltes Kentema, ||, heisst vorstehendes Notationszeichen für Töne in der griechisch-katholischen Kirche, das die Klänge  darstellt. †

Doppeltes Wiederholungszeichen, auch grosses Wiederholungszeichen, s. Wiederholungszeichen.

Doppeltriller, ein Triller zweier Noten zugleich, s. Triller.

Doppeltverkehrter Contrapunkt, s. Verkehrung.

Doppeltverminderter Dreiklang, der Accord, welcher nach der Ansicht einiger Theoretiker seinen Sitz auf der erhöhten vierten Stufe der Molltonleiter hat und aus dem erhöhten Grundton, der verminderten Terz und der verminderten Quinte besteht, z. B. .

Dieser Ansicht entsprechend, wäre vorstehendes Beispiel als zu A-moll gehörig, und der D. überhaupt als der Stammaccord des sogenannten übermässigen Sextenaccordes anzusehen, da er in der ersten Verwechslung (mit hinzugefügter Quinte) ergibt: . S. Sextaccord.

Doppelvorschlag ist eine Verzierung, welche darin besteht, dass einem Melodietone der höhere und tiefere Nebenton ohne Verbindung durch den Hauptton vorgesetzt wird.

Doppel-Widerrufungszeichen, ¶¶, nennt man das zweifach gesetzte einfache Widerrufungszeichen (¶), dessen Gebrauch man für nothwendig erachtet, wenn eine Doppel-Erhöhung oder Doppel-Erniedrigung ganz aufzuheben ist. †

Doppelwirbel, eine Schlagmanier bei den Pauken. S. Wirbel und Pauke.

Doppelzunge nennt man bei der Behandlung einiger Blaseinstrumente, als besondere Art der sonst Zunge genannten, die Eigenart des Gebrauchs der Zunge des Bläusers, welche viel Aehnlichkeit mit dem bei der schnellen Aussprache mehrerer gleicher Sylben hat. Ausführlicheres über D. sehe man im Artikel Zunge. O

Doppert, Johann, Magister und Rector zu Schneeberg, 1671 zu Frankfurt am Main geboren, hat zwei Programme: »*De Musices praestantia et antiquitate*« (1708) und »*Musices cum litteris copulam repraesentans*« (1711) drucken lassen. Er starb am 18. Decbr. 1735. †

Doppio (ital.) doppelt; *Contrappunto d.* der doppelte Contrapunkt, *Concerto d.*, das Doppelconcert u. s. w.

Doppio movimento (ital.), d. i. die doppelte Bewegung, bedeutet da, wo eine Taktart mit einer anderen wechseln soll, z. B. der Viervierteltakt mit dem Zweivierteltakt, dass bei der zweiten Taktart das Tempo mit dem vorhergehenden ganz gleich, in dem oben bezeichneten Falle also das Viertel ebenso schnell oder langsam genommen werden soll, als beim vorhergegangenen Viervierteltakt. Häufiger wird dafür *l'istesso Tempo* (gleiches Zeitmass) vorgeschrieben.

Doppio pedale (ital.), d. i. doppeltes Pedal, bezeichnet beim Orgelspiel die Verdoppelung der Pedaltöne oder die gleichzeitige Fortbewegung der Füsse in Octaven.

Doppioni (ital.) ist, wie schon Prätorius mittheilt, eine veraltete Gattung von Holzblaseinstrumenten, vielleicht von der Art der Sordunen oder Cornamusen und in drei Grössen: Bass im Umfange von C bis a; Tenor und Alt von c bis d¹; Cantus von c¹ bis d² im Gebrauch gewesen.

Doppler, Violinvirtuose, geboren 1819 zu Kiew, war ein Schüler des berühmten Lipinski und liess sich 1840 in Warschau als Musiklehrer und Componist nieder, wo er auch Violinstücke, meist im Salonstyl gehalten, veröffentlicht hat.

Doppler, Franz, Operncomponist und Flötenvirtuose, geboren in Lemberg im J. 1822. Sein Vater war später Hautboist am grossen Theater in Warschau und ertheilte seinem äusserst talentvollen Sohne den ersten Musikunterricht. D. machte ausserordentliche Fortschritte, unternahm dann eine Reise nach Wien, wo er die

Compositionslehre studirte, zugleich aber in Concerten aufzutreten begann. Mit seinem Bruder Karl (s. d.) concertirte er in Lemberg, Kiev, Bucharest u. s. w. mit glänzendem Erfolg und nahm zuletzt ein Engagement als erster Flötist am Theater zu Pest an. Hier begann er Opern zu componiren, während sein Bruder als Orchester-Direktor fungirte. Seine erste Oper: »Benjowski« in 3 Akten wurde im J. 1847 gegeben; dann schrieb er die magyarische Oper, »Ilka« welche sich durch ihre ebenso originelle als charakteristische Musik eines grossartigen Erfolges erfreute und im J. 1849 nicht weniger als 40 Vorstellungen erlebte. Die ausgezeichnete La Grange sang im J. 1853 in Pest die Tittelrolle. Nun folgte im J. 1851 die 4aktige Oper: »Wanda« und im J. 1853 die 2aktige komische Oper: »Die beiden Husaren«. Die Opern »Benjowski« und »Wanda« sind im polnischen, »Ilka« und »Die beiden Husaren« im magyarischen Opernstyl geschrieben. Ausser diesen Opern componirte D. noch mehrere Ouverturen für grosses Orchester, 4—5 Ballet- und andere Musikstücke für verschiedene Instrumente, namentlich aber Concertpiecen für die Flöte, von denen das *D*-moll-Concert für die Flöte gediegen zu nennen ist. Im J. 1856 unternahm er mit seinem Bruder eine Kunstreise über Hamburg nach London, wo ihre Leistungen in den Fachblättern »*Musical Gazette*«, »*Musical World*« eine verdiente Würdigung fanden. Im Februar 1858 wurde D. als Soloflötist und 2. Balletdirigent beim Hofoperntheater in Wien angestellt. Im J. 1863 machte er wieder eine Kunstreise, concertirte am 3. und 5. Juni 1863 mit seinem Bruder Karl in Prag, dann in Dresden u. s. w. und feierte überall Triumphe. Das vortreffliche Zusammenspiel beider Virtuosen, die unübertreffliche Uebereinstimmung des auf gleicher Höhe stehenden Vortrags, sowohl der einfachen Cantilenen als des brillanten Passagenwerkes, insbesondere der mannigfaltigen zumeist imitatorisch gehaltenen Phrasen übten eine besondere Wirkung und sicherten beiden Virtuosen die glänzendste Aufnahme. Im J. 1869 trat D. mit einer deutschen, für das Hofoperntheater in Wien geschriebenen grossen Oper »Judith« hervor, die grossen Beifall fand und noch im Decbr. 1871 auf dem Wiener Opernrepertoire war.

M—s.

Doppler, Karl, der jüngere Bruder des Vorhergehenden, ebenfalls ein ausgezeichnete Flötist, wurde 1826 zu Lemberg geboren. Er war zuerst Schüler seines Vaters, dann seines Bruders, mit welchem letzteren vereinigt, D. auch seine erste erfolgreiche Kunstreise unternahm. Nach Beendigung derselben wurde D. Musikdirector am Landestheater in Pest und brachte als solcher die von ihm componirten ungarischen Nationalopern »Das Lager der Grenadiere« und »Der Sohn der Wüste« mit grossem Beifall zur Aufführung. Den nachhaltigeren Erfolg seines Bruders vermochte er damit freilich nicht zu erreichen. Ausser Opern hat er noch Ballets und brillante Flötenstücke, letztere zum grossen Theil in Gemeinschaft mit Franz D., componirt.

Dorat, Claude Joseph, französischer Dichter von Operntexten u. s. w. und Musikschriftsteller, am 31. Decbr. 1734 zu Paris geboren und ebendasselbst am 29. April 1780 gestorben, hat in seinem bewegten Leben, das Gerber in seinem Tonkünstler-Lexicon, 1812, Band I p. 922 ausführlicher beschreibt, sich nach vielen Seiten hin bekannt gemacht. In musikalischer Beziehung sind folgende seiner Werke zu nennen: »*Le Pouvoir de l'harmonie poëme lyrique, imité de Dryden, et dédié à Mr. le Cheval. Gluck*« (vgl. Journ. Encycl. Oct. 1779 p. 114); »*La déclamation théâtrale. Poëme didactique, en trois chants*«, (Paris, 1758); »*Coup-d'oeil sur la Littérature, ou Collection de différens Ouvrages, tant en prose, qu'en vers*« (Amsterdam, 1780) und die Broschüre »*Recherches sur l'usage et l'abus de la musique dans l'éducation moderne*«.

†

Dorati oder **Doratus, Nicolò**, italienischer Tonsetzer der venetianischen Schule, der ums Jahr 1590 wahrscheinlich in Süddeutschland wirksam war und sich als vorzüglicher Contrapunktist hervorgethan hat. Von seinen Werken befinden sich in der königlichen Bibliothek zu München noch: *Madrigali a 5—8 voci* (Venedig, 1559) und *Madrigali a 5 voci* (Venedig, 1567).

†

Doratius, Geronimo italienischer Contrapunktist, der in Lucca zu An-

fang des 17. Jahrhunderts lebte und »*Psalmi vespertini quatuor vocum*« (Venedig, 1609) veröffentlicht hat. †

Doré, französischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, geboren zu Arras, lebte als berühmter Componist in seiner Vaterstadt; über ihn weiss man nur, dass er 1683 eine Todtenmesse zum Begräbniss eines natürlichen Sohnes von König Ludwig XIV. componirt und aufgeführt hat, die sich grossen Beifall errang. Vgl. Laborde, *Essai sur la musique*. 0

Dorceus oder **Doriens** soll nach Valer. Flacc. *lib.* 3 *Argonaut.* 159 ein sehr berühmter Kitharist bei den Thraciern gewesen sein, der fast dem Orpheus gleich geschätzt wurde. †

Dorelli, Antonio, ein trefflicher, italienischer Tenorsänger und Schüler Aprile's, wurde im J. 1788 für die kurfürstl. bayerische Hofkapelle engagirt und sang mehrere Jahre in der Hofkirche sowie in der Oper zu München.

Doremeulx, H. J. L., ein sonst unbekannter französischer Tonkünstler, hat durch die Herausgabe von »*Etudes pour la Flûte*« (Paris, 1802) seinen Namen bis auf die Gegenwart gebracht. †

Dorfesmid, Georg, berühmter deutscher Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, soll nach Draudius, *Bibl. Class.* p. 1653 im J. 1597 zu Augsburg ein *Sacrificium vespertinum quatuor vocum* haben drucken lassen, worin sich alle Antiphonen vierstimmig gesetzt befanden. †

Dori, Luca, ein italienischer Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten sonst nichts bekannt ist, als was sich in des Stadtrichters Hertzog zu Merseburg Sammlung vom J. 1700 befindet.

Doria, um 1790 als Gesanglehrer in London lebend, hat nach Preston's Catalog *Lessons for the voice* (London, 1797) herausgegeben.

Dorington, Theophilus, englischer Gelehrter, geboren um 1650 zu Wittnesham in der Grafschaft Kent, war von 1686 bis 1712 in seiner Vaterstadt als Rector angestellt und schrieb u. A. »*Discourse on singing in the worship of God*«.

Dorion, berühmter altgriechischer Flötenspieler, angeblich in Aegypten geboren, wird von Athenäus (*lib.* 10) und Plutarch (*de musica*) ausserdem als witziger Kopf geschildert. Er lebte am Hofe Philipp's von Macedonien und stand bei diesem Könige nicht minder wegen seiner Kunstfertigkeit als wegen seiner witzigen Einfälle und glücklichen Wortspiele in grosser Gunst. D. soll auch einen neuen Modus in die Musik für die Flöte, entgegen den Lehren des Antigenides, eingeführt haben, welcher nach ihm der Dorionische genannt wurde und anfangs vielfache Anfechtung fand.

Doriot, Abbé, französischer Tonkünstler, geboren in der Franche-Comté um 1720, war erst Musikdirector in Besançon und seit 1758 Kapellmeister an der *Sainte Chapelle* zu Paris, welche Stellung er noch 1789 inne hatte. Er hat viele Motetten componirt, die unter grossem Beifall in der heiligen Kapelle aufgeführt worden sind und eine *Méthode pour apprendre la composition* nach Rameau'scher Lehrart geschrieben, die leider nicht gedruckt worden ist. Vgl. Laborde *Essai sur la musique*. †

Dorisch. Dieses Wort spielt in der griechischen Musik und in der Tonkunst des Mittelalters eine äusserst wichtige Rolle; denn man bezeichnete mit diesem Namen stets ein Tonsystem, welches den auszuführenden Gesängen und Instrumentalstücken zur Grundlage diente. Im griechischen Alterthum unterschied man zwei verschiedene Grundsysteme, welche als die Anfänge der theoretischen Entwicklung zu betrachten sind und zwar 1) das sogenannte »System diezeugmenon«, d. h. »getrenntes System« und, 2) das »System synemmenon«, d. h. »verbundenes System« in folgender Gestalt:

$$\begin{array}{l} 1) \underline{e f g a} \underline{h c' d' e'} \\ 2) \underline{e f g a} \underline{b' c' d'} \end{array}$$

bei deren Betrachtung man erkennt, dass jenes System diezeugmenon zwei getrennte, das System synemmenon aber zwei verbundene Tetrachorde darstellt.

Beide sind bis zu den Zeiten des berühmten Kitharavirtuosen Terpander (800 v. Chr., nicht 600—700) zu verfolgen und der Bericht des Nicomachus bei Boetius (vgl. Paul, Boetius u. d. griechische Harmonik S. 25) beweist deutlich, dass sie nebeneinander in der frühesten musikalischen Cultur bestanden. Als man später die Tonsysteme durch die Namen der Völkerstämme unterschied, nannte man das diazeuktische System dorische Octavengattung und das System synemmenon mit zugesetztem *d* (d. h. der alten Hyperhypate) dorische Tonart (d. h. dorische Transpositionsscala), welche man zur Erfüllung der Doppeloctave (des *Disdiapason*) noch um eine Octave ausdehnte, so dass die dorische Tonart bei den Griechen nach Aristoxenischer Ueberlieferung folgende Form erhielt:

d e f g a b c' d' e' f' g' a' b' c'' d''

Die hier durch fettere Schrift hervorgehobenen Töne waren feststehende, d. h. in allen Klanggeschlechtern unabänderliche, die übrigen jedoch bewegliche, weil letztere je nach dem Bau des chromatischen oder enharmonischen Geschlechts (s. Griechische Musik) vertieft werden konnten. Da aber eigentlich nur das diatonische Geschlecht nationale Geltung behauptete, so ist auch dieses genügend zur Darstellung der betreffenden Tonart, welche noch durch die Einschlebung des Tetrachord synemmenon zum Zwecke der Modulation eine erweiterte Gestaltung erhielt. Mit Hervorhebung der Tetrachorde können wir also das ganze dorische System so ausdrücken:

Proslambanomenos d	Diazeuktischer Ganzton	
Hypate hypaton e		
Parhypate hypaton f	Tetrachord hypaton	
Lichanos hypaton g		
Hypate meson a	Tetrachord meson	
Parhypate meson b		
Lichanos meson c'		
Mese d'		
Trite synemmenon e'		Tetrachord synemmenon
Paranete synemmenon f'		
Nete synemmenon g'		

Paramese e'	Tetrachord dieseugmenon
Trite dieseugmenon f'	
Paranete dieseugmenon g'	Tetrachord hyperbolaeon
Nete dieseugmenon a'	
Trite hyperbolaeon b'	
Paranete hyperbolaeon c''	
Nete hyperbolaeon d''	

Diese dorische Transpositionsscala lag eine reine Quarte höher als die hypodorische (s. d.) und eine reine Quarte tiefer als die mixolydische (s. d.), sie war gewissermassen das mittlere System, welches sich ganz besonders zur Ausführung der nationalen Melodien eignete, daher auch Plato und Aristoteles dieser Tonart die meiste Würde, Kraft und Schönheit beilegen; von diesen bedeutenden Philosophen und griechischen Lehrern wurde sie besonders zur musikalischen Erziehung empfohlen, weil in ihr das rechte künstlerische Maass zu finden sei. — Wie oben bemerkt, nannte man ein System von zwei getrennten Tetrachorden ebenfalls dorisch z. B. *e f g a h' c' d' e'*. In jeder Transpositionsscala z. B. in der hypodorischen *A H c d e f g a h' c' d' e' f' g' a'* finden wir dieses System als mittlere Octavengattung, in welcher die Eintheilungen Quinte—Quarte *e — h — e'* und Quarte—Quinte *e — a — e'* vorhanden sind. (Vergleiche über die harmonische, arithmetische und geometrische Mitte Paul, Boetius u. d. griech. Harmonik Seite 50 ff.). Auch in der dorischen Transpositionsscala von *d* bis *d''* erkennen wir die dorische Octavengattung (das dorische Diapason) in derselben Gestalt, natürlich aber eine reine Quarte höher, als in der hypodorischen; denn *a b c' d' e' f' g' a'* hat dieselbe Intervallbeziehung wie *e f g a h' c' d' e'* und ist mithin in

der Form diesem System ganz gleich. — Die Theoretiker des Mittelalters kehrten nun die Namen für die Octavengattungen um, weil sie im Boetius, dieser obersten Autorität vom 6. bis zum 13. Jahrhundert und darüber hinaus, die Angabe gefunden hatten, man könne in den Transpositionsscalen die Octavengattungen auch umgekehrt zählen. Indem sie glaubten, die Worte des Boetius bezögen sich auch auf die Namen und nicht bloß auf die Folge der Octavengattungen, gelangten sie zu dem Schluss, *defgahc'd* sei die dorische Tonart. Die mittelalterlichen Musiker nahmen ihren Ausgangspunkt von der hypodorischen Transpositionsscala und stellten die Octavengattungen als selbständige Tonarten auf, während sie die sieben Transpositionsscalen des Claudius, Ptolemäus und Boetius nur als Intonationsstufen betrachteten. Die Verwechslung der Octavengattungsnamen ist sogleich zu erkennen, sobald man die griechische und mittelalterliche Bezeichnung gegenüberstellt:

(Von unten nach oben die Namen gesetzt.)

A) Griechisch:
 Mixolydisch
H c d e f g a h
 Lydisch
c d e f g a h c'
 Phrygisch
d e f g a h c' d'
 Dorisch
e f g a h c' d' e'
 Hypolydisch
f g a h c' d' e' f'
 Hypophrygisch
g a h c' d' e' f' g'
 Hypodorisch oder lokrisch
a h c' d' e' f' g' a'

(Von oben nach unten die Namen gezählt.)

B) Mittelalterlich:
 Mixolydisch
g a h c' d' e' f' g'
 Lydisch
f g a h c' d' e' f'
 Phrygisch
e f g a h c' d' e'
 Dorisch
d e f g a h c' d'
 Hypolydisch
o d e f g a h c'
 Hypophrygisch
H c d e f g a h
 Hypodorisch
 A *H c d e f g a*

Dorisch würde mithin *defgahc'd*, welche Octavengattung als erster Ton (als *primus Tonus*) galt, sein. Auch nachdem Zarlino im 16. Jahrhundert seinen Ausgangspunkt von *c* genommen und das System *c — g — c'* als das Grundsystem unter dem Namen des ionischen festgestellt hatte, behielt das dorische dennoch seine mittelalterliche Bedeutung, wie aus der musikalischen Praxis der damaligen Zeit und aus den Erörterungen des bedeutenden Theoretikers Calvisius hervorgeht, welcher in Bezug auf das 16. Jahrhundert, die Blüthezeit des Kirchengesanges im antiken Tonsystem, in seinen lateinischen Schriften Folgendes sagt: Die dorische Tonart (*Modus dorius*) entsteht aus der zweiten Quintengattung *defga* und zweiten Quartengattung *ahc'd*. Ihre erste Form ist in der zweiten Octavengattung von *d* zu *d'* enthalten. Im transponirten System jedoch von *g* zu *g'*. Zuweilen überschreitet die Tonart in den Gesängen ihren Umfang um eine kleine Terz. Dieser Modus wird entweder *Modus Dorius absolutus* oder *Dorius contentus* oder auch *Dorius authentus* genannt. Gewöhnlich sagt man der erste Ton. Im regulären System besteht er aus den Tönen *defgahc'd* (*e'f'*) und bildet gewöhnlich seine Schlüsse auf den Tönen *d — f — a*. Als praktische Beispiele sind zu erwähnen: Mit Fried und Freud fahr' ich dahin; Christ lag in Todes Banden; Christ ist erstanden; *Quam laeta perfert nuncia*; Wir glauben all' an einen Gott; Vater unser im Himmelreich; Christ, unser Herr, zum Jordan kam — (wo das Ende abweicht); Was in des Allerhöchsten Hut; Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ; Durch Adams Fall ist ganz verderbt — (wo ebenfalls das Ende abweicht); O Herre Gott, in meiner Noth; Hat's Gott versch'n, wer will es wehren; *Veni sancte spiritus*. — Im transponirten System hat er diese Gestalt: *gab c' d' e' f' g'* mit den Schlüssen auf *g — b — d*. Beispiele sind: *Vita sanctorum deus Angelorum*; Erstanden ist der heilige Christ; Jesus Christus unser Heiland; Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort; Christ, der du bist der helle Tag; Singen wir aus Herzensgrund; Gleichwie ein

Weizenkörnlein; Es wird schier der letzte Tag herkommen; *Victimae Paschali laudes*. — Auch im Figuralgesange sind zahlreiche Beispiele vorhanden, deren Aufzählung zu weit führen würde. Als Muster im Tonsatze sind aber zu erwähnen »*Quare tristis es anima mea* (a 6 voc. von Orlandus Lassus), »*Quid prodest stulto habere divitias* (a 5 voc. von Orlandus Lassus) und »*Animam meam dilectam*« (a 5 von Orlandus Lassus). Zum Schluss wollen wir noch bemerken, dass A. B. Marx bei der Harmonisirung der dorischen Tonart (s. Schilling's Encyklopädie Band II S. 470 und 471) ein äusserst willkürliches Verfahren eingeschlagen und der historischen Wahrheit keinen Dienst geleistet hat. — r

Dorn, Heinrich (Ludwig Egmont), ausgezeichnete deutscher Componist, vorzüglicher Dirigent und geistvoller musikalischer Feuilletonist, wurde am 14. Novbr. 1804 zu Königsberg in Preussen geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Kaufmann, starb früh und seine Mutter verheirathete sich wieder mit dem Rentier Schindelmeisser. Dieser, ein musikalisch gebildeter Mann, der häufig die ersten Künstler Königsbergs bei sich vereinigte, sah und begünstigte freudig das auffallend zeitig sich kundgebende Talent seines Stiefsohnes, welches zudem im Umgange und unter dem Einflusse eines Oheims, Johann Friedrich Dorn, eines tüchtigen Musikers, stets frische Nahrung und Anregung fand. Unterricht im Clavierspiel erhielt D. vom Organisten Muthreich, später von K. Kloss, im Gesang von Sämann und in den Anfangsgründen der Theorie vom Opersänger und Componisten Jul. Miller. Seine höhere wissenschaftliche Ausbildung ging mit der musikalischen Hand in Hand, so dass er, obwohl die Wahl seines Lebensberufes in Rücksicht auf seine musikalische Begabung bereits fest stand, dem Wunsche seiner Angehörigen entsprechend, noch die juridischen Studien absolvirte und zu diesem Behufe 1823 die Universität seiner Vaterstadt bezog. Nach Vollendung des academischen Cursus begab sich D., um Land und Leute kennen zu lernen, auf Reisen und besuchte besonders die Städte Leipzig, Dresden, Prag und Wien. Er fixirte sich endlich vorläufig in Berlin, wo er in die angenehmsten und einflussreichsten Verbindungen kam und bei Ludw. Berger das höhere Clavierspiel, bei Zelter, später bei Bernh. Klein Theorie und Tonsatzkunst eifrig studirte. Bald trat er auch mit vollwichtigen Resultaten dieses Studiums vor die Oeffentlichkeit, und als Hauptwerk der ersten Epoche seiner selbstschöpferischen Thätigkeit ist die Oper »die Rolandsknappen« zu nennen (deren Text er sich ebenfalls selbst verfasst hatte), welche 1826 auf dem Königstädtischen Theater zu Berlin mit Erfolg zur Aufführung gelangte und von grossem Talent, sowie von tüchtiger Ausbildung desselben Zeugniß ablegte. Zu gleicher Zeit wurde er von A. B. Marx zur musikalischen Schriftstellerei herangezogen, und mancher treffliche Aufsatz der damaligen musikalischen Zeitung bewies D.'s hervorragende Befähigung, auch auf diesem Gebiete seiner Kunst nützlich und nachhaltig wirken zu können. Mit dem J. 1827 beginnen D.'s musikalische Wanderjahre, deren Früchte eine ansehnliche Vermehrung seiner Kenntnisse, eine sonst schwer zu erreichende Routine in der Musikdirektion und Handhabung alles Technischen, sowie die erspriessliche Berührung und Bekanntschaft mit allen angehenden oder bereits anerkannten Kunstgrössen waren. Zunächst folgte er einem Rufe als Hilfslehrer an das Stöpel-Logier'sche Institut nach Frankfurt a. M., legte aber bereits nach einem halben Jahre diese ihm nicht zusagende Stelle nieder, um die als Musikdirektor am Theater seiner Geburtsstadt Königsberg anzunehmen. In Königsberg war es, wo 1828 eine neue Oper von ihm, »die Bettlerin,« Text von Holtei, zur Aufführung gelangte. Von dort aus ging er 1829, ebenfalls mit dem Amte eines Theater-Musikdirektors betraut, nach Leipzig, wo er 1831 eine daselbst componirte, von Bechstein gedichtete Oper »Abu Kara« in Scene setzte. Damals benutzte auch Rob. Schumann D.'s Unterweisung, um seine Studien im Contrapunkt zu machen. Nach dreijährigem, überaus thätigem Aufenthalte verliess D. 1832 Leipzig und wurde, nachdem er eine kurze Zeit hindurch den Kapellmeister Krebs am Hamburger Stadttheater vertreten hatte, Kapellmeister an der Bühne zu Riga, welche Stellung er, nach L. Ohmann's Tode, mit der eines Musikdirektors an der Peterskirche ver-

tauschte. Er übernahm daselbst noch einmal den Posten eines Theaterkapellmeisters, als durch R. Wagner's plötzlichen Abgang der Direktion Verlegenheiten erwachsen. Zwei in Riga componirte Opern: »der Schöffe von Paris« (1838) und »der Banner von England« (1841) gelangten daselbst auch unter seiner Leitung zur Aufführung. Ausserdem ertheilte er vielfach Musikunterricht, hob überhaupt die Musikkultur dort auf eine bemerkenswerth hohe Stufe, und es steht fest, dass sein Aufenthalt der Stadt in nachhaltiger Weise bis auf den heutigen Tag wesentlich zu Gute gekommen ist. Im J. 1843 folgte er einem Rufe nach Köln und übernahm als Nachfolger Konradin Kreutzer's das Amt eines Kapellmeisters am Stadttheater und städtischen Musikdirektors daselbst. Seine Wirksamkeit in Köln war eine überaus fruchtbare. Er dirimirte die Niederrheinischen Musikfeste von 1844 und 1847, gab Compositions-, Clavier- und Gesangunterricht, begründete 1845 die Rheinische Musikschule u. s. w. Im J. 1847 erhielt er den Titel eines »königlichen Musikdirektors« und wurde zwei Jahre später, nach dem Tode seines Landsmannes Otto Nicolai, zum Kapellmeister an der königl. Oper in Berlin ernannt. In diesem Wirkungskreise entwickelte er gleichfalls eine ebenso grosse Thätigkeit, wie Umsicht und trat mit der grossen Oper »die Nibelungen« (1854), welche längere Zeit Repertoirewerk war und auch in Weimar und Breslau mit Beifall gegeben wurde, sowie mit der komischen Oper »Ein Tag in Russland« (1856) hervor. Als Instrumentalcomponist zeigte er sich von Zeit zu Zeit in von ihm veranstalteten Orchesterconcerten und fand noch Musse, auch musikalischen Unterricht zu ertheilen. Mitten in seiner erfreulichen Kunstthätigkeit wurde D. (gleichzeitig mit seinem Collegen W. Taubert) in noch nicht aufgeklärter Weise am 1. Januar 1869 der Operndirection am königl. Theater enthoben und, obwohl noch bei voller körperlicher und geistiger Rüstigkeit, plötzlich pensionirt, um dem Kapellmeister K. Eckert Platz zu machen. D. erhielt zugleich unter ehrender Anerkennung seiner grossen Verdienste den Titel eines königl. Professors. Er hat sich seitdem mit bedeutendem Erfolge wieder mehr der Lehr- und der schriftstellerischen Thätigkeit zugewandt und ist in letzterer Beziehung, als stehender Musikreferent der Berliner Zeitung »Die Post«, gegenwärtig einer der sachkundigsten und geistreichsten Kritiker der deutschen Kaiserstadt. — D.'s Compositionen bestehen ausser in den sieben bereits angeführten Opern, in Kirchenwerken (darunter eine 1851 in Berlin aufgeführte *Missa pro defunctis*), ferner in Cantaten, Sinfonien und anderen Orchesterstücken, Claviersachen, ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen. Wie D. überhaupt ein Künstler voller Energie ist, so zeigt sich in den grösseren dieser Werke unverkennbar ein Zug zum Grossartigen. Gleich allen männlichen Naturen hat er seine Lust an gesunder Sinnlichkeit und an einem lebensfrischen Colorit; mit den grossen Anlagen seines Naturells geht eine tüchtige Ausbildung derselben Hand in Hand. Andererseits offenbaren die kleineren Clavier- und Gesangstücke die Befähigung ihres Componisten, von seiner urwüchsigen, markirten Anlage sich mit Glück zu lieblicheren Weisen herabzulassen. Als Dirigent zählt Dorn zu den Ersten der Gegenwart; sein Fleiss und seine Genauigkeit im Einstudiren ist musterhaft, die Receptivität seines Gehörs bewundernswerth. Als Musikschriftsteller endlich zeichnet er sich durch Geist, Schärfe und Gewandtheit aus; vorzügliche Artikel seiner Feder enthalten ausser der »Post«, die letzten Jahrgänge der »Neuen Berliner Musikzeitung«, der »Gartenlaube« und des »Hausfreundes«. Bemerkenswerthe Data aus seinem erfahrungsreichen, bewegten Leben lieferte er in einem grösseren Werke, betitelt: »Aus meinem Leben« (2 Bde., Berlin, 1870). — Sein Sohn und Schüler Alexander (Julius Paul) D. hat sich in musikalischer Beziehung gleichfalls vortheilhaft, seines Namens würdig, hervorgethan. Geboren wurde derselbe am 8. Juni 1833 zu Riga. Mit seinem Vater, der ihn sowohl im Clavierspiel wie in den theoretischen Kenntnissen unterrichtete, war er von 1843 bis 1849 in Köln, von da an in Berlin. Da sich Anlagen zur Brustkrankheit bei ihm einstellten, so wurde er 1855 nach Cairo geschickt, wo er sieben Jahre lang blieb und sodann nach Alexandrien übersiedelte. Der zehnjährige Aufenthalt in Aegypten war körperlich wie

geistig für D. von grossem Vortheil, nicht minder für die Musikzustände, mit denen er in Zusammenhang trat. Er ertheilte Clavierunterricht, gründete und leitete in beiden Städten deutsche Männergesangvereine und componirte vielerlei; an grösseren Werken drei Messen für Männerchor und Orchester, welche unter seiner Leitung aufgeführt wurden. Seine Verdienste um die Kunst wurden vom Vicekönig von Aegypten durch Verleihung des Mejdjidie-Ordens anerkannt. Im J. 1865 kehrte D. nach Deutschland zurück, war zunächst drei Jahre hindurch Musikdirektor in Crefeld als Nachfolger Karl Wilhelm's und fixirte sich endlich, 1868 zum königl. Musikdirektor ernannt, in Berlin, wo er zunächst Lehrer am Tausig'schen Clavierinstitute war, dann aber Anstellung an der neugegründeten königl. Hochschule der Tonkunst erhielt, ein Amt, das er noch gegenwärtig inne hat. D. ist ein gründlich gebildeter und geschickter Componist und hat sich als solcher vortheilhaft hervorgethan. Kammermusikwerke aller Art und grössere Chor- und Orchestercompositionen von ihm sind unter grossem Beifall in Crefeld und Berlin aufgeführt worden. Im Druck erschienen sind kleine, von ihm auch selbst gedichtete Operetten, die in gesellschaftlichen Kreisen viel Aufsehen machten, ferner Lieder, Transscriptionen arabischer Originalmelodien für Pianoforte u. s. w. Besondere Erwähnung verdient noch D.'s Clavierspiel, welches ebenso fertig und geschmackvoll als von seltenem Reize ist.

Dorn, Jacob, Virtuose auf dem Waldhorn und der Guitarre, geboren am 7. Januar 1809 zu Lichtenau im Grossherzogthum Baden, trat schon 1825 in das Militair-Musikchor zu Karlsruhe und wurde dann bei der Hofkapelle angestellt, woselbst er den Unterricht des berühmten Hornisten Schunke mit grösstem Vortheil genoss. Auf einer Kunstreise verweilte er 1832 in England, wurde aber nach Karlsruhe zurückberufen und als wirklicher Hofmusiker angestellt. Seitdem liess er sich nur noch in kleinerem Umkreise auf Ferienreisen hören und bewundern. Als Componist ist er mit einigen recht gelungenen Compositionen für die Guitarre aufgetreten, ein Instrument, welches er gleichfalls ebenso fertig als geschmackvoll spielt.

Dornaus, die Gebrüder, Philipp der ältere, geboren ums Jahr 1769 zu Koblenz, und Peter der jüngere, geboren 1770, waren schon in frühen Jahren Virtuosen auf dem Waldhorn. Im achten Lebensjahre liess der ältere sich mit Concerten von Punto öffentlich hören, und im J. 1783 machten beide Brüder eine Kunstreise nach Paris, auf der sie durch ihre Fertigkeit und schöne Tonführung die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Nach Deutschland zurückgekehrt, traten sie zunächst in die gräfl. Bentheim-Steinfurt'schen Dienste, aus welchen sie sich 1790 nach Koblenz als churfürstlich Trier'sche Kammermusiker begaben. Auch in Deutschland (wenigstens von dem älteren steht es fest, dass er 1801 in Berlin concertirte) scheinen die Brüder Kunstreisen gemacht zu haben. Beide sind auch als Componisten bekannt, der ältere durch ein 1802 zu Offenbach erschienenenes *Concert p. 2 Cors Nr. 1* und der jüngere durch *VI Petit Pièces p. Flüt. et 2 Cors, op 1* und *VI Petit Pièces p. 2 Clarinett., 2 Cors et Basson, op. 2*, beide ebenfalls in Offenbach erschienen. Philipp D. ist auch als Musikschriststeller zu nennen; man findet im dritten Jahrgange der Leipz. mus. Zeitung S. 308 von demselben »Einige Bemerkungen über den zweckmässigen Gebrauch des Waldhorns«, worin er über dessen Einrichtung, über die beste Art es spielen zu lernen und über das, was ein Componist von jedem Hornisten fordern darf, sich ausführlicher auslässt. Nach 1802 hat man weder über Philipp noch über Peter D. weitere Nachrichten.

†

Dornel, Antoine, französischer Organist und Componist, geboren 1695, war zuerst an der Madeleinekirche, dann an der Abtei Ste. Geneviève in Paris angestellt und starb im J. 1762. Von seinen Compositionen erschienen Claviersuiten, Motetten und unter dem Titel »*Les caractères de la musique*« und »*Le tombeau de Olorinde*« (Paris, 1727) Trios für zwei Violinen und Generalbass und Cantaten. Vgl. Boivius, Catalog vom J. 1729. Weder als Orgelspieler noch Componist war er von irgend welcher Bedeutung.

Dorothea, geborene Prinzessin von Anhalt, die Mutter des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg, soll in der Composition wohl bewandert gewesen sein. Zeugniss dafür legen die Melodien ab, welche sie zu dem von ihrem Sohne verfassten »Christ-Fürstlichen Davids-Harffen-Spiele« (Nürnberg, 1667) componirt hat. Vgl. Wetzel's *Hymnopoeograph. T. I p. 66.* †

Dorsch, Joseph, französischer Componist, gab 1780 sechs Trio's für Flöte, Violine und Bass zu Paris heraus.

Dorsonville, französischer Componist, 1785 als *Pensionnaire du Roi* aufgeführt, hat in Paris veröffentlicht: »*L'Inconstante ou la Femme à la Mode, nouvelle Romance av. Acc. de V. et B. suivie de 2 Menuets p. V. et B.*« †

Dorstin, Johann von, gelehrter Theologe, geboren zu Recklinghausen, war um 1475 Augustinermönch zu Erfurt und verfasste als solcher: »*De monochordo liber unus*« und »*De modo bene cantandi liber unus.*«

Dorus, Vincent Joseph, genannt van Steenkiste, französischer Flötenvirtuose, geboren am 1. März 1812 zu Valenciennes, wurde 1822 Zögling des Pariser Conservatoriums und dadurch ein Schüler Guillon's. Von 1828 bis 1830 fungirte er als erster Flötist im Orchester des Variété-Theaters, von 1834 an als erster Solobläser der Grossen Oper. Daneben wurde er Mitglied der Concertgesellschaft des Conservatoriums, Solist der Privatmusik des Kaisers Napoleon und 1858 als Nachfolger Toulou's Professor am Conservatorium. Verschiedene seiner Flötencompositionen sind in Paris erschienen. — Seine Schwester, Frau Julie Aimée D.-Gras war bis zur Mitte des 19. Jahrh. hin eine der berühmtesten und ausgezeichnetsten Coloratursängerinnen ihrer Zeit. Geboren ist dieselbe 1813 zu Valenciennes, trat noch vor ihrem Bruder in das Pariser Conservatorium und erschien zuerst, Aufsehen machend, auf der Opernbühne zu Brüssel. Von dort wurde sie 1830 für die Grosse Oper in Paris engagirt, deren Zierde sie bis 1850 in allen leichten volubilen Parthieen war. Im J. 1833 verheirathete sie sich mit dem Violinisten Gras und zog sich 17 Jahre später in das Privatleben zurück.

Dorval, Philippe, Gesanglehrer in Versailles, ist der Verfasser eines Buches, betitelt: »*L'art de la prononciation appliquée au chant*« (Paris 1850).

Dosdupla di crome (ital.), s. Dodecupla.

Dothel, Nicolas, deutscher Flötenvirtuose, geboren zu Anfange des 18. Jahrhunderts und um 1750 in der grossherzoglichen Kapelle zu Florenz angestellt. Er hat sich musikgeschichtlich dadurch hervorgethan, dass er in einer der Quantz'schen Manier entgegengesetzten Weise ohne den Gebrauch der Zunge die Flöte blies und blasen lehrte, worüber Ausführlicheres Cramer in seinem »Magazin über Musik« 1. Jahrgang S. 686 berichtet. Auch als Componist hat D. sich bemerkbar gemacht. Man kennt von ihm sechs Flötenduos (Amsterdam, 1763), ferner »*Studj per il Flauto in tutti i tuoni e modi*« nebst einem besonderen Bass (Paris), sowie im Manuscript neun Flötenconcerte und sieben Quatuors. †

Dotzauer, Justus Johann Friedrich, einer der ausgezeichnetsten deutschen Violoncellisten sowie Componist und Lehrer seines Instruments, wurde am 20. Januar 1783 zu Hässelrieth bei Hildburghausen geboren und war der Sohn eines Predigers. Anlage und Vorliebe für die Musik traten schon frühzeitig bei ihm hervor und bewogen den Vater, ihm beim Kammermusicus Heuschkel in Hildburghausen Clavier- und beim Musikdirektor Gleichmann ebendasselbst Violinunterricht geben zu lassen; dazu trat später das Studium des Generalbasses und der Composition, dem er beim Organisten Rüttinger, einem Schüler Kittl's, oblag. Nebenbei noch unterrichtete ihn der Hoftrompeter Hessner, der bei Schlick gelernt hatte, auf dem Violoncello, und diesem Instrumente wandte D. so sehr seine Vorliebe zu, dass sein Vater einsah, sein Sohn sei zum Violoncellisten bestimmt und ihn demzufolge zu Kriegek nach Meiningen, dem anerkannten Virtuosen damaliger Zeit, brachte. Von diesem in ausgezeichnete Weise gefördert, konnte D. schon 1801 in die herzogl. Meiningen'sche Hofkapelle treten, in der er bis 1805 blieb und dann, um seinen künstlerischen Gesichtskreis zu erweitern, nach Leipzig zog. Dort trat er in angenehme Verbindungen, die es denn auch ermöglichten,

dass er 1806 nach Berlin gehen und den Meister Bernhard Romberg mit dem grössten Erfolg hören und studiren konnte. Zu einem eigentlichen Unterrichte bei demselben, wie er allerdings beabsichtigt war, kam es nicht, aber ein enormer Gewinn für D.'s Spielmanier blieb dennoch nicht aus. Im J. 1811 wurde D. in die königl. sächsische Hofkapelle gezogen und lebte seitdem, einige grosse und erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland und die Niederlande abgerechnet, in Dresden, als fleissiger Componist in fast allen Gattungen der Musik hochgeachtet und als ausgezeichnete Lehrer von weither aufgesucht. Von seinen Schülern sind als die hervorragendsten zu nennen: Kummer, Drechsler, Karl Schubert, sowie sein Sohn Louis D. — D.'s Thätigkeit als Componist bezeichnen vor allen Dingen werthvolle Arbeiten für Violoncello, bestehend in Concerten, Studien, Fantasien, Variationen u. s. w., ferner Duos für zwei Violoncelli, für Violine und Violoncello, für Violoncello und Clavier, endlich Messen, Sinfonien, Ouvertüren und die 1841 in Dresden aufgeführte Oper »Graziosa«. Ausserdem ist er der Verfasser einer trefflich angelegten und brauchbaren Violoncello-Schule. Seit 1850 pensionirt, starb D. am 6. März 1860 in Dresden. — Von seinen Söhnen, die gleichfalls tüchtige Musiker sind, lebte der ältere, Justus Bernhard Friedrich D., geboren am 12. Mai 1808 zu Leipzig, seit 1828 in Hamburg und ist dort einer der geschätztesten Clavierlehrer. Der jüngere, Karl Ludwig D., ist am 7. Decbr. 1811 zu Dresden geboren, wurde von seinem Vater schon frühzeitig zu einem vorzüglichen Violoncellisten ausgebildet und machte mit demselben, sowie mit seinem Bruder mehrere Kunstreisen, auf denen seine Virtuosität ebenfalls grosse Anerkennung fand. Seit 1819 gehört er, noch von Spohr engagirt, als erster Violoncellist der Hofkapelle in Kassel an.

Douay, Charles, um das Jahr 1799 Bratschist im Orchester der Grossen Oper in Paris, ist als Componist nur durch 3 Duos concert. für 2 Violinen *op. 2* (Paris, 1795) bekannter geworden. — Um so mehr machte zu verschiedenen Zeiten sein Sohn, Emil D., geboren 1802 zu Paris, von sich reden. Derselbe war auf dem Pariser Conservatorium zum Violinisten ausgebildet worden und hatte bei Reicha Compositionslehre studirt. Einige Jahre hindurch fungirte er als Concertmeister am *Théâtre du Gymnase dramatique*, gab aber diese Stelle 1831 auf und lebte zurückgezogen und fast vergessen seinen Studien, bis er plötzlich 1842 mit einer grösseren Aufführung eigener Compositionen, meist für Orchester, vor die Oeffentlichkeit trat, um sodann abermals auf einige Jahre zu verschwinden. In dieser auffälligen Art erschien und verschwand er im Laufe der Zeit mehrmals, immer ohne Glück und Erfolg, da seine Instrumentalstücke durch ihre abenteuerlichen, ausschweifend-romantischen Stoffe, Titel und Programme von vornherein ungeniessbar gemacht waren und statt ernst und tragisch nur komisch wirkten.

Double (französ.), der Doppelschlag (s. d.), auch der Doppelvorschlag (s. Vorschlag).

Double bémol (französ.), das *bb* oder Doppel-*b* (s. d.).

Double cadence (französ.), der doppelte, wiederholte Triller (s. d.)

Double corde (französ.), der Doppelgriff (s. d.).

Double croche (französ.), die Sechzehnthelnote. *D. liés*, die verbunden, *d. séparés*, die getrennt geschriebenen Sechzehnthelnoten.

Double dièse (französ.), das *##* oder *x* oder Doppelkreuz (s. d.).

Doubles (französ.) bezeichnet, besonders in älteren Compositionen so viel wie Variationen (französ. *Variations*) in der Art, wie sie die alte Sarabande, desgleichen die Spielarie u. s. w. sehr häufig und mitunter in beträchtlicher Anzahl bei sich haben. Sie sind mehr durch Figuren, Diminutionen, Läufe u. dergl. ausgeschmückte und mannigfaltig gemachte Wiederholungen der Melodie, als wirklich durchbildete Variationen im modernen Sinne; daher wohl auch der Name *D.*, der bezeichnend mit Doppelungen deutsch wiedergegeben werden könnte. — Sodann nennen die Franzosen auch die stellvertretenden Künstler für die ersten Fächer in der Oper, im Ballet und Schauspiel *D.* An grossen Bühnen giebt es sogar *Doublures*, welche, wenn auch die *D.* am Auftreten verhindert sind, die

Stelle der letzteren vertreten. Eine Oper u. s. w. doubliren heisst daher, die Hauptfächer zweifach besetzen, so dass die Ersatzkräfte (D.) im Falle der Verhinderung der ursprünglichen Künstler eintreten, damit die Aufführungen des Werks nicht unterbrochen werden; man sagt jedoch von den Kunstkräften, dass sie alterniren, wenn beide Faktoren regelmässig einander abwechseln.

Double-triple (französ.), der $\frac{3}{2}$ Takt.

Doublette (französ.) nennt man in Frankreich ein 0,6metriges Prinzipal- (s. d.) oder ein Oktavregister (s. d.) der Orgel. In Deutschland hat diese Benennung auch für eine Orgelstimme Eingang gefunden, und zwar für ein gleichgebautes zweichöriges auf einem Stocke befindliches Register; zuweilen gehören diese Chöre selbst getrennt zu zwei Manualen. Die zu einem Manual gehörigen D.n werden in neuester Zeit fast gar nicht mehr gebaut, da bei dergleichen Pfeifen genaueste Stimmung schwer dauernd zu erzielen ist und dadurch neben dem Orgelklange sich Schwebungen (s. d.) störend bemerkbar machen. D.n jedoch für verschiedene Manuale auf einem Stocke, obgleich sie in Abt Vogler einen heftigen Gegner fanden, werden noch jetzt öfter gearbeitet. 0

Doubraw, Johann van, ein holländischer Orgelbauer, wahrscheinlich in den Niederlanden auch ansässig, hat 1512 ein für jene Zeit prächtiges Werk in der Fugger'schen St. Anna-Kapelle zu Augsburg gebaut. Vgl. Stetten, Kunstgeschichte S. 159. †

Douchan (aus dem Hebräischen), die Singbühne, hiess bei den alten Hebräern der Platz am Ende des Vorhofs der Priester, wo die Leviten bestimmte Tempelgesänge abzusingen hatten.

Douet, Alexandre, französischer Priester und Kapellmeister an der Kathedrale St. Hilaire zu Poitiers, dessen Lebenszeit in die Mitte des 17. Jahrhunderts fällt. Er hat veröffentlicht: »*Missa sex vocum ad imitationem moduli: Consolaminis*« (Paris, 1676).

Douland oder Dooland, John, s. Dowland.

Dourlen, Victor, verdienstvoller französischer Theoretiker und Componist, geboren 1779 zu Dünkirchen, wurde 1797 auf das Pariser Conservatorium gebracht und studirte daselbst bei Mozin Clavierspiel, bei Catel Harmonielehre und bei Gossec Contrapunkt. Im J. 1806 war er Sieger bei der Bewerbung um den grossen Staatspreis und ging in Folge dessen als Stipendiat der Regierung zu einem Studienaufenthalt nach Italien. Ehe er dorthin abreiste, liess er auf dem Theater Feydeau seine Erstlingsoper »*Philoclès*«, ein zweiaktiges Werk, nicht ohne einigen Erfolg aufführen. In Rom componirte er u. A. ein grosses »*Dies irae*« und ein »*Te deum*«, welche sehr günstige Beurtheilungen erfuhren. Im J. 1808 kehrte er nach Paris zurück und brachte bis zum J. 1822 mit grösserem oder geringerem Beifall folgende sieben Opern auf verschiedene Bühnen: »*Linnée*«, »*La coupe de son art*«, »*Cagliostro*« (mit Reicha gemeinschaftlich gearbeitet), »*Plus heureux que sage*«, »*Le frère Philippe*«, »*Marin*« und »*Le petit souper*«. Schon 1816 wurde er zum Professor der Harmonielehre am Pariser Conservatorium ernannt und schrieb für den praktischen Gebrauch dieses Instituts ein »*Tableau synoptique des accords*« und ein »*Traité d'harmonie, contenant un cours complet tel qui est enseigné au Conservatoire de Paris*« (Paris, 1834). Im J. 1846 liess er sich pensioniren und starb am 8. Januar 1864 zu Batignolles bei Paris. Ausser den bereits genannten grösseren Werken sind von seinen Arbeiten noch erschienen: Trios für Clavier, Violine und Violoncello, Duo-Sonaten für Clavier und Violine und für Clavier und Flöte, Sonaten und Fantasien für Clavier u. s. w.

Douth, Philipp, englischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, der 1674 ein Gedicht über die Musik »*Musica incantans*« verfasste und drucken liess. Vgl. Lipenii bibl. philos.

Douwes, Claas (Nicolas), Küster und Organist zu Tzum in Friesland, geboren 1668 zu Leuwarden, hat durch eine »*Verhandling van de Musicq en van de Instrumenten*« (1696), die 1762 neu gedruckt worden ist, sich bekannt gemacht. Vgl. Krit. Briefe B. II S. 465. †

Douze-quatre (französ.), der $12/4$ -Takt; *douze-huit*, der $12/8$ -Takt; *douze-seize*, der $12/16$ -Takt.

Douzième, (französ.), die Duodecime (s. d.).

Douzaine (französ.) oder *Dulciana* (s. d.) hiess, vom 11. bis 15. Jahrhundert etwa, ein aus dem oberen Theil des Hautbois (s. d.) hervorgegangenes, nur auf wenige Centimeter Länge zurückgeführtes Tonwerkzeug, das je nach den Landstrichen, in Frankreich »*Courtant*« (s. d.) oder »*Sourdeline*« (s. d.) und in Italien »*Sambogna*« (s. d.) genannt wurde. 2.

Dowland, John, berühmter englischer Lautenspieler und Componist, besonders von Songs und Madrigalen, geboren 1562 zu London, gestorben ebendasselbst im J. 1615, wurde 1588 mit Morley zugleich Baccalaureus der Musik zu Oxford. Er hat ein bewegtes Leben geführt, das Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon p. 728 bis 930 ausführlicher beschreibt und u. A. auf sehr erfolgreichen Kunstreisen fast den ganzen Continent und Dänemark besucht. In Gerber's Lexicon findet man auch ein Verzeichniss von seinen Werken, die Dr. Burney Vol. III p. 139 und 140 sowie Hawkins Vol. III p. 323 unbegreiflicher Weise als Compositionen mit seichter, oberflächlicher Harmonie bezeichnen. — Sein Sohn, Robert D., scheint auch die Musik als Lebensberuf erwählt zu haben; wir besitzen von demselben nach Hawkins Vol. IV p. 25 eine Sammlung mehrstimmiger Gesänge, betitelt: »*Amusical Banquets*« (London, 1610). †

Doxologia (latein., aus dem Griech.), die Doxologie oder das Gloria im Kirchengesange. Zunächst bezeichnet dieser Ausdruck einen Ausruf oder einen Lobspruch, welche Bedeutung in der Kirchensprache auf jede Formel zur Verherrlichung Gottes oder der Dreieinigkeit überging. Ihre Stelle fand die D. im römisch-katholischen Cultus stets zum Beschluss der Gesänge, Gebete oder Predigten. In solcher Art sind die Schlussstrophen der meisten Kirchenlieder und Hymnen Doxologien, ohne geradezu so genannt zu werden. Nach dem alten kirchlichen Sprachgebrauch werden mit dem Namen D. eigentlich nur zwei Verherrlichungsformeln begriffen, einmal das »*Gloria in excelsis deo*«, d. i. der Hymnus der Engel in Christi Geburtsnacht (Luc. 2, 14), welcher die grössere D. (*Doxologia maior*) genannt und an gewissen Tagen und Festen in der Messe gesungen oder gebetet wird; das andere Mal das »*Gloria patri et filio et spiritui sancto*«, welches die kleinere D. (*Doxologia minor*) heisst und am Schlusse des Eingangsspruches im Officium in den Horen, am Schlusse der Psalme und beim Introitus der Messe vorgeschrieben ist. Sobald die Worte »*Gloria patri etc.*« ertönen, sollen die Gläubigen das Haupt entblössen, eine tiefe Verbeugung machen und sich erst bei den Worten »*Sicut erat etc.*« wieder aufrichten. Vom Palmsonntag bis Charsonnabend bleibt übrigens diese Formel in der Messe und im Tages-Officium, mit Ausnahme nach dem »*Domine ad adiuvandum*« und den Psalmen ganz weg. Beide Doxologien reichen in das hohe Alterthum hinauf. Die grössere soll schon in den ersten Zeiten der Kirche als Morgenbetet gebräuchlich gewesen und in die römische Kirche vom Papst Telesphorus (127—139 n. Chr.) bei der Nachtmesse des Weihnachtsfestes eingeführt worden sein. Fest steht, dass sie gegen das 7. Jahrhundert hin allgemein in der Messe aufgenommen war. Noch älter ist die kleinere D., über die es im Gregorianischen Kirchengesange melodische Formeln in allen acht Tonarten giebt. Auf den Rath des Hieronymus (gestorben 420) wurde dieselbe noch durch den Vers »*sicut erat in principio et nunc et semper in saecula saeculorum*« erweitert, weil die Macedonier ketzerisch behaupteten, das Dogma von der Gottheit des heiligen Geistes sei neu hinzugefügt. Vgl. Prätorius, Syntagma I. 64 und Printz, Histor. Beschreib. der edlen Sing- und Klingkunst S. 93.

Doyagne, Manoël José, hervorragender spanischer Kirchencomponist, geboren am 17. Febr. 1755 zu Salamanca, war der Sohn eines Handwerkers und erhielt seine musikalische Ausbildung als Chorknabe an der Kathedrale seiner Geburtsstadt, an welcher Don Juan Martin unterrichtete. Diesem, seinem Lehrer folgte D. auch um 1781 im Amte und componirte nun für seine Kirche, an welcher er auch Canonicus wurde, eine Unmasse von Kirchenstücken aller Art. Daneben

hielt er an der Universität musikalische Vorlesungen. Aufsehen in weiteren Kreisen erregte er erst, als er 1813 zur glücklichen Entbindung der Königin von Spanien ein *Te deum* nach Madrid sandte, dem die Kenner bei seiner Aufführung hohes Interesse schenkten. Der königl. Kapelle wurden nun auch andere Compositionen D.'s zugeführt, die seinen Ruhm als Kirchencomponist vermehrten. Als bewunderte Meisterstücke von ihm galten ein *Magnificat* für acht reale Stimmen mit Orchester und obligater Orgel und ein *Miserere*, das 1829 auch Rossini sehr lobte. Im höchsten Alter starb D. am 18. Decbr. 1842 zu Salamanca und hinterliess eine staunenswerthe Menge von Kirchenwerken, von denen viele von entschiedener Bedeutsamkeit sind.

Dozon, Anna, s. Chéron.

Draeseke, Felix, ein talentvoller, aber stark excentrischer Tonkünstler der Gegenwart, geboren 1835 zu Coburg, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Leipzig. Nach Vollendung seiner musikalischen Studien daselbst ging er nach Weimar, wo er mit Liszt und dessen Schülern, besonders mit H. von Bülow, in die engste Verbindung trat und seinen Hang zum Ueberschwänglichen an den Tonwerken der Componisten der neudeutschen Schule nährte. Sodann lebte er längere Zeit hindurch in Dresden, von wo aus er mit grösseren Arbeiten vocaler und instrumentaler Gattung besonders in den Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins öffentlich hervortrat, jedoch nur in engeren Kreisen unbedingte Anerkennung erfuhr. Ein bedeutenderes Ansehen erwarb er sich als Musikschriftsteller durch einige wenn auch sonderbare, so doch geistreiche Abhandlungen und Aufsätze in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und in den *»Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft«*. Von Dresden zog er nach Lausanne, von dort im Februar 1868, von H. von Bülow berufen, nach München, wo er hauptsächlich als Lehrer der königl. Musikschule und als Schriftsteller thätig war. Nach dem Rücktritt v. Bülow's aus seiner amtlichen Stellung in München kehrte D. nach der Schweiz zurück, in der er sein bleibendes Domicil nahm. Im Drucke erschienen sind von D. nur wenige kleinere Arbeiten, bestehend aus Gesängen und Clavierstücken, während grössere Gesang- und Instrumentalwerke, auch eine Oper seiner Composition noch im Manuscript verblieben sind. Der heftige Tadel, welcher D.'s bekannt gewordene Tondichtungen traf, richtete sich besonders gegen den ausschweifenden Inhalt und gegen die mit Rücksichtslosigkeit behandelte Form; jedoch steht zu hoffen, dass wenn die übermüthigen Kraftausbrüche des D.'schen Talentes die Periode der Abklärung erreicht haben werden, von diesem Componisten bedeutendere und werthvollere Werke wohl erwartet werden können.

Dräxler-Manfred, Karl, bedeutender Bühnenschriftsteller und musikalischer Feuilletonist, geboren 1806 zu Wien, trieb neben seinen wissenschaftlichen Studien, mit welchen er den Doctorgrad erreichte, mit ausgesprochener Vorliebe Musik. Nachdem er mit Erfolg die journalistische Laufbahn eingeschlagen hatte, verfasste er u. A. auch Liederdichtungen, Operntexte u. dgl. und hat einige hervorragende Componisten der Gegenwart zu sehr glücklichen Compositionen angeregt. Er lebt und wirkt in geachteter Stellung in seiner Vaterstadt Wien.

Draghetti, Andrea, hiess ein gelehrter italienischer Jesuit, der um 1760 als Professor bei der Universität zu Brera angestellt, zu Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts wirkte. Er beschäftigte sich u. A. mit verschiedenen physikalischen Untersuchungen über die Tonleiter und veröffentlichte als dahin einschlagendes wissenschaftliches Ergebniss die Schrift: *»Delle Legge di continuità nella scala musica, replica del P. Andr. Draghetti alla Risposta del Padre D. Giov. Sacchi, della Congreg. di S. Paolo etc.«* (Mailand, 1772). Vgl. Journ. des Sav. Fevr. 1773 p. 375 und Janv. p. 131. †

Draghi, Antonio, italienischer Operncomponist, geboren 1642 zu Ferrara, trat schon in jungen Jahren als Kirchencomponist hervor, 1663 auch mit einer Oper: *»Aronisbaa«*, welcher bis 1699 nicht weniger als 82 andere Opern und mehrere Oratorien folgten, deren Titel in den Wörterbüchern von Gerber, Fétis u. s. w. ver-

zeichnet stehen. Während dieser Zeit war D. kaiserl. Kapellmeister in Wien geworden, ein Amt, welches er 25 Jahre lang verwaltete, worauf er sich in seine Vaterstadt zurückzog, in welcher er 1707 gestorben sein soll. Zu vielen seiner zahlreichen Opern soll er sich auch die Texte selbst verfasst haben. Auf der Dresdener Bibliothek befindet sich das Manuscript einer von ihm componirten Serenata, welche den Titel führt: »*Psiche cercando amore*«. — Sein jüngerer Bruder Giovanni Battista D., kam mit der Prinzessin Maria d'Este, welche den König Jacob II. heirathete, nach England. Derselbe war ein fertiger Clavier- und Orgelspieler sowie tüchtiger Componist. Im J. 1673 componirte er die Oper »*Psyche*« in Gemeinschaft mit Lock, nach dessen Tode er 1677 Organist der Königin und Hofcomponist wurde. Im J. 1706 wurde eine andere Oper von ihm: »*The wonders in the sun, or the Kingdom of birds*« aufgeführt, während man von seinen übrigen Compositionen nur noch ein italienisches Madrigal: »*Qual spaventosa tromba*« und ein Anthem: »*This is the day, that the Lord has made*« kennt. Das Jahr seines Todes, der wahrscheinlich in London erfolgte, ist nicht bekannt geblieben.

Draghi, Baldassare, italienischer Tonsetzer, der zu Ende des 16. Jahrhunderts lebte, hat veröffentlicht: »*Canzonette e vilanelle alla Napoletana*« (Venedig, 1581).

Dragonetti, Dominik, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten Virtuosen auf dem Contrabass, geboren 1763 zu Venedig, zeigte frühzeitig grosse Musikanlagen und erhielt den ersten Unterricht auf dem Violoncello von seinem Vater. Als er sich eine seltene technische Fertigkeit auf dem schwerfälligen Instrumente erworben hatte, trat er öffentlich in seiner Vaterstadt auf und erzielte einen grossen Erfolg. Nun begann er seine Künstlerwanderung und wurde auf derselben in Trevis auch mit Tommasini bekannt, der ihm eine Stelle als *primo Basso* bei der Capelle von San Marco in Venedig verschaffte. Sein Ruf als Virtuose auf dem Contrabass verbreitete sich immer mehr und mehr, und er liess sich an mehreren Höfen hören, wo er durch sein Meisterspiel Alles entzückte. Im J. 1791 ging er nach London, wo er eine Anstellung im Orchester und als Lehrer fand und hochgeachtet im J. 1846 im hohen Alter starb. Viele der jüngeren Contrabassspieler reisten nach London, um ihn zu hören und seinen Unterricht zu geniessen. Ein Werk über die systematische Behandlung des Contrabasses oder »*Vollständige Anweisung zum Spiele des Contrabasses*«, welches er einem Freunde anvertraute, ist entweder in Verlust gerathen oder veruntreut worden. D., der sich selbst »*Patriarch des Basses*« nannte, war übrigens auch ein grosser Sonderling; er sammelte leidenschaftlich Puppen in den Trachten aller Nationen und sprach alle möglichen Sprachen, aber alle uncorrect und durch einander. Als er einmal Napoleon I. durch sein Meisterspiel, mit dem er die schwersten Violoncello- und Fagottconcerte auf seinem Rieseninstrumente ausführte, entzückt hatte, liess ihn der Kaiser rufen und gestattete ihm, eine Bitte vorzubringen. D. sprach nun ein Gemisch von allen Sprachen, ohne sich jedoch verständlich machen zu können. Napoleon, ungeduldig geworden, rief ihm zu: »*Herr D., lassen Sie ihren Contrabass holen, spielen Sie mir vor, was Sie wünschen, dann werde ich Sie gewiss verstehen*«. Sein Portrait brachten im J. 1846 die »*London Illustrated News*« und seine Biographie, von Fr. Caffi verfasst, erschien im J. 1846 in Venedig. E.

Dragonì, Giovanni Andrea, einer der vortrefflichsten Contrapunktisten der römischen Schule und als solcher Schüler Palestrina's, geboren zu Meldola, einem Flecken im Kirchenstaate, um 1540, war vom Juni 1576 bis zu Ende des Jahres 1598, wo er starb, Beneficiat und Capellmeister zu St. Giovanni im Lateran in Rom. Von seinen Werken sind bekannt: *Madrigali a 5 voci* (Venedig, 1575), wovon ein Exemplar in der Münchener Bibliothek erhalten ist, sowie durch die Santini'sche Sammlung 3 achstimmige Benedictus, eine vierstimmige kanonische Messe und ein siebenstimmiges Dixit. Bainsi führt in seiner Biographie Palestrina's noch an: ein Buch vier-, vier Bücher fünf-, und ein Buch sechstimmiger Motetten, die in den Jahren von 1581 bis 1594 gedruckt wurden, ferner ein Buch fünfstimmiger Villanellen, 1588 erschienen, und ein Buch fünfstimmiger Motetten für alle Fest-

tage des Jahres, 1578 herausgegeben. Alle vorher angeführten Werke D.'s erschienen in Venedig. Nach D.'s Tode erschien noch 1600 zu Rom, durch das Capitel der lateranischen Hauptkirche veranlasst, ein Buch sechsstimmiger Madrigale und ein Buch fünfstimmiger Motetten. Dafür, dass D.'s Schöpfungen nicht allein den Zeitanforderungen genügten, sondern noch lange nach seinem Ableben hoch geschätzt und auch ausgeführt wurden, spricht, dass zur Zeit Ottavio Pittoni's (1657 bis 1743) noch viele der ungedruckten Werke D.'s gehört wurden, und dass selbst Bainsi im Anfange dieses Jahrhunderts noch ein achtstimmiges Benedictus in der lateranischen Hauptkirche zu Rom gehört hat. Kandler, der sich von diesem Werke eine Abschrift zu verschaffen wusste, spricht sich in seinem Werke über Palestrina p. 197 nur in der anerkanntesten Weise darüber aus. In der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet sich das 14 Blätter starke Manuscript eines gleichfalls achtstimmigen, im reinsten Palestrina'schen Dreiklangstyl geschriebenen Benedictus von D. †

Drahorad, Joseph, böhmischer Componist, geboren am 5. November 1816 in Bohuslavic in Böhmen, lernte im 6. Jahre seines Alters beim Lehrer Fr. Novák das Violinspiel, im 7. Lebensjahre bei Mrázek das Klavier und 2 Jahre darnach bei Štěpán in Jesenic den Gesang und die Klarinette. Während seiner Gymnasialstudien in Königgrätz vernachlässigte er fast gänzlich die Musik und erst im J. 1835 widmete er sich in Prag als Universitätshörer dem Gesang und dem Violinspiele. Dort besuchte er die Organistenschule, welche unter Rob. Führer stand und sang als erster Tenor in der Stiftskirche in Strahov. Nachdem er die philosophischen und juristischen Studien absolvirt hatte, trat er im J. 1842 als Praktikant zur Staatsbuchhaltung. Als Beamter hörte er im J. 1845 noch Harmonielehre und Contrapunkt bei Karl Pitsch und studirte die Instrumentationslehre von H. Berlioz und Marx als Autodidakt. D. hatte zwar schon frühzeitig zu componiren angefangen, doch es waren nur kleine Versuche. Erst im J. 1848 componirte er eine grosse Messe in *D*-moll und versah 1871 einen Band böhmischer von Krolmus gesammelter Nationallieder mit geschmackvoller Klavierbegleitung. Bis zum J. 1862 schrieb D. 2 Männerchöre, 3 Gradualien, 5 Offertorien, 2 Hymnen, 1 Vaterunser, 1 Ave Maria, 1 Messe in *D*-dur, wovon der Hymnus in *G*-dur und das Offertorium in *F*-dur in Augsburg im Druck erschienen sind. Vom J. 1861 an entwickelte D. eine ungewöhnliche Compositionsthätigkeit, schrieb viele böhmische Männerchöre, besonders für den kleinseitner Gesangverein »Lumír« in Prag, dessen Dirigent er einige Jahre hindurch war, componirte eine Romanze für Pianoforte und Violine, ein Streichquartett in *G*-moll, arrangirte 40 böhmische Nationallieder für 2 Violinen, schrieb 4 Kirchenhymnen für gemischte Stimmen, 3 Messen für Knabenstimmen zum Gebrauche der Schüler des kleinseitner Gymnasiums, wo er 3 Jahre als Gesangslehrer fungirte, verfasste eine Gesangschule, welche 4 Auflagen erlebte, componirte eine schwungvolle Cantate »Zaplešej Cechy«, 2 Requien für 4 Männerstimmen, 3 Messen (*F-G-D*-dur), 1 Graduale *D*-moll, 1 Graduale für Sopran und Alt (*A*-dur), viele böhmische Chöre für Frauen- und gemischte Stimmen, Lieder u. s. w. D.'s Compositionen zeichnen sich durch hübsche charakteristische Melodien, sorgfältige Faktur und gerundete Form aus. Grosses Verdienst erwarb sich D. als Sammler und gewandter Harmonist der slovakischen Nationallieder, deren er eine bedeutende Anzahl besitzt. E.

Drahtgeige, s. Nagelgeige.

Drahtarfe (ital.: *Arpanetta*), sonst auch in Deutschland Spitz- oder Flügelharfe geheissen, nennt man eine in Pyramidenform gebaute kleine Harfe mit Drahtsaiten, die an zwei Seiten über den Resonanzboden gespannt sind. Die Saiten derselben werden mittelst eines Plectrums gerissen oder geschlagen. †

Drahtsaiten werden zur Unterscheidung von Darmsaiten oder aus Seide gefertigten, diejenigen Saiten genannt, welche aus Metallfäden bestehen. Solche Fäden, unter dem Namen Draht bekannt, entstehen, wenn Metallstangen gewaltsam durch kleine zweckmässig gestaltete Oeffnungen in harten Körpern dermassen hindurch gezogen oder gezwängt werden, dass sie im Querschnitte die Grösse und Gestalt dieser Löcher annehmen, während ihre Länge auf Kosten der übrigen Di-

mensionen sich vergrössert. Da sich die Verdünnung des Metalles nur allmählig bewerkstelligen lässt, so muss dieses Durchziehen durch fortschreitend kleinere Löcher so oft wiederholt werden, bis die gewünschte Feinheit des Drahtes erreicht ist. — Wenn auch bereits bei den Völkern des Alterthumes die Verwendung metallener Fäden zur Besaitung der Harfen, Lyren, Cymbeln, Zithern und Lauteninstrumente bekannt und gebräuchlich war, so war ehemals doch die Verfertigung dünner Metallfäden in angegebener Weise noch unbekannt und man musste dieselben daher entweder durch Schmieden, oder durch Rundhämmern oder Rundfeilen schmaler Blechstreifen herstellen. Erst im Mittelalter wurde das Ziehen des Drahtes erfunden. Anfänglich formte man das Metall nur auf Handziehbänken. Im J. 1351 befanden sich Drahtzieher und Drahtmüller zu Augsburg; in Nürnberg entstand 1360 eine Drahtmühle, 1447 eine solche in Breslau, 1506 in Zwickau. Gleichzeitig fanden auch die aus Draht bestehenden Saiten häufigere Anwendung und es begann eine höhere Entwicklung der mit D. bezogenen Instrumente (s. Saiteninstrumente). — Die zur Tonerregung günstigste Form des Drahtes ist die cylindrische; gaufrirter oder façonirter Draht wird nicht zu Saiten benutzt. Der Form nach sind somit alle D. gleich, nicht aber in Beziehung auf die Art des Metalles, sowie auf ihre Feinheit und Festigkeit. Als Material zu D. eignen sich mehr oder minder alle dehnbaren Metalle, und bilden hinsichtlich ihrer Fähigkeit sich drahtförmig ausziehen zu lassen folgende abnehmende Reihe: Stahl, Eisen, Messing, Neusilber, Tombak, 14 karatiges Gold, Kupfer, Platin, Zinn, 12—14 löthiges Silber, feines Silber, feines Gold, Blei, Zinn. Von diesen Metallen werden jedoch fast ausschliesslich nur Stahl, Eisen, Messing und Kupfer, seltener auch Neusilber und Tombak zu Saiten gebraucht. Platindraht, welcher sich durch besonderes Verfahren bis zu ausserordentlicher Feinheit herstellen lässt, ist nicht allein für allgemeine Verwendung zu kostspielig, sondern auch weniger elastisch und klangvoll als namentlich Stahl, und nicht halb so fest als dieser. Versuche, welche in England damit gemacht wurden, mussten wieder aufgegeben werden. D. aus Argentan oder Neusilber, welche A. Geitner zu Auerhammer bei Schneeberg verfertigt, haben als Klaviersaiten noch keine weitere Verbreitung gefunden, obgleich ihnen viele Vorzüge nachgerühmt werden können. — Vollkommen tadelloser, zu Saiten brauchbarer Draht muss von durchweg cylindrischer Form, d. h. an allen Stellen im Querschnitte kreisförmig mit genau demselben Durchmesser, sein. Er muss auf der Oberfläche glatt, ohne zufällige Furchen oder Risse, im Innern von gleichförmiger, durchaus zusammenhängender Masse sein, und darf sich beim Biegen nicht spalten. Ausserdem ist es nöthig, dass er möglichst hart und dennoch hinreichend biegsam und zähe ist, so dass er bei wiederholtem Hin- und Herbiegen nicht zu bald bricht, und endlich soll er ein verhältnissmässig sehr bedeutendes Gewicht zu tragen vermögen, ohne sich sehr zu dehnen und zu zerreißen. Finden sich bei einer Drahtsaite alle diese Eigenschaften vereinigt, dann besitzt sie zugleich, vorausgesetzt, dass sie sich in richtiger Spannung und auf einem gut gebauten Instrumente befindet, die erreichbarste Klangsönheit. — Von der Feinheit des Drahtes, d. h. dem Grade seiner Dicke, welche wohl auch seine Stärke genannt wird, nebst seiner wohlberechneten Länge ist die Tonhöhe, welche die Saite angeben soll, bedingt (s. Besaitung). Draht wird von den verschiedensten Abstufungen der Feinheit oder Dicke fabrizirt und in seiner Länge je nach den Dimensionen des Instrumentes, zu dessen Bezug (s. d.) er dienen soll, in einzelne Saiten getheilt. Es ist beim Klaviere Sache des Fabrikanten, bei anderen Instrumenten aber auch die des Spielers, die zu verwendenden Saiten in einem dem Wohlklange entsprechenden Grade der Dicke zu wählen, wobei ausser den betreffenden Gesetzen der Akustik (s. d.) ein feines Gehör und ein wohlausgebildeter Geschmack massgebend sind. — Die vielen Abstufungen der Feinheit der D. werden zur Benennung und Verständigung bei der Fabrikation, dem Verkaufe und der Verwendung mit Nummern bezeichnet, welche für die einzelnen Metalle, sowie in den verschiedenen Ländern und Fabriken nach willkürlichen Systemen im Gebrauche sind. Oft wird die kleinste Nummer zur Bezeichnung des dicksten Drahtes ge-

nommen, häufiger aber gibt man den dünnsten Saiten die kleinste Nummer und die Zahlen steigen mit dem Durchmesser der Saiten. Einige Fabriken bezeichnen eine mittelstarke Sorte mit No. 1 und zählen von da an sowohl auf- als abwärts, je nach Verhältniss zur angenommenen mittleren Dicke mit einem Beisatze zur Nummer weiter. Bei diesem Verfahren lassen sich die Stärkegrads-Nummern beliebig nach beiden Seiten hin nöthigenfalls vermehren, während man bei anderen Systemen unter Nr. 1 hinab: No. 0, 00, 000, $\frac{1}{2}$ u. s. w. anzufügen gezwungen ist. Leicht wäre der für den Handel und Gebrauch so unbequeme Umstand verschiedenartiger Numerirungssysteme zu beseitigen, wenn man das Durchmessermaß der D. als Bezeichnung derselben annehmen würde, wodurch zugleich die Nummern in allen Fabriken übereinstimmend eine leicht verständliche Bedeutung erhielten. Für die Stahlsaiten des Klavieres ist das englische Numerirungssystem ziemlich allgemein gebräuchlich. Die Nummern folgen von der dünnsten Sorte ausgehend: No. 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$, 12, $12\frac{1}{2}$ bis No. 25, 26, 27. Für den Bessinndraht der Klaviersaiten sind die gebräuchlichen Nummern bei Kupferdraht: No. 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ bis $1\frac{1}{2}$; für Messingbessinndraht: No. 3, 2, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ bis $1\frac{1}{2}$, $1\frac{5}{8}$, $1\frac{3}{4}$; für Eisenbessinndraht: No. 5, 4, $3\frac{1}{2}$, 3, 2 und 1. — Zur Messung des Durchmessers der D. dienen besondere Drahtmasse, gehärtete Platten mit Einschnitten oder Löchern zum Durchstecken des Drahtes, welche Klinken oder Lehren genannt werden; desgleichen die verschiedenen Arten von Saitenmessern, Chordometern (s. d.). Die Dicke feiner D. wird am besten nach dem Gewichte eines Stückes von bestimmter Länge festgestellt. — Die Festigkeit der D. wird nach der Schwere eines angehängten Gewichtes, welches von der Saite, ohne dass sie zerreißt, getragen werden kann, berechnet. Ein zur Prüfung der Tragkraft der D. eingerichtetes Instrument, Dynamometer, wurde von Sivers in Neapel construirt; dem gleichen Zwecke dient auch die Saitenwage von Streicher (s. Dynamometer). — Im Allgemeinen ist die Fabrikationsweise von Draht für alle Metalle dieselbe. In England werden die dickeren Sorten des Eisendrahtes durch Anwendung eines Walzwerkes angefertigt, bei welchem das Metall in Form von Stangen zwischen drehbare Walzen gebracht wird, die, auf ihrem Umkreise mit korrespondirenden Rinnen versehen, bei ihrer Umdrehung die zwischen sie gesteckten Metallstangen fassen und in die Form jener Rinnen pressen. Das gewöhnliche, allgemeinere Verfahren aber besteht in dem Ziehen des Drahtes, wovon die Fabrikation die Benennung »Drahtzieherei« erhielt. — Die meist durch Schmieden oder Walzen gebildete Stange, aus welcher Draht gefertigt werden soll, wird an einem Ende mittelst eines Hammers oder einer Feile zugespitzt, durch ein Loch des aus einer gehärteten Platte bestehenden Zieheisens gesteckt, an der Spitze gefasst und durchgezogen. Hierbei wird vorausgesetzt, dass der Durchmesser der Stange etwas grösser sei als jener des Loches; der Erfolg des Ziehens besteht also in der Herstellung eines Drahtes mit verringertem, dem des Loches gleichem Durchmesser. Um den Draht auf einen bestimmten kleinen Durchmesser herabzubringen, was nicht durch einmaliges Ziehen zu bewirken wäre, wird er nach und nach durch eine Reihe von stufenweise kleineren Löchern gezogen, welche mit Wachs, Oel oder Talg zur Verminderung der Reibung eingeschmiert sind. Das Ziehen bewirkt eine Verschiebung der kleinsten Theilchen des Metalles; dieselben erhalten eine eigenthümliche Lagerung, ein fadiges Gefüge. Damit nun die Lage dieser Theilchen nicht gestört und das Zerreißen befördert werde, muss der Draht bei jedem Zuge mit dem nämlichen Ende eingesteckt werden. — Die Zieheisen, in welchen sich eine Zahl immer kleinerer Löcher befinden, müssen von grösster Härte sein, damit sie sich so wenig als möglich ausschleifen oder erweitern; sie dürfen aber dabei nicht so spröde sein, dass etwa die Lochränder ausbröckeln. Zum Ziehen ganz feiner Drähte werden nicht selten durchbohrte Edelsteine an Stelle des Zieheisens gebraucht. — Völlig runder Draht wird nur dann zu erzeugen sein, wenn die Ziehlöcher richtig kreisförmig und möglichst glatt sind. Jede Scharte, ja selbst jede kleinere Rauigkeit lässt ihren Eindruck auf dem Drahte zurück. — Damit der Draht bequem in die Ziehlöcher einzubringen sei und seine Zusammendrückung beim Durchziehen

nicht allzu plötzlich erfolge, wobei er leicht zerreißen würde, sind die Löcher in Gestalt eines Trichters mit gebogener Wand geformt, so dass jede Kante vermieden ist, welche die Oberfläche des Drahtes abschaben könnte. Das Ziehen muss in gleichmässiger, richtiger Geschwindigkeit erfolgen. — Ein Drahtstück, welches durch das Ziehen auf die Hälfte, ein Drittel, ein Viertel u. s. w. seines ursprünglichen Durchmessers gebracht worden ist, gewinnt an Länge nahezu das Vier-, Neun-, Sechzehnfache u. s. w. Durch die Zusammendrückung findet ausser sehr merklicher Erwärmung eine Verdichtung des Metalles statt, welche eine wesentliche Veränderung der inneren Beschaffenheit desselben zur Folge hat, indem seine Härte und Elastizität bedeutend vermehrt, seine Dehnbarkeit jedoch vermindert wird. Um letztere zum Zwecke ferneren Ziehens wieder herzustellen, muss der hart und spröde gewordene Draht, so oft es nöthig erscheint, durch Ausglühen wieder weich gemacht werden. Dies geschieht in besonderen Glühöfen, in denen der Draht zur möglichsten Vermeidung der Oxydation in luftdichten Behältnissen verschlossen, schwach rothglühend gemacht wird. Wenn sich, was besonders bei Eisen leicht geschieht, Glühspan angesetzt hat, so wird er entweder mittelst einer Beize, oder durch mechanische Behandlung, Scheuern, entfernt; von gröberem Drahte löst man ihn durch Erschütterung auf der Polterbank und Abspülung ab. Eisen- und Stahldraht taucht man zur Vermeidung der Oxydation in einen Brei von Lehm und Wasser, dem manchmal noch etwas Kalk zugesetzt wird, und lässt diesen Ueberzug an der Luft trocken werden, ehe man zum Glühen schreitet. Die weicheren Metalle, Kupfer, Messing u. s. w. brauchen weniger Ziehlöcher durchzugehen und auch weniger oft ausgeglüht zu werden. — Als Kraft zum Ziehen des Drahtes durch die Löcher des Zieheisens wird für feinere Sorten jene des Menschen, bei gröberem Drahte thierische oder Wasserkraft benutzt. Das einfachste Verfahren, den mit seiner Spitze durch das Ziehloch gesteckten Draht mit einer Zange aus freier Hand zu fassen und durchzuziehen, kann nur im Kleinen, auf kurze Stücke Drahtes angewendet werden. Der fabrikmässige Betrieb des Drahtziehens verlangt mechanische Hilfsmittel, Maschinen, theils auf leichtere Ueberwindung des Widerstandes, theils auf Vermehrung der Geschwindigkeit und auf Zeitersparniss berechnet. So lange der Draht beträchtliche Dicke besitzt, wird er mittelst sogenannter Stosszangen auf der Drahtmühle, welche durch Elementarkraft in Bewegung gesetzt wird, gezogen. Zur Vermeidung einer durch nachträgliche unwillkürliche Streckung entstehenden ungleichmässigen Dicke oder gar Zerreißung des gezogenen langen Drahtes muss die Zange öfters zum Zieheisen zurückkehren, verursacht aber dabei Zangenbisse, welche den Draht beschädigen und auch beim ferneren Ziehen fehlerhafte Stellen bilden. Für feine Drahtarten und solche, welche plattirt sind, werden daher vorzugsweise Schleppzangen angewendet, welche nur einmal fassen und ohne Rückkehr bis zu einer Länge von 20 bis 30 Fuss auf einer Unterlage fortgeschleift werden. Sobald der Draht dünn genug ist, um es zu gestatten, wird er mittelst des meist durch Wasserkraft in Bewegung gesetzten Scheibenzuges feiner gezogen. Diese Maschine besteht aus einem Cylinder (Scheibe, Rolle oder Leier genannt), welcher bei fortwährender Umdrehung den Draht zieht und zugleich aufwickelt, wobei die Richtung des Drahtes von der Achse des Ziehloches ausgehend zum Cylinder eine Tangente bildet. Je feiner der Draht ist, desto kleinerer Mechanismus ist zum Ziehen nöthig, und da zugleich mit der Dicke der Widerstand beim Ziehen abnimmt, so kann bei diesen feineren Drähten als bewegende Kraft die Menschenhand in Anwendung kommen, wesshalb die kleineren Maschinen Handleiern oder Handscheiben benannt sind. Auf diesen Handscheiben wird von besonders dazu geübten Arbeitern aus einem gröberem Drahte der eigentliche Saitendraht hergestellt, welcher zu seiner Vollendung nicht mehr ausgeglüht wird, damit er die grösste Härte behält. — Zur Verfertigung der Eisendrahtsaiten ist sehr zähes, festes, im Bruche fadiges Eisen das beste. Hartes Eisen giebt festen, elastischen Saitendraht, verlangt aber aufmerksame Behandlung. Der daraus gefertigte Saitendraht muss auf dem Bruche eine hellgraue Farbe und ein zackiges Aussehen haben, weil dunkle

Farbe und konische Erhabenheit der einen Bruchstelle, welcher eine ebenfalls konische Vertiefung an der anderen entspricht, mürbes Eisen charakterisiren. In der neueren Zeit sind Eisendrahtsaiten fast gar nicht mehr im Gebrauche, da sie in allen Eigenschaften von den Stahldrahtsaiten weit übertroffen werden; des Eisendrahtes bedient man sich meist als Besspinnstdraht (s. Besspinnung). Stahldrahtsaiten werden aus Gussstahl gefertigt und zwar in ähnlicher Weise wie Eisendraht, nur muss Stahldraht wegen seiner Härte durch eine grössere Anzahl von Löchern nach und nach fein gezogen werden. Die Güte der Stahlsaiten ist an ihrem weissen, feinglänzenden Aeusseren erkennbar. Sie besitzen bedeutend grössere Tragkraft als Eisendrahtsaiten. Zuerst wurden Stahlsaiten von Webster & Horsfall in Penns bei Birmingham ungefähr im J. 1834 fabrizirt, und noch jetzt zeichnet sich diese Fabrik, sowie jene von Abel Rollason in England, durch ihre Erzeugnisse aus. Seit 1840 liefert die Firma Martin Miller & Sohn in Wien vorzügliche Stahlsaiten, welche, wie eine im J. 1850 vorgenommene Spannkraftprobe ergab, die Webster'schen Saiten an Güte übertreffen und besser als diese die Stimmung halten. Mit den Miller'schen Saiten concurriren erfolgreich die aus Gussstahl von Krupp in Essen gefertigten Stahlsaiten Moritz Pöhlmann's zu Frankenhämmer bei Nürnberg. Die Pöhlmann'schen Saiten haben den Vorzug grösster Elasticität und halten ganz ausgezeichnet Stimmung, was daraus nachzuweisen ist, dass sie bei übergrosser Belastung oder Spannung ohne vorhergehende merkliche Dehnung reissen. Bei den vergleichenden Versuchen, welche 1867 auf der Pariser Weltausstellung mittelst der Zerreiassungsmaschine von Pleyel, Wolff & Comp. angestellt wurden, zeigte es sich, dass von den Pöhlmann'schen Saiten die No. 14 bei 264 Pfund, No. 18 bei 378 Pfd. Belastung zerriss, während dies bei den gleichen Stärkenummern aus Webster & Horsfall's Fabrik schon bei 214, resp. 274 Pfd. der Fall war. — Die Einzelheiten in der Produktion, welche den Erzeugnissen der hervorragenden Firmen ihre besonderen Vorzüge verleihen, bestehen in Mitteln und Verfahrungsweisen, die nicht allgemein bekannt werden. — Ausser in den genannten Fabriken werden gute D. auch in kärnthnischen, westphälischen und rheinischen Drahtziehereien gefertigt; überhaupt hat dieser Industriezweig grosse Ausbildung und weite Verbreitung erlangt. — Da die Drahtsaitenfabrikation so grosse Fortschritte gemacht hat, dass sie viel festere und haltbarere Saiten liefert, so werden jetzt im Ganzen bedeutend stärkere Nummern Drahtes zur Besaitung der Instrumente verwendet. Zugleich konnte die Klavier-Saitenmensur, besonders für den Diskant, erheblich verlängert werden; der Klang der Saiten wurde in Folge dessen kräftiger, nachhallender und gesangvoller. Diesem Umstande ist hauptsächlich der grosse Aufschwung zu verdanken, welchen sowohl die Bauart des Klaviers, als auch die technische, dynamische und ästhetische Entwicklung seiner Behandlung in der Neuzeit genommen hat. Wie bedeutend die Festigkeit der Saiten auf den alten Instrumenten hinter jener der neueren Klaviere zurückstand, lässt sich daraus erkennen, dass z. B. die Spannung der beiden Saiten für den Ton \bar{c} auf dem alten Flügel nur 46 Pfd. betrug, die der drei Saiten desselben Tones auf den neueren Flügeln aber 315 Pfd. Spannungsgewicht erfordert; die ganze Zugkraft der Besaitung vermehrte sich von $42\frac{1}{3}$ auf über 300 Centner. — Wie dem Klaviere, so kommen auch den übrigen mit D. bezogenen Instrumenten, wie: Zither, Mandoline u. s. w. (s. unter »Bezug« und »Besaitung«) die Vortheile zu Statten, welche sich aus der verbesserten Qualität der Stahlsaiten, sowie aller übrigen Arten von D. ergeben. — Messingdrahtsaiten geben bei gleicher Dicke mit Stahlsaiten einen im Verhältnisse tieferen Ton. Sie besitzen weniger Festigkeit und dehnen sich in der Wärme fast noch einmal so stark aus als Stahlsaiten, sind also von geringerer Dauerhaftigkeit und gegen Temperaturveränderungen empfindlicher als diese. Ehemals bestand der Bezug der Klavierinstrumente hauptsächlich aus Messingsaiten. Auf den neueren Instrumenten dieser Gattung sind sie nur noch wenig im Gebrauche. Nachdem bereits um das Jahr 1820 die dünnen Messingsaiten des Diskantes durch die damals in Berlin gefertigten Eisendrahtsaiten aus der Klavierbesaitung verdrängt worden waren, für den Bass aber noch

einige Zeit hindurch Messingsaiten — namentlich jene aus den damals sehr berühmten Nürnberger Fabriken von Erhard und von Fuchs — in Anwendung blieben, ersetzt man in der Neuzeit auch diese letzteren durch besponnene Stahlsaiten. Für die untersten Oktaven des Klaviers oder für die tiefsten Saiten anderer mit D. bezogener Instrumente würden nämlich glatte Stahl- oder Messingsaiten von so erheblicher Dicke genommen werden müssen, dass diese nicht mehr in richtigem Verhältnisse zur Länge der Saiten stehen würde und dieselben somit unelastisch, steif und klanglos würden. Sie werden deshalb besponnen und die Bessinnung (s. d.), welche die Dicke und das Gewicht der Kernsaite vermehrt, ohne ihre Biegsamkeit sehr zu beeinträchtigen, folgt wie eine elastische Drahtfeder den Schwingungen der Kernsaite und ersetzt dabei vollständig, was derselben an Dicke abgeht. Auf der Zither, Mandoline und anderen Instrumenten, welche D. besitzen, die über ein Griffbrett gespannt sind, sind Messingsaiten für die mittlere Tonlage noch im Gebrauche, da sie als glatte Seiten sich besser für die Applikatur eignen, als besponnene. — Der Messingsaitendraht wird auf Handscheiben hart gezogen und während des Aufspulens polirt, indem man ihn durch ein Stück mit Tripel bestrichenen Leders laufen lässt. Auf ähnliche Weise wie Messingsaiten werden auch die Neusilber- oder Packfong-, die Tomback- und die Kupferdrahtsaiten fabrizirt, welche ebenso wie die ersteren auf manchen Instrumenten Anwendung finden. Häufiger wie als Saiten wird Messing-, Neusilber- und besonders Kupferdraht als Bessinnst von Stahl-, Messing- und anderen Saiten verwendet und zu diesem Zwecke von grösserer Weichheit hergestellt. Vorzügliche Fabriken dafür befinden sich in München, Nürnberg, Berlin und Wien. — Cementirter Kupferdraht, welcher in einem Glühofen durch Zinkdämpfe an der Oberfläche in Messing verwandelt ist und eine glänzende, goldähnliche Farbe hat, lässt sich sehr fein ziehen, wird jedoch selten zu Saiten verwendet, da er leicht oxydirt. — Zum Schutze gegen die Oxydation wird sowohl Eisen-, als Messing- und Kupferdraht, nachdem er bereits gezogen ist, in einer kochenden Zinnauflösung verzinnt. Kupferdraht wird galvanisch versilbert und hierauf polirt. Plattirter, d. h. auf mechanischem Wege versilberter Kupferdraht, wird dadurch hergestellt, dass die Metallstange vor dem Ziehen des Drahtes mit dünn geschlagenen Silberblättern belegt wird, welche mit dem Polirsteine auf die erhitzte Stange festgerieben werden. Um eine stärkere Plattirung zu erzielen, drückt man eine dünne silberne Röhre, im Gewichte von etwa $\frac{1}{80}$ bis $\frac{1}{20}$ der Kupferstange, bei Rothglühhitze fest an die Stange an. Derart plattirte Stangen lassen sich sodann zu jeder beliebigen Feinheit ausziehen und der entstehende Draht behält an seiner Oberfläche durchweg eine gleichstarke Silberumkleidung. — Als Bessinnstdraht ist silberplattirter Draht sehr gebräuchlich und bietet auf Instrumenten mit zahlreichen besponnenen Saiten durch seine ihn von den kupferbesponnenen unterscheidende helle Farbe ein Orientierungsmerkmal für den Spieler. — Dünne plattirte Messingsaiten werden vielfach zur Anfertigung von Drahtfedern beim Mechanismus des Klaviers gebraucht. — Echte Silberdrahtsaiten werden ihrer Weichheit wegen nicht angewendet; ungehärteter Silberdraht aber ist, da er nicht oxydirt, der beste Bessinnstdraht für Griffsaiten. — In den Handel kommen die für den Klavierbezug bestimmten stärkeren Sorten von D. in Form mehrfach gewundener Ringe von $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, ein oder mehreren Pfunden Gewicht, eine unbestimmte Anzahl einzelner Saitenlängen oder Züge enthaltend. Von einer Pariser Fabrik, Dalaudié, werden Klaviersaiten in nachahmenswerther Weise ungerollt in Bündeln versendet. Feinere Sorten von D. sind, ein oder mehrere Lothe an Draht schwer, auf hölzerne Röllchen oder Spulen gewickelt, von welchen die einzelnen Saiten nach Bedürfniss abgemessen werden. Ebenso befindet sich der Bessinnstdraht auf Rollen, damit er während des Spinnens bequemer gehandhabt werden kann. — Beim Aufziehen einer Saite auf das Instrument muss an das eine Ende derselben vorher eine feste Schlinge gedreht werden, welche in den Stift des Saitenhalters eingehakt wird. Hierauf streckt man die Saite unter Verhütung von Einbiegungen oder Knicken aus, und zieht ihr anderes Ende durch die Oeffnung des Wirbels, mittelst dessen Umdrehung sie in die gehörige Span-

nung und Stimmung gebracht wird. Da die Saite beim Aufziehen leicht eine Drehung erhält, welche bewirkt, dass ihr Ton unrein erscheint, so ist es rathsam, die Schlinge in derselben Richtung mit der Saitenwindung an dasjenige Ende der Saite zu machen, nach dessen Befestigung sich ihre Spiralwindung beim Strecken so aufrollen lässt, dass ihr anderes Ende wieder in derselben Spirale auf den Wirbel gewunden werden kann. Leichter würde die Verdrehung der Saiten beim Aufziehen zu vermeiden sein, wenn die Saiten in bereits abgetheilter Länge ausgestreckt in den Handel kämen. — Unreinheit des Tones kann ihren Grund auch in der schlechten Beschaffenheit der Saite haben, wenn das Gefüge oder die Dichtigkeit ihrer Masse ungleich ist. Dienen D. als Griffsaiten, so werden sie nach längerem Gebrauche durch Abnutzung quintenfalsch und es müssen daher namentlich die weicheren Messingsaiten öfters durch neue ersetzt werden. — An Haltbarkeit in der Stimmung und an Dauerhaftigkeit übertreffen die Metallsaiten alle übrigen aus anderen Stoffen gefertigten Saiten, da sie weniger als diese unter den Temperatureinflüssen leiden. Die grosse Festigkeit und geringe Dehnbarkeit der D. macht sich beim Stimmen dadurch bemerklich, dass eine Drehung des Wirbels grösseren Einfluss auf die Tonhöhe der Saite ausübt, als eine gleiche bei anderen Saitengattungen. Auch leisten sie bei der Intonation wegen ihrer stärkeren Spannung und bedeutenden Härte dem Anschlage viel mehr Widerstand. Ihre grosse Elasticität gestattet zahlreichen Obertönen mitzuklingen und verleiht ihnen einen hellen, durchdringend kräftigen Klang, welcher sich je nach der Metallart, aus der sie bestehen, durch eine besondere Färbung unterscheidet. Max Albert.

Drakon oder **Draco**, altgriechischer Musiker, der zu Athen lebte und lehrte und u. A. auch Plato zum Musikschüler gehabt haben soll.

Drama (griech.), Handlung, ist ein Wort, mit dem man jetzt mannigfache Begriffe verbindet, über deren Berechtigung noch immer gestritten wird. Im engsten Sinne des Wortes versteht man unter D. nur eine auf der Bühne sichtbar gemachte Handlung, wobei es mit Recht unentschieden bleiben darf, ob die Handlung nur mimisch (durch Bewegungen und Gebärden) oder auch durch das mit diesen verbundene Wort, gleichviel ob gesungen oder gesprochen, ausgedrückt wird. Durch Uebertragung jedoch versteht man im weiteren Sinne unter D. auch das einer solchen Handlung zu Grunde liegende dichterische Werk und zwar meistens dann nur ein bloss zu sprechendes; erst in der neuesten Zeit auch, wie die Bezeichnung »musikalisches Drama« beweist, das gesungene, die Oper. Das bloss mimische D., das Ballet, hat man bis jetzt noch nicht unter diesen Begriff eingereiht. Dagegen ist man so weit gegangen, das nicht aufgeführte, sondern nur gedruckte Werk mit dem Namen D. zu bezeichnen, was zu vielen Irrthümern verleitet. Man sprach in der Zeit der Romantiker und des jungen Deutschlands sogar von einem »Literatur-Drama«, dessen Natur es sei, überhaupt nicht aufgeführt zu werden. Vom Standpunkt der Musik aus ist es nöthig, gegen die letztere Erweiterung des Begriffs remonstrirend aufzutreten. Von Seiten der neueren Aesthetiker, die durch das von R. Wagner neu eingeführte Musik-Drama angeregt wurden, ist gegen den Versuch gekämpft worden, das D. von seiner Auführung zu trennen. Es ist mit Recht betont worden, dass ebenso wie eine musikalische Partitur erst Leben durch die Aufführung erhalte, auch das Gedanken-Drama des wahren Lebens beraubt sei, sobald es nicht in der Darstellung dem Hörer entgegenträte. Der Umstand, dass man auch in der Lectüre dichterische Schönheiten geniessen kann, darf nicht als Gegengrund angeführt werden, denn auch dem kundigen Partiturleser belebt sich eine Symphonie, wird aber dennoch nur ausgeführt in voller Wirksamkeit dastehen. Dasselbe ist mit dem D. der Fall; ob das eine leichter, das andere schwerer der Phantasie zugänglich sei, kann hier nicht ins Gewicht fallen. Der Musiker aber muss im Besonderen betonen, dass der Begriff des D.'s an die Bühnenerscheinung gebunden sei, weil, falls man nach alter Sitte das D. nur als eine Form der Poesie hinstellen will, die ganze Berechtigung einer musikalisch-dramatischen Form mit Recht in Frage gestellt werden könnte, wie dies auch von Aesthetikern früherer Zeit geschehen ist. Man hat vordem, wie

oben angeführt, ehe man die Bedeutung der Oper für die dramatische Entwicklung erkannte, das D. als eine der drei poetischen Formen hingestellt, und es dem Epos und der Lyrik angereiht. Diese Auffassung ist zuerst von Wagner bestritten und auch von anderer Seite her in Frage gestellt worden. Nach derjenigen Anschauung, die in der Oper eine eben so wichtige Form des D.'s erkennt, als in dem bloss gesprochenen D., liegt allen Künsten die Tendenz der Selbstdarstellung zu Grunde, d. h. das Verfahren, wornach der Mensch sich seiner Glieder, Stimmittel u. s. w. bedient, um Lebensbilder darzustellen. Der Spieltrieb, der nach Schiller den Ausgangspunkt aller Kunstthätigkeit bildet, ist das bewegende Element, aus dem die Kunsttriebe hervorgehen. Die Selbstdarstellung, die sich gleichfalls in allen Volksspielen, Tänzen u. s. w. findet, ist nun der treibende innere Kern aller Kunstentfaltung. Freilich kommt noch ein zweites Element hinzu, vermöge dessen erst die Kunst es zu festen, lebensvollen Formen bringt. Es ist der Drang, der dazu führt, dass einzelne Momente aus dem wogenden Leben der Selbstdarstellung festgehalten werden, durch welches dem zeitlichen Wechsel das räumlich Gebundene hinzugefügt wird. Man könnte es Semiotik, Zeichengeben, nennen, und würde dann darunter nicht bloss das zufällige Entstehen einer in Bewegung gedachten Gruppe (lebendes Bild) verstehen müssen, sondern auch die Fixirung einer jeden künstlerischen Aeusserung vermöge mechanischer Hilfsmittel, z. B. Kohle-, Kreide-Zeichnung, oder das Herausbilden mit Meissel u. s. w., endlich aber auch das Fixiren eines im Gesange beweglichen und modificirbaren Tones durch Pfeifen oder sonstige Hilfsmittel. Durch dieses Moment der Semiotik ist die bis dahin leicht verwischbare Kunst der Selbstdarstellung zu etwas Monumentalen gebracht, und so setzen sich aus verschiedenen Trieben erzeugt, die Elemente zu Verbindungen zusammen, die die Künste schaffen. Nach dieser Anschauung würde also das D. der Keim aller Künste sein. Aber weil es die keimende Triebkraft ist, erscheint es andererseits im Anfange nur in rohen Umrissen, verdeckt durch die anderen Elemente, die sich aus ihm ausscheiden müssen, und gelangt erst im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung zur künstlerischen Höhe, dann nämlich, wenn die plastischen Künste von den redenden sich getrennt haben, und die letzteren selbst nach drei in ihnen wirkenden Seiten: nach Ton, Vorstellung und Bewegung sich zerlegt haben. Dann erst kommt das eigentliche D., zur Vollendung, so dass es sich in vollster Reinheit erst sehr spät ausbilden kann. Diese Auffassung des D.'s lässt nichts destoweniger die alten Grundregeln, wie sie schon Aristoteles für dieselbe entwickelt hat, und wie sie durch Lessing, Solger, Hegel u. s. w. modificirt sind, in ihrer vollsten Berechtigung bestehen. Das vollendete D. ist in der That die Darstellung einer Begebenheit, die einen inneren Gedanken, eine Idee ausdrückt, und die dazu dient, irgend einen allgemeinen Zustand, der das Grundfundament zum D. bildet, uns zur Anschauung zu bringen. Das Gesetz, dass das D. »Reinigung der Leidenschaften« anstrebe, d. h. zu gleicher Zeit Furcht und Mitleid erwecke: Furcht vor dem unabwendbaren Geschehe, das in der sittlichen Weltordnung begründet ist und jede Ausschreitung durch sich selbst bestraft, und Mitleid durch das Gefühl, dass der Einzelne den Verwickelungen ausgesetzt sei, die ihn zur Schuld treiben können, bleibt vollständig bestehen, aber wird nur für die höchste Schöpfung dieser Gattung als Maassstab anzuwenden sein. In den Anfängen des D.'s kommt es natürlich noch nicht zu solchen entscheidenden Gegensätzen. Von der Zeit an jedoch, wo die Griechen die Form aus dem Rohen herausgeschält hatten, lässt sich die Erfüllung dieser Aufgabe bei den bedeutenderen Werken stets nachweisen; dass die untergeordneteren Werke diese Höhe oft nicht erreichten, versteht sich wohl von selbst. — Das Hauptinteresse bei der Feststellung des Begriffs des D.'s muss sich in unseren Tagen hauptsächlich darauf richten, den Nachweis zu liefern, dass die Oper ein nothwendiger Factor in der dramatischen Entwicklung sei, dass sich dieselbe ohne diesen gar nicht denken liesse. Der Beweis hierfür kann vollständig nur geliefert werden, wenn man die ganze geschichtliche Entwicklung dieser Kunst darlegt. Doch werden folgende hier auszuführende Momente schon im Wesentlichen ausreichen. Das D. selbst entsteht

erst, nachdem sich eine Reihenfolge der redenden Künste aus ihm ausgeschieden haben. Die Selbstdarstellung geht, nachdem bei den gebildeten Völkern der Sprachreichtum vorhanden ist, in eine singende Recitation, das Heldenlied, über, und der Rhapsode ist ein Schauspieler, der monologartig eine grosse Begebenheit darstellt. Mit dem Momente, wo das geschichtliche Bewusstsein eines Volkes dasselbe veranlasst, die früher durch Improvisation gegebenen, dann im Gedächtniss festgehaltenen epischen Gesänge zu sammeln und zu ordnen, scheidet sich diese Kunstform von dem allgemeinen Hintergrund der Selbstdarstellung ab und kann dann auch als geschriebenes, nicht bloss gesungenes Kunstwerk den Werth behalten und sodann die Basis der Epopöe und aller übrigen daraus entspringenden epischen Formen bilden, die nun, wie schon angeführt, anderen Grundbedingungen unterliegen und das Kriterium ihrer Gesetzmässigkeit in richtiger Durchführung der Begebenheit in allen sie bedingenden Umständen finden müssen. Die Kunst der Selbstdarstellung zieht sich daher von dieser Form der redenden Kunst zurück und bleibt nur noch einige Zeit gefesselt an dem bewegten Leben in gesellschaftlichen Kreisen und bei den gemeinsamen Kundgebungen der Lust durch Lieder, die die Stimmung ausdrücken, sei es nun, dass ein Einzelner sie verkündet und die Menge einstimmt (Solo mit Refrain), sei es, dass die Menge zusammensingt (chorisch). Auch hierfür wird eine Zeit eintreten, wo diese Form fixirt und selbständig festgehalten werden wird. Auf Grund dieser Gesellschaftslieder ist dann der Anfangspunkt der Lyrik gegeben. Geschichtlich freilich hat sich der Weg vom Epos zur Lyrik anders vollzogen, nämlich durch die Elegie hindurch, doch war dies nur eine kleine Modification, deren Gründe sich nachweisen lassen in der besonderen Disposition des griechischen Volkes. Die Entwicklung der griechisch poetischen Formen zeigt den naturgemässen Vorgang fast an allen Punkten. Die Zeit des einfachen Genusses und der ersten Entdeckung von technischen Hilfsmitteln und der damit verbundenen Heroen-Zeit ist nämlich dort, wie auch anderswo die Zeit, die die Fixirung des Epos vorbereitet, gerade wie die Zeit, die den Handel schafft, den Reichthum fördert, Gesetze und Staatseinrichtungen ordnet, das lyrische Element zur Fixirung bringt und von der allgemeinen Form der Selbstdarstellung ablässt. Gerade wie bei den Griechen hat sich im Christenthum bei den mittelalterlichen Völkern dieselbe Erscheinung wiederholt. Wie der trojanische Krieg im Alterthum, so erzeugten die Kreuzzüge im Mittelalter das Epos, und wie die Solonische Zeit und die nach der Coloniegründung die Lyrik frei machten, so ist die Zeit der Ostindienfahrer und die der Ausbildung des nationalen Gedankens im 14. u. 15. Jahrhundert für das Mittelalter die der Schöpfung der Lyrik. Vorangegangen diesem geschichtlichen Prozesse ist aber offenbar eine in geschichtlich nicht erkennbaren Zeiten liegende Trennung der plastischen von den redenden Künsten, und der speziellen Ablösung der Tonkunst und der Mimik von der Darstellungskunst innerhalb der Poesie. — Das D. im engeren Sinne des Wortes entsteht freilich erst, wenn die Gegensätze, die in einem Volksleben liegen, so hart aufeinander drängen, wenn Altes und Neues so miteinander kämpfen, dass eine strenge Parteischeidung stattfindet. Die Zeit des griechischen D.'s war die Zeit der persischen und des peloponnesischen Krieges gewesen, für das christlich-mittelalterliche D. die Zeit der Reformation und Revolution. Das griechische D. durchlief einen consequenten Gang, der bis zum gewissen Punkte zum Abschluss kam und löste eine ideelle Aufgabe besonders durch seinen poetischen Inhalt, indem es die Menschheit durch diesen von dem Druck des Gedankens befreite, dass das Fatum das Schicksal des Menschen bestimme, und indem es zeigte, dass nur in der Maasslosigkeit der Leidenschaften der Ursprung aller Schuld zu suchen sei. Insofern ist jene aristotelische Erklärung direkt aus der Entwicklung des griechischen D.'s entlehnt. Diese führte ferner den Begriff des Helden im dramatischen Sinne ein, welcher der Mittelpunkt des D.'s sein muss, und stellte fest, dass der Held seinen Gegensatz haben müsse, mit dem er kämpfe und streite. Diese Entwicklung brachte auch die Nothwendigkeit der Gliederung, die Bedeutung des Konflikts beider Gegensätze im Mittelpunkt des D.'s und der Katastrophe

am Ende zur Geltung und schloss so die Umriss der Handlung ab. Löste das griechische D. diese Aufgabe in Betreff des Inhalts so vollständig, so hatte es noch eine andere Aufgabe auch in Betreff der Form zu lösen, nämlich den geschichtlichen Nachweis zu liefern, dass die Kunst der Selbstdarstellung, die allmählig zerstückt worden war sowohl durch jene vorgeschichtliche Trennung der plastischen Künste von den redenden, wie auch durch die in geschichtlichen Zeiten geschehene Zerlegung der redenden Künste in die drei neben einander wirkenden, Musik, Ton und Bewegung, sich dennoch wiederherstellen lasse zu einer gemeinsamen Gesamtwirkung, die nun D. genannt wurde. Im griechischen D. sind sämmtliche Künste vereint: die Architektur durch den grossen Grundbau des Theaters; die bildende Kunst sowohl in den das Theater zierenden monumentalen Werken, als auch durch die sich in den Formen der Plastik bewegende Darstellung; die Malerei durch die Ausschmückung des Hauses und durch die angewendeten Bilder der Dekoration, endlich die Musik und die Rede, welche die Basis für die Handlung abgeben und die Bewegung, die der Schauspieler hinzubringt. Diese neue Verschmelzung der Künste äussert ihre Gesamtwirkung auf das Volksleben und greift auf das Innigste in die Kunstentwicklung ein. Sie entwickelt in dem Verlauf der Tragödie nach und nach alle die dem Grundgedanken des Fatums entgegenstehenden Anschauungen, schlägt sodann in eine ihr eigenthümliche Parodie der älteren Komödie um, verliert dann durch diese aber die breite Basis des öffentlichen Lebens, an dessen Stelle bürgerliche Intriguen treten, und giebt damit den eigentlichen Halt auf, der sie im Volksbewusstsein stützt. Hiermit aber ging sie auf griechischem Boden dem Verfall entgegen, den die Römer dann noch consequenter vollziehen, ein Verfall, dem ja alle Künste des Alterthums entgegensteuerten mit dem Augenblick, wo sie sich vom Volksgeiste ablösten. — Nach der Wiedergeburt der Künste im Mittelalter, die wir oben schon angedeutet, trat auch in der Reformationszeit das D. ebenfalls wieder in den Vordergrund. Es hatte aber, wie alle Künste des Mittelalters, jetzt einen doppelten Ursprung. Der Inhalt entstand aus dem Volksgeiste, die Form aber hatte Vorbilder in der aus der Antike überlieferten Literatur. Ersterer wurde durch die Zeitbewegung neu im Volksgeiste geboren und mit neuen Grundrichtungen ausgestattet. Gerade so wie im Alterthume die Tragödie aus dem Bacchosdienst und die Komödie aus der Weinlese entstand, wird im Mittelalter das ernste Schauspiel aus den Mysterien erzeugt, das heitere aus den Fastnachtsspielen. Neben diesen selbständig geborenen gehen aber gleichzeitig die Einwirkungen her, die aus den literarischen Ueberbleibseln der Antike zurückwirkten auf das neue Leben. Gerade so wie die Malerei des Mittelalters ihren Inhalt der christlichen Idee entlehnte, aber durch die Antike zur Renaissance erhoben wurde, wirkten jetzt literarisch die alten griechischen Tragödien auf die neue Form des D.'s ein. In der ersten Epoche dieser dramatischen Entwicklung, die vor Allem durch das spanische D. und durch die frühe Blüthe des englischen besonders in Shakespeare charakterisirt ist, wirkt der Einfluss jener Literatur nur theilweise, vor Allem durch Verbesserung des poetischen Ausdruckes und indem der Charakterbildung durch Hinblick auf ihn ein Aufschwung verliehen wird; sonst folgen diese Dichter ihrem eigenen Genius und der durch das Mittelalter gegebenen Richtung. Shakespeare löst nun seinerseits in Betreff des Inhalts eine grosse Aufgabe, welche im Gegensatz zu der griechischen steht. Wurde dort nämlich die Idee des Fatums aufgelöst, so wurde hier die der Sünde und der Ursprung derselben im Bewusstsein des Einzelnen widerlegt. Der Nachweis, dass das Verbrechen des Einzelnen in der Schuld der Gesammtheit ruhe, dass, wie es heisst, etwas faul sei im Staate Dänemark, bildet hier den Mittelpunkt der Tragödien; und die Versöhnung durch die Rückkehr zur Natur und die Ausgleichung der Irrthümer der älteren Generation durch die besseren Thaten der Jugend den Kern der Schau- und Lustspiele. Das Einklang setzen des Individuums mit der Gesammtheit, ist Mittelpunkt der Shakespeare'schen Weltanschauung, die ihren erklärenden Hintergrund in dem Erwachen der naturwissenschaftlichen Einsicht findet. Das spanische D. steht hierzu nun in solchem

Gegensätze, wie der Katholizismus zum Protestantismus überhaupt steht. Siegt nämlich bei Shakespeare die Individualität über die Autorität, so fordert das spanische D. die Unterwerfung der Individualität unter die Autorität. — Auch der Form nach löst das Shakespeare'sche D. eine ganz andere Aufgabe als das des Alterthums. Ist dort die Vereinigung aller Künste das Ziel des D.'s, so sucht die Shakespeare'sche und ähnlich auch die spanische Schauspielkunst im Gegentheil ihre Kunst, die mimische, als den einzigen Mittelpunkt des dramatischen Lebens hinzustellen und alle sanderè, Poesie, Musik, Dekorationen u. s. w. in den Dienst dieser Kunst zu stellen. Erst mit Shakespeare wird die Kunst wahrhaft frei und weiss von allen dramatischen Effekten Gebrauch zu machen. Charakteristisch dafür ist aber das Fortfallen aller plastischen und malerischen Hülfsmittel bei der scenischen Darstellung, wodurch die Phantasie einen desto freieren Spielraum gewann und alles hinzauberte, was die Tafel verkündete, die nebst Teppich und Gerüste den einzigen Anhalt für das Scenarium bot. — Die folgende Epoche der dramatischen Kunst, die vorzüglich in das 17. und in die erste Hälfte des 18. Jahrh. fällt, ist dadurch charakterisirt, dass die Erinnerungen an das antike D. lebendig wurden und auch die Schöpfungen von nun an influiren. Die Bestrebungen theilen sich jetzt nach zwei Richtungen, nämlich nach derjenigen, die in Frankreich zuerst eingeschlagen wurde und die von den Griechen hauptsächlich die Rhetorik entlehnt, wie ferner gewisse äussere technische Umriss die Handlung zu gliedern (Einheit des Ortes, Einheit der Zeit), sonst aber den katholisch nationalen Inhalt, wie ihn die Spanier geschaffen haben, festhält, nämlich die Anschauungen über Liebe, Treue und Ehre. Diese verwandelt sie durch Ablösung von dem realen Leben in Abstraktionen und Phrasen. Dem gegenüber steht die italienische Auffassung, die hauptsächlich von den Griechen den Gedanken des Zusammenwirkens aller Künste entlehnt und demgemäss vor Allem bestrebt ist, Poesie und Ton in Einklang zu setzen. Die Entwicklung beider Nationen führte aber von dem angestrebten Ziele ab. Während die Franzosen, wie gesagt, durch den Versuch innerhalb des christlichen Standpunktes heidnische Formen zu Grunde zu legen, zur Verzerrung gelangen, macht sich bei den Italienern der neu hinzugekommene Faktor, die Musik, zum Herrn der ganzen dramatischen Form und lässt alles Andere zu untergeordneten Momenten herabsinken. Der Text wird zum blossen Libretto, d. h. die Handlung wird nur für musikalischen Zweck zurecht gemacht; die Handlung selbst wird vielfach gestört durch die Absicht, die Gesangsszenen auszudehnen. Aber auch diese Stufe der Kunst wird dann bald überwuchert durch die in der Renaissance sich geltend machenden plastischen Künste und durch die Ausschmückung des Theaters. Das scenische Gepränge wird allmählig bei den Zuschauern ein ebenso wichtiger Factor wie Text und Musik, ohne dass es jedoch nur den Versuch macht, sich mit diesen in Einklang zu versetzen. — Die 3. Epoche, welche seit der Mitte des 18. Jahrh. beginnt, ist vor Allem durch die Bestrebungen des deutschen Volkes ausgezeichnet. Dies allein vermag den Kernpunkt der neueren Entwicklung zu erfassen, indem es wieder zu den Quellen des Nationalen zurückgreift, wie sie im Mittelalter erschlossen waren. Die Kritik Lessing's in der »Dramaturgie«, die zurückgeht auf den in den Griechen und Shakespeare enthaltenen Kernpunkt und überall die Gemeinsamkeit des dramatischen Lebens betont, ist der Beginn einer Abwendung von dem ganz durch jesuitische Erziehung verkehrten Sinn der französischen Weltanschauung, eine Abwendung, die freilich eines Jahrhunderts bedurfte, ehe sie in allen ihren Consequenzen anerkannt wurde. Ein recitirendes D., das sich im Anschluss an die von Lessing angeregten Ideen ausbildete und als dessen höchste Vollendung Schiller, besonders in seinen letzten Dramen erscheint, strebt darnach, die Ergänzung zu der von Shakespeare durchgeführten Erweiterung des Inhalts zu finden. Die Frage nach dem Verhältniss des Genies zu dem bestehenden Weltgesetz bewegt Schiller von seinen ersten Arbeiten, den »Räubern« und besonders dem »Fiesko« an, bis zu ihrer Lösung im »Tell« und »Demetrius«. »Der Held schaffe das Grosse, was er vollführt, nur auf Grund einer nationalen Gemeinsamkeit«, — das ist der Grundgedanke des

«Tell»; und der des »Demetrius«: dass nur, so lange der Glaube an eigenes Recht in der Brust lebe, auch die Macht, dieses Recht geltend zu machen, sich kund gäbe. Inwiefern diese Dramen mit dem D. des Ehrgeizes, besiegt vom Gesetze mit »Fiesko«, und mit demjenigen des fatalistischen Genies, das durch die Weltordnung, durch das Gemeine, Gewöhnliche gestürzt wird, weil es das Grundelement der Welt, die Treue, nicht zu würdigen weiss, mit dem »Wallenstein«, in Verbindung steht; dass ferner die Autoritätsfrage schon in »Maria Stuart« von anderer Seite und die nationale Frage in der »Jungfrau von Orleans« angeregt worden ist; wie überhaupt das Verhältniss sämtlicher Schiller'schen Dramen zu seiner Grundaufgabe sich verhält: kann hier nur angedeutet werden. Auch Goethe steht mit diesem Prozess in inniger Verwandtschaft, wenngleich sein Schwerpunkt mehr in der Lyrik ruht und in der Erörterung der Frauenfrage im Epos und Roman. Aber es bildet z. B. sein »Egmont« die Vorstufe zur Tellanschauung durch die Einführung des nationalen Zusammenhanges und ferner sein »Faust« durch Auflösung des Sündebegriffes und durch den Beweis, dass das Streben der Grundkern des menschlichen Wesens sei, Correlate zu der Schiller'schen Entwicklung. Nach Seite der Form versucht diese Phase des D.'s zunächst die in Frankreich und Italien hinzugetretenen Elemente der Dekoration und der technischen Abrundung mit der aus dem Mittelalter gewonnenen und von Shakespeare gesicherten freien Gestaltung der Stoffe nach allen psychologischen Seiten zu verbinden. Dass dies aber nur unvollständig geschehen konnte, lag in den Verhältnissen und vor Allem in dem Umstand, dass gleichzeitig mit dem Aufschwung des recitirenden D.'s auch das musikalische D. zum ersten Male seine Flügel gewaltiger regte, um einen neuen ungeahnten Aufschwung zu nehmen. Nachdem auf französischem Boden gegenüber der italienischen Verflachung der dramatischen Handlung die anfänglichen Ansprüche wieder erneuert worden waren und festere Formen sowohl für Textbildung als für dramatische Verkörperung durch Lully und Quinault fest standen, schloss Gluck die Gesamtentwicklung nach dieser Richtung ab und erneuerte das griechische D. in wunderbarer Weise. Indem er den Gedankeninhalt der Sage bei Seite schob und den Gefühlsinhalt mit Hülfe der Tonkunst so vertiefte, dass eine neue Kunstform, das Empfindungs-D. gewonnen war, wurde er Schöpfer einer neuen Kunstrichtung. Da diese Bewegung zusammentrifft mit dem Freiwerden sämtlicher musikalischer Elemente von dem rein formalen und mit dem Verlegen der Polyphonie aus der blossen Gesangssphäre in die instrumentale, war der Boden gewonnen, auf dem das neue D. entstehen konnte. Das innere Leben der Stimmung und die verbindenden Anregungen für das Denken, die in derselben liegen, konnten so zur Vorstellung kommen. Mit dem Orchester und seiner Verwerthung war ein Fundament gegeben, auf dem die Gesangstimme ihre einzelnen Empfindungen auszusprechen vermochte, dem gegenüber aber die begleitenden Instrumente in selbständiger Stimmführung ergänzend, erläuternd oder widerlegend hinzutreten konnten. Hiermit war man an die Lösung des wichtigen Problems angekommen, das die neue Zeit aufgestellt hatte. War nämlich bei Shakespeare und den Spaniern alles Plastische bei Seite geschoben, und im Gegensatz dazu sodann durch die Franzosen und Italiener dieses wieder hervorgezogen, so galt es jetzt, die Einheit zu finden, die diese Künste mit der durch Shakespeare entwickelten Schauspielkunst in Verbindung bringen sollte. Auf dem Wege des recitirenden D.'s war das nicht zu erreichen. Wenn die Dekoration nicht blosses Schauwerk bleiben, sondern zum Verständniss des Ganzen mitwirken sollte, so war eine Kunst nöthig, die für jenes Nebenmoment eine erklärende Einführung geben konnte. Hierzu aber lag das Material in dem Orchester mit seiner Polyphonie und mit der freien Anwendung von Nebenmotiven. Schon die älteren Componisten machten von diesem Mittel Gebrauch, sowohl zur Darstellung von psychologischen Zügen als auch zur Erkenntniss der Localfarben und äusserer Nebenumstände. Aber es beschränkte sich die Entwicelung bis zu dem Auftreten der Romantiker zunächst nur hauptsächlich auf das Vertiefen und Ausbauen der psychologischen Elemente. Hier ist nun Mozart der Meister, der

den Reichthum dramatischen Ausdrucks, den Gluck in der Antike gepflegt, zum ersten Male für das moderne Leben anwendet. Mozart, der dem deutschen Singspiele eine Fülle neuer schauspielerischer Elemente und dramatischer Charaktere entnimmt, bringt zum ersten Male das dramatische Leben auf der Bühne musikalisch zur vollen Entfaltung und beginnt eine grossartige Reform der Oper, die sich seit seiner Zeit dem Begriffe des D.'s immer mehr und mehr nähert. Warum diese Reform nur wenig auf Deutschland wirkt, die Hauptbewegung aber auf französischem Boden stehen bleibt und sich durch Salieri, Cherubini und Spontini u. s. w. mehr der Gluck'schen als der Mozart'schen Richtung anschliesst, ist einleuchtend, wenn man bedenkt, dass das wahre Verhältniss zum Nationalen erst dann gefunden werden konnte, als die deutsche Literatur soweit gekommen war, die Quellen unseres deutschen Lebens in der mittelalterlichen Weltanschauung zu entdecken. Karl Maria von Weber that den entscheidenden Schritt, ein wirkliches Gesamtdrama zu schaffen. Zuerst in dem Singspiel »Freischütz«, dann in der »Euryanthe« sind die richtigen Wege eingeschlagen, auch jedes einzelne Moment musikalisch zu illustriren und das Gesamtdrama so zu steigern, dass Gesehenes und Gehörtes so zusammenwirken, um einen entscheidenden Eindruck zu erzeugen. Nur fehlt diesen das neue Prinzip verkörpernden Schöpfungen noch das wichtige Moment der Illustrirung der mimischen Bewegung, das ebenfalls durch die Musik erklärt werden müsste. Der Reichthum der in der Zwischenzeit durch Beethoven entwickelten Individualisirung hätte schon eine solche Bewegung erlaubt, aber es schien, als ob erst die Thaten der Nachromantiker, vor Allem Schumann mit seiner scharfen Individualisirung nöthig gewesen wären, um den letzten Schritt zu thun. Derselbe ist mit R. Wagner geschehen, welcher zum ersten Male alle Elemente der Kunst aufnimmt und sie durch die Tonkunst illustriert. Somit ist die formale Schauspielkunst wieder auf ihren Ausgangspunkt zurückgeführt; wir haben jetzt wieder die Vereinigung aller Kräfte, die durch das Band der Musik zusammengehalten werden. Aber auch in dem Inhalt dürfte Wagner vielleicht den entscheidenden Schritt gethan haben, nämlich das, was Schiller und Shakespeare vorbereiteten, in der Wurzelanschauung zu verbinden. Mit dem Versuch, in den Mittelpunkt der deutschen Sage einzutreten, scheint es gelungen, das ganze menschliche Wesen zu erfassen und den Punkt zu finden, wo Schuld und Verdienst des Einzelnen in der Gesamtheit ruht. »Der Ring der Nibelungen«, der die Sage der Edda durchführt, wie der Drang nach dem Golde den Menschen erfasst und maasslos fortreisst, wie Albrich's Fluch wirkt und wie dieser Fluch nur zu lösen ist durch die freie That desjenigen, der sich fern hält von dem mit Fluch behafteten Golde, ist in der That die Basis geworden unserer neuen Anschauung. Aber auch die weitere Seite der Idee, die des Märtyrertums dieser grossen Erscheinung, ist in Siegfried's Erliegen durch Hagen enthalten, der die Frage, wodurch der Neid den Helden bei seiner Schuld zu packen weiss, durch den Mythos mit dem Trank löst. — Nach dieser Anschauung also müsste das musikalische D. die Vollendung der dramatischen Entwicklung sein. Es bleibt dabei nicht ausgeschlossen, dass diese nun neu entstandene Form durch Nachfolger weit hinaus geführt wird über das, was Wagner angestrebt und erreicht hat, und dass sich neben derselben noch andere Formen geltend machen. Aber die Grundgesetze des D.'s, welche durch Shakespeare so erweitert wurden, indem er neben Furcht und Mitleid auch die Versöhnung und Lösung brachte, werden auch in der neuen Form eine abermalige Erweiterung erhalten müssen, das ist gewiss. Inwiefern sich der Organismus des D.'s, die Gliederung nach Acten, Scenen u. s. f. modificirt, kann nicht hier, sondern muss an anderen Orten beleuchtet werden. Hier galt es nur den Grundgedanken darzulegen, der das musikalische D. als Glied der ganzen Entwicklung zeigt.

R. Benfey.

Dramatische Musik nennt man im Gegensatz zur Kammermusik (s. d.) diejenige Musik, welche die Eigenschaften aufweist, die von Seiten des Theaters an ein Tonwerk gestellt werden. Hauptforderungen von dieser Seite aus sind: Bewegung und Lebendigkeit, verbunden mit Anschaulichkeit, Gedrängtheit der

Ausführung und glänzendes Colorit im Allgemeinen, pikante Melodik und Rhythmik, treffende Charakteristik u. s. w. im Besonderen. Analog der Dekorationsmalerei verzichtet die dramatische Musik auf feine und feinste Ausarbeitung und subtile Vertiefungen, die im Theater verloren gehen würden und bestrebt sich, durch Farbenpracht und durch Uebereinstimmung mit dem Stoff der Handlung, mit dem Charakter der handelnden Personen die ihr versagten Eigenschaften zu decken. Sie greift, kurz gesagt, ins Volle, darf aber nicht in das Breite gehen (s. Styl). Die dramatische Musik verbindet sich entweder mit theatralischen Dichtungen, wie bei der Oper (s. d.), dem Singspiele (s. d.) und zum Theil beim Melodrama (s. d.), oder begleitet nur die dramatische Handlung in entsprechenden Tönen wie beim Melodrama und Ballet (s. d.). Inwieweit das Oratorium, die Passion und die Cantate sich mit der dramatischen Musik zu verbinden haben, ist in den einschlägigen besonderen Artikeln dargelegt worden.

Dramma lirico (ital.), lyrisches Drama und

Dramma per musica (ital.), Drama mit Musik, nennen die Italiener die grosse, ernste Oper (*Opera seria*) im Gegensatze zu der komischen Oper (*Opera buffa*). Bei J. S. Bach kommt diese Bezeichnung auch einmal als näherer Titel einer grösseren Cantate mit Chor »Der zufriedengestellte Aeolus« (11. Jahrg. der durch die Bach-Gesellschaft in Leipzig herausgegebenen Werke) vor. Es ist dies aber ein einzelner Ausnahmefall.

Dran, Mr. le, ein französischer Tonkünstler, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris lebte, gab 1765 ebenda ein Werk heraus, worin er eine »neue Art von Zeichen, die Accorde im Generalbass zu bemerken«, vorschlug. Da diese in der That seichte Methode weiter keine Beachtung fand, so sei auf die Andeutungen über dieselbe in Gerber's »Tonkünstler-Lexikon« 1790, pag. 352 und bei Laborde verwiesen. †

Dransfeld, Justus von, Professor der Theologie zu Göttingen, gestorben daselbst am 16. August 1714, hat sich in einem Schulprogramm, das in Clevesaal's Oration (Göttingen, 1707) erhalten geblieben ist, über den Werth der Musik bei den Alten ausgesprochen. (Vgl. Forkel's Literat.)

Draud, Georg, latinisirt Draudius, der wichtigste musikalische Bibliograph der älteren Zeit, geboren am 9. Januar 1573 zu Davernheim in Hessen, studirte zu Marburg Theologie, wobei er, um seine Studien durchführen zu können, gleichzeitig für eine Buchdruckerei Korrekturarbeiten übernehmen musste. Im J. 1594 wurde er Magister, fünf Jahre später Prediger zu Gross-Carben, 1614 zu Ortenburg und 1625 in seinem Geburtsort Davernheim. Die Drangsale des dreissigjährigen Krieges zwangen ihn 1635, von dort nach Butzbach zu flüchten, wo er auch kurze Zeit darauf gestorben ist. Verewigt hat er sich durch Zusammenstellung einer *Bibliotheca classica* (1611, 2. Aufl. 1625), einer *Bibliotheca exotica* (1625), sowie einer *Bibliotheca librorum germanicorum classica* (1625), welche wahrhaft unschätzbare Quellen für die genauere Kenntniss der musikalischen Literatur des 15., 16. und 17. Jahrhunderts sind und deshalb von Walther, Forkel und anderen Lexikographen und Geschichtsschreibern fleissig benutzt wurden. In der erstgenannten Bibliothek befindet sich von Seite 1609 bis 1654 (der 2. Aufl.) ein geordnetes Verzeichniss von musikalischen Autoren und deren Werken, wie es in gleicher Reichhaltigkeit und Genauigkeit bis dahin, unserer Kenntniss nach, noch gar nicht vorhanden gewesen ist. Die *Bibliotheca exotica* weist ein besonderes Verzeichniss der in ausländischen Sprachen (belgisch, böhmisch, dänisch, englisch, französisch, italienisch, spanisch, ungarisch u. s. w.) gedruckten musikalischen Werke auf. Die dritte Bibliothek endlich umfasst ausschliesslich die deutsche Literatur und zwar von den ältesten Zeiten an bis auf das Jahr 1625 n. Chr. Geb. Die ersten Ausgaben dieser drei Sammelwerke stehen an Vollständigkeit und Werth gegen die zweiten, in den oben bemerkten Jahren bedeutend vermehrt erschienenen Auflagen natürlich sehr zurück. Beide Ausgaben übrigens sind jetzt höchst selten geworden und finden sich nur in wenigen öffentlichen Bibliotheken noch vor.

D-re ist die guidonische alphabetisch-syllabische Tonbenennung für den unserm *d* entsprechenden Klang in der Blüthezeit der Mutation (s. d.), indem dieser Klang nur in dem einen von *c* zu beginnenden Tetrachord gebraucht werden konnte, und da stets als zweite Stufe *re* genannt werden musste. Eine Vereinigung der schon bekannten alphabetischen und der erst einzuführenden syllabischen Benennung schien um desswegen damals geboten zu sein, weil ein bestimmter Name für unseren, jetzt das »kleine *d*« genannten Ton noch nicht vorhanden war. 2.

Drebenstadius, Paulus, ein im 16. Jahrhundert lebender deutscher Magister, musikalisch bekannt nur durch einen »Hochzeitlichen Gesang von sechs Stimmen etc.« (Helmstädt, 1591). Vgl. Gerber's »Tonkünstler-Lexikon« 1812, pag. 934 und 935. †

Drechsel, Johann, ein Nürnberger Musiker, der nach Matthesons *Critic. Mus. II* p. 169 deshalb geschichtlich merkwürdig ist, weil er, ein Schüler des berühmten Froberger, der erste Klavierlehrer des Tonmeisters Joh. Phil. Krieger war. †

Drechsler, Franz, böhmischer Kirchencomponist, geboren am 25. März 1803 zu Rožmitál, erhielt den ersten musikalischen Unterricht im Gesang und Klavier von dem in Böhmen rühmlichst bekannten Joh. Jak. Ryba und trat, vom Grafen Johann Kolovrat-Krakovský unterstützt, zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung als Contrabassschüler in's Prager Musik-Conservatorium, wo er unter Director Dionys Weber die Harmonielehre und den Contrapunkt und unter Prof. Wenzel Hause den Contrabass studirte. D. beschäftigte sich frühzeitig mit der Composition von Kirchensachen, schrieb viele Compositionen dieser Gattung und erhielt von dem Prager Verein zur Veredlung der Kirchenmusik in Böhmen im J. 1833 den zweiten Preis für eine Figuralmesse, im J. 1834 den zweiten Preis für ein *Veni Sancte* und *Te Deum* und im J. 1838 den ersten Preis für seine Pastoralmesse. In den J. 1835—1839 componirte er viele böhmische Lieder, die alle im Drucke erschienen sind und sich durch edle Melodien und gute Charakteristik auszeichnen und schrieb auch einige Concertstücke für den Contrabass. D. lebt zu Prag als Chordirector an der Pfarrkirche zu St. Peter und als Contrabassist beim deutschen Landestheater. M—s.

Drechsler, Johann Gabriel, deutscher Baccalaureus der Theologie und zuletzt Schulcollege zu Halle, geboren um 1650 zu Wolkenstein im Lande Meissen und gestorben zu Halle am 22. October 1677, promovirte 1670 zu Leipzig mit einer Dissertation: »*De Cithara Davidica*«, die auch dort gedruckt wurde. Man findet diese Dissertation deutsch von Georg. Serpilius in dessen Werke: »*In vitis Scriptorum sacrorum germanice editis*« pars IX p. 34 und in der ursprünglichen lateinischen Fassung Ugolini *Thesaur. ant. sacr. T. XXXII* p. 171. †

Drechsler, Joseph, trefflicher Musikpädagoge und Componist, geboren am 26. Mai 1782 zu Vlachovo Březí (Wällisch-Birken) in Böhmen, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der Cantor und Schullehrer in seinem Geburtsorte war. Im Alter von 10 Jahren kam D. als Sängerknabe nach Passau zu den Franziskanern, dann ins Benediktinerstift zu Florenbach, wo er die Humaniora studirte und unter dem berühmten Organisten Grotius den Generalbass und Contrapunkt erlernte. Von dort kehrte er nach Passau zurück, um die Philosophie zu studiren, ging dann nach Prag und absolvirte die Theologie; da er aber seiner Jugend wegen nicht die Weihen erhalten konnte, studirte er die Rechte. Ehe er dies Studium vollendete, begab er sich im J. 1807 nach Wien, einem Rufe Heusler's folgend, um die Kapellmeisterstelle am Leopoldstädter Theater zu übernehmen. Als er aber die Verhältnisse dieser Bühne näher kennen lernte, nahm er den Antrag nicht an und lebte von Musiklektionen. Im J. 1810 wurde D. zum Correpetitor beim k. k. Hofoperntheater und im J. 1812 zum Kapellmeisteradjunct ernannt. Als Einschränkungen an diesem Theater stattfanden, verlor er seine Stelle, wurde aber bald als Orchesterdirector an den Theatern in Baden und Pressburg engagirt. Müde des Herumziehens nahm er die Organistenstelle bei den Serviten in Wien an und bemühte sich, das gesunkene Orgelspiel zu heben. Darum er-

öffnete er am 18. März 1815 eine Musikschule zur Ausbildung der Schulcandidaten in der Musiktheorie und im Orgelspiel und ertheilte unentgeltlichen Unterricht. Im J. 1816 wurde er zum Chorregenten bei St. Anna, im J. 1823 zum Kapellmeister an der Universitätskirche und an der Hof-Pfarrkirche ernannt. Ein Jahr früher (1822) hatte er die erste Kapellmeisterstelle am Leopoldstädter Theater angenommen und behielt sie bis zum Jahre 1830, wo die besten Kräfte dieser Bühne: Krones, Lang, Raymund u. s. w. entweder starben oder austraten. Von da an war er nur als Chorregent der Kirche am Hof thätig, setzte aber seinen Unterricht im Generalbass und Orgelspiel bei St. Anna fort. Am 13. Juni 1844 erhielt er nach Gänsbacher's Tod die Stelle des Kapellmeisters am St. Stephans-Dome, wo er bis zu seinem Tode, der am 27. Februar 1852 erfolgte, erspriesslich wirkte. — Als Componist entwickelte D. eine grosse Fruchtbarkeit und hat sich um die Wiener Lokaloper und das Singspiel unbestreitbare Verdienste erworben. Von seinen theoretischen Werken verdienen namentlich angeführt zu werden: eine Orgelschule, Harmonie- und Generalbasslehre, Praktisch-theoretischer Leitfaden zum Präludiren, Pleyel's Clavierschule, verbessert in 2 Abtheilungen; ferner componirte er 10 grosse, 6 kleinere Messen, 1 Requiem, 2 Te Deum, 2 Veni sancte, 20 Gradualien und Offertorien; 6 Opern (»Claudine von Villabella«, »Der Zauberkorb«, »Pauline«, »Die Schauernacht«, »Die Feldmühle«, »Continea«), 25 komische Singspiele, Lokalpossen und Pantomimen, darunter die bekannten: »Diamant des Geisterkönigs«, »Das Mädchen aus der Feenwelt«, »Der Berggeist«, »Der Wunderdoctor« u. s. w. Endlich schrieb er 3 Cantaten, darunter jene zur Einweihung des neuen israelitischen Bethauses, viele Arien, Lieder, Sonaten, Fugen, Quartette, Ouverturen u. s. w. M—s.

Drechsler, Karl, einer der besten deutschen Violoncello-Virtuosen, geboren am 27. Mai 1800 zu Kamenz in Sachsen, erhielt frühzeitig Musikunterricht und zeichnete sich auf dem Violoncello so aus, dass er 1820 bei der Hofkapelle in Dessau eine Anstellung fand. Behufs weiterer und höherer Studien auf seinem Instrumente ging er 1824 auf längere Zeit nach Dresden, wo er einer der ausgezeichnetsten Schüler Dotzauer's wurde und als solcher auf zahlreichen Kunstreisen, die sich bis nach England und Schottland erstreckten, auch glänzend anerkannt wurde. Seine Vorzüge als Solo-, als Orchester- wie als Quartettspieler waren gleich bedeutend und sein nobler glänzender Ton, seine elegante Bogenführung, tadellose Reinheit und Sauberkeit, endlich sein geschmackvoller Vortrag entzückten Kenner und Laien gleichermassen. Im J. 1826 erhielt er zu seiner lebenslänglichen Anstellung in Dessau den Titel eines herzogl. Concertmeisters und zog von allen Seiten her Schüler nach der kleinen Residenzstadt. Die namhaftesten derselben sind neben seinem Sohne Louis die berühmt gewordenen Violoncellisten Cossmann, Espenhahn, Grützmacher, Aug. Lindner u. s. w. — Sein eben genannter Sohn, Louis D., geboren am 5. Octbr. 1822 zu Dessau, vom Vater zunächst zum Violoncello-Virtuosen ausgebildet, trieb in Paris und Italien auch eifrig Gesangstudien und lebt, als Solo- und Quartettspieler, sowie als tüchtiger Musiklehrer hochgeschätzt, in Edinburg.

Dregert, Alfred, deutscher Componist und Operndirigent, Sohn des durch mehrere volksthümliche Compositionen bekannten Polizeiraths D., wurde in Frankfurt a./O. am 26. Septbr. 1836 geboren und zeichnete sich schon in seiner Jugend durch musikalische Begabung, namentlich in der Instrumentalcomposition aus. Nach Berlin behufs seiner musikalischen Ausbildung übergesiedelt, genoss er dasselbst den Klavierunterricht H. v. Bülow's und machte erfolgreiche theoretische Studien bei A. B. Marx und R. Wuerst. Seine Compositionen, bestehend in Sinfonien, Ouvertüren, Streichquartetten, namentlich im Drucke erschienene Lieder, bekunden grosse Gewandtheit in Beherrschung der Form, glückliches melodisches Erfindungstalent und nicht selten charakteristische Eigenthümlichkeiten in der Harmonie. Seit 12 Jahren ist D. als Operndirigent thätig gewesen und hat sich in dieser Stellung um die Hebung der Operncultur in mehreren grösseren Städten Deutschlands, als Bamberg, Trier, Rostock u. s. w., verdient gemacht. Auch hat

er sich in letzterer Zeit, rein künstlerischen Studien huldigend, mit Erfolg der Militärmusik-Instrumentation gewidmet, was um so mehr anerkannt werden darf, als diese Instrumentalgattung von den Civilcomponisten leider fast gar nicht gepflegt wird und noch sehr der Veredelung bedarf.

Dreher, ein gewöhnlicher walzerartiger, ursprünglich aus Böhmen und Oesterreich stammender Tanz im Dreivierteltakt, von ruhiger, gemässigter Bewegung. Die Musik zu dieser Tanzart besteht gewöhnlich, ähnlich wie die des Ländlers, aus zwei sich wiederholenden Theilen, welche je acht Takte umfassen. Doch ist die Melodie wegen der nicht genau bestimmbaren Figur des Tanzes nicht nothwendig an die Taktzahl gebunden. Wie vom Walzer hat man auch vom D. ganze, zum Behufe dieses Tanzes gesetzte, aus verschiedenen auf einander folgenden Weisen bestehende Suiten. Diese CompositionsGattung ist aber ebenso wie der Tanz selbst jetzt veraltet.

Drehorgel oder **Leierkasten** (latein.: *Organum portabile*, französ.: *Orgue de Barbarie*), ein bekanntes, vulgäres Instrument mit Pfeifenwerk von verschiedener Grösse. Es besteht aus einem meist bequem tragbaren viereckigen Kasten von einer Länge bis zu 1,5 Meter, von einer Höhe bis zu 1 Meter und beinahe gleicher Tiefe, in welchem zwei bis drei Register Pfeifen liegen, die einen Tonumfang von zwei oder drei Oktaven und darüber ergeben. Die Stelle des Spielers vertritt, da das Spiel selbst rein mechanisch betrieben wird, eine Walze mit Stiften, durch welche eine Art Claviatur in Bewegung gesetzt wird. In die Walze eingeschlagene kleine Stifte bestimmen die Melodie und die dürftige Harmonie des vorzutragenden Tonstückes und sind so geordnet, dass diese Stifte, sobald die Walze durch eine aussen, an der rechten Seite des Kastens befindliche Kurbel in Umlauf gesetzt wird, den Clavis desjenigen Tones, der zum Erklingen gebracht werden soll, niederdrücken. Dadurch öffnen sich die Ventile der Windlade für die erforderliche Dauer des Tones und werden die Pfeifen zur Ansprache gebracht, indem nämlich die Walze an dem einen ihrer Enden mit einem kleinen Faltenbalg in Verbindung steht, der zugleich mit ihr durch das Drehen der Kurbel in Thätigkeit geräth. Statt der Kurbel bringt man mitunter auch Gewichte an, welche, wie bei Spieluhren, den Mechanismus in Bewegung setzen. Nicht selten sind auch statt der Pfeifen freischwingende Zungen, nach Art der Physharmonika, die Klangerreger. Natürlich können auf der D. nicht mehr Tonstücke hervorgebracht werden, als gerade auf der Walze durch die eingeschlagenen Stifte geordnet sind. Welches davon nun und mit welchen von den vorhandenen Stimmen im Augenblicke abgeleiert werden soll, bestimmt die Verschiebung und gehörige Stellung der Walze, die durch einen aussen an der rechten Seite des Kastens befindlichen Zapfen geschieht, auf welchem durch Einschnitte die Ordnung der Tonstücke angemerkt ist. Dieses einförmige, gänzlich charakterlose Instrument höchstens bildet bekanntlich einen Bestandtheil der Volksbelustigungen niedrigster Art und wird nur zur Strassenmusik oder zur Tanzmusik in Dorf- oder Winkelschenken benutzt. Die kleinste Gattung der D., von den Franzosen *Serinette* (Vogelorgel) genannt, hat nur ein Register von 9 bis 10 kleinen Kernpfeifen, die in einer beliebigen Tonart diatonisch gestimmt sind und dient den Kindern zum Spielzeug, oder auch dazu, den Singvögeln, welche künstlich abgerichtet werden sollen, kleine Stückchen zu lehren.

Drei. Das Zifferzeichen 3 bedeutet in der Generalbasslehre die Terz, auch den vollkommenen Dreiklang, in welchem Falle jedoch häufiger noch eine 5 darüber gesetzt wird, also: $\frac{5}{3}$. In ausgeschriebenen Stimmen dient es zur Bezeichnung einer Triole (s. d.) und in der Clavierapplicatur auch als Vorschrift zum Gebrauch des dritten Fingers.

Drei, Francesco, ausgezeichnete italienischer Violinvirtuose, geboren 1737 zu Siena, zählte zu den hervorragendsten Schülern Nardini's. Besonders wurde die Art gerühmt, wie er das Adagio gesangreich und seelenvoll vorzutragen wusste. Er hat auch Compositionen für sein Instrument veröffentlicht und starb im J. 1801.

Dreiachtel-Takt (französ.: *Trois-huit*) ist diejenige einfache ungerade Taktart, welche drei Achtel als Taktglieder enthält. S. Rhythmus; Takt, Taktart.

Dreichörig, den Bezug der Saiteninstrumente und die gemischten Orgelstimmen betreffend, oder als aus der Vocal- oder Instrumentalmusik hergenommene Bezeichnung, s. Chor.

Dreidoppelter Contrapunkt, s. Vielfacher Contrapunkt.

Dreieckige Lyra, s. Lyra.

Dreieintel-Takt, in Ziffern dargestellt durch $\frac{3}{1}$ oder zuweilen auch nur durch eine durchstrichene 3, ist eine aus drei ganzen Noten zusammengesetzte, selten vorkommende Taktart. S. Takt, Taktart.

Dreier (latein.: *Numerus ternarius*, französ.: *Rhythme ternaire*), heisst diejenige rhythmische Periode, welche drei Takte umfasst, z. B.:



Vorstehendes Sätzchen weist zwei D. auf (a und b), d. h. es umfasst zwei melodische Glieder, welche mit je drei Takten einen Abschluss gefunden haben, indem schon im dritten Takte die Cäsar (durch die Viertelpause noch bemerklicher gemacht) befindlich ist. S. auch Rhythmus.

Dreier, Johann Matthias, ein sonst unbekannter deutscher Componist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gab drei *Salve regina* für eine Sopranstimme und vier Instrumente seiner Composition (Speier, 1782) heraus. Auch in der »Blumenlese für Clavier« befinden sich einige von ihm componirte kleine Stücke.

Dreifach. Dies Wort gehört mit zu den Fachausdrücken, deren sich die mathematische Klanglehre zu bedienen pflegt, um allgemein die Tonentfernung anzudeuten, in welcher nicht in einer Oktave befindliche, ein Intervall bildende Töne sich befinden müssen; die Oktave wird demgemäss als Maasseinheit betrachtet. Jede Tonentfernung, die über zwei Oktaven gross ist und deren eine Grenze innerhalb der dritten Oktave von der andern entfernt befindlich, nennt man dr.; dem entsprechend redet man von den Klängen *c...g* als einem dr. Intervall, wenn man z. B. den Zwischenraum der Töne *C...g'* angeben will, wie man sagt, dass die Töne *C...G* ein einfaches (s. d.), *C...g* ein zweifaches (s. d.) u. s. f. Intervall bilden. Diese Benennungsweise eines Intervalls hat deshalb einen Werth, weil die einfachen alphabetischen Namen zweier Töne, woran sich gewöhnlich dieser Fachausdruck anschliesst, zwar die eigentliche Tonentfernung kennzeichnen, diese aber in der entferntesten wie engsten Lage, denselben Gefühlseindruck hervorbringend (s. Oktave), durch Töne erzeugt werden können, die von Körperschwingungen herrühren, welche ihrer Zahl nach sehr verschieden sind. Die genaueste Angabe aller Intervalle und somit auch der dr.en würde, wie man aus Vorhergehendem ersieht, durch direkte Aufzeichnung der Körperschwingungen der Einzelntöne geschehen. Diese Aufzeichnungsart ist aber in Bezug auf den Fachausdruck dr. durchaus nicht zu befürworten, sondern höchstens in dieser Beziehung zu merken, dass alle dr. Intervalle durch Schwingungszahlen ausgedrückt werden, von denen die eine stets zwischen dem vier- und achtfachen der andern liegen muss; z. B. ein dr.s Intervall von einem durch 120 Schwingungen erzeugten Tone kann nur in der Region der Klänge, welche durch 480 bis 960 Schwingungen hervorgebracht werden, liegen. Die Erklärung hierfür ergibt sich aus Vorhergehendem von selbst, wenn man die Artikel Oktave und Schwingungen mit zu Rathe zieht. Weit mehr als diese Aufzeichnungsmethode ist die Intervalldarstellung mittelst Proportionen zu empfehlen, da sie, ebenfalls korrekt, auch für die durch die sprachliche Bezeichnung dr. gekennzeichneten Tonentfernungen eintritt. Wir wissen aus der Verhältnisslehre (s. d.), dass jede Ration grösserer Ungleichheit, die kleiner als 2:1, ein Intervall in der Oktave darstellt, wohingegen jede Proportion, deren Glieder von einander weiter entfernt sind, eine über eine Oktave hinausgehende Tonentfernung bezeichnet. Ein gegebenes Intervall in der Oktave, 3:2 z. B., wird zu einem um eine Oktave erweiterten gemacht, wenn man das erste Glied durch 2 multiplicirt oder das zweite

durch diese Grösse dividirt: 6 : 2 oder 3 : 1; man wählt von beiden Erweiterungen stets die, welche uns die kleinsten Zahlen giebt. Dieselbe Rechnungsweise muss bei jeder ferneren Erweiterung um eine Oktave wiederholt werden. Hiernach ergibt sich, dass ein jedes Zahlenverhältniss, das zweimal reducirt werden muss, um eine Proportion, kleiner als 2 : 1, zu geben, die arithmetische Darstellung eines Intervalles ist, das man dr. nennen muss. Die folgende Tabelle bietet die gebräuchlichsten Intervalle in Proportionsausdrücken und weist deren Reducirung auf zwei- und einfache nach:

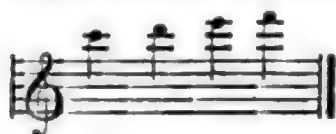
Die dreifachen Verhältnisse:	einmal reducirt geben die zweifachen:	und diese einmal reducirt die einfachen Intervalle:	deren Namen:
8 : 1 4 : 1 2 : 1 . .	die Oktave.
6 : 1 3 : 1 3 : 2 . .	die Quinte.
16 : 3 8 : 3 4 : 3 . .	die Quarte.
5 : 1 5 : 2 5 : 4 . .	die grosse Terz.
24 : 5 12 : 5 6 : 5 . .	die kleine Terz.
20 : 3 10 : 3 5 : 3 . .	die grosse Sexte.
15 : 2 15 : 4 15 : 8 . .	die grosse Septime.
36 : 5 18 : 5 9 : 5 . .	die kleine Septime.
9 : 2 9 : 4 9 : 8 . .	der grosse Ganzton.
40 : 9 20 : 9 10 : 9 . .	der kleine Ganzton.
64 : 15 32 : 15 16 : 15 . .	der grosse Halbton.
25 : 6 25 : 12 25 : 24 . .	der kleine Halbton.

C. B.

Dreifache Intervalle, s. Dreifach; **Zusammengesetzte Intervalle**.

Dreiflöte, eine Orgelstimme, deren Pfeifen dreiseitig sind und an jeder Seite einen Aufschnitt haben.

Dreigestrichen ist der von der alten deutschen Tabulatur (s. d.) herstammende Beiname der fünften Oktave (die Contraoktave abgerechnet) unseres Tonsystems, genauer bezeichnet, der 7. Oktave von $C_2 = 10$ Meter als Grundton ausgerechnet. Die darin enthaltenen Töne werden dreigestrichene Töne oder Noten genannt, weil sie, wenn durch Buchstaben ausgedrückt, mit drei kleinen Querstrichen über den (kleinen) Buchstaben geschrieben werden, z. B. $\overset{\equiv}{c}$, $\overset{\equiv}{d}$, $\overset{\equiv}{e}$, $\overset{\equiv}{f}$ u. s. w.



In neuerer Zeit pflegt man die Striche meist durch eine dem Buchstaben rechts oben (oder auch unten) beigefügte kleine Zahl von gleichem Betrage zu ersetzen, also c^3 , d^3 ,

e^3 , f^3 , oder c_3 , d_3 , e_3 , f_3 u. s. w. S. Notenschrift. Auch versteht man unter dreigestrichenen (oder dreigeschwänzten) Noten zuweilen die Vierundsechzigstel-Noten (♪ oder ♪), weil dieselben durch drei Striche oder Querstriche (auch Füsse oder Balken genannt) aufgezeichnet werden.

Dreigliederige Taktarten, s. unter Takt, Taktart.

Dreiklang (latein.: *Trias*) heisst im Allgemeinen: ein Accord von drei Tönen. Ein Accord ist nach meiner Auffassung »ein Zusammenklang von mindestens drei ihrer Höhe nach wesentlich verschiedenen Tönen, deren gegenseitige Beziehungen an sich verständlich sind«. »An sich verständliche sind Beziehungen zwischen den einzelnen Tönen eines Zusammenklanges, wenn diese Töne — (für sich betrachtet und ohne Berücksichtigung vorausgehender und nachfolgender Theile eines Tonsatzes) — in Höhenverhältnissen stehen, die sich in die drei »Grundintervalle« (s. d.), »reine Oktave«, »reine Quinte« und »grosse Terz« zerlegen lassen. (Siehe »Consonanz«, II. S. 571.) In diesem Falle aber sind die Töne eines Zusammenklanges

unter einander verwandt. Dr. könnte man daher jeden Zusammenklang nennen, der aus drei wesentlich verschiedenen aber verwandten Tönen besteht. In der Regel bezeichnet man mit diesem Ausdrucke jedoch nur die Grund- und Stammformen der consonirenden Accorde (s. II. S. 572) und die aus drei Tönen bestehenden Stammformen der Hauptdissonanzen (s. II. S. 575 und 581). Unter diesen Formen finden sich nun folgende entsprechende Accorde: A. consonirende: 1. der »Dur-Dr.« (»*Trias harmonica majora*«, auch »harter«, »grosser« oder »Haupt-Dr.« genannt, (s. II. S. 572), bestehend aus dem Grundtone, dessen (höherer) grosser Terz und reiner Quint (*a*), 2. der »Moll-Dr.« (»*Trias harmonica minor*«, auch »kleiner« und »weicher« Dr., s. II. S. 572), bestehend aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quint (*b*); B. unter den Vorhaltsdissonanzen: 3. der »übermässige« Dr. (*Trias superflua*, s. II. S. 575), bestehend aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quint (*c*); C. unter den Dominantdissonanzen: 4. der »verminderte« Dr. (»*Trias deficiens*« oder »*Trias manca*«, s. II. S. 581), bestehend aus Grundton, kleiner Terz und verminderter Quinte (*d*). — Diese Accorde finden sich in jeder Tonart auf folgenden Stufen (s. II. S. 573, 580 und 586): 1. der »Dur-Dr.« in Dur (*e*) auf der ersten, vierten und fünften, in Moll (*f*) auf der fünften und sechsten; 2. der »Moll-Dr.« in Dur (*g*) auf der zweiten, dritten und sechsten, in Moll (*h*) auf der ersten und vierten; 3. der »übermässige« Dr. in Moll (*i*) auf der dritten; 4. der »verminderte« Dr. in Dur (*k*) auf der siebenten, in Moll (*l*) auf der zweiten und siebenten Stufe. Es sind dieses mit Ausnahme des übermässigen Dr.s dieselben Accorde, die auch Gottfr. Weber (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«, I. S. 199 ff. und II. S. 45) als Stammaccorde annimmt. Aeltere Tonlehrer nehmen noch einen verminderten Dr. auf der »willkürlich erhöhten« sechsten Stufe in Moll (*m*) an. (Ueber die Berechtigung hierzu sehe man unter Consonanz, II. S. 567 nach.) Der übermässige Dr. (*c* und *k*) hat in der Theorie noch nicht seit langer Zeit Bürgerrecht erlangt, seine Annahme ist aber nothwendig und berechtigt (s. II. S. 575). Eingehenderes über denselben hat Weitzmann veröffentlicht. M. Hauptmann nimmt in der von ihm sogenannten »Molldurtonart«*) noch einen übermässigen Dr. der vertieften sechsten Stufe (*n*) an. (Siehe M. Hauptmann, »Lehre von der Harmonik«, S. 21.) Die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts liessen ausser den beiden consonirenden Dr.n nur noch den verminderten als Stammaccord gelten, den einzelne von ihnen (z. B. Kirnberger) für consonirend hielten. (Ueber die Bezeichnung aller dieser Accorde in der Generalbassschrift sehe man die Artikel »Generalbass« und »Signaturen« nach.)

a) b) c) d) e) C-dur: f) C-moll.

g) C-dur. h) C-moll. i) C-moll. k) C-dur. l) C-moll.

m) C-moll. n) M. Hauptmanns »C-moll-durtonart«.

II. III. VI. I. IV. III^s. VII^o. II^o. VII^o. \sharp VI^o. \flat VI^o.

Der tiefste Ton eines Dr.s heisst der Grundton desselben; den zweiten Ton nennt man Terz, den dritten Quint. Wird einer der beiden zuletzt genannten Töne

*) Näheres über dieselbe findet man unter »Tonart.«

tiefster Ton oder Basston, so entsteht eine »Umkehrung« oder eine »Verwech- selung« (s. d.) des Dr.s (s. II. S. 572, 575 und 582). Diese Umkehrungen heissen dann nicht mehr Dr.e, sondern man benennt sie nach den Intervallen, welche die höheren Töne mit dem jedesmaligen Basstone bilden würden, wenn man die be- treffende Form notirte. So erhält man »Terzsexten« oder kurz »Sextenaccorde« (a) und »Quartsextenaccorde« (b). (Ueber diese Formen findet man Weiteres in den betreffenden Artikeln und unter »Conson.«) Im Uebrigen kann jeder Ton ein- mal vorhanden sein (c) oder mehrfach (d, s. »Verdoppelung«), es kann jeder Ton relativ höchster Ton werden (e, s. »Lagen«), die Töne können dicht bei einander liegen (f, s. »Enge Harmonie«) oder über einen grösseren Abschnitt der Scala zerstreut sein (g, s. »Erweiterte Harmonie«, »zerstreute Harmonie«): sobald nur der Grundton im Basse liegt, so behält ein solcher Accord den Namen »Dr.«



Notirt man die zuerst angegebene Form der Dr.e, so haben diese letzteren auf dem Notensysteme, wenn man von den Versetzungszeichen absieht, alle gleiche Gestalt ($\begin{smallmatrix} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{smallmatrix}$). Dadurch liessen sich viele Theoretiker verleiten, dieses rein äusserliche und zufällige Merkmal für das Hauptmerkmal des Begriffes »Dr.« zu halten. Es war eben die sinnlose Anschauung, als komme es nicht auf den Klang eines Accordes an, sondern nur auf seine Gestalt bei seiner Notirung, bis in die neueste Zeit hinein fast allgemein verbreitet (s. II. S. 564 und 567). Man nannte daher jede Notengestalt von obiger Form, d. h. jeden Zusammenklang, der als Grundton, beliebige Terz und beliebige Quint notirt wurde, einen Dr. So erhielt man noch eine weitere Anzahl von Dr.n, die man wohl gar als Grund- oder Stammaccorde angesehen wissen wollte (s. unter »Accord«, I. S. 24). Diese Dr.e nannte man »uneigentliche«, während die oben angeführten »eigentliche Dr.e« hiessen. In der Regel werden noch folgende Dr.e als uneigentliche aufgeführt: 1. der »hartverminderte Dr.« (a), 2. der »doppeltverminderte Dr.« (b), 3. der »doppeltübermässige Dr.« (c), 4. der »weichübermässige Dr.« (d), 5. »doppelalterirte Dr.e« (e). Den ersten und zweiten dieser uneigentlichen Dr.e gebrauchte man zur Erklärung der »übermässigen Quartsext« (f) und der »übermässigen Sextaccorde« (g, s. d. und II. S. 587); die übrigen hielt man zur Begründung solcher Zusammenklänge für erforderlich, die durch Zufügung eines Tones (s. »übervollständige Accorde« und II. S. 588) oder durch Anwendung einer durch langjährigen Gebrauch geheiligten musikalischen Orthographie (»alterirte Accorde«, s. II. S. 589) aus bekannten Accorden entstehen, oder durch »zufällige Dissonanzen« (s. d. und II. S. 591) gebildet werden.



Alle jene Fälle, welche die Annahme der uneigentlichen Dr.e als Stammaccorde zu fordern scheinen, haben in dem Artikel »Consonanz und Dissonanz« ihre Erklärung gefunden, ohne dass noch andere als die obengenannten vier Dr.e angenommen zu werden brauchten. Jene naiven Pedanten erschweren daher die Theorie

durch Anwendung eines Verfahrens, das — abgesehen selbst von seiner gänzlichen Sinnlosigkeit — auch vollkommen überflüssig ist. Wollte man in derselben Weise mit Beziehung auf Septimen- und Nonenaccorde u. dergl. consequent fortfahren, so würde man mindestens mit Just. H. Knecht (»Elementarwerk der Harmonie«) 3600 Accorde annehmen müssen, »worunter allein 720 übelklingende Stammaccorde mit den wunderlichsten Namen (»kleinvermindertkleine traurigklingende Terzdecimenundecimenonenseptimenaccorde« u. s. w.) vorkommen und deren noch nicht einmal vollständiges Namensverzeichniss schon allein 15 Quartseiten füllt«. (Gottfr. Weber, a. a. O. I. S. 205.) Weitläufig lässt sich über den Begriff Dr. auch J. B. Scheibe aus (»Ueber die musik. Compos.« I.). Otto Tiersch.

Dreist, Karl August, trefflich gebildeter Dilettant, geboren am 20. Decbr. 1784 zu Rügenwalde in Pommern, gestorben als Regierungs- und Schulrath am 11. Septbr. 1836 zu Stettin, war ein Schüler Pestalozzi's und veröffentlichte u. A. einen Aufsatz »über die Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen und Nägeli'schen Grundsätzen«. Er hat auch Lieder im jugendlichen und im Volkston componirt.

Dreistimmig (triphonisch) oder dreistimmiger Satz heisst ein Tonsatz, in welchem sich eine Ober-, eine Mittel- und eine Grundstimme gleichzeitig bei melodischer Verschiedenheit harmonisch vereinigen, sei es nun, dass die Vereinigung auf einem einzigen Instrumente, z. B. auf dem Clavier, oder auf verschiedenen hergestellt wird, in welchem Falle man den dreistimmigen Satz Trio (s. d.) nennt, oder dass drei Singstimmen das dreistimmige Verhältniss ergeben, in welchem Falle die Bezeichnung Terzett (s. d.) gebraucht wird. Die Behandlung der drei Stimmen ist, wie bei jeder mehrstimmigen Setzart, eine verschiedene, entweder so, dass die Oberstimme oder Hauptstimme die Melodie führt und die beiden anderen sich nur ausfüllend oder begleitend verhalten, ein Verhältniss, welches eine vorwiegend harmonische Setzart beansprucht, oder so, dass alle drei auf eine mehr oder minder concertirende Weise sich aussprechen, jede einzelne selbständig melodisch entwickelt und gleichen Antheil an der Durchbildung des Tongedankens nimmt. Letztere Behandlungsart wird polyphon genannt; sie gestattet und verlangt sogar die Anwendung aller Mittel der höheren Setzkunst (Imitation, Kanon, Fuge u. s. w.). In beiden Fällen können sich zu den drei Stimmen noch andere gesellen, entweder einfach verstärkend oder harmonisch füllend, ohne dass dieselben jedoch einen selbständigen Antheil an der Durchführung des Hauptgedankens nehmen dürfen; ja in Vocalsätzen kann den drei obligaten Stimmen eine vierte Füllstimme beigegeben werden. Das Nähere über die Behandlungsart der Stimmen im Trio- und Terzett findet man unter den Specialartikeln, sowie unter Harmonie, Modulation, Polyphonie u. s. w. — Die ältesten, uns noch bekannten Beispiele von dreistimmiger Harmonie, in welcher zwei Stimmen in Terzen, Quartan und Sexten gehen, und der Bass dann und wann die Accorde bestimmt, fallen in das 13. und 14. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, und man findet solche z. B. in den Gesängen des Adam de la Hale (1250 bis 1280), des Francesco Landino (1350 bis 1410) u. s. w. — Dreistimmig als Vorschrift für den musikalischen Vortrag wird gewöhnlich durch den italienischen Ausdruck *a tre voci* oder kurzweg *a tre* wiedergegeben.

Dreitaktige Satzbildung, s. Dreier und Periodenbau.

Dreiviertel-Takt (französ.: *Mesure à trois temps*) ist diejenige der einfachen ungeraden Taktarten, welche drei Viertheile als Taktglieder enthält. Er wird durch die Zifferbezeichnung $\frac{3}{4}$ dem betreffenden Tonstücke vorgeschrieben. S. Takt, Taktart.

Dreizweitel- oder Dreihalbe-Takt (französ.: *Mesure à trois blanches*) heisst die einfache ungerade Taktart, die aus drei halben Noten oder Schlägen zusammengesetzt ist. Er wird durch die Ziffer $\frac{3}{2}$ angezeigt. S. Takt, Taktart.

Dreschke, Georg August, Claviervirtuose und Lehrer des Pianofortespiels am königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, geboren ebendasselbst im J. 1798, hat besonders als Erfinder einer neuen Art von Claviatur von sich reden gemacht.

Bei derselben lagen alle Claves in gleicher Fläche, so dass also die Obertasten ganz wegfielen. Ein Instrument dieser Construction führte D. 1835 öffentlich in einem Concerte in Berlin vor. Die allgemeine Einführung und Verbreiterung dieser Erfindung verhinderte die dadurch nicht gewonnene Erleichterung des Spiels und die durch dieselbe gänzlich veränderte Art der Fingersetzung. Ausserdem ist D. als Componist von ein- und mehrstimmigen Liedern und kleineren Claviersachen aufgetreten und hat auch ein »System der acht Kirchentonarten nach Mortimer« (Berlin, 1834) veröffentlicht. Er starb am 6. Aug. 1851 zu Berlin.

Drese, Adam, deutscher Componist, berühmt als Meister im Recitativstyl, geboren um 1630 im Thüring'schen, wurde in seiner Jugend von Herzog Wilhelm IV. von Weimar zu dem berühmten Kapellmeister Marco Sacchi nach Warschau geschickt, um unter dessen Anweisung die Composition zu studiren. Von da zurückgekehrt, wurde D. Kapellmeister in Weimar, später, unter der Regierung Herzog Bernhards auch noch Kammersecretär und Stadt- und Amtsschulze zu Jena. Der Tod des Herzogs beraubte ihn aller dieser Stellen, und in gedrückter Stimmung, wie er war, suchte er Trost im Studium der Schriften der Pietisten, besonders Spener's. Dieser, dem ehemaligen Lebemann, der D. gewesen, gefährlichen Beschäftigung entriss ihn ein Ruf als Kapellmeister nach Arnstadt, wo er wieder eine rege musikalische Thätigkeit entfaltete und 1718 starb. Die Zahl seiner Kirchen- und Kammermusikwerke (auch einige Opern hat er geschrieben) war eine sehr grosse; bis auf Fragmente hin ist aber alles mitsammt den Titeln als verloren gegangen zu betrachten. Was man von seinen Werken noch weiss, beschränkt sich auf Folgendes: D. war Dichter und Componist des heute noch gesungenen Chorals »Seelenbräutigam« (um 1690 entstanden, 1704 in Freylinghausen's Gesangbuch befindlich), sowie der Kirchenlieder »Jesus, Gottes Lamm« und »Jesus, ruf' mich von der Welt«. Ferner hat er schon 1657 die Melodien zu Georg Neumark's »patriotischem Lustwalde«, sowie zu mehreren Liedertexten von Büttner geschrieben. Endlich existirt noch von ihm eine 1772 zu Jena gedruckte Sammlung von Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Arien und Intraden. Mattheson nennt D. auch als Verfasser einer Abhandlung von der Composition, von der sonst nicht das Geringste bekannt ist. Hochgerühmt wurde seiner Zeit die Art und Weise, wie D. das Recitativ musikalisch zu behandeln wusste.

Drese, Johann Samuel, fruchtbarer Componist, Schüler und Verwandter des Vorigen, geboren 1644, war zuerst Hoforganist zu Jena, seit 1683 Hofkapellmeister zu Weimar und starb daselbst am 1. Decbr. 1716. Auch seine Werke sind verloren gegangen. — Sein Sohn, Johann Wilhelm D., war ebenfalls ein in seiner Zeit beliebter und fleissiger Componist und starb 1745 zu Erfurt mit dem Titel eines herzogl. Weimar'schen Vice-Kapellmeisters.

Dresel, H. E., Gssanglehrer am Seminar zu Detmold, ein Schüler Friedr. Schneider's in Dessau, hat ein- und mehrstimmige Lieder, meist Schulgesänge, componirt und eine Sammlung der letzteren, sowie ein Choralbuch veröffentlicht.

Dresel, Otto, trefflicher Pianist und begabter Componist, geboren 1826 zu Andernach am Rheine, machte seine höheren musikalischen Studien bei Ferd. Hiller in Köln und auf dem Conservatorium in Leipzig bei Mendelssohn. Nach des Letzteren Tode verliess er Europa und lebte von 1848 bis 1851 als Musiklehrer in New-York, wo er die ersten grösseren Proben seiner künstlerischen Tüchtigkeit und Gediegenheit ablegte. Im J. 1852 siedelte er nach Boston über und gründete später daselbst ein Musikinstitut. Seine Compositionen bestehen überwiegend in Solostücken für Pianoforte sowohl wie für Gesang; ausserdem hat er grössere Kammermusikwerke, Trios, Quartette u. s. w. geschrieben, welche von kompetenter Seite her ein vorzügliches Lob erfahren haben.

Dresig, Sigismund Friedrich, musikkundiger deutscher Gelehrter und Pädagog, geboren zu Wolberg um 1680, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Conrektor und Magister an der Thomasschule zu Leipzig und veröffentlichte u. A. ein Werk von musikalisch-philologischem Interesse, betitelt: »Commen-

tatio critica de Rhapsodis, von alten Meistersängern, *quorum vera origo, antiquitas et ratio ex auctoribus et scholasticis graecis traditur* (Leipzig, 1734).

Dreslerus, Gallus, ein deutscher Magister und erfahrener Kirchencomponist, geboren zu Nebra in Thüringen um 1535, war um 1558 Cantor zu Magdeburg und von 1566 an Diaconus an der Nicolaikirche zu Zerbst. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geblieben. Er schrieb gegen 250 vier- und noch mehrstimmige geistliche Cantionen (Canzonen), die in Magdeburg und Wittenberg in verschiedenen Ausgaben im Druck erschienen, ferner eine Sammlung vier- und fünfstimmiger »auserlesener deutscher Lieder« (Magdeburg, 1570; Nürnberg, 1575). Endlich kennt man von ihm noch eine theoretische Schrift, betitelt: »*Elementa musicae practicae in usum scholae Magdeburgensis*« (Magdeburg, 1571).

Dressler, Christoph, deutscher Orgelbauer, der zu Ende des 17. Jahrhunderts zu Leipzig lebte. Von demselben ist bekannt, dass er 1685 das grosse Werk in der St. Johanniskirche zu Zittau baute, welches am 19. August des genannten Jahres eingeweiht wurde. Dies Werk soll im siebenjährigen Kriege durch die Oesterreicher zerstört, 1741 jedoch durch Gottfr. Silbermann neu geschaffen worden und noch heute im Gebrauch sein. Vgl. Dr. Joh. Bened. Carpzovii *Analecta Fastorum Zittaviensium T. I. p. 61.* †

Dressler, Ernst Christoph, einer der beliebtesten deutschen Sänger des 18. Jahrhunderts und zugleich gründlich gebildeter Tonkünstler, geboren 1734 zu Greussen im Schwarzburg'schen, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht in Sondershausen, schlug aber zunächst die wissenschaftliche Laufbahn ein und studirte an den Universitäten zu Halle, Jena und Leipzig. In letzterer Stadt warf er sich von 1754 bis 1756 wieder mit allem Eifer auf die Musik und galt bald als ein ebenso trefflicher Sänger wie Violinspieler. Um sich bei der berühmten Sängerin Turcotti vollends auszubilden, ging er nach Baireuth, wurde in die dortige Hofkapelle gezogen und dann zum Kammersecretär ernannt. Als der Markgraf gestorben war, kam er 1763 mit denselben Titeln und in gleicher Stellung an den herzoglichen Hof in Gotha, nahm aber 1766 daselbst seinen Abschied, zog nach Wetzlar und wurde 1767 Secretär und Kapelldirector des Fürsten von Fürstenberg. In diesem Amte blieb D. bis 1771 und wandte sich dann nach Wien, wo er sich mit dem grössten Beifall öffentlich, sowie bei Hofe hören liess. Im J. 1775 folgte er einem Rufe als Hofopernsänger nach Kassel und starb daselbst am 6. April 1779. — Sowie als Sänger ist D. als Componist zahlreicher Lieder und Liedersammlungen mit der grössten Auszeichnung zu nennen, nicht minder als Musikschriftsteller, aus dessen Feder man kennt: »Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend« (Gotha, 1764), »Gedanken über die Vorstellung der Alceste« (Erfurt und Leipzig, 1774) und »Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafte Singspiel betreffend« (Hannover, 1774). Diese Schriften gehören weitaus mit zu dem besten, was die Literatur des vorigen Jahrhunderts auf gleichem Gebiete hervorgebracht hat.

Dressler, Johann Friedrich, zu Halle an der Saale um 1760 geboren, lebte als privatisirender Gelehrter in Magdeburg und gab »Beiträge zu Fischer's Versuchen in der Ton- und Dichtkunst« (Magdeburg, 1791) heraus. †

Dressler, Raphael, ausgezeichnete deutscher Flötenvirtuose, geboren um 1784 zu Gratz, machte schon als Jüngling durch die Fertigkeit und den Ausdruck, der ihm auf seinem Instrumente zu eigen war, Aufsehen und wurde 1809 als erster Flötist im Orchester des Kärnthnerthor-Theaters in Wien angestellt. Im J. 1817 trat er in derselben Eigenschaft in die königl. Kapelle zu Hannover. Mit Empfehlungen vom dortigen Hofe versehen, ging er 1820 nach England, hatte dort als Virtuose und Lehrer grosse Erfolge und kehrte erst 1834 nach Deutschland zurück. Im Begriff, mit seiner Familie nach Mainz überzusiedeln, starb er an letzterem Orte am 12. Febr. 1835. Als Componist ist D. mit etwa 100 Werken für Flöte mit und ohne Begleitung hervorgetreten, von denen gegen 70, bestehend aus Concerten, Variationen, Etuden u. s. w. im Druck erschienen sind und auf einen Ton-

dichter hinweisen, der es im vollen Maasse verstand, angenehm, gewandt und dankbar zu schreiben.

Dreszer, A. W., talentvoller Componist der Gegenwart, geboren am 28. April 1843 zu Kalisch, erhielt seine musikalische Ausbildung besonders in Dresden, wo er Compositionsschüler des königl. Kapellmeisters Karl Krebs wurde. Selbständig trat er zuerst mit einer Clavier-Sonate hervor, welche mit Recht eine glänzende Beurtheilung erfuhr. Mit Vorliebe warf sich D. in Dresden und bei einem späteren längeren Aufenthalte in Leipzig auf das Studium der Werke der neudeutschen Richtung in der Musik, und unter der Einwirkung derselben sind zwei, ebenfalls im Druck erschienene Sinfonien componirt worden, welche allerdings grosses Talent und Geschick nicht verleugnen, aber nicht frei von Ueberschwänglichkeiten und Ausschreitungen sind und eine Periode der Abklärung ihres Componisten erst in Aussicht stellen. Gegenwärtig lebt und wirkt D. in Halle.

Dretzel, Cornelius Heinrich, deutscher Componist und Orgelspieler, geboren um 1705 zu Nürnberg, stammte wahrscheinlich aus der in Nürnberg seit über 100 Jahren rühmlichst bekannten Musikerfamilie gleichen Namens und war in seiner Vaterstadt nach einander als Organist an der St. Egidien-, an der St. Lorenz- und an der St. Sebaldkirche thätig, in welcher letzteren Stellung er 1773 starb. Von seinen musikalischen Arbeiten sind nur ein Clavierconcert mit dem Separattitel: »Harmonische Ergötzung« und ein Choralbuch erhalten geblieben, dessen vollständiger Titel lautet: »Des evangelischen Zions musikalische Harmonie u. s. w. nebst einem Anhang und einer historischen Vorrede von Ursprung, Alterthum und sonstigen Merkwürdigkeiten des Chorals« (Nürnberg, 1731).

Dretzel, Valentin, deutscher Orgelvirtuose und Tonsetzer, vielleicht ein Verfahre des Vorigen, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Organist an der St. Lorenzkirche zu Nürnberg und hat eine Sammlung drei- bis achtstimmiger Motetten unter dem Titel: »*Sertulum musicale ex sacris flosculis contextum*« (Nürnberg, 1621) veröffentlicht. — Sein Sohn, Wolfgang D., geboren 1630 zu Nürnberg und ebendasselbst angeblich schon 1660 gestorben, war ein ebenso geschickter wie berühmter Lautenspieler.

Dreux, Jacques Philippe, französischer Flötentraversist, wahrscheinlich in Paris angestellt und daselbst 1730 gestorben, hat bei Roger in Amsterdam 3 Bücher Fanfaren für zwei Trompeten oder Schalmeyen, sowie *Airs pour 2 Clarinettes au Chalumeaux* veröffentlicht. — Sein Sohn, Clavierspieler und Musiklehrer in Paris, hat eine Unzahl damals sehr beliebter Potpourris zusammengestellt und auch eine Clavierschule herausgegeben.

Drewis, F. G., ein deutscher Musikliebhaber, der um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts lebte und 1812 noch nicht verstorben war, ist der Verfasser eines Buches, betitelt: »Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition« (Halle, 1797), welches Buch Gerber zwar lobend erwähnt, das er aber auch von dilettantischer Oberflächlichkeit nicht freispricht.

Drexel, Kapellmeister an der Domkirche zu Augsburg bis zu Ende des 18. Jahrhunderts, soll sich auch als Componist zahlreicher Kirchenstücke ausgezeichnet haben. — Ein anderer Tonkünstler, Friedrich D. geheissen, war als Guitarre-virtuose und als Componist für sein Instrument rühmlichst bekannt. Es sind einige 50 Modecompositionen, auch Gesänge von ihm im Druck erschienen.

Dreyer, italienischer Tonkünstler, von deutschen Eltern zu Florenz abstammend, zeigte frühzeitig eine schöne, bildungsfähige Stimme und wurde, der Zeitsitte gemäss, entmannt, damit dieselbe erhalten bliebe. Im J. 1729 war er an der Oper zu Breslau und später in Dresden thätig, wo er auch einige Arien seiner Composition zu Gehör brachte. Burney in seinen musikalischen Reisen Band I, der Florenz 1770 besuchte, fand dort D. als Pater in vorgerückten Jahren noch immer musikalisch thätig und hörte eine Motette seiner Arbeit in der Kirche *Dell' Annunziata* daselbst, an welcher D. damals Kapellmeister war. Vgl. Burney, Musikalische Reise Band I, Seite 182.

†

Dreyer, Johann, ein deutscher Geistlicher, der auch als praktischer wie theoretischer Musiker Ruf besass, in Salzburg angestellt war und daselbst am 6. Octbr. 1667 starb. Von seinen Compositionen ist nichts erhalten geblieben.

Dreyer, Johann Konrad, ein fleissiger deutscher Tonkünstler und guter Sänger, geboren 1672 zu Braunschweig, war der Sohn eines armen Schuhmachers. Als Zögling der Martinsschule unterrichtete ihn der Cantor Günther im Gesange. Schon 1688 musste D. selbständig für seinen Unterhalt sorgen, vermochte aber weder in Blankenburg, noch in Klausthal, wohin er sich wandte, eine wenn auch kümmerliche Existenz sich zu gründen. Endlich wurde er seiner inzwischen hervorgetretenen schönen Tenorstimme wegen im Martinschor in Braunschweig angestellt und erhielt auch beim Kapellmeister Theile Unterricht in der Composition. Dieser empfahl seinen Schüler dem Theater in Hamburg, dessen Oper damals blühte, und dort trat auch D. im J. 1700 zum ersten Male auf. Seine guten musikalischen Kenntnisse verschafften ihm 1709 die Musikdirectorstelle an dortiger Bühne, die er bis 1713 inne hatte, wo die Pest dem Theater ein Ende machte. Er lebte nun als Musiklehrer, bis er 1714 als Cantor und Musikdirector an die Michaeliskirche nach Lüneburg berufen wurde. Dort wirkte er mit Treue und Eifer für Hebung der Musik und Verfeinerung des Geschmacks durch Hebung der Aufführungen in der Kirche und durch Errichtung eines gut geschulten Orchesters. In dieser Stellung starb er im J. 1745. Als Componist war er in keiner Weise hervorragend.

Dreyer, Johann Melchior, fruchtbarer deutscher Kirchencomponist, geboren um 1765 zu Ellwangen und gestorben ebendasselbst als Domorganist im ersten Viertel des laufenden Jahrhunderts, hat durch den Druck veröffentlicht: zahlreiche Landmessen, 28 Vespere und 24 kurze Hymnen, ferner eine grosse Menge von Offertorien, Tantum ergo, Orgelsonaten u. s. w. Noch lange nach seinem Tode waren seine Compositionen in allen katholischen Kirchenhören Süddeutschlands einheimisch.

Dreyschock, Alexander, einer der vorzüglichsten und berühmtesten Pianoforte-Virtuosen der jüngst verflossenen Gegenwart, wurde am 15. Octbr. 1818 zu Zack in Böhmen geboren, wo sein Vater gräflich Thun'scher Güterdirector war. Früh schon musikalisch unterrichtet, konnte D. sich bereits in seinem achten Jahre öffentlich hören lassen, worauf 1833 seine höhere Ausbildung auf dem Claviere Tomascheck in Prag übernahm, zu dessen besten Schülern er sehr bald zählte. Mit liebevoller Sorgfalt unterrichtete ihn dieser hochgeschätzte Lehrer auch in der Composition, so dass D. mit einer bewundernswürdigen Technik, namentlich auch in der linken Hand, sowie überhaupt mit gediegenen musikalischen Kenntnissen ausgestattet, im December 1838 seine erste überaus erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland antreten konnte. Von Prag aus, wo er seinen Wohnsitz nahm und sich auch mit Glück mit der völligen Ausbildung talentvoller Pianisten befasste, reiste er concertirend 1840 bis 1842 nach Russland, sodann nach Belgien, Frankreich und England, 1846 nach Holland, Oesterreich und Ungarn und 1849 nach Dänemark und Schweden, überall Triumphe feiernd und von der Kritik mit Lobsprüchen überhäuft. Namentlich wurde seine Bravour und seine Fertigkeit in der linken Hand, sowie in Octaven-, Sexten- und Terzen-Passagen als unvergleichlich hervorgehoben. Als ihn der greise J. B. Cramer zum ersten Male in Paris hörte, soll er den ehrenvollen Ausspruch gethan haben: »D. hat keine linke Hand, dafür aber zwei rechte Hände!« Im weiteren Verlaufe besuchte D. die schon erwähnten Länder wiederholt, erfreute sich stets der glänzendsten Aufnahme und brachte immer neue Ehrenbezeugungen und Titel mit heim. So wurde er Ritter mehrerer ausländischer Orden, ferner österreichischer Kammervirtuose, hessen-darmstädtischer Titular-Hofkapellmeister, mecklenburgischer Hofcomponist, Ehrenmitglied verschiedener musikalischer Vereine und Gesellschaften u. s. w. Im J. 1862 folgte er einem Rufe als Professor des Pianofortespiels an das neu errichtete Conservatorium in St. Petersburg und wurde zugleich zum Direktor der kaiserl. Theater-Musikschule und zum russischen Hofpianisten ernannt. Das nordische Klima übte jedoch üble Ein-

flüsse auf seinen Körper aus, deren Folgen häufige Urlaubs- und Erholungsreisen nach Deutschland nicht zu hemmen vermochten. Es entwickelte sich nach und nach die Miliar-Tuberculose in ihrer bedenklichsten Gestalt, so dass ihn die Aerzte im Winter 1868 nach Italien schickten. Dort erlag er seinen Leiden am 1. April 1869 zu Venedig. Seine Leiche wurde, dem Willen seiner Familie gemäss, nach Prag geschafft und dort mit ausgesuchten Ehrenbezeugungen bestattet. — D.'s Compositionen für Pianoforte, bestehend in Fantasien, Variationen, Charakterstücken, Etuden u. s. w. sind zahlreich und gehören der besseren modernen Salon-Richtung an. Die Erfindung ist nicht bedeutend, die Ausarbeitung jedoch korrekt, geschmackvoll und auf eine brillante, glänzende Technik berechnet oder zu einer solchen hinführend. Ausserdem ist von ihm noch eine Sonate, ein Rondo mit Orchester, ein Streichquartett und eine Ouvertüre für Orchester bekannt geworden, aus denen Talent auch für den grösseren Styl und ein guter reiner Satz vortheilhaft hervortreten. Auch mit der Composition einer Oper soll sich D. befasst haben, obwohl er sich sonst in der Vocalcomposition keinen Namen gemacht hat; es ist aber nichts weiter von einer solchen bekannt geworden.

Dreyschock, Raymund, der jüngere Bruder des Vorigen, ein trefflicher Violin-Virtuose, geboren am 20. August 1820 gleichfalls zu Zack, erhielt seine höhere Ausbildung von Pixis in Prag und machte in Begleitung seines Bruders mehrere Kunstreisen, bis er 1850 einen Ruf als Concertmeister neben Ferd. David für das Gewandhaus- und Theaterorchester in Leipzig, sowie als Lehrer der Violinklasse am dortigen Conservatorium erhielt und annahm. In diesen Stellungen wirkte er geräuschlos, aber Nutzen stiftend bis kurz vor seinem Tode, der am 6. Febr. 1869 zu Stötteritz bei Leipzig erfolgte. — Seine Gattin, Elisabeth D., eine ausgezeichnete Sängerin, welche in Leipzig mit Erfolg als Gesanglehrerin thätig gewesen war und ein Gesangsinstitut errichtet hatte, siedelte mit dieser Anstalt 1870 nach Berlin über und zählt auch dort zu den besten und geschätztesten Lehrerinnen ihres Faches.

Dreysig, Anton, trefflicher Clavier- und Orgelspieler, geboren 1776 zu Oberleutensdorf in Böhmen, kam schon 1786 nach Dresden und wurde in der Theorie und Praxis der Musik ein fleissiger Schüler von Franz Hurka und Arnest. Von dem Letzteren bevorzugt, wurde er auch dessen Nachfolger als königl. Hoforganist, als welcher D. am 28. Januar 1815 zu Dresden gestorben ist. Ein besonderes, musikgeschichtliches Verdienst hat er sich durch die Errichtung der nach dem Muster der Zelter'schen in Berlin eingerichteten Singakademie in Dresden erworben, die noch heute seinen Namen führt, in Blüthe steht und zuerst von seinem Nachfolger im Organistenamte Johann Schneider geleitet wurde und jetzt vom königl. Hoforganisten G. Merkel mit der traditionellen Tendenz, auf die Dresdner Musikzustände wohlthätig und fördernd einzuwirken, trefflich dirigirt wird.

Drieberg, Friedrich von, deutscher Musikgelehrter und Componist, der sich namentlich um eine genauere und tiefere Erforschung der altgriechischen Tonkunst, sowie um Hervorziehung und richtigere Beleuchtung der vom Alterthum aufgestellten Systeme ganz besondere Verdienste erworben hat. D. wurde am 20. Decbr. 1780 zu Charlottenburg geboren und erhielt eine Erziehung, die es auf eine möglichst vielseitige Ausbildung seines Geistes und Gemüthes absah. Musik und alte Sprachen betrieb er mit Vorliebe, und er benutzte seine Universitätsstudien seit 1798 dazu, sich in diesen Disciplinen fest und sicher zu machtn. Aristokratischen Grundsätzen und dem Wunsche seiner Familie gemäss, trat er dann in den Militärdienst, dem er aber sofort nach erlangter Selbständigkeit entsagte, um sich auf Reisen zu begeben und seine Anschauungen zu bereichern. Im J. 1804 nahm er einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Paris und erhielt im Verlaufe desselben bei Spontini Compositionsunterricht. Als Erstlingsfrucht seiner musikalisch-antiquarischen Bemühungen erschien in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1817 No. 51 eine grössere Abhandlung von ihm und bald darauf im Zusammenhange damit das Buch »die mathematische Intervallenlehre der Griechen« (Leipzig, 1818), welches, trotz vieler dilettantenhaft und oberflächlich begründeten

Ansichten Aufsehen machte, hauptsächlich weil es die Aufmerksamkeit und das Interesse der gelehrten Welt wieder auf ein Gebiet lenkte, das bisher fast brach gelegen hatte. In weiterschreitender Folge auf der mit Glück betretenen Bahn veröffentlichte D. seine »Arithmetik der Griechen« (Leipzig, 1819) und sein Hauptwerk »Aufschlüsse über die Musik der Griechen« (Leipzig, 1819); ferner »die musikalische Wissenschaft der Griechen« (Berlin, 1820), »die praktische Musik der Griechen« (Berlin, 1821) und »die pneumatischen Erfindungen der Griechen« (Berlin, 1822). Wenn auch sehr vieles in diesen Werken sich nach jetziger Einsicht als unrichtig aufgefasst und voreilig interpretirt erweist, so darf man das hohe Verdienst D.'s nicht unterschätzen, andere, ihm überlegene Gelehrte erst auf die weitere und genauere Erforschung der in das Dunkel gehüllten antiquarischen Tonlehre geführt und eine ganz neue Erkenntniss derselben wenigstens vorbereitet zu haben. Bald genug trat er mit den ihm überlegenen Geistern in die literarische Fehde, welche aus dem genannten Grunde für ihn, der meist den Kürzeren zog, keineswegs unehrenvoll zu nennen ist. Seine Aufsätze in der Zeitschrift »Cäcilia«, Jahrg. 1825 »über die Stimmung der griechischen Instrumente« und »über das Monochord« regten den Widerstreit des greisen Chladni an, der in einer Abhandlung in derselben Zeitschrift (Bd. 5, S. 279 u. ff.) »über die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quarten und Quinten, nebst noch einigen, die ältere und neuere Musik betreffenden Bemerkungen« als wissenschaftlicher Gegner D.'s von akustischem Gebiete aus auftrat. Vorher schon hatte Perne zahlreiche Irrthümer und Oberflächlichkeiten in den Schlüssen und Behauptungen D.'s scharfsinnig aufgedeckt, und die Zahl der Angreifer wuchs, als D. sein »Wörterbuch der griechischen Musik« (Berlin, 1835) herausgab. D. richtete nun seine Hauptthätigkeit darauf, die griechische Musik, wie er sie erkannt und aufgefasst hatte, praktisch in der modernen Kunst zu verwerthen, jedenfalls das schwierigste und unfruchtbarste der Probleme, das er seiner Thätigkeit stellte. Als Ergebniss dieser Richtung ist das erst nach seinem Tode erschienene und ziemlich unbeachtet gelassene Werk zu betrachten, welches den Titel führt: »Die Kunst der musikalischen Composition, ein Lehrbuch für praktische Musiker zum Selbstunterricht nach griechischen Grundsätzen bearbeitet« (Berlin, 1858). Als Componist ist D. mit den grösseren Opern »Don Cocagno« und »der Sänger und der Schneider«, welche letztere nicht ohne Erfolg aufgeführt wurde, hervorgetreten, ferner mit Singspielen, Instrumentalstücken und Liedern. Auch soll er eine Oper »Alfons von Castilien« hinterlassen haben, in der er die altgriechisch-musikalischen Grundsätze auf die Musik der Gegenwart anwendete. — D. selbst starb hochbetagt als königl. Preussischer Kammerherr am 21. Mai 1856 zu Charlottenburg. — Seine Gattin, Louise von D., war eine gute Dilettantin und hat einige Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung ihrer Composition veröffentlicht.

Drifflöte nennt man ein zuweilen in Orgeln vorkommendes Register, dessen Einzelpfeifen dreiseitig gefertigt sind und an jeder Seite einen **A u f s c h n i t t** (s. d.) haben. Am häufigsten baute der Orgelbauer Schulze, geboren 1793 im Schwarzburgischen, die D., indem er diese Pfeifenbauart besonders für Stimmen von sehr enger Mensur geeignet hielt; durch diese Bauart behauptete Schulze eine leichtere Intonation und eine leichtere und sicherere Ansprache der Pfeifen zu erreichen. Wer zuerst dieses Orgelregister baute, ist bisher nicht bekannt geworden; in neuester Zeit findet man noch selten Jemand, der sich für die Ausführung der D. in Orgeln interessirt.

Dritta (ital., französ.: *droite*), dasselbe was *destra* (ital., latein.: *dextra*), nämlich die rechte Hand.

Drittelston oder **Drittheilston** nennt man zuweilen in der mathematischen Klanglehre einen Tonhöhenunterschied, der, wie schon der Name sagt, entsteht, wenn man einen Ganzton in ungefähr drei gleiche Theile zerlegt. Derselbe ist natürlich kleiner als das Intervall, was wir Halbton nennen; die selbständige praktische Verwerthung des D. findet in der abendländischen Musik nicht statt. Der D. ergibt sich vielmehr nur in der abendländischen mathematischen Klanglehre als Ueberschuss oder Differenz bei der Addition (s. d.) oder Subtraktion (s. d.)

diatonischer oder chromatischer Intervalle. Addirt man z. B. vier kleine durch das Verhältniss 6 : 5 darzustellende Terzen:

$$\begin{array}{r}
 \text{I.} \quad 6 : 5 \\
 \text{II.} \quad 6 : 5 \\
 \hline
 \quad \quad 36 : 25 \\
 \text{III.} \quad 6 : 5 \\
 \hline
 \quad \quad 216 : 125 \\
 \text{IV.} \quad 6 : 5 \\
 \hline
 \quad \quad 1296 : 625
 \end{array}$$

so ist das Produkt derselben mit dem Verhältniss der Oktave, 2 : 1, verglichen:

$$\frac{1296}{625} \times \frac{2}{1} \mid 2592 : \left\{ \begin{array}{l} 1296 = 2 : 1, \text{ kleinste Ration,} \\ 1250 = 1296 : 625, \text{ grösste Ration,} \end{array} \right\} \text{ nicht gleich.}$$

Subtrahirt man die kleinste von der grössten Ration:

$$\frac{2}{1296} \times \frac{1}{625} \\
 \hline
 1296 : 1250$$

so erhält man die Ration: $2 \mid 648 : 625$, welche Differenz man wohl einen D. zu nennen pflegt. Man nennt in neuerer Zeit den D. nur die grössere Diësis, indem man die Hilfsintervalle in der mathematischen Klanglehre entweder Komma (s. d.) oder Diësis (s. d.) benennt, und es sei um so mehr auf jene Artikel verwiesen, da in denselben das gegenseitige Verhältniss der Hilfsintervalle klar beleuchtet ist. Auch auf den Artikel Arabische Musik (s. d.) mag noch verwiesen werden, weil dort in der Tonlehre nachgewiesen wird, wie der D. der Tontheilung zu Grunde gelegt ist, und dadurch in den verschiedenen Tonleitern eine Tonstufenverschiebung bedingt wird, welche eben die arabischen Melodien uns in ihren Intervallen als falsch erscheinen lässt und umgekehrt. 2.

Drobisch, ein deutscher Tonsetzer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dessen Leben nichts und von dessen Arbeit nur das Manuscript eines Magnificats für zehn Stimmen und sechs Duos für Flöte und Violine, op. 1, die 1786 in Berlin gestochen sind, bekannt sind. †

Drobisch, Karl Ludwig, fruchtbarer und nicht unverdienstlicher deutscher Kirchencomponist, geboren am 24. Decbr. 1803 zu Leipzig und gestorben am 20. Aug. 1854 zu Augsburg als freiresignirter Musikdirector der evangelischen Kirche St. Anna daselbst. Die Liebe zur Musik erwachte erst in ihm, als er die Fürstenschule in Grimma besuchte, aber alsbald auch so heftig, dass er dieser Kunst alle freie Zeit widmete, und es ohne Unterricht eines Lehrers, lediglich durch Selbststudium dahin brachte, dass er kleinere Werke, dann auch eine Cantate und Operette componirte. Gründliche und gediegene Unterweisung in der Harmonielehre und im Contrapunkt erhielt er erst vom J. 1821 an, wo er die Universität in Leipzig bezog und den Organisten J. A. Dröbs frequentirte, unter dessen Leitung viele von D.'s Motetten, Cantaten u. s. w. in den Leipziger Kirchen aufgeführt wurden. Im J. 1826 trat D. mit seiner ersten grossen Arbeit »Bonifacius«, Oratorium in zwei Abtheilungen, in einem der Gewandhausconcerte auf, brachte es aber nur bis zu einem sogenannten Achtungserfolg. Im Winter desselben Jahres besuchte er nach einer Reise durch Süddeutschland und Oberitalien München, wo er, einige Reisen nach dem nördlichen Deutschland und nach Ungarn abgerechnet, bis 1837 verblieb. An Ett sich dort eng anschliessend, studirte er auf der Bibliothek die Werke der alten Meister und erwarb sich die gründlichsten Geschichts- und Kunstkenntnisse. Er erhielt 1837 den Ruf als Musikdirector an St. Anna in Augsburg, gab aber diese Stellung bald wieder auf, componirte seitdem ausschliesslich Musikwerke für die katholische Kirche und wirkte als Lehrer der Tonkunst sehr erspriesslich. Er hat über hundert grössere und kleinere Kirchenstücke geschrieben, die auch meist durch den Druck veröffentlicht sind, darunter 12 grosse

Messen, 6 sogenannte Landmessen, 6 Gradualien, 6 Offertorien, 3 Litaneien, 3 Requiens, Motetten u. s. w. Dieselben fanden ihres ernsten, religiösen Styls wegen, der allerdings häufig genug an Trockenheit streifte, allseitig, besonders in Baiern, Aufnahme und Anerkennung. A. W. Ambros fertigt sie und nicht ganz mit Unrecht mit der Bezeichnung »Mittelgut« ab. — D.'s Sohn, Theodor D., geboren 1838 in Augsburg, ist seit 1867 Musikdirector in Minden und hat sich als sehr talentvoller Componist durch tüchtige Arbeiten für Clavier, Sologesang und Männerchor ausgezeichnet.

Drobisch, M. W., Professor der Philosophie und Mathematik an der Universität zu Leipzig, veröffentlichte eine werthvolle Abhandlung »über musikalische Temperatur und Tonbestimmung« (Leipzig, 1852), in der er die Tonverhältnisse einer gründlichen Untersuchung unterzog und zu dem Schluss gelangte, dass nicht das System des Zarlino, sondern das reine Quintensystem als die natürliche Grundlage der Musik sich ergäbe.

Dröbs, Johann Andreas, rühmlichst bekannter Orgelspieler und Musiklehrer, geboren 1784 in der Nähe von Erfurt, wurde wissenschaftlich wie musikalisch zuerst von seinem Vater unterwiesen, welcher Schulmeister war. Auf das Gymnasium zu Erfurt gebracht, bildete sich D. hauptsächlich durch fleissiges Selbststudium weiter. Nachdem er schon in Erfurt Musikunterricht ertheilt und vielfach als Organisten-Substitut figurirt hatte, zog er 1808 nach Leipzig und wurde zwei Jahre später daselbst als Organist an der St. Peterskirche angestellt, in welchem Amte er am 4. Mai 1825 gestorben ist. Als Lehrer war er von weither gesucht, und als Componist hat er sich durch einige gute Orgel- und Clavierwerke vortheilhaft bekannt gemacht.

Droite (französ.), s. *Destra* (ital.).

Drolling, Johann Michael, tüchtiger Componist und Musikgelehrter, geboren 1796 zu Türkheim, kam in jungen Jahren nach Paris und wurde ein Schüler Méhul's. Als Musiklehrer lebte er bis zum J. 1839 in Paris, in welchem Jahre er starb. Er hat Claviercompositionen veröffentlicht und eine Harmonielehre im Manuscript hinterlassen.

Dromal, Jean, belgischer Componist des 17. Jahrhunderts, war Cantor an der Kirche des heiligen Kreuzes in Lüttich und veröffentlichte von seiner Composition ein »*Convivium musicum, in quo binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus, nec non et instrumentis recolitur, cum basso continuo*« (Antwerpen, 1641).]

Dropa, Matthias, ein trefflicher deutscher Orgelbauer, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Lüneburg lebte und u. A. daselbst die Orgel zu St. Johannis mit 47 Stimmen sowie 1710 ebenda die zu St. Michaelis mit 43 Stimmen gebaut hat. Vgl. Mattheson's Anhang zu Nieten's Mus. Handb. zur Variation des G.-B. p. 190 u. ff.

†

Drot, Jean David, ein aus Frankreich stammender Tonkünstler, von dem nichts weiter bekannt ist, als dass er um 1729 in Dresden als königl. Kapellmeister und Kammermusikus angestellt war, wie auch der Dresdener Hof- und Staatskalender vom J. 1729 ergiebt.

Drost oder Trost, deutscher Orgelbauer aus Altenburg, hat in den Jahren von 1726 bis 1730 die Orgel zu Waltershausen mit 58 klingenden Stimmen erbaut.

†

Drouaux, Henri Blaise, französischer Tonkünstler, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris als Musiklehrer lebte und eine »*Nouvelle méthode pour apprendre le plainchant et la musique*« (Paris, 1687) veröffentlichte.

Drouet, Louis (François Philippe), ausgezeichnete und berühmte holländische Flöten-Virtuose, der überhaupt zu den allerersten Künstlern seines Faches zählt, wurde im J. 1792 zu Amsterdam geboren. Sein grosses Talent entwickelte sich auf einer Kinderflöte, die man ihm als Spielwerk gab und auf der er sich ohne Unterweisung Melodien einübte. Als er geregelten Unterricht erhielt,

brachte er es in sechs Monaten so weit, dass er sich mit einem Concert von Devienne in Amsterdam öffentlich hören lassen konnte. Sieben Jahr alt, spielte er im Conservatorium zu Paris und im Saale der Grossen Oper und machte mit seinem Vater, einem Handwerker, Kunstreisen. In die Heimath zurückgekehrt, war er, trotz seiner Jugend, von 1807 bis 1810 Solo-Flötist und Lehrer des Königs Ludwig Bonaparte und musikalischer Secretär der Königin Hortense, für welche letztere er u. A. auch aus einer zusammenhangslos vorgeträllerten Melodie die berühmt gewordene, der Königin zugeschriebene Romanze »*Partant pour la Syrie*« komponirte. (Vgl. Ein Erinnerungsblatt aus einem Künstlerleben, von L. Drouet, in J. Schuberth's kl. Musikztg. Jahrg. 1872 No. 3 u. 4.) Der ungeheure Beifall, den er 1807 in einem Concerte des Violinvirtuosen Rode in Amsterdam mit einer Flöten-Improvisation gewann, regte D. an, sein Instrument noch eingehender und anhaltender zu studiren, und sein Ruhm verbreitete sich immer mehr. Im J. 1811 wurde er zum ersten Solo-Flötisten Napoleons I. und zum Secretär der Prinzessin Pauline, Schwester des Kaisers, ernannt und mit Geschenken und Auszeichnungen überhäuft; erstere Stellung verblieb ihm auch nach der Rückkehr der Bourbonen, am Hofe Ludwig's XVIII. Seit 1817 unternahm er grosse, überaus einträgliche Kunstreisen durch fast alle Länder Europa's und verweilte auf denselben längere Zeit nur in Neapel, wo er Generaldirector am San Carlo-Theater und im Haag, wo er erster Flötist bei der Privatmusik des Königs der Niederlande, dann Theaterkapellmeister wurde. Im J. 1836 wurde er als herzogl. Hofkapellmeister nach Coburg berufen und verwaltete dies Amt bis 1854, wo er sich pensioniren liess und auf einige Monate nach New-York ging. Aus Amerika zurückgekehrt, lebt er privatisirend abwechselnd in Gotha und Frankfurt a. M. — Als Flötist besass D. eine glänzende, fast unübertroffen gebliebene Fertigkeit; besondere Bewunderung fand sein Spiel in Passagen und mit sogenannter Doppelzunge. Sein Ton soll nicht immer edel, oft dünn, mitunter scharf gewesen sein. Seine Compositionen, aus etwa 150 Werken, als Concerte, Fantasien, Variationen, Rondos, Etüden, Duos, Trios u. s. w. bestehend, sind von den Flötisten noch immer sehr gesucht, obwohl sie im Allgemeinen den Modestyl an sich tragen und sich nicht über den Salongenre erheben.

Drouet de Maupertuy, ein französischer Gelehrter, geboren um 1650 zu Paris, war anfangs Jurist, später Mönch. In das musikalische Fach einschlagend, hat er in den »*Mémoires de l'académie française*« vom Jahre 1724 eine Abhandlung *sur la forme des instruments de musique* veröffentlicht.

Droz, Pierre Jacquet, berühmter französischer Mechaniker, geboren am 28. Juli 1721 zu Lachaux de Fonds im Fürstenthum Neuchatel, war für den geistlichen Stand bestimmt, verliess aber diese Bahn aus lebhafter Neigung für mechanische Arbeiten und wurde Uhrmacher. Ueber gewöhnliche Handwerksarbeit sich erhebend, suchte er mit Erfolg einzelne Theile des Uhrwerks zu vervollkommen; auch gelang es ihm, in den gewöhnlichen Uhren ein Glocken- und Flötenspiel anzubringen. Seine rastlosen Versuche, das *Perpetuum mobile* zu erfinden, brachten ihn auf die wichtigsten Entdeckungen, deren Aufzählung nicht hierher gehört. Er starb zu Biel am 18. Novbr. 1790. — Sein Sohn, **Henri Louis Jacquet D.**, geboren am 13. Octbr. 1752 zu Lachaux de Fonds, beschäftigte sich von früh auf unter Anleitung seines Vaters mit Mechanik. Als junger Künstler von 22 Jahren kam er nach Paris, wo unter anderen von ihm erfundenen Werken ein künstliches Automat, darstellend ein junges Mädchen, das verschiedene Stücke auf dem Claviere spielte, athmete, den Notenblättern mit Augen und Kopf folgte, nach geendetem Spiele aufstand und die Gesellschaft grüsste, allgemeines Aufsehen erregte. Er starb am 28. Novbr. 1791 in Neapel, wohin er zur Herstellung seiner Gesundheit gereist war. Seine und seines Vaters Automaten befinden sich jetzt in Amerika.

Druckbalg nennen die Orgelbauer und Mechaniker einen kleinen Orgelbalg (Hülfsbalg), der vermöge einer stählernen Feder zusammengepresst und freigelassen wird, wodurch der Wind nach Belieben verstärkt oder geschwächt werden kann.

S. auch Crescendozug. Den D. brachte zuerst der Mechaniker Kaufmann in Dresden bei seinem Chordaulodion (s. d.) an.

Druckenmüller, Christian Wolfgang, deutscher Tonkünstler, von dem nur bekannt ist, dass er nach 1660 Cantor in Schwäbisch-Hall gewesen und dass er als solcher ein Werk für Violine, Viola und Streichbass unter dem Titel »Musikalisches Tafelconfect« durch den Druck veröffentlicht hat.

Drucker oder **Stecher** nennt man in der Orgelbaukunst gewöhnlich achteckig gefertigte Stäbchen von Tannen- oder anderem festen Holze, die im Druckwerke (s. d.) verwendet werden. †

Druckfeder nennt man in der Instrumentalbaukunst jede Feder, welche einen anhaltenden Druck auszuüben bestimmt ist; besonders sind die D. an den Hilfsbälgen (s. Balg) und Spielventilen (s. d.) in der Orgel und bei der Dämpfung im Pianoforte als nothwendige mechanische Bestandtheile hervorzuheben. 0

Druckmüller, Johann Dietrich, berühmter deutscher Organist, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Norden in Ostfriesland angestellt, hat sich als Componist durch einige im Druck erschienene Clavierstücke bekannt gemacht. Auch als Lehrer hat er sich grössere Bedeutung erworben; sein hervorragendster Schüler war der als Kirchencomponist hochgeschätzte Adrian Bohlen.

Druckventil, auch wohl **Versicherungsventil**, nennt man ein Ventil (s. d.) bei der Orgel, das durch Luftdruck geöffnet oder geschlossen wird. 0

Druckwerk heisst in der Fachsprache der Orgelbauer die Art des Regierwerktheils, welche mittelst Druck die Fortpflanzung der Tastenbewegung, um die Oeffnung der entsprechenden Pfeife zu bezwecken, bewirkt, im Gegensatze zum Zugwerk (s. d.). Das D. in der Orgel hat auch eine verschiedenartige Einrichtung, je nachdem es die Umstände erheischen; man unterscheidet ein oberhalb und ein unterhalb der Taste befindliches. Das oberhalb der Taste befindliche D., meist in Manualen angewandt, ist aus einer Drahtschraube, zwei Winkeln (s. d.), dem Drucker (s. d.), der Abstrakte (s. d.) u. s. w. zusammengesetzt. Die Drahtschraube, welche in der Taste befestigt ist, geht durch einen in der Ruhe wagerechten Winkelarm und wird mittelst einer Mutter aus starkem Leder in seiner Länge zum Winkelarme regulirt. Der erste Winkel, in seinem Scheitel um einen Stift bewegbar, ist mittelst eines Drahtstiftes mit dem Drucker zusammenhängend, der wieder vermöge eines andern Drahtstiftes mit dem andern in gleicher Weise beweglichen Winkel, und zwar mit dem in der Ruhelage senkrecht stehenden Arme desselben, verbunden ist. Der wagerechte Arm dieses zweiten Winkels hängt unmittelbar mit der Abstrakte zusammen. Durch diese Zusammensetzung bewirkt das Niederdrücken der Taste das Herabziehen des wagerechten Armes des ersten Winkels, wodurch der vertikale Arm des Winkels den Drucker fortschiebt; dies Fortschieben verursacht die Bewegung des senkrechten Armes des zweiten Winkels aus seiner Ruhelage, durch welche veränderte Lage der wagerechte Arm die Abstrakte herabziehen muss. Die Abstrakte bewirkt mittel- oder unmittelbar die Oeffnung der Canzelle. — Das unterhalb der Taste angebrachte D., meist in Pedalen gebaut, zählt den Drucker, die Welle (s. d.) und die Abstrakte u. s. w. als Bestandtheile. Unmittelbar unter der Taste befindet sich der Drucker, welcher durch eine Drahtschraube mit derselben in Zusammenhang gebracht ist. Zu dieser Verbindung wählt man deshalb eine Drahtschraube, damit man die Entfernung beider Theile von einander nach Bedürfniss stellen kann. Der Drucker ist in gleicher Art mit dem Aermchen einer Welle verbunden, das horizontal an dem vorderen Ende derselben befindlich ist; am hinteren Ende derselben Welle, unter der Pedallade, befindet sich ein zweites in gleicher Richtung angebrachtes Aermchen, das mit der Abstrakte in Zusammenhang ist. Das Niederdrücken der Taste bewirkt hier durch den Drucker das Niederdrücken des ersten Wellenarmes, die nach der Seite des Aermchens hin stattfindende Umdrehung der Welle, und dadurch die gleichartige Niederdrückung des zweiten Wellenarmes und das Herabziehen der Abstrakte, welche unmittelbar oder mittelbar die Oeffnung der Canzelle

veranlasst. — Diese hauptsächlich unterschiedenen Arten der D.e werden nun nach den örtlichen Erfordernissen öfters in vermischter oder erweiterter Form gebaut, von welchen Formen wir hier nur zwei vielfach in der Praxis erscheinende Arten anführen wollen. Eine vermischte Form erlauben wir uns zu nennen, wenn das vorher als ober der Taste anzubringende D. unter derselben gebaut ist, wie dies zuweilen bei Pedalen geschieht. Dieselbe, in ihren Theilen der oben beschriebenen durchaus gleich, unterscheidet sich von derselben nur durch die Stellung der Winkel; diese sind in dieser Bauart nämlich in entgegengesetzter Weise angebracht, d. h. die Horizontalschenkel derselben stehen hier vertikal und umgekehrt. — Eine vermischte Bauart erlauben wir uns diejenige zu nennen, welche man oft bei Pedalen findet, wenn die zu öffnenden Basspfeifen nicht hinter, sondern zu beiden Seiten der Tastatur stehen. Wir finden bei dieser D.art alle Bestandtheile der oben als unter der Taste zu bauend beschriebenen vor. Unter den Pedaltasten liegt, wie dort, ein Wellenrahmen. An den Wellen sind die ersten Aermchen in oben beschriebener Weise befindlich, die zweiten jedoch, weil sie die Bewegung seitlich fortpflanzen sollen, entweder auf- oder niederwärtsstehend an den Wellen angebracht, und wirken daher wie Winkel. Diese winkelartig wirkenden Aermchen stehen in Zusammenhang mit zweiten Druckern, die die Bewegung auf Aermchen übertragen, welche an unter der Basslade angebrachte Wellen befindlich; durch diese werden die Abstrakten u. s. w. zweckdienlich behandelt. Da, wie vorher bemerkt, die Einrichtungen der D.e stets den örtlichen Verhältnissen angemessen werden und deshalb dieselben sehr verschieden gebaut sein können, so wurde hier versucht, eine systematische Auffassung der möglichen Bauarten in engster Fassung zu geben, so dass Jeder irgend ein ihm vorkommendes D. als zu einer der beschriebenen Arten gehörig leicht erkennen wird.

C. Billert.

Drückel und Drücke, s. Krücke und Stecher.

Druellaeus, Christianus, deutscher Kirchencomponist und Prediger zu Kollinghausen im Holstein'schen, hat 29 Concerte, den zehn ersten Psalmen entlehnt, unter dem Titel: »*Psalmodia Davidico-Ecclesiastica*« (Hamburg, 1650) veröffentlicht.

†

Druiden (latein.: *Druides*) ist der Name der Priester bei den keltischen Völkern des alten Galliens und Britanniens. In Gallien bildeten sie zu den Zeiten Cäsar's, dessen Buch *De bello gallico* überhaupt als Hauptquelle für die Kenntniss der D. zu betrachten ist, einen geschlossenen Stand, keine erbliche Kaste, der mit dem der Ritter (dem Adel) die Herrschaft über das übrige Volk theilte, selbst vom Kriegsdienst und Abgaben befreit war, vermuthlich mehrere Grade und Abtheilungen in sich schloss und an dessen Spitze ein oberster Druide stand. Als Priester besorgten sie den Dienst der Götter, namentlich die Opfer, zu denen auch Menschenopfer, zumeist in heiligen Hainen, gehörten. Neben ihren priesterlichen und richterlichen Functionen übten sie auch die Kunst des Gesanges und der Weissagung aus, trugen wie die (sagenhaften) Barden in Deutschland und die Skalden in Scandinavien die Kriegs- und Volksgesänge vor und trieben in einer vor dem Volke geheim gehaltenen Weise die Heilkunde, Astrologie, Astronomie und Schreibkunst, waren also die Gelehrten, Philosophen und Künstler ihrer Nation. Bei den Galliern selbst galt Britannien als die eigentliche Heimath des Druidenthums. Mit der vollständigen Eroberung dieser Länder durch die Römer hörte die politische Bedeutung der D. auf, wenngleich ihre Wissenschaft den Eingeweihten fortgelehrt wurde, unter dem Kaiser Claudius auch ihr Götter- und Opferdienst; heimlich scheint derselbe aber noch lange Zeit fortgedauert zu haben und vielleicht sind einzelne Spuren von ihm noch im Volksaberglauben erhalten.

Druzechi oder **Druschetzky, Georg**, oberösterreichischer Landschaftspauker, der als der bedeutendste Paukenvirtuose seiner Zeit galt, zu Linz, gab daselbst 1783 sechs Violinsolos heraus. Im J. 1787 war er in Pressburg in Diensten des Grafen Grassalkovicz. In dieser Zeit hat er Musik zu den Balletten »*Andromeda* und *Perseus*« und »*Inkia* und *Yariko*« und eine Schlachtsinfonie für zwei Orchester geschrieben. Später hat D. sich besonders einen ausgebreiteten Ruf durch viele

Compositionen für Blasinstrumente erworben, denn diese fanden nicht allein Eingang bei den Militärcorps der kaiserl. österreichischen Armeen, sondern auch fast bei allen des übrigen Europa. Hin und wieder finden sich noch von ihm Manuscripte von Concerten für Violine, sowie auch für einzelne Blasinstrumente. Geburts- und Todesjahr dieses merkwürdigen Tonkünstlers sind bis jetzt leider nicht ermittelt worden.

Dryden, John, berühmter, im höchsten Grade stylfertiger englischer Dichter, geboren am 9. Aug. 1631 in der Grafschaft Nordhampton, gestorben nach einem sehr bewegten Leben am 1. Mai 1701 zu London und in der Westminsterabtei neben Chaucer begraben. Von Bedeutung für die Musik war er hauptsächlich dadurch, dass er, als unter Karl II. die italienische Oper in England eingeführt ward, die ersten englischen Operntexte, z. B. »*King Arthur*« schrieb und auf die Bühne brachte. Ferner ist er der Dichter der berühmten Ode auf den Cäcilientag »*Alexander's feast*«, welche von Händel 1725 in Musik gesetzt wurde.

D - sol - re nannte man in der Blüthezeit der Solmisation (s. d.) den Klang, welcher ungefähr unserem heutigen eingestrichenen *d* entspricht. Dieser Klang musste, wenn er in dem auf *g* gebauten Tetrachord, in dem unser heutiges *h* als *mi* erschien, verwerthet wurde, auf *sol* gesungen werden und auf *re*, wenn das Tetrachord mit *c'* begann. Die kürzeste Vereinigung der alphabetischen und syllabisch möglichen Benennungen wurde zum Tonnamen in jenen Tagen.

Du Bain, Freiherr von, Musikliebhaber und unermüdlicher Sammler von künstlerischen Curiositäten und Antiquitäten, lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts zu Wien und besass ein ungeheures und, was die Italiener betraf, sogar vollständiges Musikarchiv.

Duben, ein wahrscheinlich deutscher Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, von dem man nur weiss, dass er in Stockholm als Kapellmeister angestellt war und daselbst im J. 1670 starb.

Dubitatio (latein.), der Zweifel, die Ungewissheit, nennt man die zuweilen am Schlusse des Hauptsatzes eines grösseren Werkes sich vorfindenden oratorisch-musikalischen Figuren von unbestimmter melodischer und harmonischer Anlage, zu dem Zweck angebracht, den Zuhörer für einige Momente über die Absicht des Componisten in Ungewissheit zu lassen und dadurch das Interesse zu steigern.

Dublettregister, s. Doublette.

Dubois, Amedée, vortrefflicher belgischer Violinvirtuose, geboren am 17. Juli 1818 zu Tournay, erhielt daselbst den ersten Violinunterricht von einem gewissen Moreau und trat endlich 1836 in das Conservatorium zu Brüssel, wo Wery sein Violinlehrer wurde. Mit verschiedenen Preisen gekrönt, verliess er 1839 das Institut, reiste nach Paris und gab dort mit Erfolg Concerte, worauf er eine Anstellung als Concertmeister im Orchester des Casino Paganini fand. Nach verschiedenen Kunstreisen durch Frankreich und die Niederlande wurde er um 1851 in seiner Geburtsstadt Tournay als Director der Communal-Musikschule angestellt. Als Componist ist D. mit Violincompositionen an die Oeffentlichkeit getreten, die aber nicht gerade tieferen Gehaltes sind.

Dubois, Charles Victor, guter belgischer Orgelspieler, geboren im J. 1832 zu Lessines, hatte das Unglück, in früher Jugend zu erblinden, in Folge dessen er in die Blindenanstalt in Brüssel gebracht wurde. Dort trug besonders der Musikunterricht bei ihm gute Früchte, und namentlich erlangte er im Orgelspiel, vom Frère Julien unterrichtet, eine ganz bedeutende Fertigkeit. Daneben cultivirte er selbständig und mit besonderer Vorliebe das Harmoniumspiel und zwar mit solchem Erfolge, dass er zum Professor dieses Instrumentes am Conservatorium zu Brüssel ernannt wurde. Einige seiner Compositionen für Harmonium sind auch im Druck erschienen. Neben seiner Stellung am Conservatorium bekleidet D. auch das Amt eines Organisten.

Dubos, Jean Baptiste, einer der vorzüglichsten französischen Aesthetiker, zugleich politischer und historischer Schriftsteller, geboren 1670 zu Beauvais, studirte daselbst und zu Paris, wurde 1695 im Ministerium angestellt und auf diesem

Posten mit verschiedenen wichtigen Missionen in das Ausland betraut. Auf diesen Reisen sammelte er seine Erfahrungen über die Künste, welche er in seinen »*Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*« (Paris, 1719; 6. Aufl., 2 Bde., 1755) aufstellte. Bei vielen falschen Behauptungen erweiterte er doch mit eingreifendem Erfolg, wie der überaus starke Absatz dieses Werkes bewies, den engen Gesichtskreis der französischen Kunstkritik. Die Grundlage seiner Theorie ist ihm das Bedürfniss des Menschen, seine Gemüthskräfte zu beschäftigen und seine Empfindungen in Thätigkeit zu setzen. Zur Belohnung seiner diplomatischen Dienstleistungen erhielt er 1723 eine geistliche Pfründe, nachdem er bereits 1720 beständiger Secretär der französischen Akademie geworden war. Er starb zu Paris am 23. März 1742.

Dubourg, Georges. Unter diesem pseudonymen Namen ist eine vielfach interessante und lehrreiche Monographie, betitelt: »Die Violine und ihre Meister, von der ältesten Zeit bis auf Paganini« (London, 1836) erschienen.

Dubourg, Matthew, einer der ausgezeichnetsten englischen Violinvirtuosen, wurde 1703 in London geboren und war der Sohn des berühmten Tanzmeisters Isaac D. Schon früh erhielt der junge D. Violinunterricht und hatte es bereits zu einer ungeheuren Fertigkeit gebracht, als Geminiani 1714 nach London kam und die Ausbildung D.'s vollendete. Nach Cousser's Tode erhielt D. 1728 dessen Kapellmeisterstelle in Dublin, wurde dann 1735 Kammermusiker beim Prinzen von Wales und starb, ohne England jemals verlassen zu haben, im J. 1765 zu London. Von seinen angeblich sehr zahlreichen Compositionen, bestehend in Violinconcerten, Solo's und Gelegenheitsstückn, ist nichts im Druck erschienen. Von seinen Schülern ist der Violinist Clegg der bedeutendste und berühmteste geworden.

Dubreuil, Jean, französischer Tonkünstler, geboren 1710 zu Paris und daselbst als bedeutender Klavierspieler bekannt, hat ein »*Manuel harmonique, ou Tableau des Accords pratiques, pour faciliter à toutes sortes de personnes l'intelligence de l'harmonie et de l'accompagnement, avec une partie chiffrée pour le Clavecin et deux nouveaux Menuets en Rondeaux*« (Paris, 1767) herausgegeben. D. selbst starb zu Paris im J. 1775. †

Dubugrarre, französischer Clavier- und Orgelspieler, um die Mitte des 18. Jahrhunderts Organist an der Kirche St. Sauveur zu Paris, hat eine »*Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne, pour l'accompagnement du clavecin*« (Paris, 1754) und »*Etrennes à la jeunesse*« (Paris, 1760) veröffentlicht. †

Dubutsson, französischer Tonkünstler, lebte im Anfange des 18. Jahrhunderts, und wahrscheinlich als Gesanglehrer und Gesangcomponist in Paris, wie man aus einem in dem *Recueil d'airs sérieux et à boire* (Paris, 1710) enthaltenen *Rondeau sérieux* für zwei Soprane und Bass seiner Composition annehmen darf. †

Duc, le, der ältere (*l'ainé*), trefflicher französischer Violinist, auch Componist, war längere Zeit hindurch Primospieler, dann Director der berühmten *Concerts spirituels* in Paris und starb daselbst im J. 1777. Von seinen Violincompositionen befand sich mehr in seinem Nachlasse, als im Druck erschienen ist. — Sein Sohn, genannt le D. der jüngere, war ebenfalls einer der hervorragendsten Solo- und Orchester-Violinisten der *Concerts spirituels*, entsagte aber 1780 der öffentlichen Ausübung der Kunst, als ihn eine vortheilhafte und vornehme Heirath in eine gesicherte Lebenslage brachte.

Duc, Philippe de, ein niederländischer Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der sich in Italien niedergelassen zu haben scheint. Verschiedene, in Venedig 1570, 1586 und 1595 erschienene Sammlungen von Madrigalen zu 4, 5 und 6 Stimmen tragen seinen Namen.

Duca, G., italienischer Tonkünstler, der sich 1848 in Paris als Gesanglehrer niederliess und dort eine Schrift, betitelt: »*Conseils sur l'étude du chant*« veröffentlicht hat.

Ducancel, Charles Pierre, französischer Rechtsgelehrter, gestorben 1835 als Unterpräfect des Departements de l'Oise, ein eifriger Musikfreund, der sich sogar musikgeschichtlich um das Pariser Conservatorium und um die *Opéra comique* ver-

dient gemacht hat. Seine Schrift: »*Mémoire pour J. F. Lesueur, un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, en réponse à la partie d'un prétendu recueil de pièces, imprimée soi-disant, au nom du Conservatoire, et aux calomnies dirigées contre ce cit. Lesueur, par le cit. Sarette, directeur de cet établissement etc., contenant en outre quelques vues d'amélioration et d'affermissement, dont le Conservatoire paroit susceptible, par C. P. Ducancel*« (Paris, 1802) ist um so bemerkenswerther, als dieselbe die Aufmerksamkeit Napoleons I. auf sich zog und dadurch Lesueur zu seinem Rechte verhalf und das Pariser Conservatorium vor grossem Schaden wahrte.

Ducci, Gebrüder Antonio und Michele Augusto, italienische Orgelbauer von Ruf, deren Kunstwerkstätte sich in Florenz befindet, in Verbindung mit welcher sie 1862 eine Musikalien- und Instrumentenhandlung etablirten. Auf der Industrieausstellung zu London 1851 hatten sie u. A. eine kleine, mit bedeutenden Verbesserungen versehene Orgel aufgestellt, welcher der goldene Preis zuerkannt wurde. Um das Musikleben der Stadt Florenz haben sie sich gleichfalls Verdienste erworben, indem sie 1868 einen Concertsaal erbauen liessen und der öffentlichen Benutzung der Künstler übergaben.

Ducerceau, Jean Antoine, französischer Musikgelehrter, geboren um 1670 und von seinem Schüler, dem Prinzen Conti, im J. 1730 durch einen unvorsichtigen Schuss getödtet, hat sich mit mehr Fantasie als wissenschaftlicher Gründlichkeit auch mit der Musik der Alten und des Mittelalters beschäftigt und nach dieser Richtung hin einige polemische Artikel veröffentlicht, in denen die alten *Modi* der Musik in ganz verkehrter, unhaltbarer Art aufgestellt und dargelegt sind.

Duchambge, Madame Pauline, vortreffliche und berühmte französische Musiklehrerin, Componistin und einflussreiche Verehrerin der Kunst, geboren 1778 zu Martinique, lebte und wirkte zu Paris, wo sie in den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts mit allen bedeutenderen, Frankreich besuchenden Musikern in Verbindung stand. Sie hat viele anerkannte Pianisten und Sängerinnen gebildet und mit Erfolg in die Oeffentlichkeit geführt. Auch als Componistin von Romanzen war sie ausserordentlich beliebt und hatte einen bis in das Ausland verbreiteten Ruf. Ueber 300 derselben sind im Druck erschienen.

Duchamp, Marie Catharine Césarine, vorzüglich gebildete französische Contr'altistin und ausgezeichnete Gesanglehrerin, geboren am 14. Mai 1789 zu Paris, besuchte seit dem J. XIII der französischen Republik das Pariser Conservatorium, wo Plantade ihr Hauptlehrer war und vollendete 1807 ihre Studien bei Garat. Ihre Stimme sowie vorzügliche Schule erregten das grösste Aufsehen, und sie glänzte in fast allen bedeutenderen Concerten der Jahre 1813 bis 1817. Eine sich zunehmend vergrössernde Taubheit nöthigte sie in ihrer Blüthezeit, auf eine weitere öffentliche Laufbahn zu verzichten und sich lediglich der Ausbildung von Gesangschülerinnen zu widmen. Auch als Componistin von Romanzen hat sie sich in ihrer Zeit Beliebtheit erworben; viele derselben sind mit Clavierbegleitung in Paris herausgekommen.

Duchemin, Nicolas, einer der bedeutendsten und bekanntesten französischen Notendruckere alterer Zeit, geboren um 1510 zu Provins, errichtete in Paris eine Notendruckerei und einen Musikalienverlag, dessen Grösse und Umfang von keiner derartigen Anstalt übertroffen wurde und Gegenstand der Bewunderung der Zeitgenossen war.

Ducis, Benedictus, häufig auch nur Benedictus genannt, einer der hervorragendsten Componisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dessen Vaterland und dessen eigentlicher Name sogar noch immer in Dunkel gehüllt und Gegenstand des Streites der musikalischen Historiker ist. Fest steht nur, dass er von Geburt ein Deutscher oder ein Niederländer gewesen ist. Für ersteres Land trat Kiese-wetter ein; er hält D.'s Namen für eine Latinisirung des deutschen Namens Herzog; Fétis dagegen, der ihn mit vielen Anderen in den Niederlanden geboren sein lässt, meint, D.'s ursprünglicher Name sei flamländisch Hertochs gewesen und identificirt ihn mit dem von Gesner, Walther, Gerber u. s. w. mit Dux aufgeführten

Tonsetzer, welchen letzteren wiederum Burney als Benedictus von Appenzell bezeichnet. Dafür, dass D. Niederländer gewesen sei, spricht in hervorragender Weise die Genitivform Ducis (von Dux), da die Niederländer allgemein in solcher Weise latinisirten. Darüber, dass er gänzlich oder wenigstens lange Zeit in Ulm gelebt und gewirkt habe, würde kaum ein Zweifel sein, wenn die Identität von D. und Dux unumstösslich wäre. Für seine Herkunft aus Appenzell ist Burney die einzige Autorität. Abgesehen von diesen Ungewissheiten ist D. ein so hochbedeutender Tonsetzer seiner Epoche, dass er fortgesetzte biographische Untersuchungen beanspruchen darf. Nach Fétis ist er um 1480 zu Benges in den Niederlanden geboren, war in Antwerpen Organist und ging 1515 nach England. Er wird auch als ein Schüler Josquin's genannt und zwar auf die Thatsache hin, dass er einen Trauergesang auf den Tod jenes Meisters componirt hat. Sonst verewigen seinen Namen in der Musikgeschichte: eine Messe, eine Motette, vierstimmige Chansons und einzelne Gesangsätze, die sich im Manuscript auf der Bibliothek zu Cambrai befinden, nebst anderen, die in den Sammlungen Susato's (Antwerpen, 1545 und 1546) enthalten sind. Den Namen Dux dagegen tragen einige Melodien in Hans Walther's Cantionale, sowie »Harmonien über alle Oden des Horaz für drei und vier Stimmen, der Ulmer Jugend zu Gefallen in Druck gegeben u. s. w.« (Ulm, 1539). (Vgl. Gessner, *Bibl. univ.*) Tonsätze endlich, die den Namen Benedict's von Appenzell, auf den Burney hindeutet, tragen, befinden sich in dem ersten Buche der »*Ecclesiarum cantionum quatuor vocum, quas vulgo Moteta vocant, tam ex veteri, quam novo testamento, ab optimis quibusque huius aetatis musicis compositorum*« (Antwerpen, 1553) und dann auch in Salblinger's *Concentus* (Augsburg, 1545).

Ducka, s. Duda.

Duclos, französischer Uhrmacher, lebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und erfand um 1788 einen Rhythmometer (s. *Metronom*), der von den bisher gebräuchlichen erheblich abwich, in seinen Einzelheiten aber nicht näher mehr bekannt ist.

Duclos, Charles Pineau, französischer Historiograph und Charakteristiker, beständiger Secretär der Akademie der Wissenschaften, war zu Dinaut in der Bretagne am 12. Febr. 1704 geboren und starb am 26. März 1772 zu Paris. Derselbe schrieb u. A.: »*Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale, et sur celui de noter la déclamation, qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains*«, die in den *Mém. de l'Acad. roy. des Inscript. Tom. XXI* p. 191—208 der Quartausgabe enthalten ist. Auch im *Dict. Encyclopédique* kommt ein Artikel: »*Déclamation des Anciens*« von D. vor, der den Antheil der Musik an der griechischen Declamation ausführlich behandelt.

Ductus (latein., griech.: ἀγωγή), die Führung, die Gangart (der Melodie). Man unterscheidet: *D. rectus*, *d. reversus* oder *revertens* und *d. circumcurrens*. S. *Agoge*.

Duda, **Dudka**, **Ducka**, **Dudotka** oder **Schweran** nennen die Russen ein ihnen eigenthümliches Blaseinstrument, welches aus zwei Schallröhren von verschiedener Länge besteht; dasselbe wird mittelst eines Mundstücks behandelt. Die D. ist jedenfalls der alten Doppelflöte entsprossen, nur dass dieselbe, da sie Schallröhren von verschiedener Länge, jede mit drei Tonlöchern versehen, führt, gleichzeitig zwei verschiedene Töne zu geben vermag. Somit kann man auf der D. dem modernen harmonischen Tongefühle entsprechende zweistimmige Sätze ausführen. Dies Instrument, das wir deutsch seiner durch Blätter stattfindenden Tonzeugung halber Rohrflöte oder Rohrpfife nennen könnten, war seit ältester Zeit her in ganz Russland bei den Landleuten sehr beliebt und häufig zu finden, da die Bauern sich dasselbe stets selbst fertigten. Die Kunst hat bisher noch nicht Veranlassung gefunden, von der D. Notiz zu nehmen, so dass der vordringende Gebrauch abendländischer Tonwerkzeuge dieselbe immer mehr in die weniger cultivirten Gegenden des Ostens, wie Hochrussland und Sibirien, zurückgedrängt hat. 2.

Dudelsack (ital.: *Cornamusa*), s. Sackpfeife.

Dudey ist der alte Name einer besonderen Art der Sackpfeife, welche drei Stimmen: *es*¹, *b*¹ und *es*² hatte. Vgl. Prätorius, *Syntagma* II. 42.

Dudreux, Emanuel, unrichtig in deutschen Wörterbüchern häufig *Ducreux* geschrieben, guter französischer Flötenvirtuose (nicht Fagottist) und Posaunist, geboren 1765 in Paris, trat 1789 in das Orchester des *Théâtre français* und starb im J. 1812 zu Paris. Er hat Sinfonien und Duette für Flöte und Violoncello, auch für zwei Flöten veröffentlicht, von denen auch in Deutschland 6 Duos für Anfänger als *Op. 3* (Offenbach, 1798) erschienen sind.

Dülken, Johann Daniel, deutscher Clavierbauer aus Hessen, der sich etwa 1750 in Antwerpen niedergelassen hatte. Nach Burney (Reisen Bd. 3) hat er sehr vorzügliche Instrumente gebaut. — Noch berühmter wurde in demselben Fache sein Sohn, Johann Ludwig D. Derselbe war am 5. Aug. 1761 zu Amsterdam geboren, erlernte die Fabrikation bei seinem Vater und schwang sich zum berühmten Meister empor. Im J. 1781 siedelte er mit seiner Werkstatt nach München über, wo er vom Kurfürsten von Baiern zum Hof-Instrumentenmacher ernannt wurde. Seine Gattin, eine Tochter des berühmten Oboevirtuosen Lebrun, war in ihrer Jugend eine weitberühmte Clavierspielerin gewesen und wurde später die Lehrerin ihrer drei Töchter, von denen die beiden älteren ebenfalls als ausgezeichnete Pianistinnen glänzten (s. Bohrer), die jüngste aber, Violande D., treffliche Sängerin wurde. Sie ist 1810 zu München geboren, studirte auf dem Pariser Conservatorium und war 1833 und 1834 in Basel als Concertsängerin engagirt. Nach dieser Zeit kehrte sie in das elterliche Haus in München zurück, und es ist seitdem nichts weiter von ihr bekannt geworden.

Dünnewald, Freiherr von, ein geistreicher und gebildeter deutscher Edelmann, der viele Eigenthümlichkeiten pflegte, die ihn zu Ausserordentlichem befähigten, lebte zu Mainz und erfand dort ein Tasteninstrument, das verschiedene Saiten- und Blasinstrumente nachahmte. Ueber das Instrument ist nichts weiter bekannt geworden und scheint dasselbe mit D.'s 1790 erfolgtem Tode auch der Vergessenheit anheim gefallen zu sein. Vgl. Schubart's Chronik, Jahrg. 1790 S. 279 oder Gerber's »Tonkünstler-Lexikon« Theil I Seite 948. 0

Duple nennt man ein Zeichen, ♯, für den Rhythmus in der Tonnotirung der griechisch-katholischen Kirche; es entspricht unserer halben Note. 0

Düringer, Philipp Johann, deutscher Schauspieler und guter Musikdilettant, geboren am 23. Juli 1807 zu Mannheim und von wohlhabenden Eltern umsichtig erzogen. Zum Arzte bestimmt, besuchte D. seit 1824 die Heidelberger Universität. Dort widmete er sich jedoch hauptsächlich belletristischen und Literaturstudien. Wider Willen seines Vaters betrat er als Schauspieler 1825 die Bühne zu Mainz, wurde sodann in Freiburg im Breisgau engagirt und endlich, nach mehreren Engagements und Kunstreisen, 1835 als Regisseur beim Stadttheater in Leipzig angestellt. Nachdem er dort noch Ober-Regisseur geworden war, wurde er als Regisseur der königl. Schauspiele nach Berlin berufen und avancirte 1861 zum technischen und artistischen Direktor derselben, in welcher Eigenschaft er Ende 1869 in den Ruhestand trat und am 12. Mai 1870 in Coburg starb. Er hat Lieder mit Clavierbegleitung componirt und veröffentlicht, von denen eines, »Des Mädchens Klage«, allgemein bekannt und beliebt geworden ist. Ausserdem hat er die Biographie seines Freundes Albert Lortzing geschrieben, welche unter dem Titel »Albert Lortzing, sein Leben und Wirken« (Leipzig, 1851) im Druck erschienen ist.

Dürrius, Michael, deutscher Tonkünstler, geboren zu Weissenbach am 27. Aug. 1594, wurde später Conrektor und Cantor zu Nürnberg. †

Dürner, J. Rupprecht, trefflicher deutscher Gesangscomponist, geboren am 15. Juli 1810 zu Ansbach, war in der Composition ein Schüler Friedr. Schneider's in Dessau und fungirte seit 1831 an der Stadtkirche seiner Geburtsstadt als Cantor. Im J. 1842 begab er sich nach Leipzig, wo er von Neuem und zwar bei Hauptmann und Mendelssohn eingehende theoretisch-musikalische Studien machte. Zwei Jahre später folgte er einem Rufe nach Edinburg, wo er hochgeachtet als Musikdirektor und Musiklehrer wirkte und am 10. Juni 1859 starb. Von seinen Compositionen sind besonders die Lieder sehr gelungen und stimmungsvoll zu nennen; ganz vorzüglich

werden seine Männerchor-Gesänge als in seltener Art gediegen noch jetzt in den besseren Vereinen Deutschlands gepflegt. Eine von ihm zusammengestellte Sammlung schottischer Lieder hat ebenso sehr artistischen wie historischen Werth.

Duett (ital.: *Duetto*, franz.: *Duo*) heisst ein Tonstück, welches für zwei Stimmen componirt ist, von denen jede an der Entwicklung und Durchbildung des musikalischen Hauptgedankens einen gleichen Antheil hat. Ist dasselbe für zwei Singstimmen bestimmt, so kann man es im eigentlichen Sinne vorzugsweise *D.* nennen und es durch diese Bezeichnung vom zweistimmigen Instrumentalsatz unterscheiden, den man *Duo* (s. d.) heissen könnte. Eine derartige Unterscheidung ist als nothwendig schon oft anerkannt, aber niemals streng aufrecht erhalten worden, so dass beide Begriffe nicht scharf getrennt erscheinen und aus dem Sinne des Ganzen erst erkannt werden kann, ob nicht einer für den andern eintritt. Den Unterschied anerkannt, hat man das *D.* wiederum vom blossen zweistimmigen Gesange oder vom Zwiegesange zu unterscheiden; der letztere stellt nur eine Hauptstimme auf, welcher von einer zweiten Stimme harmoniefüllend oder verstärkend secundirt wird, während das eigentliche *D.* jede Stimme individuell und gleichberechtigt, mit durchaus selbständigem Tongang und Rhythmus entwickelt, mit einem Worte polyphon ist. Demnach stellt es, sei es lyrisch oder dramatisch, zwei Personen dar, die über den Gegenstand, der sie erregt, entweder verschieden empfinden und also auch einen verschiedenen Ausdruck selbstverständlich finden müssen; oder die zwar in einer Empfindung übereinkommen, aber sich individuell frei und selbständig, keine der anderen untergeordnet, aussprechen. Man unterscheidet zwei Hauptarten des *D.*'s, nämlich das fast rein lyrische Kammerduett und den dramatischen Dialog. — 1. Das Kammer- oder Kunstduett, die feinste und kunstvollste aller mehrstimmigen Soloformen, entwickelte sich aus dem älteren bloss zweistimmigen Satze und gewann erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine feststehende Gestalt. Hinsichtlich der Form trat es entweder ein- oder mehrsätzig auf. Einsätzig nahm es sich die Arie (s. d.) fast genau zum Muster und zeigte wie diese ein *Da capo* oder auch nicht. Die mehrsätzigigen sind unter dem Gesichtspunkte der Gesangscenen oder der Cantaten zu betrachten, da ihre Bindeglieder Recitative oder Soli sind. Der Text derselben ist meistentheils lyrisch, cantatenartig, selten nur dramatisirend, und dem entsprechend auch die musikalische Behandlung, welche den feinsten Geschmack und die grösste Vertrautheit mit der Kunst des Satzes verlangt, um, bei völliger Einheitlichkeit der musikalischen Ausgestaltung, doch jeder Stimme bezüglich ihrer individuellen Charakteristik gerecht werden zu können. Ohne ausreichendes Beherrschungsvermögen gegenüber der Kunst der Polyphonie ist es unmöglich, auch nur zwei Hauptstimmen richtig harmonisch zu vereinigen und ohne hoch ausgebildeten und verfeinerten Geschmack nicht minder unmöglich, diesen Hauptstimmen genügenden ästhetischen Werth zu verleihen und sie dem besonderen Charakter der Personen gemäss zu gestalten. Das Kammerduett existirt entweder als reines Vocalstück, kann aber auch durch die Begleitung eines (Bass oder Clavier u. s. w.) oder mehrerer Instrumente bis zum vollen Orchester hinauf unterstützt und gehoben werden. Die beiden Gesang- als Hauptstimmen müssen aber gleichwohl stets durchsichtig hervorstechen, dürfen keine mangelhaften Zusammenklänge darbieten und sollen, auch wenn die Begleitung fortgenommen würde, in wohlklingenden und verständlichen harmonischen Verhältnissen sich mit und gegen einander bewegen. — Das dialogisirende (dramatische) *D.* ist von der Situation abhängig, unter der es auftritt; diese allein hat zu entscheiden, wie weit es dem Kammerduett in der künstlichen und breiten Durchbildung der Tongedanken sich nähern, oder wie weit es blosser Dialog, d. h. Wechselspiel von Rede und Gegenrede, Frage und Antwort sein wird. In der Oper kommen beide Gestaltungen unter dem Namen *D.* vor; jene haben eine arienartige, diese gar keine bestimmte, sondern stets durch Inhalt und Umstände gebotene Form. In den übrigen musikalisch-dramatischen Tongattungen als Oratorium, Passion, Cantate kommen für gewöhnlich keine Dialoge, sondern nur die grösseren arienartigen Zwiegesänge vor; die wechselweise Recitation, die nicht selten im Oratorium zu finden

ist, kann nicht unter den Begriff D. fallen. — In die Kategorie D. gehört endlich noch naturgemäss die Arie mit einem oder mehreren obligaten Instrumenten, wie sie sich mit höchster Kunst und grösster Bedeutsamkeit zuerst bei J. S. Bach, Händel und den Meistern aus gleicher Zeit findet. Das concertirende oder duettirende Instrument ist daselbst ein in jeder Hinsicht selbständig durchgeführter Gesang für sich, der denselben Antheil an dem Gesamtausdruck hat, wie die Gesangstimme. Die berühmte Altarie mit obligater Violine »Erbarme dich, mein Gott« aus Bach's Matthäus-Passion ist als ein werthvolles Muster dieser Form zu bezeichnen. Man nennt solche Arien deshalb nicht Duette, weil das D. für beide Stimmen Klangwerkzeuge derselben Art voraussetzt. — Für welche Gesangstimmen- (oder Instrumenten-) Gattungen aber ein D. componirt werden soll, lässt sich nicht vorschreiben. Denn es kommt dabei nicht auf die Gleichheit und Ungleichheit oder Höhe und Tiefe der Stimmen, sondern auf eine den gewählten Stimmen angemessene gute Anlage des Ganzen an. Sie dürfen demnach, sobald bei der Auswahl nur den ästhetisch-physiologischen Anforderungen Rechnung getragen ist, gleichen oder verschiedenen Gattungen angehören, der Sopran und Alt ebensogut mit dem Tenor wie mit dem Bass oder einem zweiten Soprane oder Alte u. s. w. zum Duett sich verbinden. S. auch die Artikel Zweistimmig, Dreistimmig, Duo, Terzett, Trio, Polyphonie u. s. w. — Geschichtlich betrachtet, wird Paolo Quagliati (1600) als der Erste genannt, welcher das D. in der Kirchenmusik und in der Oper zu Rom zur Anwendung brachte; vervollkommenet und selbständiger ausgestaltet findet es sich zuerst durch Landi in dessen musikalischem Drama »*Il santo Alessio*« (1634), während über ein Jahrhundert später Piccini die im Wesentlichen noch jetzt gültige moderne Gestaltung feststellte.

Duettino (ital.), ein **Duett** (s. d.) von eng begränkter Anlage und geringem Umfange.

Due volte (ital.) zwei Mal, ist identisch mit **Bis** (s. d.). S. auch Wiederholungszeichen.

Dufay, Guillaume oder Guglielmo und Guilelmus, auch **Du Fay** geschrieben, der älteste geschichtlich anerkannte eigentliche Contrapunktist und berühmte Mitbegründer der niederländischen Tonschule, ist nach den in dieser Beziehung sehr verdienstvollen Forschungen Fétis' etwa um 1350 oder 1355 zu Chimay im Hennegau geboren. Vor Fétis wurde er allgemein für einen Franzosen gehalten. Von 1380 an war er Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom und starb in genannter Stadt hochgeachtet und geehrt im J. 1432. D. gehörte mit seinen künstlerischen Zeitgenossen Binchois, Brasart, Eloy, Faugues, Regis zu denjenigen Meistern, welche in ihren Werken schon eine vollkommen entwickelte Contrapunktik und selbst schon manche der Künste des Contrapunkts aufweisen, die man bis auf Bains und Kiesewetter immer dem viel später lebenden Ockenheim als Erfinder zuzuschreiben oder doch wenigstens erst aus dessen Zeitepoche zu datiren gewohnt gewesen war. Ausserdem befinden sich bei D. bereits kurze Kanons in der Octave, die Augmentation und auch rein äusserlich die weissen Noten, die erst Anfangs des 14. Jahrh. in allgemeinen Gebrauch kamen. Einsicht und Kenntniss von D.'s Schreibart ist durch fünf seiner Messen zu gewinnen, welche sich als Manuscripte im Archive der päpstlichen Kapelle zu Rom befinden; Fétis kannte und beschrieb auch eine im Privatbesitz befindliche Sammlung von Motetten und französischen Chansons, deren Autor D. sein sollte. Einiges aus den zuerst genannten Messen findet man in Kiesewetter's »Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik«, in der zugleich specielle und interessante Einzelheiten über die ganze Epoche des D. entwickelt sind, ebenso in A. W. Ambros' Geschichte der Musik 3. Bd.

Dufort, Charles de, französischer Kirchencomponist der Gegenwart, geboren 1803 zu Sens, erhielt seine Ausbildung auf dem Pariser Conservatorium und war Musikdirektor an mehreren Kirchen zu Paris. Er hat zahlreiche religiöse Tonwerke (Messen, Gradualien, Hymnen u. s. w.) geschrieben und aufgeführt, die auch zum grossen Theile im Druck erschienen sind.

Dufresne, Ferdinand, französischer Componist und Dirigent, geboren 1783 zu Paris, trat 1806 in das Orchester der *Opéra comique* und ging bald darauf als Kapellmeister nach Nantes. Von dort 1809 zurückgekehrt, ertheilte er in verschiedenen Pariser Musikinstituten Unterricht. Er veröffentlichte von seiner Composition Trios, Duos, Violinconcerte und Potpourris.

Dugazon, Louise Rosalie Lefèvre, talentvolle und berühmte französische Künstlerin, geboren 1753 zu Berlin, kam, acht Jahr alt, nach Paris und trat schon 1767 als Tänzerin an der *Comédie italienne*, der späteren *Opéra comique*, auf. Gleichzeitig erhielt sie Gesangunterricht, wenn auch in mangelhafter Art und debütierte 1774 als Sängerin. Als solche schwang sie sich bis zur gefeierten Grösse empor, mehr durch die anmuthige, naturwahre Empfindung ihres Vortrags und die Grazie ihrer Darstellung, als durch ihre Technik und Schule. Im J. 1792 zog sie sich einige Jahre vom Bühnenleben zurück, erschien aber bereits 1795 wieder und enthusiastirte das Publikum noch bis 1806, wo man sie nur ungern für immer scheiden sah. Als Pensionairin der *Opéra comique* starb sie am 22. Septbr. 1821 zu Paris. — Ihr Sohn, **Gustave D.**, der seine Mutter nicht lange überlebte, war ein fleissiger Componist. Geboren ist derselbe 1782 in Paris und ausgebildet daselbst auf dem Conservatorium, wo er bei Berton Harmonielehre und bei Gossec Composition studirte. Im J. 1806 erhielt er den zweiten Compositionspreis und ertheilte im weiteren Verlaufe der Zeit Musikunterricht. Seine erste Arbeit für die Bühne war die Musik zu einem Ballet, betitelt: »Naëmis«. Eine dreiaktige Oper von ihm: »*Marquérîte et Waldemara*« wurde 1812 aufgeführt, und dieser folgten: »*La nocce écossaise*« (1814) und »*Le chevalier d'industrie*« (1818), letztere gemeinschaftlich mit Pradher componirt. Mehr Erfolg hatte er mit der Musik zu den Ballets »*Les fiancées de Caserte*«, »*Alfred le grand*« (worin er theilweise die Musik des Grafen von Gallenberg benutzte) und besonders mit der in Gemeinschaft mit seinem Lehrer Berton geschriebenen Oper »*Aline*«. Ausserdem veröffentlichte er noch Duos für verschiedene Instrumente, Clavierstücke, Tänze, Romanzen u. s. w. D. starb zu Paris zu Ende des Jahres 1826.

Duguet, l'Abbé, französischer Componist zahlreicher Messen, Motetten u. s. w., die von Meraux in einem 1774 an Abt Gerbert gerichteten Briefe besonders gerühmt werden. Er führte u. A. 1767 im Pariser *Concert spirituel* eine vollstimmige Motette seiner Arbeit mit grossem Beifall auf. Damals war er Musikmeister an der Kirche *St. Germain l'Auxerrois*. Im J. 1780 wurde er in gleicher Eigenschaft an der Notre-dame-Kirche angestellt, deren Bibliothek auch die meisten seiner Kirchenwerke im Manuscript besitzt. Ferner soll er auch »*Pensées sur les spectacles*« veröffentlicht haben, von denen jedoch nichts mehr zu ermitteln war.

Duhem, Hippolite Jean, berühmter französischer Trompetenvirtuose belgischer Herkunft, geboren 1828 zu Paris, wurde 1860, nachdem er vorher in fast allen Ländern Europa's mit grösstem Erfolge sich hatte hören lassen, zum Lehrer seines Instrumentes am Conservatorium zu Brüssel ernannt.

Duhm, Christian Conrad, Prediger an der Katharinenkirche zu Magdeburg, hat eine Predigt über das Thema: »Wie werth uns alles das sein muss, was die Andacht weckt und befördert«, herausgegeben, die er bei Einweihung der neu gebauten Orgel am 13. Trinitatis-Sonntage 1798 gehalten; dieselbe enthält manches Localmusikgeschichtliches. †

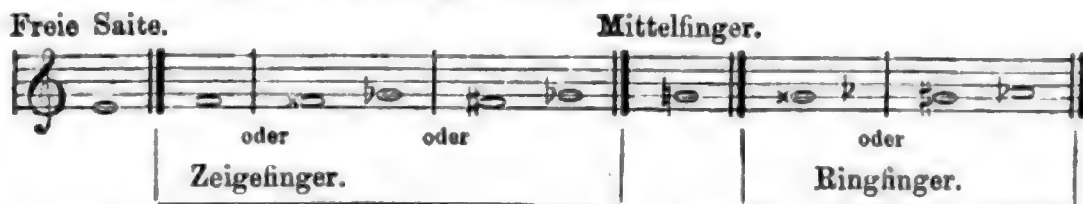
Dujavuty oder **Dayavatl** heisst in Indien der ungefähr zu unterst unseres Halbtons *b—c* gelegene *Sruti* (s. d.).

Duiffoprgear, Gaspard, einer der berühmtesten Lauten- und Saiten-Instrumentenmacher des 16. Jahrhunderts, der 1514 in Wälschtyrol geboren war und sich nach vielen und weiten Reisen und längerem Aufenthalte in Bologna und Paris bleibend in Lyon niederliess. Ein von ihm erhalten gebliebenes Bildniss beschreibt Gerbert in seinem Tonkünstlerlexicon 1812 Theil I. S. 947.

Duifflöte, s. Doppelflöte.

Dukâh heisst im Arabischen die vierte Saite des *Eúd* genannten Instruments,

auf der der Zeige-, Mittel- und vierte Finger der linken Hand zur Hervorbringung der Scalatöne in folgender Art angewendet werden:



Wenige *Eüd*spieler benutzen auch den kleinen Finger der linken Hand, dem es dann obliegt die reine Quarte zu greifen. †

Dulcan, Dolzain, s. Dulcian.

Dulceflöit und Dulceflüt, s. Dolzflöte.

Dulceon, s. Dulcian.

Dulcian, ein Orgelregister, dessen Name nicht allein in sehr verschiedener Art im Gebrauche vorkommt, z. B. *Dulcan, Dulcina, Dulciana, Dulcino, Dulcinus, Dulcin, Dulceon, Dulcisonans, Dolce suono, Dulzain* etc., sondern auch unter der Benennung *Portonen* oder *Portunen* (s. Bordun) und in England unter *Korthol* geführt wird, von sanftem Klange, erhielt seine Benennung von einem veralteten Blasinstrument, *Dolcino* (s. d.) oder *Dulcino*, das zur Erfindung des Fagotts (s. d.) führte und in seiner Klangstärke dem ähnlich gewesen sein soll. In früherer Zeit, wie Adlung berichtet, findet man dies Register auch als Fagott bezeichnet. Diese Orgelstimme, ein Rohrwerk (s. d.), wurde seit frühester Zeit 2,5metrig im Manuale und 5- oder 10metrig im Pedale geführt, erhielt einen gefütterten Schnarrkasten, wurde eng mensurirt aus hölzernen Körpern gefertigt, die, gewöhnlich gedeckt, eine dünne ziemlich lange Röhre in sich bargen und unter der Verspundung der Pfeifenmündung auf jeder Seite ein rundes, 2 Centimeter grosses Loch besaßen. Zuweilen, wie z. B. in der Neu-Ruppiner Orgel, findet man die Körper des D. auch aus englischem Zinn offen gebaut. Der Klang dieser Orgelstimme ist ähnlich, doch viel sanfter, als der der Posaune oder Trompete, und hat, wenn man ihn mit einem der heutigen Blasinstrumente vergleichen will, mit dem des Fagotts die nächste Klangverwandtschaft. Der Gebrauch des D.'s ist besonders bei farbenreichem Spiele und Melodieführungen zu empfehlen. Schliesslich mag noch bemerkt werden, dass man es nicht mit dem *Dolcian* (s. d.) genannten Register verwechseln darf. Näheres findet man in der »Musikal. Handl. zur Variat. des G. B.« von Niedt S. 110. 2.

Dulciana ist der Name einer Art des alten schalmeiartigen Blasinstrumentes, das in seiner Gattung *Calamus* (s. d.) benannt wurde. Man nannte wahrscheinlich jede nicht die höhere Tonregion vertretende Schalmei D. Die früheste Spur des Vorhandenseins dieser Abart des *Calamus* finden wir in einem aus dem 9. Jahrhundert erhalten gebliebenen Manuscript des Aymeric de Peyrac, das in der Staatsbibliothek zu Paris unter den Nummern 5944 und 5945 aufbewahrt wird. Vom 10. bis zum 15. Jahrhundert fand in den Formen dieses Tonwerkzeuges eine Umwandlung und festere Bestimmung statt, so dass dasselbe später von bestimmter Grösse gefertigt wurde und neben dem früheren Namen auch einen besonderen: *Douzaine* oder *Dulcino* führte, aus welcher festeren grossen Schalmeigestalt sich das Fagott (s. d.) entwickelte. S. auch *Dolcian*. 2.

Dulcian-Regal, eine Orgelstimme, welche noch sanfter als das gewöhnliche Regal klingen sollte und vom Orgelbauer Schnetzler, der noch 1760 in London lebte, erfunden worden war.

Dulcino s. Dulciana.

Dulcino, Giovanni Battista, italienischer Tonsetzer, aus Lodi im Mailändischen gebürtig, hat »*Cantiones sacrae 8 vocibus, una cum Litaniis beatae Mariae Virginis et Magnificat cum basso continuo*« (Venedig, 1609) veröffentlicht. †

Duleba (spr. Dulemba), Joseph, polnischer Pianofortevirtuose, geboren am 28. Decbr. 1842 in Neu-Sandez, stammt aus einer altadeligen polnischen Rittergutsbesitzer-Familie D. von Alabandos. Er erlernte in seinem 7. Lebensjahre

bei dem Pianisten F. Hollmann in Krakau die ersten Anfangsgründe der Musik und machte so aussergewöhnliche Fortschritte im Pianofortespiel, dass er schon nach Ablauf seines zweiten Unterrichtsjahres in einem Concerte seines Lehrers mit grossem Erfolge mitwirken konnte. D. verliess nun bald die wissenschaftliche Studienbahn, um sich völlig der Musik zu widmen. Nach tüchtiger Durchbildung concertirte er für Wohlthätigkeitszwecke in Krakau, Tarnow, Lemberg und erntete vielen Beifall. Um sich noch mehr zu vervollkommen, trat er 1858 ins Pariser Conservatorium, wo er den Unterricht der Professoren Marmontel und Maldan genoss. Nach Verlauf von 2 Jahren kehrte er nach Krakau zurück und gab in Lemberg und Krakau mit dem glänzendsten Erfolge Concerte. In Krakau studirte er sodann die Harmonielehre bei Mirecki und in Prag bei Jos. Krejčí. Die politischen Ereignisse des Jahres 1863 in Russisch-Polen führten aber seine Rückkehr von Prag und seinen Eintritt mit Lieutenants-Ränge in den Dienst der Aufständischen unter Langiewicz, Jeziorański und Krnk herbei. Nach dem Abschlusse dieser politischen Katastrophe begab sich D. nach Krakau und concertirte daselbst im J. 1865 mit dem günstigsten Erfolge, ebenso in Warschau im März 1866 und in St. Petersburg. In Warschau veranstaltete er auch in den J. 1867, 1868 und 1869 selbständige Concerte, welche von Seite des Publicums und der Kritik ungetheilten Beifall fanden. D. starb am 1. Juni 1869 in Folge eines Duells. D. hatte den Vorzug vor den meisten anderen Pianisten, dass sein natürliches, jede Effecthascherei meidendes Spiel durch elegante Tournure gehoben war. Er gehörte zu jenen Virtuosen, die dem seelenlosen Instrumente Innigkeit, Leben und Empfindung und dem Tone reiche Nuancirung zu geben wussten. Dabei gebot er noch über eine grosse Stufenleiter von Tonschattirungen, vom breitesten *Martellato* bis zum sanft verklingenden *Sospirando*. Sein Portrait brachte schon 1867 die Warschauer illustrierte Zeitung.

E. M.

Dulich, Philipp, latinisirt *Dulichius*, tüchtiger deutscher Tonkünstler und Tongelehrter, geboren 1563 zu Chemnitz, war in den Anfangsjahren des 17. Jahrhunderts am Gymnasium zu Stettin als Professor angestellt und hat besonders durch zwei Werke sein Andenken erhalten, nämlich: »*Centuriae 7 et 8 vocum etc.*« (Stettin, 1607) und »*Opus musicum, continens dicta insigniora ex Evangeliiis dierum dominicalium et festorum totius anni desumpta*« (Leipzig, 1609). Erstangeführtes, aus drei Theilen bestehendes Werk erschien im Jahre 1619 nochmals zu Danzig und Leipzig; so berichtet Draudius in seiner *Bibl. Class. p.* 1614 und 1617. D. selbst starb 1631 zu Stettin. †

Duling, Anton, latinisirt *Dulingius*, war im Anfange des 17. Jahrhunderts Cantor zu Magdeburg und gab unter dem Titel: »*Cithara melica*« (Magdeburg, 1620) eine Sammlung lateinischer 8- und 12stimmiger Motetten heraus. †

Dulken, Louise, geborene David, eine ausgezeichnete deutsche Pianistin, geboren am 29. März 1811 zu Hamburg, war eine Schwester des berühmten Concertmeisters David. Ihren musikalischen Unterricht erhielt sie bei Schwenke und später bei Grund, dessen Schülerin sie bis zu ihrer Verheirathung blieb. Schon in ihrem zehnten Jahre liess sie sich in Hamburg öffentlich hören; im J. 1823 erregte sie in Berlin Bewunderung und 1825 spielte sie neben ihrem Bruder mit dem grössten Beifall in Leipzig, von wo aus sie noch andere grössere Städte Deutschlands kunstreisend besuchte. Ihre Heirath führte sie 1828 nach London; dort wurde sie Pianistin der Herzogin von Kent und Lehrerin der Kronprinzessin Victoria, die sie nach ihrer Thronbesteigung zur Hofpianistin ernannte. Auf einigen weiteren Kunstreisen trat sie noch in Russland (1833) und in den Niederlanden (1839) auf, wo ihrer grossen Virtuosität gleichfalls gehuldigt wurde. Sonst aber lebte sie auch fernerhin in London, sehr erfolgreich mit Musikunterricht beschäftigt. Dort starb sie bereits am 12. Apr. 1850.

Dulken, Sophie und Isabella, zwei Schwestern und vortreffliche englische Virtuosinnen, die erstere, geboren 1836, auf dem Pianoforte, die andere, geboren 1837, auf der im Concertsaal nur selten gehörten Concertina. Nachdem sie als Wunderkinder in ihrem Vaterlande das grösste Aufsehen gemacht hatten, bereisten

sie, Concerte gebend, in den Jahren 1851 und 1852 Deutschland und feierten besonders in Hamburg, Wien, Berlin und Leipzig u. s. w. seltene Triumpfe. Hierauf kehrten sie nach England zurück, wurden noch in den nachfolgenden Saisons als Concertgeberinnen rühmlichst genähnt, scheinen aber seit 1856 vom öffentlichen Schauplatze sich zurückgezogen zu haben. Von Isabella D. wurde gerühmt, dass sie nicht bloß die von Componisten in England für ihr Instrument geschriebenen Concertstücke, sondern auch die schwierigsten Violinsachen von Artôt, Bériot und Vieuxtemps auf der Concertina vorgetragen und in deren Ausführung mit den fertigsten und geschmackvollsten Violinisten gewetteifert habe.

Dulon, Friedrich Ludwig, berühmter blinder Flötenvirtuose, geboren am 14. Aug. 1769 zu Oranienburg in der Mark Brandenburg, verlor schon in der ersten Woche seines Lebens durch einen ungeschickten Arzt das Augenlicht. Da er früh musikalisches Talent und Geschicklichkeit bekundete, so unterrichtete ihn sein Vater, ein ehemaliger Accisebeamter, im Flötenspiel. Schon in seinem 13. Jahre konnte der junge D. verschiedene Kunstreisen antreten und gewann überall Beifall. Auch auf dem Claviere besass er damals schon so viel Fertigkeit, dass er u. A. Bach'sche Fugen ganz correct spielte; überhaupt war sein Gedächtniss so ausgebildet, dass er ein ihm unbekanntes Flötenconcert in Zeit von wenigen Stunden auswendig nachspielte und als Mann von vierzig Jahren über 250 Concertstücke inne und jeden Augenblick zur Hand hatte. Selbst componirt hatte er schon in seinem neunten Jahre, wo ihn der Organist Angerstein in Stendal in der Composition unterrichtete. Von Stendal aus bereiste er von 1783 an unter Führung seines Vaters fast ganz Europa; in St. Petersburg wurde er 1796 als kaiserl. Kammermusiker angestellt. Zwei Jahre später liess er sich, begleitet von seiner Schwester, da der Vater inzwischen gestorben war, wieder in Deutschland hören. In seinen letzten Lebensjahren lebte er in Würzburg und starb daselbst am 7. Juli 1826. Seine gedruckten Compositionen bestehen in Concerten, Capricen, Duos für Flöte und Violine u. s. w. Ausserdem hat er eine Autobiographie theils dictirt, theils erzählt, die Wieland unter dem Titel: »Dulon's des blinden Flötenspielers Leben und Meinungen von ihm selbst bearbeitet« (2 Bde., Zürich, 1807—1808), herausgegeben hat.

Dulstck, Johann, im Jahre 1772 Organist zu Czaclau in Böhmen, wird von Burney als einer der besten Orgelspieler in jener Zeit genannt. Vgl. dessen Reisebericht Band III. †

Dulzain (franz.), s. Dulcian.

Dulzflöte, s. Dolzflöte.

Dumanoir, Guillaume, französischer Violinist in Diensten des Königs Ludwig XIII., wurde von demselben 1659 seiner hervorragenden Virtuosität halber zum »König der Geiger« (s. d.) ernannt. Diese Ernennung berechnigte D., in jeder Provinz des Reiches gegen Auflegung einer Abgabe Jemanden zum Meister zu erklären, mit welcher Erklärung einige Gerechtigkeiten verbunden waren. Vgl. Marpurg's Beiträge Band I Seite 470. D. veröffentlichte auch ein Werk, betitelt: »Le mariage de la musique et de la danse« (Paris, 1664), dessen in der *Hist. du théâtre de l'acad. roy. de musique* Erwähnung geschieht. 0

Dumas, Mr., französischer Tonkünstler, gab eine »*Méthode du Bureau typographique pour la Musique*« (Paris, 1753) heraus, worin von den Anfangsgründen der Musik überhaupt und des Gesanges insbesondere die Rede ist. †

Dumas, Jean, Ende des 18. Jahrhunderts französischer Prediger an der reformirten Kirche zu Leipzig, gab heraus: »*Cantiques tirés en partie des Pseaumes et en partie des poésies sacrées des meilleurs poètes françois, avec des airs notés*« (Leipzig, 1774). †

Dumenil, Mr., französischer Altist und Opersänger zu Paris, Schüler Lully's, der zuerst 1677 auftrat und 1715 starb, hat nach dem Urtheile der damaligen Kritiker trotz seines berühmten Lehrers nichts Hervorragendes geleistet. Vgl. Ehrenpf. 180. †

Duminil, französischer Clavierspieler und Componist, lebte zu Paris und gab

dasselbst bei Imbault »*VI Romances tirées de Victor ou l'enfant de la Forest en Musique, p. le Clav. op. 7*« heraus. †

Dumolin, Jean R., niederländischer Organist und fruchtbarer Kirchencomponist, geboren um 1495, war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Organist an der Johanniskirche zu Malingen angestellt.

Dumonchau, Charles François, gefälliger französischer Componist und tüchtiger Musiklehrer, geboren am 11. Apr. 1775 zu Strassburg, begann seine Musikstudien bei seinem Vater, dem Violoncellisten Joseph D., während er später bei Berg noch Harmonielehre und bei Baumeyer Clavierspiel trieb. Diese erfolgreich begonnenen Studien unterbrachen die Wirren der Revolution, und er nahm dieselben erst wieder auf, nachdem er eine Stelle beim Kriegsfuhrwesen in Paris gefunden hatte. Dort besuchte er dann einige Zeit das Conservatorium, zog es aber bald vor, bei Wölfl Privatunterricht zu nehmen. Er blieb noch bis nach 1805 in Paris, worauf er nach Strassburg zurückkehrte, 1809 nach Lyon als Musiklehrer übersiedelte und daselbst am 21. Decbr. 1820 starb. Bedeutend als Musiklehrer, war er als Componist geschätzt. Man kennt von ihm Clavier-Sonaten und Concerte, Fantasien, Rondos, Variationen, sowie Duos für Clavier und Violine oder Flöte, Trios u. s. w., auch eine Oper »*L'officier cosaque*«, die 1805 nicht ohne Erfolg zur Aufführung kam. — Sein Sohn, Silvain D., war wie sein Grossvater ein tüchtiger Violoncellist, spielte aber auch das Pianoforte mit Fertigkeit und Geschmack und hat während seiner Laufbahn als Musiklehrer in Strassburg Mancherlei für Violoncello sowohl wie für Clavier (Sonaten u. s. w.) componirt und veröffentlicht. Berühmter als er war seine Gattin Antoinette Sophie D., eine gebore Malade und zwar als ausgezeichnete Harfenspielerin. Dieselbe war 1789 in Paris geboren, Schülerin des dortigen Conservatoriums und starb am 13. Apr. 1833.

Dumont, Henri, angesehener belgischer Organist und Kirchencomponist, geboren 1610 in der Nähe von Lüttich, in welcher Stadt er das Orgelspiel unter so erfolgreichen Aussichten erlernte, dass ihn seine Eltern zur weiteren Ausbildung nach Paris schickten. Dort wurde er 1639 Organist zu St. Paul und nicht lange darauf wegen der Vortrefflichkeit seiner Compositionen einer der vier Hofkapellmeister. Im J. 1674 nahm er seinen Abschied mit Pension und starb 1684 in Paris. Man kennt und besitzt von ihm 5 Messen, 2 Collectionen zwei-, drei-, vier- und fünfstimmiger *Cantica sacra* mit Instrumentalbegleitung, ferner Motetten, Orgelstücke u. s. w.

Dun, eine französische Musikerfamilie in Paris, welche von 1670 ab ein ganzes Jahrhundert der Pariser Oper Sänger, Sängerinnen und Orchestermusiker stellte, die zum Theil, wenn auch nicht hervorragend, so doch recht verdienstvoll wirkten. Am bekanntesten von ihnen war Henry D., der in den Jahren von 1715 bis 1741 Baritonist bei genannter Oper war, aber 1752 das Violoncello im Orchester derselben übernahm. — Sein jüngerer Bruder war von 1748 bis 1762 Violinist ebendasselbst und scheint nach dieser Zeit ausschliesslich als Lehrer und Componist gewirkt zu haben. VI Violinosolos seiner Composition sind 1770 in Paris erschienen.

Duncombe, englischer Tonkünstler und Musiklehrer aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war Herausgeber zweier musikalischer Sammelwerke. Der Titel des ersten ist: »*Set of XII progressives Lessons, etc., composed and compiled from the best Masters, four young Performers*«; auch das zweite enthält die gleiche Zahl Uebungsstücke. Vgl. Bland's Catal. 1789. †

Dundhl ist der noch jetzt im Orient bekannte Name eines altindischen Musikers. †

Dunecken, eine veraltete Orgelstimme, wie sie sich nach den Mittheilungen des Prätorius noch in der Orgel der Marienkirche zu Danzig befand.

Duni, Egidio Romoaldo, (in Frankreich Duny geschrieben), einer der ausgezeichnetsten italienischen Operncomponisten des 18. Jahrhunderts, geboren am 9. Febr. 1709 zu Matera bei Otranto im Königreich Neapel, war der Sohn eines

Kapellmeisters. Neun Jahr alt, wurde D. Zögling des Conservatoriums *dei poveri di Giesù Cristo* in Neapel und dadurch Compositionsschüler Durante's. Nach vollendeter Ausbildung ging er 1735 nach Rom, wo er den »*Nerone*« componirte, eine Oper, welche bei ihrer Aufführung die concurrirende Oper Pergolese's »*Olimpiade*« besiegte und D.'s Ruhm begründete, der selbst jedoch laut die musikalische Superiorität jenes Meisters anerkannte. In Privatgeschäften eines Cardinals reiste er darauf nach Wien, wo er sich nebenbei ebenfalls höchst vortheilhaft als Componist bekannt machte. Nach Neapel zurückgekehrt, wurde er Kapellmeister an der Kirche *San Nicola di Bari* und schrieb als solcher mehrere Opern, u. A. »*Catone in Utica*« und »*Artaseres*«. Nach einem kürzeren Aufenthalte in Venedig und Paris, war er 1744 auch in London, eilte aber von dort bald nach Holland, um seine stark angegriffene Gesundheit bei dem berühmten Arzte Boerhave wiederherstellen zu lassen, was auch gelang. Auf der Rückkehr in seine Heimath wurde er unweit Mailand von Banditen überfallen, und der Schreck darüber erschütterte seine kaum befestigte Gesundheit von Neuem und bis zu seinem Tode nachhaltig. In Genua, wo er mit seiner Oper »*Tordinona*« grossen Erfolg hatte, machte er die Bekanntschaft des Infanten von Parma, Don Philipp, der ihn als Musiklehrer seiner Tochter Isabella 1746 an den Hof von Parma zog. Dort herrschte französische Sitte so ausschliesslich, dass D. von da an nur noch französische Opernbücher in Musik setzte, so »*Ninette à la cour*«, »*Le peintre amoureux*« und »*La chercheuse d'Esprit*«, die auch in Paris Glück machten. Darauf hin siedelte er selbst 1757 nach Paris über, schrieb noch dort nicht weniger als 18, zum Theil berühmt gewordene französische Opern und starb auch daselbst, von einem böartigen Fieber ergriffen, am 11. Juni 1775. — Von seinen italienischen und französischen Opern sind noch anzuführen: »*Bajazet*«, »*Ciro*«, »*Ipermnestras*«, »*Demofonte*«, »*Allessandro*«, »*Adriano*«, »*Didone*«, »*Demetrio*«, »*Olimpiade*«, »*Le docteur Sangrado*«, »*La veuve indécise*«, »*La fille mal gardée*«, »*Nina et Lindor*«, »*L'Isle des fous*« (1760), »*Mazet*«, »*Le retour au village*« (Manuscript dieser zweiactigen Partitur befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek), »*La plaideuse et le procès*«, »*Le milicien*«, »*Les chasseurs et la laitrière*«, »*Le rendez-vous*«, »*L'école de la jeunesse*«, »*La fée Urgèle*«, »*La clochette*«, »*Les moissonneurs*«, »*Les Sabots*« und »*Thémire*«. Ausserdem erschienen von D.'s Composition noch ein und mehrstimmige Gesänge; sechs angenehme, melodiöse, sonst aber musikalisch ziemlich unbedeutende Duette von ihm im Manuscript, 67 Blätter stark, besitzt die Hofbibliothek in Wien. D.'s Styl im Allgemeinen war zierlich und fein und für die heitere Oper ganz vorzüglich geeignet, woher es auch kam, dass er gerade in Frankreich unbedingte Anerkennung fand, die komische Opernbühne damals eine Zeit lang mit beherrschte und vortheilhaft auf die Componisten der folgenden Periode einwirkte, sogar auch auf die Entwicklung des Singspiels in Deutschland.

Dunkel, Franz, hervorragender deutscher Violinvirtuose und tüchtiger Componist, geboren 1769 in Dresden, wo er auch musikalisch ausgebildet und 1788 als kurfürstlicher Kammermusikus angestellt wurde. Seine Lehrer waren sein Vater, ebenfalls Mitglied der Hofkapelle, und in der Theorie der Musikdirektor Weinlig gewesen, bei welchem letzteren er u. A. die grossen Cantaten »*der Frühling*«, »*das Lob Gottes*« und »*das Lob der Tonkunst*« componirte. Im weiteren Verlaufe seiner künstlerischen Laufbahn schrieb er noch das Oratorium »*die Engel am Kreuze Jesu*«, die Musik zum Schauspiel »*Kein Faustrecht mehr*« (1798 in Weimar aufgeführt), ferner Sinfonien, Quintette, Quartette, Trios, Concerte für Violine und für Violoncello, Arien, Lieder, Balletmusiken u. s. w., Werke, die grosse Gedeihenheit documentiren.

Dunstable, John, auch **Dunstable** und **Dunstaple** geschrieben, vom Fürstabt Gerbert als **Dunstavus** aufgeführt, altenglischer Musikgelehrter und Tonsetzer, geboren um 1400 in dem schottischen gleichnamigen Flecken, nach Anderen in der Nähe von Bedford in England, wird von den Musikschriftstellern des 15. und 16. Jahrhunderts wegen seiner grossen und wichtigen Verbesserungen in Bezug auf Harmonie und Notirung neben Dufay und Binchois gestellt; **Tinctoris**

schreibt ihm sogar, aber erwiesenermassen irrthümlich, die Erfindung des Contrapunktes zu. D. starb, wie sein Leichenstein in der Kirche zu Walbrook darthut, im J. 1458; die Inschrift auf demselben bezeichnet ihn als berühmten Astronomen, Mathematiker und Musiker. Gafori theilt in seiner »*Practica musicae*« (1496) als Probe von D.'s Compositionsart ein »*Veni, sancte spiritus*« mit, die aber nicht eben zum Vortheil ihres Tonsetzers sprechen würde, der darin den Contrapunktisten Dufay und Binchois gegenüber sehr untergeordnet erscheint. Derselbe Gafori und wohl nach ihm noch Andere, erwähnen D.'s auch als musikalischen Schriftstellers; es ist aber bis jetzt noch nicht gelungen, von den D. zugeschriebenen Abhandlungen und Tractaten auch nur die geringste Spur aufzufinden.

Dunstan, der Heilige, Erzbischof von Canterbury, ein in den Künsten sehr bewandeter und namentlich für die Musik sehr thätiger Mann, der zuerst die mehrstimmige Musik in England eingeführt haben soll. Geboren wurde er aus vornehmem englischen Geschlecht um 925 und führte unter den verschiedenen damaligen Königen seines Landes ein reich bewegtes Leben, bald mit höchster Gewalt bekleidet und in die politischen Verhältnisse mit grosser Anmassung eingreifend, bald verbannt und des Landes verwiesen. Im J. 960 reiste er nach Rom, wo er vom Papste Johann XII. sehr huldvoll aufgenommen wurde. Er stiftete in England nicht weniger als 48 Klöster, die er, so lange sein Einfluss am Hofe währte, auch reich dotirte. Sein musikalisches Wirken war ohne Zweifel sehr bedeutend, besonders als er die Musikzustände in Rom kennen gelernt hatte, allein es ist schwer, das wenige Wahre von dem Sagenhaften, was über ihn im Schwange ist, auszuscheiden. So soll er nicht blos die mehrstimmige Musik eingeführt, sondern die Orgel erfunden und Harfen gebaut, Glocken gegossen und Kirchengesänge componirt haben. Sein ältester und zuverlässigster Biograph, der Benedictinermönch Osbert oder Osbern (um 1020) weiss von dem Allen gar nichts, sondern bemerkt nur, dass D. mehrere Instrumente gespielt und einige Antiphonien, um dieselben vor dem Vergessenwerden zu bewahren, notirt habe. D. selbst starb im J. 988.

Duo (ital.) nennt man vorzugsweise jeden Tonsatz für zwei obligate Instrumente, und unterscheidet einen solchen dadurch vom Vocalduett (s. Duett), welches für zwei obligate Singstimmen geschrieben ist. Da letzteres mit ersterem in Bezug auf die Anforderungen polyphoner Stimmenführung völlig gleichartig ist, so lese man zuvor das über das Duett Gesagte nach. Der Hauptunterschied zwischen Instrumentalduo und Vocalduett beruht lediglich in der Verschiedenheit von Gesangstimme und Instrument als Klangwerkzeuge; ist jene mehr auf unmittelbaren Gefühlsausdruck, so dieses mehr auf vermittelnde Darstellung angewiesen, somit auch die Melodiebildung, wenngleich auf denselben Prinzipien reiner Vocalität beruhend, in vielen Fällen bei beiden eine ganz andere. Das Instrument kann und darf in der Darstellung seine grosse Beweglichkeit in Bezug auf Figuren und Passagen ungehemmt zum Ausdruck bringen, gleichsam das, was die Gesangstimme nur einfach wiederzugeben vermag, umschreibend und verzierend. Es kann sich in dieser Art auch bis auf die Stufe der Virtuosität begeben, in der es in erster Linie auf nichts anderes, als auf Entfaltung und Verwerthung seiner technischen Besonderheiten und Vorzüge abgesehen ist, ohne darum ähnlich unnatürlich und abgeschmackt zu werden, wie etwa eine instrumental behandelte Gesangstimme. Die letztere aber besitzt schon an und für sich bei Weitem geringere Beweglichkeit und macht auch von der ihr in Wahrheit inne wohnenden Volubilität (oder sollte ihn wenigstens nicht machen) keinen bis zu der Gränze reichenden Gebrauch, die bereits in das instrumentale Gebiet hinübergreift. — Man unterscheidet das D. in sich nach der Stellung, welche seine beiden Stimmen gegen einander einnehmen, nämlich 1. die fast durchgehend homophone Gattung, die kaum etwas anderes als ein Solo ist, dem eine mehr oder weniger figurirte zweite Stimme harmonisch secundirt und den Gesang zwar wechselweise mit der Hauptstimme führt, denselben aber nicht verarbeitet. Das Verhältniss ist dasselbe, wie das des einfach zweistimmigen Gesanges zum wirklichen Duett (s. d.). Eine Unterart dieser Gattung sind

die kurzen, gewöhnlich Bicinien (s. d.) genannten Tonsätze für Hörner oder Trompeten. 2. Das eigentliche D. besteht aus zwei, das ganze Tonstück hindurch obligat gehaltenen Hauptstimmen, von denen keine der anderen gegenüber untergeordnet dasteht und die schon in ihrer kunstvollen Verbindung so reich an Mannigfaltigkeit der Harmonie sind, dass sie einer Grundstimme behufs Vervollständigung oder Unterstützung kaum bedürfen, dieselbe sogar häufig als Zwang ausübend, zurückweisen. Die Kenntniss des doppelten Contrapunktes, überhaupt der höheren Setzkunst ist für das eigentliche D. unerlässlich. Der Form nach ist es entweder, wie früher ganz gewöhnlich, eine Sonate ohne alle weitere Begleitung, auch ein Concert mit Orchester, oder es schliesst sich den kleineren phantasie-, etüden-, tanzartigen und dergl. Formen an. Ueber die Wahl der Instrumente, ob derselben oder verschiedenen Gattungen zugehörig, entscheidet die Bedürfnisfrage oder die besondere Absicht des Componisten. Treffliche Bemerkungen über die Beschaffenheit der Instrumentalduos gab Quantz in der Vorrede zu sechs Duetten (Berlin, 1759). 3. Instrumentalsätze für ein harmonisches und ein melodisches Instrument oder zwei harmonische Instrumente. Sehr häufig wählt man zwei Claviere, oder Clavier (Orgel) und ein monodisches Instrument (Violine, Viola, Violoncello, Flöte, Horn u. s. w.). Auch beim D. rechnet man wie beim Trio und den verwandten mehrstimmigen Solosätzen das harmonische Instrument, wenn auch noch so vielstimmig behandelt, doch nur für eine, da von einem Spieler ausgeführte Hauptstimme oder Parthie. 4. Clavierstücke, die auf einem und demselben Instrumente aber von zwei Spielern (vierhändig, französ.: *à quatre mains*) ausgeführt werden.

Duodecima (lat.) oder **Duodecime**, in älteren Lehrbüchern in der Vermischung des Griechischen mit dem Lateinischen *Diapente cum diapason* genannt, ist ein Intervall von zwölf Tonstufen, das aus Quinte und Octave zusammengesetzte Intervall, also die Doppelquinte vom Grundtone oder die Quinte der Octave. So ist

 die einfache Quinte, aber  die D. In Wirklichkeit sind die zusam-

mengesetzten, d. h. die um eine oder mehrere Octaven von ihrem Grundtone entfernten Intervalle den einfachen in harmonischer Beziehung ganz gleich und werden daher auch wie die einfachen benannt und behandelt, und so unterscheidet man für gewöhnlich auch die D. nicht von der Quinte, gleichviel ob das Intervall fünf ($f-c^1$), zwölf ($f-c^2$) oder auch neunzehn ($f-c^3$) Stufen vom Grundtone entfernt ist. Nur im doppelten Contrapunkt der D. betrachtet man sie in Bezug auf die Umkehrung als selbständiges Intervall, weil daselbst das zur Octave, Septime u. s. w. wird, was im Contrapunkte der Quinte zum Unisonus, zur Secunde, Terz u. s. w. sich gestaltet. — Als Orgelregister bezeichnet der Name D. oder Duodez eine jetzt ziemlich veraltete Quintenstimme, die um eine Octave höher stand, als die gewöhnliche Quinte.

Duodecimole nennt man eine aus zwölf verschiedenen Klängen bestehende Tonverzierung, deren rhythmische Einreihung dem vorgeschriebenen Takte abnorm ist, weshalb man, um dem Ausführenden dies sofort kenntlich zu machen, alle Noten als gleiche Zeittheile zu verbinden und eine 12 darüber zu setzen pflegt. Gewöhnlich ist die Anzahl 12 für acht Töne eingetreten (*a*) und notirt man dieselben deshalb auch in der Art, wie man acht Töne aufzeichnen würde, die in gleicher Zeit ausgeführt werden müssten (*b* oder *c*), also:





In Bezug auf die Unterbetonungen, da wir doch alle Tongaben nur in Gruppen zu zweien oder zu dreien darzustellen vermögen, ist nur zu bemerken, dass die mit der D. erklingende Harmonie darüber entscheidet, ob die zwölf Klänge in zwei Hauptgruppen, jede zu zweimal drei Tönen, oder in drei Abschnitten, jeden zu zweimal zwei, zu geben ist. Ja, es können selbst noch Varietäten dieser Vortragsweisen der D. von Tonsetzern in einzelnen Compositionen gewünscht werden, welche Vortragsweisen jedoch, da sie eben selten vorkommen und subjektiv sind, nur durch Tradition weiter gefördert werden müssen. Auf die Vorführung solcher Abnormitäten darf hier verzichtet werden. 2.

Duodrama, s. Melodrama.

Duolo (ital.), der Schmerz; als Vortragsbestimmung in Verbindung mit der Präposition *con* (s. d.).

Duparc, Elisabeth, eine gefeierte französische Sängerin, die ihren Ruhm auf den Opernbühnen Italiens begründete, wie sie denn auch in Italien den Namen »*La Francesina*« (die Französin) erhielt. Im J. 1736 wurde sie nach London berufen und feierte namentlich in Händel's Opern grossartige Triumphe. Wahrscheinlich von Händel dazu bestimmt, entsagte sie nach einigen Jahren der Bühne und sang von 1745 an ausschliesslich in Händel's Oratorien.

Duphly, französischer Tonkünstler, geboren zu Rouen, Schüler d'Agincourt's, war seit 1750 in Paris ansässig und als Clavierspieler und Componist sehr geachtet. Von seinen Arbeiten kennt man vier Bücher Clavierstücke, deren erstes 1768 eine zweite Auflage erlebte. Vgl. Marpurg's Beitr. Band I. S. 459.

Duphont, Pierre Charles, ein französischer, in Paris lebender Tonkünstler, ist durch die Herausgabe von *VI Quatt. à 2 Viol., A. et B. op. 1* (Wien) und *Lettre en prose l'Heloïse et Abeillard pour Clavessin et Violon* (Paris, 1793) bekannter geworden.

Duplorge, Felicien Tiburce Auguste, französischer Violinvirtuose, geboren am 11. Apr. 1784 zu Courbevoye bei Paris, war auf seinem Instrumente und in der Composition ein Schüler seines Vaters und bis 1815 Mitglied des Orchesters der Pariser *Opéra comique*. In dieser Zeit siedelte er nach Rouen über, wo er Musikunterricht erteilte. Seinen Compositionen wird von seinen Landsleuten viel Gutes nachgerühmt. Sie bestehen in Violin-Concerten, Duo-Sonaten für Violine und Clavier, Solostücken, Duos für zwei Violinen u. s. w., die im Druck erschienen sind, ebenso eine Violinschule.

Duplus, Sanders, englischer Tonkünstler, geboren 1733 zu London, machte tüchtige musikalische Studien zunächst als Königl. Kapellknabe bei Gates, dann bei Travers, die ihn befähigten, die Doctorwürde zu erwerben. Im J. 1779, als Dr. Boyce starb, wurde D. als Componist und Organist, dann als Musikdirektor bei der königl. Kapelle angestellt. Er schrieb und veröffentlichte zahlreiche Compositionen für Orgel, für Clavier, für Harfe und für Gesang. Besonders bekannt machte ihn die Composition und die Aufführung einer grossen Trauermusik zu Ehren Händel's.

Dupla (sc. *proportio* oder *ratio*, lat.), d. i. das Verhältniss des Doppelten zum Einfachen, z. B. 2 : 1, 4 : 2 u. s. w. Als Intervall bezeichnet es die Octave. — *D. sexquialtera*, ein Verhältniss zweier Zahlen, von welchen die grössere Zahl die kleinere zweimal und ausserdem noch einen aliquoten (ohne Rest aufgehenden) Theil derselben enthält, z. B. 5 : 2, 10 : 4 u. s. w. D.'s. ist auch der Name für eine in alten Orgeln häufig, jetzt aber gar nicht mehr vorkommende Terzstimme. — *D. superbipartiens*, Verhältniss zweier Zahlen, von welchen die grössere die

kleinere zweimal, ausserdem aber noch einige, nicht aufgehende Theile enthält, z. B. 8:3, 12:5 u. s. w.

Duplessis. Unter diesem Namen kommen zwei französische, in Paris lebende Operncomponisten vor, von deren Lebensverhältnissen man nichts Genaueres mehr weiss. Der ältere führte in Paris 1734 seine Oper »*Les fêtes nouvelles*« auf und der jüngere ebendasselbst 1800 eine ebensolche, betitelt: »*L'amour, enchainé par Diane.*«

Duplicatio (lat.), die Verdoppelung zunächst in Bezug auf die Intervalle (s. Verdoppelung) dann aber auch in Betracht von Kirchengesängen, wo der Ausdruck eine Manier bedeutet, welche in der Verdoppelung der vorletzten Note des Gesanges besteht, im Falle nämlich diese höher liegt, als die Schlussnote selbst.

Dupont, Auguste, gediegener belgischer Pianofortevirtuose und trefflicher Componist, geboren am 9. Febr. 1828 zu Ensival in der Provinz Lüttich, wurde zuerst von seinem Vater, einem anerkannten, tüchtigen Musiker, im Clavierspiel unterrichtet und musikalisch gut vorbereitet auf das Conservatorium zu Lüttich gebracht, wo er sich besonders unter Jalheau's Leitung weiter ausbildete. Nach Vollendung seiner Studien, seit 1844, lebte er in seinem Heimathsorte, Unterricht ertheilend und eifrig fort arbeitend. Im J. 1850 besuchte er auf erfolgreichen Concertreisen Brüssel, England und Deutschland und legitimirte sich auch in jeder anderen Beziehung so vortheilhaft, dass ihm 1853 das Brüsseler Conservatorium eine der Professorstellen für Pianoforteunterricht antrug, die er annahm und noch jetzt bekleidet. Seit 1856 unternahm er noch weitere Kunstreisen nach Holland, Frankreich, Deutschland u. s. w. und fand überall die ehrenvollste Anerkennung. Nicht minder bedeutend ist D. als Componist; für seine hohe Begabung und vorzügliche Durchbildung legen Streichquartette, Claviertrios und Sonaten, Etüden, Salonstücke u. s. w. für Pianoforte ein günstiges Zeugniß ab.

Dupont, F. A., trefflicher holländischer Violinist und gründlicher und geschickter Componist, geboren 1822 zu Rotterdam, wo er auch seine erste musikalische Ausbildung erhielt. Zur Vollendung seiner Studien begab er sich 1843 an das neu gegründete Conservatorium in Leipzig, wo er während dreier Jahre mit dem besten Erfolge den Unterricht Mendelssohn's in der Composition und den Ferd. David's im höheren Violinspiel genoss. Hierauf trat er in seinem Vaterlande als Componist von grossen Orchester- und Vocalwerken in vortheilhafter Weise hervor, begab sich sodann nach Deutschland, lebte 1857 und 1858 längere Zeit in Hamburg und trat 1862 (wie schon 1856 in Linz) in die Funktion eines Theater-Kapellmeisters in Nürnberg. Dort und später in Warschau und Moskau hat er sich als Dirigent einen ausgezeichneten Ruf erworben. Die meisten seiner Werke sind, wohl ihres bedeutenden Umfangs wegen, Manuscript geblieben, obwohl ein preisgekröntes Claviertrio und Quartett sein grosses Talent ausser Zweifel stellten. Eine Oper von ihm »*Bianca Siffredia*« ist mit Beifall 1856 in Linz zur Aufführung gelangt.

Dupont, Jean Baptiste, französischer Violinist und Componist, war von 1750 bis 1773 einer der besten Violinisten im Orchester der Pariser Oper und hat verschiedene seiner Arbeiten durch den Druck allgemeiner bekannt gemacht, so: »*Principes de Musique*« und »*Principes de Violon*«, Abhandlungen in Frage und Antwort, ferner zwei Violinconcerte über Opernarien. †

Dupont, Pierre, französischer Volksdichter und Componist, geboren 1821 in der Nähe von Lyon, war anfangs Seminarist, dann Schreiber bei einem Notar, hierauf Bankcommis und endlich Laureat der Akademie, als welcher er sich bei der Redaktion des grossen Lexicons der französischen Akademie betheiligte. Musikalisch bekannt ist er als Dichter und Componist zahlreicher beliebt gewordener ländlicher Oden, die er voller Natur und Gemüth auch zu singen wusste. Er starb am 26. Juli 1870 zu St. Etienne.

Duport, zwei Brüder, ausgezeichnete und hochberühmte französische Violoncellisten, die ihren Ruf weithin getragen haben. Der ältere, Jean Pierre, D. war zu Paris am 27. Novbr. 1741 geboren und verdankt seine Ausbildung zu enormer Virtuosität seinem Lehrer Bertaut, dem berühmten Gründer der französischen Violoncelloschule. Aufsehen erregte D. 1761, wo er sich im *Pariser Concert spiri-*

tuel hören liess und in Folge dessen eine mehrjährige Anstellung beim Prinzen von Conti fand. Im J. 1769 reiste er zu Concerten nach England, 1770 nach Spanien und erhielt 1773 einen Ruf als Concertmeister an den königl. Hof zu Berlin, den er auch bis zu seinem Lebensende nicht wieder verliess und an welchem er in der Folge als Surintendant der Kammermusik und Lehrmeister des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm II. die grösste Auszeichnung genoss, die ihm auch noch bei dessen Nachfolger zu Theil wurde, bis er sich 1805 pensioniren liess. Er starb zu Berlin am 31. Decbr. 1818. Sein Ton soll wunderbar schön und edel, seine Fertigkeit enorm und sein Vortrag voller Schwung und Kraft gewesen sein. Von seiner Composition sind Concerte, Duos, Doppel-Sonaten und Doppel-Variationen im Druck erschienen. Sein Bruder, Jean Louis D., geboren am 4. Octbr. 1749 zu Paris, hatte sich bereits zum Violinisten ausgebildet, als er sich dem Violoncello, angeregt durch seines Bruders grosse Erfolge, zuwandte und auch dessen Schüler wurde. Nachdem er in Frankreich und England sich einen berühmten Namen fest begründet hatte, trat auch er 1789 in die königl. Hofkapelle zu Berlin. Diese Stellung verliess er nach Friedrich Wilhelm's II. Tode, machte wieder Concertreisen und war 1806 in Paris, ohne dass er, trotz des Enthusiasmus, den er erregte, ein festes Engagement zu finden vermochte, bis ihn endlich der Ex-König von Spanien, Karl IV., welcher damals zu Marseille residirte, an seinen Hof zog. Dort blieb er bis 1812, wo der König Karl nach Rom ging, worauf D. nach Paris zurückkehrte und nun endlich Solo-Violoncellist in Napoleon's Kapelle, Mitglied der Kammermusik der Kaiserin Maria Louise und Professor am Pariser Conservatorium wurde. Auch in der Restaurationszeit behielt er seine Stelle in der Hofkapelle und starb am 7. Septbr. 1819 in Paris. — Hinsichtlich der Fertigkeit und Schönheit des Tones stand er hinter seinem älteren Bruder nicht zurück; in Bezug auf Eleganz und Gefühl des Vortrags war die Superiorität des Einen oder des Anderen sogar Gegenstand des Streites. Im Druck erschienen sind von dem jüngeren D.: Concerte, Sonaten, Duos, Variationen für Violoncello, Nocturnes für Violoncello und Harfe (gemeinschaftlich mit Bochsá componirt), Variationen für Violoncello und Violine (mit Giarnovichí zusammen gearbeitet) u. s. w.

Duprato, Jules Laurent, geachteter französischer Componist der Gegenwart, geboren am 20. Aug. 1827 zu Nimes, trat in seinem 17. Lebensjahre in das Pariser Conservatorium und studirte daselbst hauptsächlich unter Leborne, der sein Compositionslehrer war. Im J. 1848 gewann er mit seiner Composition der Cantate »*Damoclès*« den grossen Preis und benutzte das damit verbundene Stipendium der Regierung, um mehrere Jahre hindurch in Italien und Deutschland sich weiter auszubilden und seinen musikalischen Gesichtskreis zu erweitern. Nach Paris zurückgekehrt, trat er besonders als Componist kleinerer komischer Opern auf, deren er nach und nach eine ganze Reihe schrieb und die von feinem Geschmack und Geschick zeugten. Einige derselben hatten einen ziemlich bedeutenden Erfolg, als: »*Les trovatelles*« (1854), »*Paquerette*« (1856), »*Monsieur Landry*« (1857) u. s. w.

Dupré, Mr., französischer Violinist an der Pariser Oper, 1754 pensionirt und 1784 gestorben, hat 2 Werke 1763 zu Paris drucken lassen; jedes enthält sechs Claviertrios mit Violine.

†

Duprez, Gilbert Louis, berühmter französischer Tenorsänger und Gesangslehrer, wurde am 6. Decbr. 1806 zu Paris geboren. Als Sohn eines wenig bemittelten, gleichwohl mit elf Kindern gesegneten Kaufmanns, wuchs er heran, von einem Freunde der Familie musikalisch ein wenig unterrichtet. Da er im neunten Jahre bereits bewundernswerth taktfest und treffsicher war, so brachte man ihn mit dem zehnten Jahre in das Pariser Conservatorium und 1817 in die Musikschule des berühmten Chorón; sein musikalisches Talent wurde dort zwar anerkannt, der Beruf zum Sänger ihm aber abgesprochen. Einer Leidenschaft wegen schickte man ihn 1825 nach Italien, von wo er jedoch, da er in Mailand kein Engagement zu finden vermochte, schon nach sechs Monaten zurückkehrte und nun am Odéon unter sehr bescheidenen Verhältnissen sang. Er heirathete 1827 die an demselben Theater engagirte Sängerin Marie Duperron und ging mit der-

selben, als der Direktor des Odéon fallirte, nach Italien, wo das Ehepaar an kleinen Bühnen sang, bis D. zur Carnevalsaison 1829 in Venedig und einige Monate später am Scalatheater in Mailand angestellt wurde, ohne jedoch auch nur entfernt den Beifall zu gewinnen, wie sein mächtiger Vorgänger Rubini. Anders gestaltete sich sein Künstlerloos in Turin, wohin er zunächst ging. Dort feierte er urplötzlich, namentlich in der grossen Oper, eine Kette von Triumphen. Als Mitglied der Lanari'schen Gesellschaft, zu der u. A. auch die Ungher und Coselli gehörten, sang er in Lucca, Florenz, Triest, Siena und Bologna, 1834 auch in Rom und Neapel und überall war sein Erfolg ungeheuer. Mit einem grossen Namen geschmückt, kehrte er 1836 nach Frankreich zurück und debütierte nun in der Grossen Oper als Arnold in Rossini's Tell. Seitdem war er bis zum J. 1849, wo er der Bühne entsagte, die Hauptstütze des Instituts und wurde mit Gunstbezeugungen überhäuft. Seine Stimme war überaus mächtig und reichte bis zum *c*² als Brust- und *c*³ als Falsettton. Dabei war er durch und durch dramatischer Sänger, dem Ausdruck, Reinheit der Intonation, Portamento, vollendete Recitation und Declamation zu Gebote standen, ferner ein feiner, ächt musikalischer Geschmack und die sorgsamste Schattirung in allen Nüancen des Vortrags. Die Leichtigkeit, mit der er die Uebergänge von Brust- und Kopfstimme auszugleichen wusste, stempelt ihn mit allen genannten Eigenschaften zu einem Sänger allerersten Ranges. Da man früher in Frankreich solche oder ähnliche Vorzüge an ihm gar nicht entdeckt hatte, so ist anzunehmen, dass er in Italien noch eifrig studirt und dort erst seine Stimme zu ihrer natürlichen Reife und Entwicklung gebracht haben muss. Seit 1842 war D. bereits Professor des höheren Sologesanges am Pariser Conservatorium gewesen und hatte als solcher eine gute Gesangsmethode, betitelt »*L'art du chant*« (Paris, 1845, Berlin, 1846) veröffentlicht. Diese Stellung gab er jedoch 1850 auf und begründete zu dieser Zeit eine Privat-Gesangsschule, verbunden mit einem kleinen Uebungstheater. Während des Krieges von 1870 siedelte er mit dieser Anstalt nach Brüssel über und lebt und wirkt auch noch jetzt daselbst. Sein Unterricht wird sehr gerühmt, jedoch behauptet man, dass ihm nur robuste und kräftige Stimmen anvertraut werden könnten, da andere die bis zur Uebertreibung gehenden Ansprüche seiner Methode nicht ohne Gefahr für Leben und Gesundheit auszuhalten vermöchten. Auch als guter Musiker und Componist ist übrigens D. nicht ohne Bedeutung. Ausser Romanzen und mehrstimmigen Gesängen schrieb er u. A. die Opern »Joanita«, »*La lettre au bon dieu*« und »Samson« (1856), Text von Alex. Dumas und Ed. Duprez, welche letztere auch in Berlin, unter Leitung des Componisten, am 1. Octbr. 1857 im Concertsaale mit Beifall zur Aufführung gelangte. — Seine Tochter, Caroline D., jetzige Frau Vandenheuvel, geboren 1832 in Florenz, bildete er zur vorzüglichen Sängerin aus. Sie betrat 1849 zuerst die Bühne, als ihr Vater nach seinem Abgange von der Grossen Oper mit einer eigenen Gesellschaft in den französischen Provinzialstädten Opernvorstellungen gab. Ein Jahr später sang sie bei der italienischen Oper in Paris, dann die Saison über in Brüssel und London. Seit 1852 ist sie ganz in Paris geblieben, wo sie zuerst am *Théâtre lyrique*, 1856 auf fünf Jahre mit 30,000 Francs Jahresgage an der *Opéra comique* und 1861 an der Grossen Oper engagirt wurde. Dem Zuge ihres Herzens folgend, der sie hochadelige Titel und Würden verschmähen liess, verheirathete sie sich im Sommer 1856 mit dem unbedingten aber geschätzten Musiker Vandenheuvel.

Dupuis, Ericius, ein zu Guido von Arezzo's Zeiten lebender Tonkünstler, soll nach Kardinal Bona's Bericht zum Gesange sieben Sylben empfohlen haben, um die Schwierigkeiten der Solmisation zu beseitigen.

Dupuis, Jacques, ausgezeichnete belgischer Violinvirtuose, geboren 1831, hat sich auf Kunstreisen in Belgien, Frankreich, England und Deutschland einen vortrefflichen Namen gemacht. Nach seiner Rückkehr wurde er Professor des Violinspiels am Conservatorium zu Lüttich und starb als solcher am 20. Juni 1871.

Dupuit, Mr., ein 1754 zu Paris ansässiger Organist und Tonsetzer, hat nach

Marpurg's Beiträgen Band I. S. 462 vor dieser Zeit mehrere Compositionen für Clavier und andere Instrumente herausgegeben.

Dupuy, ein französischer Gelehrter, der um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts lebte und im sechsten Bande seiner »*Amusemens du coeur et de l'esprit*« (Haag, 1740) eine die Musik betreffende Abhandlung, betitelt »*Lettre sur l'origine et les progrès de l'Opéra en France*« mit herausgab.

Dupuy, Jean Baptiste Eduard Louis Camille, oder Du Puy, ein vielseitig gebildeter französischer Musiker, geboren 1773 in dem Dorfe Corselles bei Neufchatel, wo sein Vater Vorsteher der Bergwerke war. Von diesem wurde D. seinem Oheim in Genf übergeben, bei dem er eine gute Erziehung erhielt. Von 1786 an studirte er in Paris bei Chabran Violin- und bei Dussek Clavierspiel und zwar mit solchem Erfolge, dass er drei Jahre später schon bei der Rheinsberger Kapelle des Prinzen Heinrich von Preussen als Concertmeister Anstellung fand. Bei seinem häufigen Aufenthalte in Berlin unterrichtete ihn Fasch in der Harmonielehre und Composition. Nach vierjährigem Aufenthalte an dem prinzipal Hofe gab er in Deutschland und Polen Concerte, 1793 auch in Schweden, wo er die zweite Concertmeisterstelle in der königl. Kapelle erhielt und bald darauf auch als Hofopernsänger angestellt wurde. In gleichen Eigenschaften war er seit 1799 auch in Kopenhagen. Als 1801 die Engländer unter Nelson gegen die dänische Hauptstadt operirten, trat D. in ein frei organisirtes Vertheidigungscorps, dem er auch 1807 während des Bombardements angehörte, wo er wegen seiner Unerschrockenheit und Einsicht zum Lieutenant ernannt wurde. Seine musikalische Stellung hatte er gleichzeitig pflichtgetreu ausgefüllt. In den Jahren 1809 und 1810 war er in Paris, ging dann wieder nach Schweden, theils in Schonen, theils in Stockholm sich aufhaltend und wurde 1812 als königl. Hofkapellmeister, Sänger und Professor angestellt. In diesen angesehenen Aemtern starb er völlig unerwartet am 3. Apr. 1822 zu Stockholm am Schlagfluss. — Ebenso wie als höchst angenehmen Sänger und Violinisten rühmt man ihn als tüchtigen Orchesteranführer und gefälligen Componisten. Seine französischen Opern »*Une folie*« und »*Félicie*« und die nachgelassene schwedische Nationaloper »*Björn Jarsida*« haben vielen Beifall gefunden und ebenso sind seine Begräbnissmusiken auf Karl XIII. und dessen Gemahlin sehr geschätzt. Im Druck erschienen sind ausserdem von seinen Compositionen: Duos und eine Polonäse für Violine, Tänze, Märsche für Militärmusik, ein Flötenconcert, mehrstimmige Gesänge u. s. w.

Duquesnoy, ein Sänger und zugleich Componist, der zu Ende des 18. Jahrhunderts am französischen Theater zu Hamburg angestellt war. Ausser seinen Sinfonien, Arien u. s. w. hat besonders eine Cantate: »*Le Voeu des Muses reconnoissantes*« betitelt, die 1795 zuerst aufgeführt wurde, gefallen; dieselbe erlebte viele Wiederholungen. †

Dur (vom latein. *durus* d. i. hart; ital.: *maggiore*, französ.: *majeur*, engl.: *major*), wird in der Fachsprache der modernen abendländischen Musiktheorie zur Bezeichnung des einen der beiden Tongeschlechter (s. d.) angewandt, und zwar desjenigen Geschlechtes, in dem die Klänge derselben Art stets in unveränderter Gestaltung Verwerthung finden. Fasst man diese Unverändertheit der Einzelklänge derselben Durtonart als eine Starrheit (Härte) der Elemente derselben auf, so wird man die Einbürgerung dieses Kunstausdrucks erklärlich finden können. Der Gebrauch der Bezeichnung D. entsprang aus der Anwendung von *durus* (s. d.); und hing eng mit der Nothwendigkeit des Gebrauchs des *b durus* als Elementarton einer Tonreihe zusammen, aus welcher Anwendung sich allmählig der tonische obere Abschluss der Scala herausbildete und aus dem für stufenweise Melodienabschlüsse die Schlussnothwendigkeit durch das *Subsemitonium modi* (s. d.) sich entwickelte. Wie diese Schlussnothwendigkeit in der modernen abendländischen Musik, durch die Entdeckung und Ausbildung der Zusammenklänge befördert, sich in allgemein verständlicher Weise nur über zwei Oktavgattungen, die jonische und aeolische, auszubreiten vermochte, ist in dem Artikel *Moll* ausführlicher behandelt. Wenn nun diese Bezeichnung D. für ein Klanggeschlecht auch erst neueren Ursprungs ist, so sollen nach dem Ausspruche Gottfried Wil-

helm Fink's in seinem Werke »Erste Wanderungen der ältesten Tonkunst etc.« (1831) alle arischen Völker ihre meisten Melodien dem Wesen dieses Klanggeschlechtes entsprechend gebildet haben. Obgleich Fink, ohne Gründe dafür anzugeben, durch Allgemeinfolgerungen zu diesem Ausspruche gelangte, so erwähnen wir desselben gleichwohl, da das Wesen dieses Tongeschlechts, falls es in frühester Zeit in der That sich bei den arischen Völkern kundgab und dies nachzuweisen möglich, von zu hoher Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der modernen abendländischen Musik ist. Mögen noch einige andere Thatsachen, die für diese Anschauung zu sprechen scheinen, folgen. Tonverbindungen des Alterthums, welche wahrscheinlich in nicht sehr früher Zeit dem babylonischen Boden entkeimten, müssen die Töne *c, e, g* in höchster Reinheit bedurft haben, da die erhalten gebliebene Flöte (s. Babylonische Musik) nur diese Töne zu berichtigen fähig war. Selbst die durch Feststellung der kleinsten Intervalle sehr künstlichen arabischen Tongänge verwerthen in der Tonart »Rast« (s. d. und Arabische Musik) eines unserem D.geschlecht gleiche Klangauswahl, wenigstens wird auch das geübteste Ohr einen Unterschied der Elemente schwerlich leicht wahrnehmen. Kommen mit unseren Tonschlüssen gebaute Tongänge in der Tonart Rast vor, so werden dieselben von Jedem wohl nur als D. sich bewegende erkannt werden. Griechische Tonfolgen (vgl. Driberg's Wörterbuch der griechischen Musik S. 169 und noch neuere Forscher auf diesem Kunstgebiete) weisen eine Bevorzugung dieses Klanggeschlechtes auch dort auf. Wenn nun in der christlichen Zeit der Höhenpunkt der griechischen Musik als Muster gesucht und die Einführung der Kirchentonarten (s. d.) als Grundstufe einer ferneren musikalischen Entwicklung für geboten erachtet wurde; wenn ferner die Aufstellung dieser Oktavgattungen, durch den Gebrauch der Paramese der Griechen, die dynamischen Klänge in einer Oktave, wenigstens in einer Folge, zu verändern gestattete und später die Erfordernisse der modernen Harmonie die pythagoräische Feststellung der Terzen den Anforderungen entsprechend zu verändern geboten: so lässt es sich wohl erklären, dass man, als man diese Urfolge, in der das *b durus* gesetzlich gebraucht werden musste, auch auf anderen Tonstufen nachzubilden sich bemühte und diese Nachbildungen als Arten betrachtete, die der D. genannten Gattung angehörten. Die Möglichkeit solcher Nachbildungen konnte jedenfalls erst im Laufe des 16. Jahrhunderts stattgefunden haben, da in dieser Zeit zuerst sämtliche Halbtöne in der Oktave als in der Musik verwendbar aufgezeichnet wurden. Vgl. G. Zarlino »*Sopplimenti musicali*« Lib. IV cap. 30 (Venedig, 1589). Trotz der Kenntniss aller Halbtöne fand jedoch der bevorzugte Gebrauch der jetzt D. und Moll genannten Tongeschlechter erst im 17. Jahrhundert im Abendlande Aufnahme, und es wird behauptet, dass ein Franzose, dessen Namen jedoch bisher nicht bekannt geworden ist, dazu die Anregung gegeben. In Deutschland, so viel man weiss, hat sich zuerst J. A. Werkmeister, 1645 bis 1706 lebend, um die allgemeine Aufnahme dieser beiden Tongeschlechter verdient gemacht. Somit wird, da man im Laufe des 16. Jahrhunderts jedes Tonstück, das in der Aufzeichnung Kreuze als Vorzeichnung erhielt als aus dem *cantus durus* gehend bezeichnete, der Gebrauch des Kunstausdruckes D. in unserm Sinne erst im Laufe des 17. Jahrhunderts sich eingebürgert haben. Das Wesen des D. genannten Tongeschlechts besteht in der Eigenthümlichkeit seiner Elemente, Klänge, und seiner Melodiebeendigungsnothwendigkeiten. Die Elemente, wie Eingangs erwähnt, sind in D. in derselben Tonart stets in unveränderter Gestalt zu verwerthen; die Zahl derselben ist sieben in der Oktave, die in der leicht übersichtlichen Ancinanderreihung in einer Oktave (s. Durtonleiter) in aufsteigender Ordnung in festbestimmten Zwischenräumen von einander erscheinen. Ein Vergleich der D.-Elemente mit denen in Moll, der in den ersten fünf Klängen vom Grundton aufwärts möglich, da diese auch in Moll unwandelbar sind, ergiebt, dass die Terzen der Tonleiter verschieden sind; in D. ist eine grosse und in Moll eine kleine Terz. Diese Verschiedenheit in den Elementen ist bei der bevorzugten Stellung der Harmonie in der abendländischen Musik mit der Zeit als durch das

Gefühl scheidbar erachtet worden und von den Aesthetikern dem Erscheinen der grossen Terz die Erweckung einer harten und dem der kleinen die einer weichen Empfindung zugeschrieben worden. In wie weit die Anwendung der Worte *durus* und *mollis* in der Fachsprache für ähnliche in der früheren Tonleiter befindliche Intervallverhältnisse auf diese Empfindungsbezeichnung eingewirkt hat, mag dahingestellt bleiben; nur das Ergebniss ist nothwendig zu bemerken: dass in neuester Zeit besonders dieser Intervallunterschied als Eigenheit der Tongeschlechter hervorgehoben wird. Es sei noch hervorgehoben, dass das Wort D. bei Benennung der verschiedenen Arten des Geschlechts mit dem Namen der Art eng verbunden wird, wie in dem Artikel Durtonart näher erläutert ist.

C. Billert.

Duraccord heisst der aus Grundton, grosser Terz und Quinte einer Durtonleiter (s. d.) bestehende Zusammenklang. S. Accord. †

Duran, Dominicus Marcus, gelehrter spanischer Tonkünstler, zu Alconetar in der Provinz Estremadura um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, ist der Verfasser der 1590 zu Toledo erschienenen Abhandlung über den *Cantus planus*: »*Lux bella del Canto Llano*«, sowie eines über dieselbe 1598 zu Salamanca erschienenen Commentars. Vergl. Antonii *Bibl. Hisp.* †

Duran, J., spanischer Kirchentonssetzer, der um 1525 Kapellmeister zu Santiago war, hat zahlreiche Werke componirt, die für classisch gelten und zum Theil noch jetzt in Spanien aufgeführt werden.

Duran, August Friedrich, eigentlich **Duranowski** geheissen, genialer und berühmter polnischer Violinvirtuose, geboren um 1770 zu Warschau, wo sein Vater Hofmusikus des letzten Königs von Polen war und dem Sohne den ersten Musikunterricht ertheilte. Ein polnischer Edelmann nahm den jungen D. 1787 mit nach Paris und liess ihn bei Viotti weiter bilden. Eigene Concerte gab D. 1794 und 1795 in Deutschland und Italien und erregte Staunen und Bewunderung, nahm aber um 1800 an den französischen Feldzügen Theil und ergriff erst um 1810 wieder die Violine. Bis 1814 hielt er sich nun längere Zeit in Leipzig, Prag, Dresden, Kassel, Warschau, Frankfurt a. M. und Strassburg auf, in letzterer Stadt als erster Violinist am Concert- und Theaterorchester. Als solcher fungirte er daselbst noch 1834 und machte auch noch von Zeit zu Zeit Concertreisen nach Frankreich und Deutschland. — D. war ein Geigentalent ersten Ranges und wurde von Paganini selbst als solches erklärt. Er hätte noch mehr leisten können, wenn er mehr Ausdauer und Fleiss besessen hätte und weniger unstät gewesen wäre. Für sein Instrument hat er zwar sehr viel (Concerte, Duos, Fantasien, Capricen, Variationen, Potpourris u. s. w.) geschrieben, aber nichts, was auf Kunstwerth auch nur den allergeringsten Anspruch erheben könnte.

Durand, François Louis, französischer Musiklehrer, der in Paris lebte und eine nicht werthlose »*Petite grammaire musicale*« (Paris, 1837) veröffentlicht hat.

Durand, G. L., französischer Flötist, liess »*Gammes pour la petite Flûte lydienne ou grand Flageolet et Suite des Airs arrangés, avec Acc. de Violon.* Liv. I« (Paris, 1793) im Druck erscheinen. †

Durandus, im 11. Jahrhundert Mönch zu Fesscamp und später zu Coarne, soll nach der *Hist. litter. Franc.* p. 240 und Abt Gerbert's Geschichte viele Compositionen für die Kirche geschaffen haben. †

Durandus, Caspar Chrysostomus, ein Componist des 17. Jahrhunderts, der 1667 ein »*Exultans Hallelujas*« zu Dresden herausgegeben hat. †

Durant, P. C., Lautenist und Kammermusiker in markgräflich baireuthischen Diensten, hat sich auch als Componist durch mehrere Sammlungen von Lautensolos, Trios und Concerten 1762 hervorgethan; dieselben sind jedoch nicht im Druck erschienen. †

Durante, Angelo, italienischer, aus Bologna gebürtiger Tonsetzer, welcher eine Messe und fünfstimmige Madrigale seiner Composition (Venedig, 1580) herausgegeben hat.

Durante, Francesco, einer der grössten italienischen Kirchencomponisten und Tonlehrer aller Zeiten und nebst Leonardo Leo Begründer der berühmten neapolitanischen Schule, die mit seinem Auftreten die Weltherrschaft in der Musik gewann. So wichtig dieser Meister für die Musikgeschichte immer sein wird, so unrichtig und corrumpt erscheinen bis in die neueste Zeit hinein und wie es scheint, vielfach noch darüber hinaus, die wenigen biographischen Aufzeichnungen, die sich, durch Tradition immer mehr entstellt, erhalten haben. Die Ungenauigkeiten beginnen mit seinem Geburtsort, Geburtstag, ja sogar Geburtsjahr und ziehen sich durch sein übriges Leben bis zu seinem Tode. Obgleich nun die wichtigsten Daten in neuester Zeit unumstösslich festgestellt sind, so bleibt doch der historischen Forschung noch viel zu thun übrig, aber es steht zu erwarten, dass die bereits gefundene richtige Spur zu weiteren Aufschlüssen führen wird. — D. wurde am 15. März 1684 zu Frattamaggiore im Königreich Neapel geboren. Bereits als Knabe wurde D. für die musikalische Kunst bestimmt und zu diesem Zwecke auf das *Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo* in Neapel gebracht, wo Gaetano Greco sein Lehrer wurde. Nachdem diese Lehranstalt aufgehoben worden, wurde er dem Conservatorium von St. Onofrio ebendasselbst überwiesen, dessen Zierde als Tonlehrer Alessandro Scarlatti war. Gemäss der Organisation dieser Institute muss D. einen langjährigen Cursus durchgemacht haben, ehe er als gereifter Künstler entlassen wurde. Als solcher soll er, was vorläufig dahingestellt, ja sogar bezweifelt werden muss, nach Rom gezogen sein und noch fünf Jahre lang Gesangstudien bei Pitoni und contrapunktische bei Pasquini gemacht haben. Jedenfalls war D. ein schon allgemein anerkannter Meister, als er um 1718 zum Kapellmeister seiner ehemaligen Lehranstalt von St. Onofrio ernannt wurde. In dieser Stellung blieb er bis 1742, wo er als Nachfolger Porpora's an das Conservatorium Santa Maria di Loretto in Neapel berufen wurde, welchem Amte er in allen Ehren bis zu seinem Tode, am 13. August 1755, vorstand. — Zunächst bezeichnet eine lange, glänzende Reihe der ausgezeichnetsten und berühmtesten Schüler, die zum Stolz der neapolitanischen Schule wurden und dieser während des 18. Jahrhunderts die Obergewalt sicherten, die einflussreiche Lehrthätigkeit D.'s. Die leuchtendsten Sterne derselben nur seien hier aufgeführt; es sind: Duni, Guglielmi der Aeltere, Jomelli, Paisiello, Pergolese, Piccini, Sacchini, Teradeglias, Traëtta und Vinci. D.'s Thätigkeit als Componist ist von kunstgeschichtlicher hoher Bedeutung, obwohl er nur Kirchen- und Kammermusik schrieb. Im Vocalstyle wurde er von keinem der grossen zeitgenössischen Meister übertroffen und im Chorsatze dürfte er nur Händel zum ebenbürtigen Rivalen gehabt haben. Die vollständigste Sammlung der D.'schen Werke besitzt, ein Geschenk des neapolitanischen Kunstfreundes Selvaggi, die Bibliothek des Conservatoriums in Paris; ein Verzeichniss derselben findet sich in Fétis' *Biographie univ.* Einen nicht minder bemerkenswerthen Schatz von Manuscripten D.'s bewahrt die Hofbibliothek in Wien, vor Allem seine Lamentationen des Propheten Jeremias, 187 Blätter stark, und eine höchst originell zu nennende vierstimmige Pastoralmesse, ferner zwei Requien, zwei Magnificat, zwei *Laudate pueri*, 12 Duette, eine fünfstimmige Motette, ein fünfstimmiges Miserere, ein *Salvesregina* für zwei Bässe, ein achtstimmiges *Misericordias domini*, ein *Dixit*, ein *Beatu vir* und einen Psalm: »*Nisi dominus*«. Ausserdem kennt man von ihm ein Oratorium, Solfeggien, Litanien, sechs Claviersonaten u. s. w. Auch für die Instrumentirung gab er den Impuls zum Höheren und Werthvolleren, indem er die Art, das Orchester beim Gesange zu benutzen, wie sie schon Scarlatti angewandt hatte, mehr in's Feinere, Zartere und Anmuthigere ausbildete.

Durante, Giuseppe, angeblich ein italienischer Componist des 18. Jahrhunderts, von dem sich jedoch nichts weiter vorfindet, als ein vorzüglich gearbeitetes Madrigal, welches die Wiener Hofbibliothek besitzt. Es ist aber fast als erwiesen anzunehmen, dass dieses Stück, trotz der im Vornamen abweichenden Aufschrift, von dem berühmten Francesco Durante herrührt.

Durante, Ottavio, ein gelehrter Tonkünstler aus Rom, von dem man nur

weiss, dass er sich 1614 auf einem bei Viterbo liegenden Landgute aufhielt. Man kennt von ihm noch: »*Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l'imitazioni delle parole, et il modo di scriver passaggi ed altri affettiu*« (Rom, 1608), eine Gesangschule mit Beispielen, die kaum mehr als historischen Werth hat. Ein Exemplar davon befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek.

Durante, Silvestro, ein tüchtiger italienischer Componist, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister in Trastevere war und von dessen Werken sich einige Messen und Motetten von vortrefflicher contrapunktischer Arbeit erhalten haben. Eine dieser fünfstimmigen Messen bewahrt die Bibliothek in Wien. †

Duranti, Joannes Stephanus, französischer Staats- und Musikgelehrter, geboren 1534 zu Toulouse, war in seinen Mannesjahren Oberpräsident des Parlaments in seiner Vaterstadt und hat ein Werk: »*De Ritibus Ecclesiae catholicae*« (Paris, 1624) geschrieben, in dessen 13. Kapitel ersten Buches von den verschiedenen Orgelarten, von der Zeit ihrer Einführung in die Kirche und dem Gebrauch und Missbrauch derselben, wie auch von der Einführung des Kirchengesanges abgehandelt wird. †

Durart, s. Durtonart.

Durastanti, Margherita, eine ihrer Zeit berühmte italienische Sängerin, war 1719 bei der Oper in Dresden und ein Jahr später bei dem Händel'schen Unternehmen in London engagirt. Dort sang sie auch noch im J. 1733 mit bereits stark reducirten Stimmmitteln. Von da an fehlen alle weiteren Nachrichten über sie.

Durchcomponirt nennt man diejenige musikalische Liedform, in der nicht sämtliche Strophen des Gedichts nach einer und derselben Melodie gesungen werden, sondern einige oder alle Strophen mit besonderen, ihrem Inhalte, ihrer Wortführung und Interpunktion angemessenen Melodien versehen sind. S. Lied.

Durchdringende Mensur, s. Mensur.

Durchführung nennt man im Allgemeinen die thematische Verarbeitung eines Tongedankens mit Hülfe des einfachen oder doppelten Contrapunkts, der Imitation, des Kanons u. s. w., die Zerlegung desselben in seine einzelnen Bestandtheile und die Bildung neuer Perioden aus diesen Stücken und Stückchen. Ueber das Verfahren selbst und die dabei zu verwendenden Mittel handelt der besondere Artikel **Thema-tische Arbeit** (s. d.). — Im Besonderen bezeichnet D. diejenigen Theile grösserer Ton-sätze, in denen eine thematische Verarbeitung der Hauptgedanken seine Stelle zu finden hat, in der Sonatenform z. B. im Mittelsatz oder zweiten Theil. S. **Sonate**. Ebenso bedeutet in der Fuge der Ausdruck D. die auf die Exposition folgenden Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptsatzes in allen zur Verwendung kommenden Stimmen. S. **Fuge**. Auch in kleineren Tonformen kann die D. mit Erfolg vollzogen werden, z. B. im zweiten Theile des Scherzo und Trio. S. **Sonate**.

Durchgang, auch **Durchgangston**, durchgehende Note genannt (lat.: *transitus*, franz.: *note de passage*). Einige Theoretiker (so z. B. auch Gottfr. Weber) verstehen darunter im Allgemeinen jeden nicht zur Harmonie gehörigen Ton. Sie rechnen daher zu den Durchgängen auch die »Neben«- und »Hülfstöne« (s. d. und Bd. II. S. 591), ja sogar die Vorhalte, insofern nämlich alle diese Töne zu ihrem Haupttone fortschreiten; statt des Namens D. gebraucht man in diesem Falle auch die Ausdrücke »fremde Note«, »Nebenton« u. s. f. Nicht zur Harmonie gehörige Töne (was im strengen Satze gleichbedeutend mit unvorbereiteten Dissonanzen ist) durften früher nur auf der leichten Taktzeit angewendet werden; die auf leichter Taktzeit stehenden Töne nannte man »durchgehende Noten«, im Gegensatz zu den auf schwerer Taktzeit stehenden Tönen, welche **anschlagende Noten** (s. d.) hiessen. Den Ausdruck D. übertrug man dann auf alle nichtaccordlichen Töne, ganz abgesehen davon, auf welcher Taktzeit sie erschienen. So entstand der weitere Sinn des Begriffes D. Zur Bezeichnung der nichtharmonischen Töne auf leichter Taktzeit gebraucht man bei dieser Auffassung den Ausdruck »regelmässiger D.« (*transitus regularis*), während man einen auf schwerer Taktzeit

stehenden unharmonischen Ton einen »unregelmässigen D.« (*transitus irregularis*), oder auch wohl eine »Wechselnote« (s. d. und Bd. II. S. 592) nannte. — Ursprünglich verwendete man aber den Namen D. nur im engeren Sinne für diejenigen Töne, welche berührt werden, wenn man von irgend einem Tone aus zu einem andern (höher oder tiefer liegenden) Tone stufenweise fortschreitet; in diesem engeren Sinne wird das Wort auch jetzt noch bei den meisten Theoretikern gebraucht, und diesem ganz richtigen Gebrauche habe ich mich hier angeschlossen. Gottfr. Weber und andere Schriftsteller nennen diese D.e »eigentliche D.e«, während sie andere nicht harmonische Töne (Neben- und Hülftöne u. s. f.) »uneigentliche D.e« nennen. Treten diese eigentlichen D.e auf schwerer Taktzeit auf, so bleiben sie immer noch D.e, sie werden aber in diesem speciellen Falle zu den Wechselnoten (s. d.) gezählt. — Die Berechtigung zur Anwendung von D.n ist im Allgemeinen schon unter Consonanz und Dissonanz (Bd. II. 593) nachgewiesen, jedoch nur insofern, als durch diese D.e dissonirende Zusammenklänge ohne Accordcharakter entstehen können. Hiermit ist der Begriff D. aber noch nicht erschöpft, — denn es können auch De. erscheinen, ohne dass solche dissonirende Zusammenklänge entstehen (a), ja man spricht selbst im einstimmigen Satze von D.n. — Die D.e wurden in dem angeführten Artikel zu denjenigen Tönen einer melodischen Wendung gezählt, welche für Harmonie, Tonartwesen und Modulation (s. d.) unwesentlich sind, indem sich ihre Verwandtschaft zu den anderen Tönen einer solchen Wendung — vorzugsweise — auf die »Nachbarschaft in der Tonhöhe« (s. d.) gründet (Bd. II. 591). Ein D. erscheint darnach immer als Nebenton zu zwei verschiedenen Tönen, zwischen denen er liegt; die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe ist also bei diesen nichtharmonischen Tönen eine doppelte (Bd. II. 593), und daher eine um so innigere. — Man theilt die D.e ein in »diatonisches« und »chromatisches«, je nachdem die betreffenden Töne der im Ohre liegenden Tonart (s. d.) als leitereigene Töne angehören oder nicht. Die diatonischen D.e sind in den meisten Fällen schon durch das Tonartwesen an sich berechtigt, sie werden aber durch die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe in noch engere Beziehungen zu ihren Haupttönen, zwischen denen sie stehen, gesetzt; die Anwendbarkeit chromatischer D.e dagegen basirt einzig und allein auf der letzteren Art von Tonverwandtschaft*), weshalb diese bei ihnen eine möglichst enge sein muss (s. Bd. II. S. 591—592). — Von chromatischen D.n spricht man schon innerhalb einer Melodie, während alle in einer Melodie vorkommenden diatonischen Töne als wesentliche Bestandtheile der Melodie aufgefasst werden — (selbst bei Tonartverbindungen oder Modulationen) —, deren gegenseitige Verwandtschaft durch das stufenweise Fortschreiten nur eine engere wird. Melodische Tonverbindungen, welche sich in stufenweiser Folge innerhalb der wesentlichen Töne

*) Dass diese Töne wirklich einer anderen Art von Tonverwandtschaft, die namentlich auf Gewöhnung basirt, die Möglichkeit ihrer Einführung verdanken, erkennt man daraus, dass das Volkslied derartige Töne nie anwendet, und dass Kindern und un-musikalischen Personen ihre Ausführung sehr schwer fällt, während doch alle auf einer anderen Verwandtschaft beruhenden Töne sehr leicht getroffen werden, auch wenn sie an der betreffenden Stelle scheinbar chromatisch sind. Folgendes mag als Beweis für die letzte Behauptung angeführt werden. Die seinerzeit bis zum Ekel abgeleierte Wendung bei a) wird von Kindern und un-musikalischen Leuten noch immer wie bei b) gesungen, während doch Wendungen wie bei c) gar keine besonderen Schwierigkeiten machen. Diese Thatsache lässt sich nur auf die angedeutete Weise erklären.

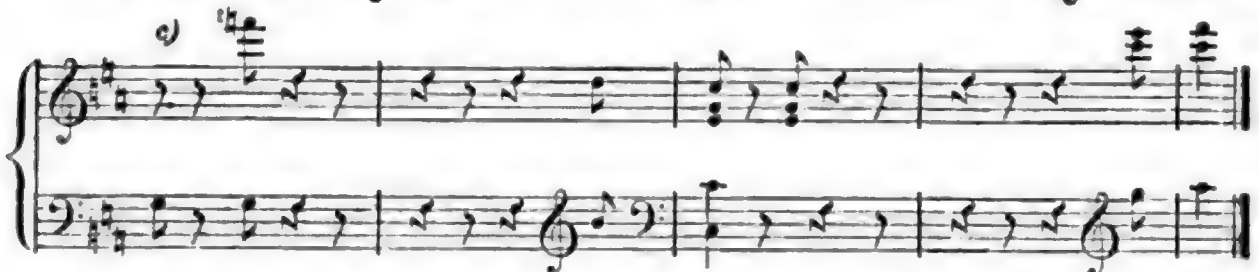
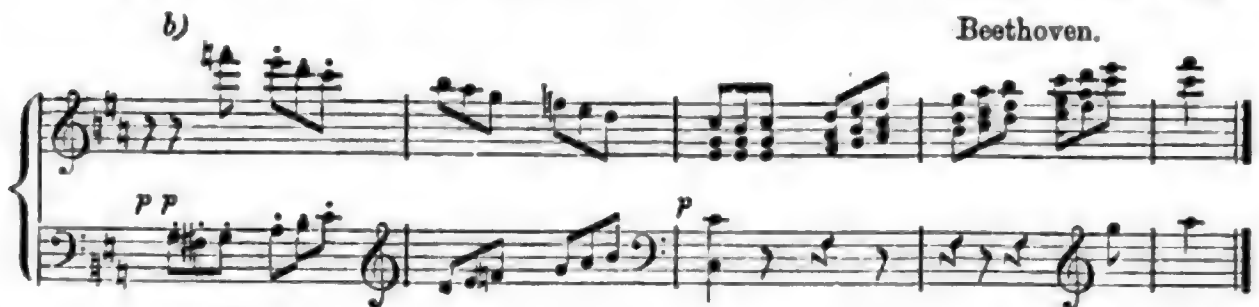


einer Tonart (s. d.) bewegen, sind unter allen Bedingungen an sich berechtigt, sobald ihr Anfangs- und ihr Schlußton Haupttöne der Tonart sind und sie selbst melodisch möglichst vollkommen cadenziren (s. Cadenz). In Cdur und Cmoll sind also Leitern wie die bei *b*, Tonverbindungen einheitlichen Charakters, die als selbständige Bestandtheile in einem Tonsatze auftreten können. Zu jedem wesentlichen Tone einer solchen Tonleiter können nun auch die durch Nachbarschaft in der Tonhöhe mit dem ersteren verwandten Töne treten, ohne dass das Wesen und der Charakter dieser Leiter wirklich geändert wird. Zwischen je zwei Tönen einer solchen Leiter kann somit ein nicht zur Tonart gehöriger, also chromatischer, Ton eingeschoben werden, ja zwischen der sechsten und siebenten Stufe in Moll können sogar zwei solche chromatische Töne einander folgen (s. *c* bei *c*). Die chromatischen Tonleitern und alle aus ihnen entstehende Wendungen sind also innerhalb einer melodischen Tonartcharakterisirung unter bestimmten Bedingungen vollkommen berechtigt. Bei ihnen hängt es lediglich von dem Anfange und Schlusse, und allenfalls noch von einzelnen durch ihre rhythmische Stellung und Geltung besonders hervorragenden Tönen ab, welcher Tonart eine solche Fortschreitung angehört. Die eingeschobenen Töne heissen D.e oder auch wohl Zwischentöne (s. d.).

The image contains five staves of musical notation in treble clef, illustrating chromatic tones (D.e) in various contexts:

- Staff 1:** Labeled 'a)', it shows a sequence of chords in G major. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first three notes are beamed together. The last three notes are also beamed together. There are plus signs (+) under the A4 and B4 notes of the second group.
- Staff 2:** Labeled 'b)', it shows a diatonic scale in G major: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 3:** Labeled 'c)', it shows a chromatic scale in G major: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There are plus signs (+) under the A4 and B4 notes of the second group.
- Staff 4:** It shows a chromatic scale in G major: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There are plus signs (+) under the A4 and B4 notes of the second group.
- Staff 5:** It shows a chromatic scale in G major: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There are plus signs (+) under the A4 and B4 notes of the second group.

In mehrstimmigen Sätzen, mögen dieselben nun durch Verbindung mehrerer melodischer Wendungen entstehen, oder dadurch, dass eine melodische Wendung zu einem ausgehaltenen Tone oder Accorde resp. zu einer Accordverbindung erscheint, bezeichnet man auch diatonische Töne als D., und zwar erhalten diesen Namen alle diejenigen Töne, welche bei stufenweiser Fortschreitung zu den betreffenden angedeuteten oder wirklich vorhandenen Accorden nicht als wesentliche Bestandtheile gehören. Von den obigen Tonleitern können z. B. mehrere gleichzeitig erklingen, wenn jede für sich eine Einheit bildet und alle am Anfange, am Schlusse und auf rhythmisch hervortretenden Punkten harmonisch zusammen treffen (*a*). An denjenigen Stellen, an welchen ein solches harmonisches Zusammentreffen nicht statt hat, betrachtet man die einzelnen Töne als D.e. So kommt es bei der Wendung bei *b*) nur auf die harmonische Bedeutung der bei *c*) angegebenen Töne an; Alles, was zwischen diesen Tönen liegt, kann als D. aufgefasst werden, wenn es zwischen zwei verschieden hohen Tönen liegt.



In diesen Bildungen müssen sich alle Stimmen selbständig von einander abheben, was sich durch strenge Parallelität, am besten aber durch Gegenbewegung erreichen lässt. Je mehr einzelne Stimmen auftreten, desto leichter stellt sich Unklarheit ein und desto vorsichtiger muss man sein. Jede solche melodische Wendung muss ferner als ein selbständiges Glied des Ganzen auftreten, denn nur in dieser Beziehung stehen die einzelnen Bestandtheile einer solchen Wendung zum ganzen Tonsatze. Daher dürfen Anfang und Endpunkt auch der Zeit nach nicht zu weit auseinander liegen; es werden deshalb innerhalb eines Taktes oder doch wenigstens innerhalb eines zweitaktigen Abschnittes die Haupttöne in ihrer harmonischen Bedeutung erscheinen müssen. Dazu kommt noch, dass der physische Klang der entstehenden Zusammenklänge bei längerem Anhalten auf dem einzelnen Zusammenklänge, der entstehenden Schwebungen (s. »Akustik«,) wegen, viel unleidlicher wird, als bei raschem Vorüberrauschen; das letztere ist bei Anwendung der Gegenbewegung zu berücksichtigen, da man ja bei paralleler Fortschreitung in Terzen und Sexten auf Zusammenklänge gar nicht kommt, die starke Schwebungen erzeugen. — Sind aber diese Wendungen berechtigt, so sind es, freilich nur in geringerem Grade, auch diejenigen, welche durch Anwendung der aus jenen diatonischen Leitern entstehenden chromatischen Tonleitern gebildet werden (a). Bei solchen Wendungen ist aber noch grössere Vorsicht anzuwenden, und die eben angegebenen Beschränkungen haben hier noch viel strengere Geltung als dort. Die

in den einzelnen chromatischen Leitern als D.e bezeichneten chromatischen Töne treten hier als Nachbartöne zu anderen Durchgangstönen auf, und man bezeichnet dieselben als »D.e zweiten Grades«, oder man nennt sie *Zwischentöne* (s. d.). Die neueren Tonsetzer machen von diesen Fortschreitungen einen immer umfangreicheren Gebrauch, und namentlich bei Rich. Wagner treten sie ziemlich häufig auf. Es lässt sich gegen ihre Anwendung nichts Berechtigtes vorbringen, namentlich, wenn die entstehenden Zusammenklänge keine allzustarken Schwebungen erzeugen. Sind diese Wendungen auch nicht besonders geistreich und interessant, so haben sie doch als Mittel des Ausdrucks ihre Berechtigung, mindestens aber sind sie nicht unschöner als die ähnlichen Wendungen bei diatonischer Fortschreitung der einzelnen Stimmen, die ja doch bei Mozart und Beethoven nicht allzu selten sind. Alle diese Wendungen können übrigens noch mannigfaltig modificirt werden. So entstehen z. B. durch Brechung (s. d.) der entstehenden Zusammenklänge gar verschiedenartige Bildungen (*b* und *c*); es können ja in diesem Falle noch weitere D.e u. s. f. eingeschoben werden, wie denn z. B. die Wendung unter *b* bei der Brechung der Zusammenklänge unter *d* neue Durchgangstöne einführt.

a)

Example *a)* shows two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain a series of chords and single notes that move chromatically through various intervals, illustrating the concept of chromatic passing tones.

Rich. Wagner, Rheingold (Clavierausz. S. 153).

Example *b)* shows two staves of music. The upper staff is in bass clef and the lower in treble clef. Both staves contain a series of chords and single notes that move chromatically. The upper staff is marked *immer ff* and the lower staff is marked *ff*.

Beethoven (Op. 2. No. III).

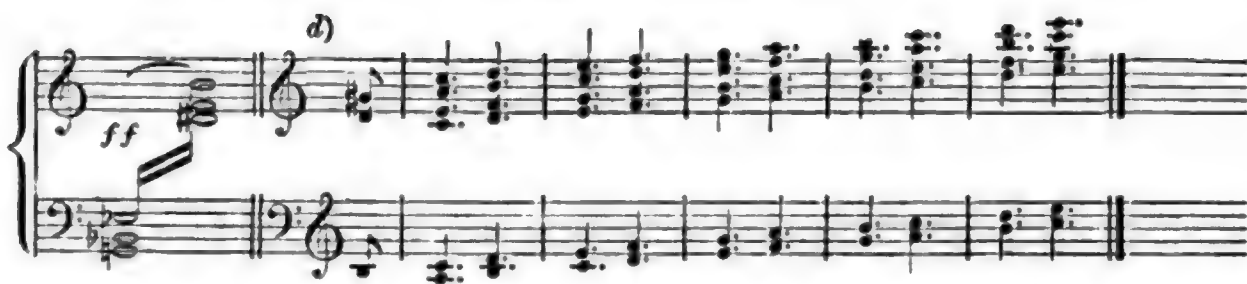
b)

Example *b)* shows two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain a series of chords and single notes that move chromatically.

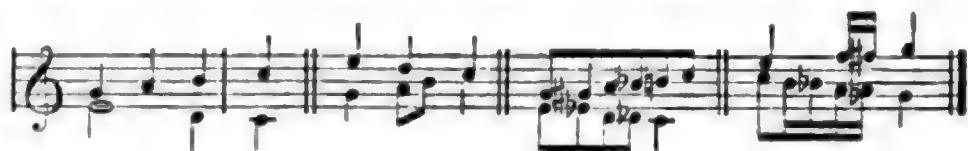
Rich. Wagner (Rheingold).

c)

Example *c)* shows two staves of music. The upper staff is in bass clef and the lower in treble clef. Both staves contain a series of chords and single notes that move chromatically. The upper staff is marked *ff*.



Wie in diesen Tonleitern und Tonleiterverbindungen D.e entstehen und angewendet werden können, deren Erscheinen nur durch den melodischen Zusammenhang einzelner Stimmen erklärlich und berechtigt ist, so entstehen ähnliche D.e mit demselben Rechte in allen Wendungen, die aus den besprochenen Bildungen hervorgehen, indem sie entweder geradezu nur Theile dieser Tonleitergebilde sind, oder doch stellenweise eine ähnliche Fortschreitung haben. In den Beispielen bei *a* finden sich Wendungen, die aus Theilen von diatonischen oder chromatischen Leitern entstanden sind. In dem Artikel »Consonanz« ferner finden sich in verschiedenen Beispielen (s. Bd. II, S. 600 und 601). D.e, welche durch das gleichzeitige Erklängen mehrerer selbständiger Melodien entstanden sind, die wenigstens stellenweise Fortschreitungen in diatonischer oder chromatischer Leiterform haben.



Wie endlich diese Leitern und die aus ihnen entstehenden und auf sie gegründeten Wendungen gleichzeitig gegen einander erklingen können, so können sie auch einzeln und in Verbindung mit einander gegen einen ausgehaltenen Ton oder Accord, resp. gegen eine Accordverbindung auftreten (*a*).



Dass auf diese Weise sich noch mancherlei Anwendungen von Durchgangstönen ergeben, wurde schon in dem Artikel »Consonanz und Dissonanz« nachgewiesen, wie denn überhaupt jener Artikel noch näher in Betracht zu ziehen ist.

O. Tiersch.

Durchgehende Accorde (»Durchgangsaccorde«). Aehnlich wie bei dem Ausdrucke Durchgang nehmen auch hier verschiedene Theoretiker den Begriff im weiteren Sinne. Diese Theoretiker nennen alle diejenigen Zusammenklänge d. A., welche durch Einwirkung der melodischen Verwandtschaft, oder durch rhythmische Verschiedenheit in den einzelnen Stimmen, also ganz in derselben Weise entstehen, wie dieses unter »Consonanz und Dissonanz« im 2. Bande von S. 591 ab für die sogenannten »zufälligen Dissonanzen« nachgewiesen wurde. Sie zählen daher zu den d. A. alle Zusammenklänge, welche entweder durch Anwendung von Durchgängen und Zwischentönen (II. 593), von Wechselnoten (II. 592), von Neben- und Hülftönen (II. 592), von angehängten Noten (II. 595), von Vorhalten und Vorausnahmen (II. 596), von Orgelpunkten und liegenden Tönen (II. 599) u. s. f.

hervorgebracht werden, oder dadurch entstehen, dass mehrere selbständige Melodien resp. eine Melodie und eine Harmoniefolge oder mehrere selbständige Harmoniefolgen gegeneinander erklingen (II. 600). Wurde die Art und Weise, in welcher durch die Anwendung dieser Mittel Zusammenklänge ohne Accordcharakter entstehen, auch schon an dem angeführten Orte im Allgemeinen dargelegt, so kam es doch dort weniger auf die Betrachtung der entstehenden Zusammenklänge an, als vielmehr auf die störenden Elemente selbst, von welchen die entstehenden Zusammenklänge erst eine Folge sind. Ausserdem aber wurden diese Vorgänge nur in so weit in Betracht gezogen, als aus denselben sich Zusammenklänge ergaben, die für sich betrachtet keine Aehnlichkeit mit wirklichen Accorden hatten. Es können durch die Einwirkung der angegebenen Momente aber auch solche Zusammenklänge entstehen, die ganz wie wirkliche consonirende und dissonirende Accorde aussehen, und doch nicht als solche aufgefasst werden dürfen, weil die harmonischen Beziehungen, in welchen ihre Töne unter einander zu stehen scheinen, gar nicht in Betracht kommen. Diese Zusammenklänge entstehen eben ganz in derselben Weise wie die zufälligen Dissonanzen, nämlich lediglich durch Einwirkung des Melodieprinzips (s. d.). Endlich können derartige Zusammenklänge auch durch gleichzeitiges Anwenden mehrerer von den angeführten verändernden Bedingungen hervorgebracht werden. Es bliebe deshalb noch immer nöthig, die auf diese Weise entstehenden Zusammenklänge näher zu betrachten. S. den Artikel Scheinaccorde, woselbst ich den Begriff d. A. enger fasse und im Anschlusse an andere Theoretiker, die in ihren Bezeichnungen consequenter sind, alle auf die angegebene Weise entstehenden Zusammenklänge als »Scheinaccorde« bezeichne. Die d. A. sind bei dieser Auffassung nur eine besondere Art von Scheinaccorden, und zwar heissen alle diejenigen Scheinaccorde so, die lediglich oder doch vorzugsweise durch die Anwendung von »Durchgängen« (s. Durchgang) hervorgebracht werden (*a*), während z. B. Scheinaccorde, die durch Anwendung von »Neben«- und »Hilfstonen« (s. d.) entstehen (*b*), »Hülfaccorde« (s. d.) genannt werden. — D. A. können auf verschiedene Weise entstehen. So können Durchgänge in mehreren Stimmen gleichzeitig angewendet werden (*c*); von den auf diese Weise entstehenden Zusammenklängen sind die meisten nur als d. A. berechtigt. Ferner können Durchgänge in einer Stimme oder in mehreren Stimmen gleichzeitig gegen einen ausgehaltenen Ton oder Accord auftreten (*d*). Der Hauptsache nach wurde dies Alles schon in den Artikeln »Consonanz und Dissonanz« und unter »Durchgang« nachgewiesen; noch nähere Mittheilungen auch über diese specielle Art von »Scheinaccorden« befinden sich in dem betreffenden umfassenderen Artikel. In dem letztgenannten Artikel wird auch noch erwähnt, wie durch gleichzeitige Anwendung verschiedener Momente der melodischen Veränderung von Harmoniefolgen, durch harmonische und stimmige Brechung (s. d.) u. dgl., oft sehr complicirte und schwererkennbare derartige Fälle entstehen; ferner wird dort angedeutet, wie die Scheinaccorde auf die Gestaltung von Harmonieverbindungen und Modulationen einwirken können und wo in den einzelnen Fällen die Grenze liegt, innerhalb derer man einen Zusammenklang als wirklichen Accord oder als Scheinaccord aufzufassen hat. Hier sind nur noch einige andere Gesichtspunkte hervorzuheben, welche den Gegenstand klarer stellen.

Rungenhagen (Stabat mater). Rich. Wagner („Rheingold“).

a) *b*)

Kenn ich dich dummen Dieb †

fp

c) Mozart (Don Juan).

Angst schlägt meinen Muth dar - nie - der.

d) Mozart (Don Juan).

wie Spreu ver - ja - gen.

Bei der Betrachtung der Zusammenklänge, welche durch die Anwendung von Durchgängen entstehen, findet man scheinbare Accorde, die die frühere Theorie auf anderem Wege nicht zu erklären wusste. So entsteht bei *a* scheinbar der »übermässige Dreiklang« (s. d.), bei *b* dagegen der Accord der »übermässigen Sexte« (s. d.), wenn man in der Oberstimme (*a*) oder in allen Stimmen (*b*) Durchgänge anwendet. Man glaubte hiermit eine Begründung für diese Formen gefunden zu haben und hat ihre Entstehung thatsächlich auf diesem Wege zu erklären gesucht. Es war dieses jedoch ein vollkommen missglücktes Unternehmen. Entständen diese Formen wirklich nur mittelst der Durchgänge, so wären es gar keine wirklichen Accorde, und die Aufnahme derselben in die Reihe der Accorde wäre daher ganz überflüssig; die Durchgänge beruhen auf rein melodischer Grundlage, und auf die Einrichtung der durch ihre Anwendung entstehenden Zusammenklänge kommt es nur in soweit an, als der allzu unangenehme physische Klang dieser Zusammenklänge, der durch Häufung von zu starke Schwebungen (s. Akustik) zeugenden Intervallen entsteht, bei ihnen zu umgehen ist. Werden diese Formen aber als wirkliche Accorde verwendet, — (und das ist wohl durch die unter »Consonanz- und Dissonanz« gegebenen Beispiele unbestreitbar nachgewiesen), — so genügt jene Erklärung durchaus nicht, um ihren Gebrauch zu rechtfertigen. — Auch andere wirkliche Accorde können bei Anwendung von Durchgängen entstehen. So ist z. B. bei *c* der Quartsextaccord nur als d. A. aufzufassen, weil er nur durch die Durchgänge *c''* und *es''* entstanden ist. Solche Wendungen sind sehr häufig; es lassen sich daher oft eine ganze Reihe von Accorden auf einen einzigen Accord, oder doch auf eine geringere Anzahl zurückführen. So geht die Accordverbindung unter *d* aus der weit einfacheren unter *e* hervor, wenn man die angekreuzten Accorde als durchgehende Accorde auffasst. Dadurch wird manche scheinbar sehr zusammengesetzte Wendung bedeutend vereinfacht, und es erklären sich hieraus vielfach sonderbare Fortschreitungen von und zu consonanten und dissonanten Accorden (s. Auflösung, Fortschreitung). Näheres hierüber wolle man unter »Scheinaccorde« nachsehen. — Ferner schreiten auch bei Verbindung wirklicher Accorde die einzelnen Stimmen sehr oft stufenweise, also durchgangähnlich, fort. Man kann daher in vielen Fällen auch wirkliche Accorde als Durchgangsaccorde auffassen, wie denn zum Beispiel bei *f* die angekreuzten Accorde diese Auffassung zulassen; es ist dieses noch viel häufiger möglich, wenn man den Begriff d. A. im weiteren Sinne nimmt. Thatsächlich nennt man auch fast jeden Accord, der auf minder hervortretenden Taktzeiten steht, einen

durchgehenden. Ueber die Berechtigung hierzu und deren Grenze bringt, wie schon erwähnt, der Artikel »Scheinaccord« näheren Aufschluss. —

Wie man hier alle Zusammenklänge, welche dadurch entstehen, dass Durchgänge gegen ausgehaltene Töne und Accorde auftreten, als d. A. auffassen kann, so glaubte man auf ähnliche Weise auch bei »Orgelpunkten« und »liegenden Stimmen« (s. d.) verfahren zu dürfen. Man nannte alle Zusammenklänge, welche in diesen Fällen mit den ausgehaltenen Tönen und Accorden, gegen die sie auftreten, nicht harmonisch zusammentreffen, d. A. In dem Artikel »Consonanz und Dissonanz« wurde nun bereits nachgewiesen, dass bei diesen Bildungen die ausgehaltenen Töne und Accorde nur bei ihrem Eintritte und bei ihrem Fortschreiten zu anderen Tönen und Accorden zur Harmonie gehören, während sie im übrigen Verlaufe auf die gegen sie auftretenden Harmoniefolgen gar keinen wesentlichen Einfluss haben. Somit sind diese Töne oder Accorde das eigentlich störende Element, und man kann daher in solchen Wendungen nur diejenigen Accorde durchgehende nennen, welche ohne Berücksichtigung der liegenden Töne durch Anwendung von wirklichen Durchgängen entstehen. Hierüber sehe man noch die Artikel »liegende Töne«, »liegende Stimmen« und »Orgelpunkt« nach. — Schliesslich mag noch bemerkt werden, dass d. A., ebenso wie die Durchgänge, auch auf schwerer Taktzeit auftreten können, dass man aber in diesen Fällen für sie keinen besonderen Namen hat.

Otto Tiersch.

Durchgehende Ausweichung (»durchgehende Modulation«) ist eine Ausweichung (s. d.) aus einer Tonart in eine andere, welche nur den Zweck hat, nach kurzer Zeit in die ursprüngliche Tonart zurückzuführen, oder die Ausweichung in eine andere Tonart einzuleiten und vorzubereiten. Sie tritt also nur vorübergehend auf. Oft erscheinen mehrere derartige Ausweichungen schnell nach einander, ehe die weitere Entwicklung des Tonsatzes in der beabsichtigten Tonart eintritt. Man benutzt die d. A. besonders dazu, um die Härten bei Ausweichungen in entferntere Tonarten zu vermitteln und zu verdecken. Näheres findet man unter »Modulation«.

Otto Tiersch.

Durchgehende Noten, s. Durchgang.

Durchgehende Stimmen, s. Orgelstimmen.

Durchschlagende Zungen, auch durchspielende Zungen nennt man in der Fachsprache solche Zungen (s. d.), welche bei ihrer Vibration nicht auf den Rand der Rinne (s. d.) aufschlagen. Im Zustande der Ruhe steht die Zunge etwas nach Aussen, so dass sie unten klappt. Die Ausschnittsränder der Rinne sind sorgfältig so geschliffen, dass die Zunge beim Schwingen den Ausschnitt zeitweise gerade schliesst ohne den Rand des Ausschnitts zu berühren. Die durch

d. Z. erzeugten Töne haben dieselbe Klangfarbe als die durch aufschlagende Zungen hervorgebracht, sind jedoch viel sanfter und reiner klingend, da das durch den Aufschlag der Zunge auf die Rinne entstehende Geräusch bei dieser Tonzeugung wegfällt. Die d. Z. sind eine Erfindung der Chinesen (s. Scheng) und der Orgelbauer Kratzenstein, Ende des 18. Jahrhunderts zu Petersburg lebend, hat das Verdienst, dieselben zuerst im Abendlande in den Gebrauch gezogen haben.

Durchschnittene Noten nennen einige ältere Tonlehrer, sogar noch Türk u. A., bisweilen die syncopirten Töne. Man sehe daher den Art. Syncopiren.

Durchstechen des Windes nennt man bei der Orgel das Miterklingen fremder Töne beim Spiel des Instrumentes im Gegensatz zu dem Heulen (s. d.), welches eine Klangzeugung der Orgel ist, die entsteht, sobald Wind im Kasten und ein Register gezogen ist, ohne dass man eine Taste berührt. Eine erschöpfende Auseinandersetzung über die Ursachen des D.'s zu geben, ist eine schwierige Aufgabe, weil die Entstehung desselben auf sehr verschiedene Orgelfehler zurückzuführen ist. Wir beschränken uns deshalb hier nur auf Andeutungen, deren Kenntnissnahme jedoch, die Grundursache des D.'s überhaupt klar legend, leicht zur baldigen Erkenntniss des gerade vorliegenden Falles befähigen wird. Das D. entsteht hauptsächlich durch ein Verschleichen des Windes. Dasselbe kann, wie erwähnt aus mehrfachen Gründen geschehen, und ist dessen Abhülfe am besten dem Orgelbauer zu überlassen, indem dazu gewöhnlich Reparaturen erforderlich sind. Verschleicht sich z. B. der Wind, weil die Lade schadhaf, so ist das einzig richtige Mittel das, eine neue zu fertigen, da alle Nothhülfe, wie: Stiche oder Striche zur Ableitung des Windes, Löcher in den Pfeifenfüßen, Erweitern des Labiums der Pfeifen, die mitklingen etc., nur das Uebel verdecken, doch nicht beseitigen und leicht noch mehrere andere Unbequemlichkeiten verursachen. — Geschieht das Verschleichen durch das Abheben der Stöcke (s. d.) von den Registern, so ist ein stärkeres Aufschrauben auf die Parallelen wohl wirksam, doch da dies Abheben gewöhnlich in Folge von Witterungswechsel geschieht, so thut man, wenn es irgend auszuhalten ist, besser, man wartet bis sich das D. von selbst giebt. — Sollten aber die Parallelen aus andern als Witterungsveränderungsgründen nicht gehörig decken, so würde ein Anziehen der Schrauben zu empfehlen sein. — In alten Orgeln, wo Parallelen ohne Dämme neben einander liegen, schleppt oft die eine beim Anziehen die andere etwas mit, wodurch die entsprechenden Spundlöcher theilweise geöffnet sind, und unrein heulende Nebenklänge entstehen. Dies D. wird zur Unmöglichkeit, wenn man die Registerzüge mit einem Kerb versieht, mit dem sie bei der Ruhelage in einen Zapfen einfassen; die Herstellung dieses Kerbes verursacht selbst bei alten Orgeln nur geringe Mühe. — Zuweilen hat das D. auch andere sehr leicht zu beseitigende Gründe, z. B. geschieht es wohl, dass eine kleinere Pfeife eine andere, wenn dieselben etwas enge und mit den Labien einander zugewandt stehen, durch das Labium anbläst. Hier ist die Abhülfe leicht durch ein Andersstellen der Pfeifen zu bewirken; man stellt nämlich dieselben dann so, dass alle Labien nach derselben Richtung hin gewendet sind. 2.

Durchziehen oder Durchschleifen (des Tones), (ital.: *tirare*, französ.: *tirer* sc. *la voix* oder *le son*), eine bei Sängern, Spielern von Streichinstrumenten, auch bei Bläsern vorkommende Vortragsmanier, welche darin besteht, dass der Vortragende beim Uebergange von einem Tone zum andern noch Zwischentöne hören lässt. Die Töne werden also nicht einfach *legato* intonirt, sondern der vorangehende wird zum folgenden durch eine Reihe von Durchgangstönen hinübergeschleift. Diese Durchgangstöne sind so klein, dass sie weder durch Noten ausgedrückt, noch überhaupt als Intervalle unterschieden werden können, sondern nur als ein allmähliges Steigen oder Sinken des Tons bis zu dem nächsten zu erreichenden Melodietone erscheinen. Gewöhnlich ist das D. mit einem *crescendo* oder *diminuendo* verknüpft. Auf Bogeninstrumenten wird es hervorgebracht, indem der Finger auf der niedergedrückten Saite fast unmerklich bis zu der Stelle des folgenden Tones fortgleitet. Wirksam kann unter Umständen und selten angewendet diese Vor-

tragsmanier allerdings sein, erfordert aber, um nicht in ein unschönes Geheul auszuarten, eine gute Ausführung, da sie schon an sich viel Weichliches hat und durch geschmacklose Sänger und Spieler, welche ungesunde Ueberschwänglichkeit für Gefühl halten, unerträglich gemacht werden kann.

Durdreiklang, s. Duraccord.

Durell, John, ein 1625 auf der Insel Jersey geborener berühmter englischer Gottesgelehrter, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine »*Historia rituum*« herausgab, in welcher im 27. Capitel von der 314. bis 323. Seite die Kirchenmusik und besonders die Beibehaltung der Orgeln gegen die Presbyterianer vertheidigt wird. †

Duret, Anne Cécile, geborene Dorlise, gefeierte französische Opernsängerin, geboren 1785 zu Paris, war die Tochter der Sängerin und Schauspielerin Mad. Saint-Aubin und wurde auf dem Pariser Conservatorium, besonders bei Garat, ausgebildet. Im J. 1805 betrat sie die Bühne der *Opéra comique* und fand dort zwar Anerkennung bezüglich ihrer Stimmittel, aber auch Bemängelung in Bezug auf ihre Art zu singen. In Folge dessen trat sie in das Conservatorium zurück und arbeitete mit Ernst und Eifer an ihrer völligen Ausbildung. Als sie hierauf 1808 wieder in der *Opéra comique* erschien, war ihr Erfolg ein ungetrübter und glänzender, und sie war eine Zierde der Anstalt bis 1820, wo sie asthmatische Beschwerden zum Rücktritt von der Bühne nöthigten. Isouard hat die Hauptparthien mehrerer seiner Opern eigens für sie geschrieben.

Durgeschlecht oder **Durgattung**. Zum D. gehören alle Tonarten (s. d.), welche in gleicher Weise sieben bestimmte Klänge in der Oktave zu verwerthen gestatten. Die heutige Feststellung unseres Tonsystems (s. d.) bietet innerhalb der Oktave — da bei theoretischen Auseinandersetzungen die an die temperirten Intervalle (s. Temperatur) anknüpfenden Regeln bisher ausreichen und kleine durch die Ausführenden eintretende klangliche Tonwandlungen ausser Acht gelassen wurden — in der That zwölf Klänge; da jeder derselben aber doppelt benannt werden kann, nominell 24. Indem jeder dieser Klänge als Grundton einer Art angenommen werden kann, so umfasst das D. 24 Arten. Das Verhältniss der sieben Klänge des D. tritt am klarsten in der Aneinanderreihung derselben vor Augen, welche in dem Artikel Durtonleiter erläutert ist, weshalb auf diesen verwiesen wird. Was den Toncharakter des D.'s anbetrifft, so ist zu bemerken, dass selbst in der Blüthezeit der musikalischen Aesthetiker, wo man jeder Tonart einen Sonderausdruck zusprach, man dem D. keine eigene Empfindung zuschrieb. Vgl. »Musik und Poesie« von P. J. Schneider, Bonn 1835, Band 1 Seite 295. †

Durlen, französischer Musiklehrer, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Paris lebte, hat daselbst eine von ihm verfasste Gesang- und eine Violinschule veröffentlicht.

Duron, Sebastian, hochangesehener spanischer Kirchencomponist, war um 1705 Hofkapellmeister in Madrid. Von seinen Compositionen sind nur ein Requiem und einige Cantica sacra erhalten geblieben; alles Uebrige ist bei dem grossen Schlossbrande im J. 1734 mit untergegangen.

Durquartsextaccord nennt man wohl den Dreiklang, in dem zum Grundtone die Quarte und die grosse Sexte ertönt. Der D., gewöhnlich nur Quartsextaccord (s. d.) genannt, ist die zweite Versetzung eines Duraccordes, dessen Grundton eine Quinte tiefer liegt als der eigene. Siehe Versetzung der Accorde. †

Durrinus, eigentlich Dürre, Michael, ein Schullehrer der am 18. März 1718 im 82. Lebensjahre starb, soll sechzig Jahre lang, nach Dr. Zeltner's Aussage, als vorzüglicher Musiker zu Nürnberg gewirkt haben. Siehe Will, Nürnberg's Gelehrten-Lexikon. †

Dursextaccord nennt man zuweilen einen Zusammenklang von drei Tönen, der zum eigenen Grundton die kleine Terz und kleine Sexte bietet. Der D. ist die erste Versetzung eines Duraccordes, dessen Grundton eine Durterz (s. d.) tiefer

liegt als dessen eigener und ist bekannter unter dem Namen *Sextaccord* (s. d.).
Siehe Versetzung der *Accorde*. †

Durst, Matthias, vorzüglicher Violinist, geboren am 18. August 1815 zu Wien, bildete sich im Conservatorium seiner Vaterstadt, besonders bei Hellmesberger und Böhm auf seinem Instrumente zum tüchtigen Künstler aus und wurde im Orchester des Burgtheaters, 1841 in der k. k. Hofkapelle angestellt. Später wurde er zugleich zum Professor beim Kirchenmusikverein ernannt. Als Solo-, besonders aber als Quartettspieler war D. sehr geachtet; als Componist ist er mit Ouverturen, Quartetten, Duos und Solos für Violine, die zum Theil im Druck erschienen sind, hervorgetreten.

Durtartre, s. *Dutartre*.

Durterz nennt man den dritten dynamischen Klang der aufwärtsschreitenden Durtonleiter (s. d.) einer Durtonart (s. d.); dieselbe wird in reiner Weise durch den $\frac{4}{5}$ -Theil der Saite (natürlich von gleicher Stärke, Dichtigkeit und Spannung) erzeugt, die den Grundton giebt, und ist als wesentlicher Bestandtheil des Duraccords (s. *Accord*) ein Hauptkennzeichen des Durgeschlechts (s. d.). †

Durtonart (als kürzer und dem gebräuchlichen Fachausdrucke Durgeschlecht nachgebildet erscheint die Bezeichnung *Durart* empfehlenswerth) nennt man jede dem Durgeschlecht (s. d.) angehörende Species. Wie im Artikel Durgeschlecht erwähnt, sind die Elemente, Töne, welche in einer D. verwerthet werden, stets in dem gleichen Verhältniss zu einander, wie die in jeder andern; nur die Verschiedenheit des Grundtons (d. h. insoweit derselbe durch mehr oder weniger Schwingungen erzeugt wird, was man allgemein durch die Bezeichnung höher oder tiefer auszudrücken pflegt), der aus den zur Kunst als verwendbar angenommenen Klängen gewählt werden muss, kennzeichnet die Art. Der alphabetische oder syllabische Name des Grundtons mit dem Zusatz *dur* ist die in Deutschland gebräuchliche Artenbenennung, dem entsprechend man von *C-dur*, *Ges-dur*, *Cis-dur* etc. spricht, als der D., deren Tonverhältnisse sich von dem *C*, *Ges*, *Cis* oder anders genanntem Klange aus regeln. Die Zahl der möglichen D.en bestimmt sich nach der Zahl der in einer Oktave adoptirten Klänge, deren wir in der temperirten Aufstellung, welche die meisten Tasteninstrumente vertreten, zwölf zählen;

<i>his</i>	c	somit müsste man annehmen, dass auch nur zwölf D. möglich.
<i>h</i>	ces	Jeder dieser zwölf Klänge kann jedoch zweifach benannt werden, und
<i>ais</i>	b	ist diese zweifache Benennung nicht ohne Einfluss auf die Musik
<i>a</i>	heses	(s. Blasinstrumente, Bogeninstrumente, Gesang), ein Ein-
<i>gis</i>	as	fluss, der am bedeutendsten sich fühlbar macht, wenn ein Klang
<i>g</i>	asas	Grundton einer D. Hiernach ergibt sich, dass theoretisch das Dur-
<i>fis</i>	ges	geschlecht aus 24 D.en besteht. Die Praxis hat jedoch diejenige
<i>f</i>	geses	dieser 24 D.en, welche zu ihrer Notirung vieler Versetzungszeichen
<i>e</i>	fes	bedürfen, bisher fast gar nicht in Gebrauch gezogen, sondern be-
<i>dis</i>	es	schränkt sich auf Anwendung von nur dreizehn der verschiedenen
<i>d</i>	eses	D.en. In nebenstehender Aufzeichnung zeigen die mit fetter Schrift
<i>cis</i>	des	gedruckten Namen die dreizehn Grundtöne der in der Praxis ge-
<i>c</i>	deses	bräuchlichen D.en. Was den Empfindungsausdruck anbetrifft, den

frühere Aesthetiker den D.en zuschrieben, so ist zu bemerken, dass sie jeder D. eine besondere abzuempfinden wähten, worüber die Artikel der einzelnen D.en das Nähere bringen.

2.

Durtonleiter, statt welches Ausdrucks als kürzer der der gebräuchlichen Fachbezeichnung Durgeschlecht nachgebildete: *Durleiter* zu empfehlen wäre, ist die stufenweise Aneinanderreihung sämtlicher in einer Durart vorkommenden Klänge. Die Aneinanderreihung durch eine Oktave festgestellt (in jeder anderen erscheint dieselbe ebenso, s. *Oktave*) besteht aus sieben dynamischen Klängen (s. d.), denen sich als Schlussston die Oktave zugesellt, welche Klänge vom Grundtone ab stets in einer bestimmten Entfernung erscheinen. Die Entfernung der Einzelntöne vom Grundtone ab, die man je nach ihrer Folge durch die den

u. s. f. im Quintenzirkel (s. d.) und bei der *Fis-D.* die enharmonische Veränderung. Alle D.n, auf jeden in der Kunst verwendbarem Klang in dieser Weise nachgebildet, zeigen, wie selbst für die schwierigsten Klanghervorbringungen diese Tondarstellung, Tonbenennung und Stufenentfernungsangabe genügt, um dem Ausführenden als sicherer Führer zu dienen. — Die übersichtlichste theoretische

Benennung der Intervalle je zweier aufeinanderfolgender Töne.	Diatonische Durtonleiter.							gleich-temperirte Durtonleiter.	Schwingungen der Töne der C-Durtonleiter.			
	Grösse der Intervalle der aufeinanderfolgenden Töne.	Namen der Intervalle in Bezug auf den Grundton.	Verhältniss				Namen der Töne { romanisch. deutsch.		Schwingungszahlen in Decimalbrüchen.	Der diatonische.	Benennung nach der Höhe.	Der gleichtemperirte.
			in Decimalbrüchen.	in ganzen Zahlen.	der Schwingungszahlen.	der Saitenlängen						
grosser Ganzton	$\frac{9}{8}$	Grundton	1	24	1	1	C ut	1	262,5	c ¹	262,5	
		Secunde	1,125	27	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	D re	1,122	295,3	d ¹	294,64	
kleiner Ganzton	$\frac{10}{9}$	Terz	1,250	30	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{3}$	E mi	1,259	329,125	e ¹	330	
Halbton	$\frac{16}{15}$	Quarte	1,333	32	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{4}$	F fa	1,334	349,99	f ¹	350,39	
grosser Ganzton	$\frac{9}{8}$	Quinte	1,500	36	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	G sol	1,498	393,75	g ¹	393,3	
kleiner Ganzton		$\frac{10}{9}$	Sexte	1,667	40	$\frac{5}{3}$	$\frac{3}{2}$	A la	1,681	437,5	a ¹	437,5
grosser Ganzton	$\frac{9}{8}$	Septime	1,875	45	$\frac{15}{8}$	$\frac{8}{15}$	H si	1,887	492,18	h ¹	495,53	
Halbton		$\frac{16}{15}$	Oktave	2	40	2	$\frac{1}{2}$	C ut	2,000	525	c ²	525

Feststellung der diatonischen und gleichtemperirten D.n, welche uns die Elemente der entsprechenden Durart zeigen, giebt ebenfalls eine Darstellung der Entfernungslage der Einzelntöne in einer Art am erschöpfendsten, da alle andern ja in dieser Beziehung derselben gleich sein müssen. Diese Entfernungslage kann in zweifacher Weise ausgedrückt werden: durch Angabe der Länge der Saiten, welche bei gleicher Dicke, Dichtigkeit und Spannung den Ton geben, und durch Angabe der

Körperschwingungen, welche denselben hervorbringen müssen. Beide Angaben in Zahlenausdrücken gegeben, werden, da uns die Grundtöne der D.n überall in gleicher Höhe darzustellen nicht möglich ist, gewiss das verständlichste Mittel sein, dem zugleich eine direkt nach Schwingungen berechnete Zufügung der C-D., deren Grundton nach dem Pariser Kammerton, $A=437,5$ Schwingungen, festgestellt ist, als Brücke zur allgemein angestrebten gleichen Höhe der künstlerisch verwendbaren Klänge und den D.n auf denselben dienen mag. Verrückungen der Töne beider D.n, zu welchen die Tonwerkzeuge zwingen, schaffen eine Folge und Verschmelzung von Klanggaben, die nur, wie schon erwähnt, der abendländischen Musik zu eigen und als Bedürfniss bei höchsten Kunstleistungen erachtet wird. Die genaueste theoretische neben der praktischen Erkenntniss der D.n, wie hieraus hervorgeht, ist gewiss für jeden gebildeten Musiker somit eine Nothwendigkeit, die nicht genug demselben empfohlen werden kann.

C. Billert.

Durus (latein), d. i. hart, ist, als die lateinische Sprache die herrschende in der Gelehrtenwelt war, in musikwissenschaftlichen Werken zuerst als Beiwort in Bezug auf den in der Mitte des zu verwerthenden Tonreiches *b* genannten Ton (s. *B*) gebraucht, aus welchem Gebrauche sich die Lehre vom *cantus durus* (s. d.) etc. entwickelte. Siehe ferner den Artikel Dur. †

Durutte, belgischer Mathematiker und Componist, geboren 1803 im Flandrischen, hat sich in eingehender Art mit mathematischen Untersuchungen über musikalische Gesetze beschäftigt und auch verschiedene eigene Compositionen veröffentlicht.

Duryer, Amand Charles, vorzüglicher französischer Contrabassist, geboren 1827 zu Paris, erhielt seine Ausbildung auf dem dortigen Conservatorium und war später eine der tüchtigsten künstlerischen Kräfte im Orchester der *Opéra comique*. Er hat auch eine gute Schule für den Contrabass geschrieben und in Paris herausgegeben.

Dusanbass ist der Name einer Orgelstimme, die in früherer Zeit öfter gebaut wurde, deren Klang wie Bauart jedoch nirgend beschrieben und daher nicht mehr bekannt ist. Prätorius erwähnt noch einen D. in der Orgel zu Lübeck, der 5metrig gebaut war. †

Dusch, Alexander von, begabter, geistreicher Dilettant und Musikschriftsteller, geboren am 27. Jan. 1789 zu Neustadt an der Haardt, studirte zu Heidelberg die Rechts- und Staatswissenschaften und kam dort und in Mannheim in die freundschaftlichsten Beziehungen zu Abt Vogler, Gänsbacher, Meyerbeer, Gottfried Weber, der später sein Schwager wurde und besonders zu K. M. von Weber, der auch eigens für ihn, da D. ein fertiger Violoncellospieler war, die dankbaren Variationen (K. M. v. Weber's Nachlass No. 9) geschrieben hat. Ein nicht minder inniges Freundschaftsband verknüpfte D. mit F. E. Fesca, für den er den Text zur Oper »Cantemire« dichtete und dessen Mitspieler beim Quartett er jahrelang war. Für die Kammermusik überhaupt lebte und wirkte D. mit begeisterter Vorliebe und hat in allen Städten, wohin ihn seine Staatsstellung führte, besonders in Karlsruhe, Zürich, Bern, München, Frankfurt a. M., auf eine sorgfältigere Pflege dieser Musikgattung mit eingewirkt. Hochbetagt lebt er jetzt als grossherzogl. badenscher Staatsminister a. D. in Karlsruhe. — Bemerkenswerth ist, dass D. auch einige tüchtige Musikschüler ausgebildet hat, so den vortrefflichen Violoncellisten Klüpfel in Frankfurt a. M. u. s. w.; ferner hat er für die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, für die Cäcilia, das Stuttgarter Morgenblatt und andere Kunstjournale treffliche Aufsätze und Abhandlungen über Musik geschrieben.

Dušek auch **Duschek**, Franz, Componist und Klaviervirtuose, geboren am 8. December 1736 zu Chotěborky in Böhmen, wo ihn sein damaliger Grundherr Johann Karl Graf von Spork auf seine Kosten in den Wissenschaften und in der Musik unterrichten liess. D. studirte einige Jahre in Königgrätz, gab aber, als er durch einen unglücklichen Fall zum Krüppel wurde, das academische Studium auf

und widmete sich ausschliesslich der Musik. Sein Gönner verliess ihn auch damals nicht. Er berief ihn nach Prag, liess ihn dort völlig musikalisch ausbilden und schickte ihn endlich nach Wien zu G. Ch. Wagenseil, wo D. sich im Pianofortespiel allseitig vervollkommnete. Nach Prag zurückgekehrt, galt er bis zu seinem Tode für den besten Meister und Lehrer dieses Instrumentes. Reichardt rechnet ihn überhaupt zu den besten Clavierspielern jener Zeit (1773), »der ausserdem, dass er die Bach'schen Sachen sehr gut ausführt, auch noch eine besondere, zierliche und brillante Spielart für sich hat«. D. war einer der Ersten, die in Prag das Leichte und Angenehme im Clavierspiel eingeführt haben, zugleich war er der Verbesserer des Musikgeschmackes und des Klavierspiels jener Stadt, indem er zuerst den richtigen Fingersatz, Feinheit und Ausdruck im Vortrage nach Prag brachte und lehrte. Daher wurde sein Unterricht sehr gesucht, namentlich von dem böhmischen Adel und angehenden Musikern, die sich zu tüchtigen Tonkünstlern ausbilden wollten. Leop. Koželuh, Vinc. Maschek, J. N. Witasek, Friedrich von Nostic, sowie seine Gattin Josepha u. s. w. waren seine Schüler. Auch als Componist war D. seiner Zeit berühmt. Er schrieb viele Symphonien, Quartette, Trios, Clavierconcerte, Sonaten, Lieder, wovon jedoch nur folgende im Drucke erschienen: Sonate für's Clavier (Leipzig 1773), Sonate (Prag 1774), Sonate (Paris 1774), Charakteristische Sonate für's Clavier (Wien 1799), Klavierconcert Op. 1 (Amsterdam) und Fünf Lieder für Kinder (gemeinschaftlich mit V. Maschek). Seine Compositionen athmen den sanften Geist, der ihn in seinem ganzen Leben auszeichnete. Er war ein Freund und Rathgeber eines jeden Künstlers, der sich an ihn wandte. W. A. Mozart verkehrte bei ihm wie in seinem väterlichen Hause. D. starb am 12. Februar 1799 in Prag. M—s.

Dušek, Josephine, geb. Hambacher, Gattin des Vorigen, eine berühmte Sängerin, geboren im J. 1756 in Prag, erhielt in ihrer Vaterstadt die musikalische Bildung und spielte so vortrefflich Clavier, dass sie für eine Virtuosin gelten konnte; jedoch ihre Hauptstärke war der Gesang. Sie besass eine schöne, volle und runde Stimme und zeichnete sich, wie Reichardt behauptet, »durch ihren grossen, ausdrucksvollen Vortrag«, der besonders im Recitativ vortrefflich war, aus. Mit Leichtigkeit überwand sie die Schwierigkeiten des Bravourgesanges, ohne ein schönes Portament vermissen zu lassen und wusste Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmuth zu vereinigen. Im J. 1777 reiste sie nach Salzburg, wo sie ihre Freundschaft mit W. A. Mozart, der für sie damals wahrscheinlich die Sopranarie »Andromeda« schrieb, begründete. Im J. 1786 machte sie eine Kunstreise nach Dresden, wo ihr die Auszeichnung zu Theil wurde, dass sie der Kurfürst 1787 in Lebensgrösse malen liess, ferner nach Berlin und im J. 1788 nach Weimar, wo sie mit ihrem Gesange, wie Fr. Schiller in einem Briefe an F. Körner schreibt, »ziemliches Glück gemacht hatte«. Körner, der sie in Dresden hörte, sprach ihr aber die Anmuth des Gesanges ab. Im J. 1787 schrieb Mozart in Prag für sie die Concertarie: »*Bella mia fiamma*«. Im J. 1804 sang sie noch im Oratorium »der Messias«, wobei ihr zu Ehren ein Lobgedicht vertheilt wurde. Sie lebte noch im J. 1815 und starb hochbetagt in Prag in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. M—s.

Dussek, Johann Joseph, trefflicher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren 1739 zu Wlazowicz in Böhmen, kam als zehnjähriger Knabe in die Schule seines Oheims Johann Wachs, wo er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Bereits sechs Jahre später wurde er selbst Elementarlehrer zu Langenau und nach fernerem drei Jahren Musiklehrer an der öffentlichen Schule zu Chumecz. Im J. 1759 erhielt er seines vorzüglichen Orgelspiels halber die Organisten- und Chordirektorstelle zu Czaslau, die er bis drei Jahre vor seinem Tode, der im J. 1811 erfolgte, inne hatte. Seine Compositionen, bestehend in Messen, Litaneien, sowie in anderen Kirchen- und in Orgelstücken, sind nicht im Druck erschienen. Noch besonders berühmt ist er als der Vater der beiden folgenden Künstler.

Dussek, Franz (Seraphin Joseph), seiner Zeit angesehener Componist

der jüngere Sohn des Vorigen, geboren laut Taufschein am 22. März 1765 zu Čáslav in Böhmen, wurde von seinem Vater musikalisch ausgebildet und spielte bald vortrefflich Violine, Violoncello und Clavier. Während der Abwesenheit seines Vaters vertrat er oft dessen Stelle als Organist. Um sich in der Musik zu vervollkommen, wurde er nach Prag geschickt, und als er dort seine Musikstudien beendigt hatte, trat er als Musikmeister in die Dienste der Gräfin von Lützwow, die er auch später auf einer Reise nach Italien begleitete. Hier gab er einige Concerte mit günstigem Erfolge und erhielt zu Mortara die Organisten- und Musikdirektorstelle. Später wurde er Accompagnateur am Theater *San Benedetto* in Venedig und zuletzt an der Scala zu Mailand. Im J. 1790 ging er nach Laibach als Musiklehrer und Organist an der Kathedrale und lebte dort einige Jahre in dieser Eigenschaft. Im J. 1808 nahm er eine Kapellmeisterstelle bei dem k. k. österr. Infanterie-Regimente Davidovič, das sich in Venedig befand, an. Während seines Aufenthaltes in Italien schrieb er eine bedeutende Anzahl Opern. Es sind: »*La Cafettiera di spirito*«, »*La Feudataria*«, »*L'Impostore*«, »*Voglia di dote e non di moglie*«, »*Il trombettas*«, »*Matrimonio e divorzio in un sol giorno*«, sämmtlich komischen Genres; ferner: »*Roma salvata*«, ernste Oper, »*Il fortunato successore*«, »*L'Incantissimo senza magia*«, »*La ferita mortale*«, »*L'ombra ossia il ravedimentas*«, welche letztere Farce er im J. 1815 für Venedig schrieb und dafür vielen Beifall erntete. Ausserdem componirte er ein Oratorium: »*Gerusalemme distrutta*«, ein Trio für 3 Flöten, 1 Sonate für Clavier und Violine, Violin- und Pianofortecconcerte, hübsche Canzonetten, sowie einige Kirchen- und Instrumentalmusiken. Er war überhaupt ein sehr talentvoller Componist und besass ein ausserordentliches musikalisches Gedächtniss. Ueber seine Compositionsweise sprach sich der italienische Operncomponist Orlandi folgendermassen aus: »D. hat Ouverturen am nämlichen Tage, wo die Oper gegeben wurde, ganz aus dem Stegreife geschrieben, und zwar ohne sie in Partitur zu setzen; sondern er hat sie gleich in Stimmen gesetzt und so dem Orchester übergeben«. Dies bestätigte auch Giov. Pacini im J. 1816 wie folgt: Er (Dussek) hat in meiner Gegenwart ganze Arien für seine Oper so componirt, dass er sie gar nicht in Partitur, sondern gleich aus dem Stegreife in die Orchesterstimmen setzte.« Seit 1816 fehlen weitere Nachrichten über D. M—n.

Dussek, Johann Ludwig, der ältere Bruder des Vorhergehenden, einer der berühmtesten Pianofortespieler und Componisten für sein Instrument, der in beiden Eigenschaften den Platz dicht neben Clementi und J. B. Cramer behauptet und in seinen Compositionen, die sich durch schöne Erfindung, Gemüthsreichtum und geistvolle Behandlung des Inhalts wie des Technischen auszeichnen, noch heute hochgeschätzt wird. Er wurde am 9. Febr. 1761 zu Czaslau (Čáslav) in Böhmen geboren und von seinem Vater sowohl wissenschaftlich wie musikalisch unterrichtet, so dass er in seinem fünften Lebensjahre ziemlich fertig Clavier und im neunten Orgel spielte. Hierauf Chorknabe zu Iglau in Mähren, unterrichtete ihn der Chordirektor Pater Spenar in dem wissenschaftlichen Theile der Musik, bis D. Organist in Kuttenberg wurde, woselbst er zwei Jahre lang blieb und dann in Prag Philosophie studirte. Von dort aus nahm ihn Graf Männer mit nach den Niederlanden, wo er in Mecheln und Berg-op-Zoom als Organist fungirte und in Concerten zu Amsterdam und im Haag seine ersten Lorbeern als Claviervirtuose einerntete. In letzterer Stadt erschienen auch seine ersten Compositionen, bestehend in drei Concerten und 12 Sonaten im Drucke. Von ernstem Streben geleitet, begab er sich 1783 nach Hamburg, um von Philipp Emanuel Bach zu profitiren. Ein Jahr später feierte er in Berlin Triumphe sowohl als Pianoforte- wie auch besonders als Harmonikavirtuose, welches letztere Instrument er schon seit längerer Zeit ebenfalls eifrig cultivirt und sogar auch verbessert hatte. Bemerkenswerth ist besonders, dass die Klaviaturharmonika, deren er sich bediente, sich von der gewöhnlichen dadurch unterschied, dass die Glocken durch einen Fusstritt in Bewegung gesetzt wurden und an drei nebeneinander befindlichen Wellen sich befanden. Von Berlin aus ging D. nach St. Petersburg, wo ihn der Fürst Karl von Radziwill engagirte und auf seine Güter nach Lithauen führte.

Diese Stellung behielt D. bis 1786, verliess sodann Russland und trat gegen Ende desselben Jahres mit ausserordentlichem Beifall in Paris bei Hofe auf. Hierauf bereiste er Italien, kehrte aber 1788 wieder nach Paris zurück, um daselbst längere Zeit zu bleiben. Die ausbrechende Revolution trieb ihn jedoch nach London, wo er sich verheirathete und in Verbindung mit seinem Schwiegervater Domenico Corri (s. d.) eine Musikalienhandlung und Notenstecherei begründete, bei welchen Etablissements er nicht blos sein Vermögen zusetzte, sondern sich auch in Schulden stürzte, so dass er, um seinen Gläubigern zu entgehen, sich im J. 1800 heimlich nach Hamburg begeben musste. Dort lernte er eine hochgestellte Dame kennen, mit der er zwei Jahre lang in einem sehr intimen Verhältnisse auf einem Gute an der dänischen Gränze lebte. Nach Verlauf dieser Zeit reiste er nach seiner Heimath, um nach 25 Jahren der Trennung seinen Vater wieder zu sehen. Auf der Rückreise aus Böhmen wurde er in Magdeburg dem durch sein grosses Musiktalent, sowie später durch seinen Heldentod bekannt gewordenen Prinzen Louis Ferdinand von Preussen vorgestellt, der ihn mit sich nach Berlin nahm und als Lehrer, Vertrauten und Begleiter bei sich behielt. Nach dem Tode dieses Prinzen erhielt D. alsbald eine Anstellung als Hof- und Hausmusiker beim Fürsten von Isenburg, und ein Jahr später beim Fürsten von Talleyrand, mit dem er nach Paris ging. Er starb am 20. März 1812 zu St. Germain en Laye. — D. war nicht blos ein ausgezeichnet, allseitig anerkannter und gefeierter Künstler, sondern auch ein intelligenter, gemüthvoller und liebenswürdiger Mensch, allerdings voller Sorglosigkeit und Leichtsinn, wodurch er sich wiederholt in die ernstesten Verlegenheiten brachte. Mit zunehmendem Alter hatte sich bei ihm eine unförmliche körperliche Beileibtheit verbunden mit einer aussergewöhnlichen Schläflichkeit entwickelt, die ihn bewog, nur wenige Stunden des Tages das Bett zu verlassen. Durch den übermässigen Genuss stimulirender geistiger Getränke beschleunigte er unter solchen Umständen seinen Tod. — Die Zahl seiner Clavierwerke ist sehr gross; auch wurden sie fast durchgehend mit dem grössten Beifall aufgenommen. Sie bestehen in einer concertirenden Sinfonie für zwei Claviere, 12 grossen Concerten, einem Quintett und Quartett für Pianoforte mit Streichinstrumenten, 10 Werken Trios, 30 Sonaten mit Violine, 9 vierhändigen Sonaten, 3 vierhändigen Fugen, 53 Sonaten für Pianoforte allein und einer grossen Menge von Rondos, Fantasien, Variationen und Tänzen. Eine Gesamtausgabe dieser Werke ist bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. Als Componist zeigte er viel Eigenthümlichkeit, reiche Erfindung und ein Feuer des Gefühls, welches auch in seinem vorzüglichen, sicheren und eigentlich grossen Spiele unverkennbar war. Bekannt ist von ihm insbesondere noch die mit Pleyel herausgegebene »*Méthode nouvelle pour le Piano et notamment pour le doigter*« (London, 1796 und öfter). In England hat er ausserdem zwei seiner Opern aufführen lassen, die aber sehr geringen Erfolg hatten. Auch Kirchenwerke verschiedener Gattung, meist Jugendarbeiten, sollen sich noch in Böhmen von ihm vorfinden. — Seine Schwester war die Claviervirtuosin Veronica Cianchettini (s. d.) und seine Gattin die ältere Tochter des italienischen Gesanglehrers Domenico Corri, eine vorzügliche Concertsängerin, Pianistin und Harfenspielerin. Dieselbe war 1775 zu Edinburg geboren. Nach D.'s Tode verehelichte sie sich zum zweiten Male und zwar mit einem gewissen Moralt, mit dem sie nach Paddington zog, wo sie ein musikalisches Lehrinstitut errichtete. Sie ist auch als Componistin aufgetreten und hat verschiedene Clavier- und Harfenstücke veröffentlicht. — Auch ihre und D.'s Tochter, Olivia D., 1799 in London geboren, erwarb sich als Clavier- und Harfenvirtuosin grosse Achtung und hat Mehreres für diese Instrumente componirt und herausgegeben.

Dustmann, Louise, geborene Meyer, weshalb sie auch unter dem Namen **Meyer-Dustmann** bekannt ist, eine berühmte und ausgezeichnete Opern und Concertsängerin, wurde 1832 zu Aachen geboren und erhielt ihren ersten Gesangsunterricht von ihrer Mutter, die selbst eine geschätzte Bühnensängerin war. Ihre weitere Ausbildung genoss sie in Wien, wohin sie frühzeitig kam. Nach 1848

trat sie mit günstigem Erfolge im Josephstädter Theater auf, verliess aber bald Wien, um sich mit ihren Eltern in Breslau zu vereinigen, von welcher letzteren Stadt aus sie an das Hoftheater zu Kassel kam, an dem sie zwei Jahre lang unter Spohr's Leitung als erste dramatische Sängerin wirkte. Auf Gastspielreisen errang sie hierauf in Braunschweig, Hamburg und besonders in Berlin grosse Erfolge, wurde in Dresden engagirt, folgte aber, da sie dort von Theaterkabalen verfolgt wurde, bald einem Rufe nach Prag, woselbst sie sich zum Liebling des Publikums emporschwang. Von dort aus unternahm sie 1856 glänzende Gastspielreisen nach Stuttgart, Strassburg und Wien, in Folge dessen sie 1857 das Engagement als k. k. Hofopernsängerin der Wiener Bühne erhielt, welche Stellung sie nach immer erneuerten Contrakten noch bis 1875 inne hat. Im weiteren Verlaufe wurde sie auch zur k. k. Kammersängerin ernannt. — Trotz vorgeschrittenen Alters ist sie noch immer eine Hauptzierde der Hofopernbühne in Wien sowie des Concertsaals. Ihre Stimme, ein kräftiger, metallreicher Sopran von grossem Umfange, ist besonders in der Mittellage von reinstem Schmelz; ihre Intonation ist musterhaft rein und ihr Vortrag und Spiel stets auf der Höhe der dramatischen Aufgabe. Dabei ist ihr Repertoire ein staunenswerth reiches und umfasst nicht blos alle dramatischen, sondern auch alle ersten Soubretten-Parthien; nur der eigentliche Coloraturgesang liegt ihrer gewichtigen, volltönenden Stimme fern. Wahrhaft Grandioses leistet sie mit der Summe dieser Vorzüge als Fidelio, als Donna Anna und als Valentine (in den Hugenotten), musterhaft Anmuthiges als Susanne im »Figaro«. Andere Rollen, die sie immer mit dem glänzendsten Erfolge ausgeführt hat, sind Pamina, Norma, Jessonda, Mathilde (Tell), Amalia (Maskenball), Elisabeth (Tannhäuser), Elsa (Lohengrin), Euryanthe, Agathe, Armide u. s. w.

Dutartre, Jean Baptiste, französischer Gesangcomponist und Musiklehrer, der zu Paris lebte und daselbst 1749 starb. Zwei Operetten seiner Composition, nämlich: »*L'amour mutuel*« und »*Le divertissement de la paix*« wurden im J. 1729 zu Paris aufgeführt. In dem von Ballard herausgegebenen »*Recueil d'airs sérieux et à boire*« (Paris, 1710) befindet sich auch ein Chanson D.'s mit Flöte und Generalbass.

Dutillieu, Pierre, richtiger Ditillieu (s. d.). Die an letzterem Orte unvollständigen Notizen holen wir hier nach. D. ist im J. 1756 zu Lyon geboren, erhielt seine höhere Musikbildung in Italien und kam 1790 nach Wien, wo er sich mit der damals sehr beliebten Sängerin Irene Tomeoni verheirathete und eine Anstellung als k. k. Hoftheater-Compositeur erhielt. Als solcher starb er zu Wien am 28. Juni 1798 und liegt auf dem St. Marxer Friedhof beerdigt. Von seinen Opern sind zu nennen: »*Antigono ed Enone*«, »*Il trionfo d'amore*«, »*Nannerina e Pandolfino, ossia gli sposi in cimento*«, »*Gli accidenti della villa*« und »*La superba corretta*«; von seinen Balletmusiken: »*I Curlandesi*«, »*Maggia contra maggia*«, »*Arminio*«, »*Die Freiwilligen*«, »*Der Jahrmarkt*«, »*Die Macht des schönen Geschlechts*«. Ausserdem sind noch von ihm Violin-Duette und Concerte, Trios, Gesänge u. s. w. vorhanden.

Dutka oder Schweran, s. Duda.

Duval, Edmond, französischer Violoncellist und Musikforscher von zweifelhafter Bedeutung, wurde am 22. August 1809 zu Enghien im Hennegau geboren, erhielt den ersten Musikunterricht in seiner Geburtsstadt und trat 1828 in das Pariser Conservatorium, wo Vaslin im Violoncellospiel, Boilly im Contrapunkt und Millault seine Lehrer wurden. Nebenbei versah er die Stelle eines ersten Violoncellisten im Orchester des Odeon-Theaters. Auf Antrag seiner Lehrer Vaslin und Fétis wurde er wegen Unpünktlichkeit 1832 vom Conservatorium verwiesen und kehrte in seine Vaterstadt zurück. Dort beschäftigte er sich, auf Anregung des Abbé Janssen, näher mit dem Kirchengesange (*plain-chant*) und erhielt in Folge dessen sogar vom Erzbischof von Mecheln den Auftrag, die Kirchengesangbücher der Diöcese zu revidiren und zu reformiren. Behufs gehöriger Vorarbeiten dazu wurden D. die Mittel zu einer Reise nach Rom verabfolgt.

Nach seiner Rückkehr ging er in Verbindung mit dem Abbé de Voghi, welcher den Text besorgte, an die ihm übertragene Aufgabe und veröffentlichte ein »*Graduale romanum juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae etc.*« (Mecheln, 1848) und ein »*Vesperale romanum cum psalterio ex antiphonali romano fideliter extractum etc.*« (ebendas.). Beide Werke, nicht verbesserte, sondern nur leichtthin veränderte und sogar corrumpirte Ausgaben, riefen heftige Angriffe der Sachkenner hervor, die D. jedoch nicht verhinderten, in ganz gleicher Weise ein »*Manuale chori ad decantandas parvas horas*« (Mecheln, 1850), ein »*Processionale ritibus romanae ecclesiae accomodatum*« (ebendas., 1851), ein »*Rituale romanum Pauli V.*« (ebendas., 1854) und ein »*Pastorale Mechliniense rituali rom. accomod. etc.*« (ebendas., 1852) herauszugeben. Daneben liefen verschiedene auf seine und Anderer musikalisch-liturgische Arbeiten bezügliche polemische Schriften und endlich ein »*Traité d'accompagnement du plain-chant par l'orgue d'après les règles des théoriciens du 13. et du 14. siècles*«, eine Arbeit, die ebenfalls schwach und voller grober Irrthümer ist.

Duval, François, französischer Violinspieler, gestorben 1738 zu Paris, war der erste französische Componist, der gemäss italienischem Vorbilde, Sonaten für Violine gesetzt hat. Man besitzt davon im Ganzen sieben Bücher von ihm, die in Paris erschienen sind. Vgl. Boivius, Catal. von 1729.

Duval, M^{de}, eine gewandte französische Opernsängerin, Componistin und musikalische Schriftstellerin, die in den Jahren von 1720 bis 1760 als Mitglied der Pariser Oper sehr geschätzt war. Sie ist die Componistin des Ballets »*Les génies*«, das 1737 zur Aufführung gelangte und Herausgeberin der: »*Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût etc.*« (Paris, 1741). Sie selbst starb im J. 1769 zu Paris. †

Duvernoy, französische Musikerfamilie, von der sich drei Mitglieder rühmlich hervorgethan haben. — **Frédéric D.**, geboren am 16. Octbr. 1765 zu Montbéliard, war ein ausgezeichneter Hornvirtuose, der seine sehr bedeutende Fertigkeit auf diesem Instrumente und sogar auch die Composition ganz ohne Lehrer erlernt hat. Im J. 1788 war er als Mitglied des Orchesters der *Comédie-italienne* in Paris angestellt und wurde bei der Gründung des Pariser Conservatoriums zum Professor für die Hornklasse berufen, ein Amt, das er bis 1815 versah. Gleichzeitig war er erster Hornist der Grossen Oper. Er hatte einen sehr schönen und edlen Ton und eine vorzügliche Vortragsart, doch verschmähte er es, die höchsten und tiefsten Töne des Instrumentes in Anspruch zu nehmen. Von ihm rührt auch die Bezeichnung *Cor mixte* (s. d.) her und für dasselbe hat er auch eine als gut anerkannte Schule geschrieben. Componirt hat er 12 Concerte, 3 Quintette für Horn und Streichinstrumente, Trios für Horn, Violine und Violoncello, Duos für zwei Hörner und für Clavier und Horn, endlich Sonaten, Etuden, Solos u. s. w. für Horn. D. starb zu Paris am 17. August 1838. — Sein jüngerer Bruder, **Charles D.**, geboren 1766 zu Montbéliard, war trefflicher Virtuose auf der Clarinette, deren Behandlung er von einem Militär-Musikmeister erlernt hatte, welcher ihn selbst auch bei einer Regimentskapelle unterbrachte. Im J. 1790 begab sich D. nach Paris, wo er erster Clarinettist im Orchester des *Théâtre de Monsieur*, später am *Théâtre Feydeau* wurde. Im J. 1824 wurde er pensionirt und starb am 28. Febr. 1845 zu Paris. Wie sein Bruder war er übrigens einer der allerersten Professoren des neu gegründeten Pariser Conservatoriums trat aus dieser Stellung aber schon im J. X der Republik zurück. Von seinen Compositionen erschienen Sonaten für Clarinette mit Bassbegleitung und Variationen für zwei Clarinetten. — Sein Sohn, **Henry Louis Charles D.**, geboren am 16. Nov. 1820 zu Paris, erhielt eine vorzügliche musikalische Bildung. Neun Jahr alt wurde derselbe in das Conservatorium gebracht und studirte daselbst nicht weniger als 16 Jahre hindurch fast alle Zweige der Tonkunst, besonders Clavierspiel bei Zimmermann, Contrapunkt und Fuge bei Halévy. Im J. 1848 wurde D. selbst Professor einer Elementarklasse dieses Instituts und versah gleichzeitig Organistenstellen an mehreren protestantischen Bethäusern. Componirt und

veröffentlicht hat er zahlreiche geschätzte leichtere Claviersachen, brauchbare musikalische Elementarwerke und Choralgesangbücher für die reformirten Kirchen Frankreichs, an denen er Duprato und seinen Oheim Georg Kuhn zu Mitarbeitern hatte.

Duvernoy, Jean Baptiste, französischer Claviercomponist und Elementar-Musiklehrer, lebt in Paris, stammt aber nicht aus der Familie der Vorhergehenden. Seine überaus zahlreichen Compositionen und Arrangements, meist seichtesten Gehalts, waren lange Zeit gesuchte Modeartikel der Dilettanten und angehenden Clavierschüler. Für die letzteren hat er jedoch auch manches instructiv Brauchbare geschrieben, besonders seine »*École primaire du pianiste*«. Ein anderes Studienwerk: »*École du mécanisme*« kann auch von vorgeschritteneren Pianisten mit vielem Vortheil benutzt werden.

Dux (latein.), d. i. Führer (s. d.), Hauptsatz der Fuge. S. Fuga.

Dux, Benedictus, s. Ducis.

Dux, Philippus, ein flandrischer Contrapunktist, der wahrscheinlich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts lebte, hat fünf- und sechsstimmige Madrigale herausgegeben. Siehe Sanderus, *de Script Flandr.* p. 140. †

Duyschot, Johann und Rudolph, zwei holländische Orgelbauer, die von 1670 bis 1715 einen ausgezeichneten Ruf hatten und viele bedeutende Werke in ihrem Vaterlande gebaut haben, deren vier Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon Seite 973 erwähnt. Vgl. ferner Hess, *Disposit.* †

Duysen, Jes Lewe, einer der bedeutendsten und angesehensten deutschen Pianofortefabrikanten der Gegenwart, dessen Geschäft, welches seinen Sitz in Berlin hat, in Bezug auf Ausdehnung, Umfang und solideste Art des Betriebes mit zu den allerersten gehört. D. selbst wurde am 1. August 1821 zu Flensburg geboren. Im Hause seines Vaters, der ein eifriger Musikfreund war und auch selbst die Violine ziemlich fertig spielte, wurde des jungen D. Neigung zur Musik geweckt und genährt, und in Rücksicht darauf, sowie auf seine Vorliebe für technische Beschäftigungen wurde er, als die Berufsfrage an ihn herantrat, für den Instrumentenbau bestimmt. In der gut renommirten Pianofortefabrik von Hansen in Flensburg verbrachte hierauf D. von 1837 bis 1841 seine Lehrjahre und fand sich schon dort zu selbstständigen Beobachtungen und eigenem Schaffen mächtig angeregt. Die erworbenen tüchtigen Kenntnisse vervollkommnete und bereicherte er auf Reisen nach Hamburg, Braunschweig, Göttingen, Kassel, Erfurt, Weimar, Leipzig, Dresden u. s. w., woselbst er in den bedeutendsten und anerkanntesten Fabriken arbeitete. Schliesslich ging er nach Berlin, wo er seine Ausbildung bei dem Hof-Instrumentenmacher Voigt (Firma B. Voigt und Sohn) vollendete. Im Januar 1860 eröffnete er in Berlin eine eigene Fabrik in zu diesem Zwecke gemietheten Räumen, und es gelang ihm überraschend schnell, durch seine klangschönen und peinlich sorgfältig und gewissenhaft gebauten Instrumente die Aufmerksamkeit und das Interesse der Kenner, und sodann auch des grösseren Publikums auf sich zu ziehen. Auf ferneren Reisen bis nach Wien, London und Paris war er unablässig darauf bedacht, von allen hervortretenden Erfindungen und Verbesserungen in Bezug auf Flügel und Pianinobau an Ort und Stelle Kenntniss zu nehmen und dieselben, sobald sie brauchbar und wesentlich, zu adoptiren. Im J. 1867 hatte das Geschäft D.'s bereits eine solche Ausdehnung gewonnen, dass D., um allen an ihn gestellten Anforderungen zu genügen, zum Erwerb eines eigenen grossen Grundstücks und zu umfangreichen Bauten schreiten musste, deren innere Einrichtung ebenfalls von dem überaus praktischen Sinn ihres Erbauers Zeugnis ablegt. Aber auch diese ausgedehnten Räume genügen jetzt schon, gegenüber dem immer mehr gesteigerten Betriebe nicht mehr und werden bald eine bedeutende Erweiterung erfahren müssen. In denselben befindet sich Alles, was nur irgend in das Fach schlägt; nur ein Theil der Mechaniken wird, ihrer Vortrefflichkeit wegen, aus Paris und Hamburg bezogen. In ihrem gegenwärtigen Umfange beschäftigt die Fabrik an 200 Arbeiter und liefert wöchentlich zwei Flügel und zehn Pianinos. Die eigenen Erfindungen und Ver-

besserungen, mit denen D. seine Instrumente zu deren grösstem Vortheil ausstattete, bestehen hauptsächlich in einer rationelleren Eisenconstruction für die Flügel und einer wirksameren Dämpfungsart an Pianinos. Die Instrumente selbst zeichnen sich, wie auch glänzende und ehrenvolle Atteste C. Tausig's, Th. Kulak's, Clara Schumann's, des Berliner Tonkünstlervereins u. s. w. anerkennen, durch schönen, vollen Ton in allen Lagen, durch bequeme und leichte Spielart und durch grösste Solidität und Dauerhaftigkeit in der Bauart aus. Lediglich durch diese Vorzüge selbst ist es gekommen, dass D., der selbst den Schatten der sonst üblichen Reclame verschmäht, sich zu den Ersten seines Fachs emporgeschwungen hat und weit über Deutschland hinaus, in der Schweiz, Holland, England, Spanien, Russland, Italien, Nord- und Südamerika, sowie in anderen überseeischen Ländern, wohin seine Instrumente gehen, das grösste Ansehen wohlbegründet genießt. Seine Flügel namentlich werden im Concertsaale von den grössten Pianofortevirtuosen mit besonderer Vorliebe benutzt.

Dwight, John S., einer der besten Musikkritiker Nordamerika's, geboren 1820, lebt in Boston, wo er seit Jahren ein von ihm trefflich redigirtes englisches Musikjournal (*Dwight's Journal*) herausgibt.

Dygon, John, englischer Benediktiner und zugleich ein vorzüglicher Contrapunktist, wie noch mehrere seiner in England befindlichen Arbeiten beweisen. Nach Battely, *Antiques of Canterburg P. II p. 160* wurde D. 1497 zum Abt des Klosters von St. Augustin in Canterbury erwählt und ist als solcher 1509 gestorben. Demgegenüber melden die *Fasti Oxon.*, dass D. 1512 den Grad eines Baccalaureus der Musik erhalten habe. Hawkins (*Hist. vol II p. 519*) hat von D. eine Motette für zwei Tenöre und Bass aufgenommen. †

Dynamik (aus dem Griech.) d. i. Kraftlehre, ist in der musikalischen Fachsprache die Lehre, welche sich mit dem Klang hinsichtlich der Wirkungen durch verschiedene Masse, Stärke und Schattirung desselben beschäftigt; das Zu- und Abnehmen der Klangstärke und Fülle, die Contraste höherer und niederer Stärkegrade sind dynamische Wirkungen. Die D. befasst sich aber nicht blos mit dem Klang an und für sich, sondern auch mit dem Rhythmus, hinsichtlich seiner Bewegung und des Gewichtes seiner Accentuation bezüglich ihrer grösseren oder geringeren Energie und Intensität. Nägeli zuerst in seiner Gesangsmethode hat eine eigene Lehre von den Modificationen der Töne nach Stärke und Schwäche aufgestellt und damit der Wichtigkeit des Gegenstandes Ausdruck gegeben. S. Dynamische Tonqualität. Allein diese Lehre ist noch weit davon entfernt, erschöpfend und unanfechtbar zu sein, da die Kraft der Töne, akustisch das Produkt der Tonwellenhöhe (Amplitude), bisher noch nicht zu messen entdeckt worden ist und deshalb eine feste Lehre in diesem Kunstfelde vorläufig eine Unmöglichkeit sein dürfte. Das Vorhandensein einer mehr oder minderen Tonstärke ist jedoch eine Wahrheit und fordert gerade in der Musik der Neuzeit Beachtung. Da dieselbe, wie gesagt, aber positiv noch nicht in Erwägung gezogen werden kann, so spricht man über die D. der Töne nur vergleichend und hat sich in dieser Beziehung befleissigt, dieselbe in den einzelne Töne von verschiedener Stärke besprechenden Artikeln nach Möglichkeit und Erforderniss zu beleuchten. Siehe Portamento, Crescendo, Decrescendo, Forte, Piano u. a. — Auch noch in Bezug auf die Zahl und Lage der musikalisch verwerthbaren Töne spricht man von einer D., welche fordert, dass z. B. in der diatonischen Oktavfolge nur sieben Klänge möglich, die deshalb dynamische genannt werden. S. dynamische Klänge. Auch diese mehr durch Uebereinkommen und Gewohnheit nur durch die Produkte bekannt gewordene D. entbehrt bisher jeglichen positiven Anhaltes. 0

Dynamis (griech.: δύναμις), die Kraft, war in der musikalischen Fachsprache der Griechen nach Ptolemaeos *lib. 2 c. 5* der Name, unter dem die Beziehung der Klänge zu irgend einem andern verstanden wurde. Auch den Klang selbst, Hauptklang (s. d.), auf den sich in einem Tongang alle andern bezogen, nannten die Griechen D., in welchem Sinne wir bei Euclides p. 18 und 19 in Bezug auf alle in der Kunst anwendbaren Klänge folgende Auslassung finden: »die Mese (s. d.)

ist die D. der Klänge, indem sie die Lage aller übrigen dynamischen Klänge bedingt. In der abendländischen Musik, wo sich die Nothwendigkeit entwickelt hat, dass der Hauptklang, Grundton (s. d.) oder *Tonica* (s. d.) genannt, stets als Schlussston eines Tonstücks erscheinen muss, und jede stufenweise Aneinanderreihung der der Tonart (s. d.) eigenen Klänge von diesem aus festgestellt wird, könnte man deshalb den Grundton jeder Tonart auch ganz bezeichnend deren D. nennen, welcher Ausdruck sich jedoch nur sehr selten angewandt findet. 0

Dynamische Klänge nannten die Griechen alle zu demselben Hauptklänge (s. d.) gehörigen Töne, und hatten den Grundsatz aufgestellt, dass es zwar unendlich viele Klänge gäbe, dynamische jedoch nur in jedem Geschlecht die Quarte (4), die Quinte (5), und die Oktave (8) besäßen. Dies Gesetz in Bezug auf die Oktave wurde auch in der abendländischen Musik massgebend und man spricht in derselben von den acht dn. Kln. einer Tonart oder einer Klangleiter (s. d.). 0

Dynamische Klangleiter nennt man jede nur aus dynamischen Klängen gebildete Tonleiter (s. d.).

Dynamische Tonqualität nennt H. G. Nägeli in seiner Pestalozzi'schen Gesangbildungslehre Seite 7 und 9 (Zürich) eine der drei Decorationen der Zeitmomente in Bezug auf die Verbindung successiver Töne, rücksichtlich des Gewichts, des Grades der Erschütterung, der Stärke und Schwäche. Dieselbe entsteht durch Verbindung ungleich starker Töne und kann nach den Graden der Stärke festgestellt werden. Da die Grade der Stärke (s. Dynamik und Intensivität) jedoch absolut nicht festzustellen sind, so liefern die einzelnen diese Toneigenschaft behandelnden Artikel, als *Portamento*, *Crescendo* u. a. das hierbei zu Ergänzende. 0

Dynamometer (aus dem Griech.), *Kraftmesser**), nennt man ein Instrument, durch welches mittelst Gewichte das Mass der Kraft festgestellt werden kann, welches zur Spannung von Saiten angewendet wird. Das D. erfüllt somit ähnliche Zwecke wie das *Monochord* (s. d.), und gleicht diesem auch im Allgemeinen. Hauptsächlich jedoch wird es zur Prüfung der Festigkeit oder Tragkraft der Saiten, insbesondere der *Drahtsaiten* (s. d.) benützt. Unter den mancherlei als D. gebräuchlichen Apparaten zeichnet sich jener aus, welchen G. F. Sievers in Neapel construirte und in seinem Werke: *«Il Pianoforte, guida pratica per costruttori, accordatori, dilettanti e possessori di pianoforti»* (Napoli, Benedetto Pellerano 1868), beschrieb. Dieses D. besteht aus zwei parallel laufenden, starken, als Zargen dienenden Leisten, zwischen denen sich ein schmaler Resonanzboden befindet. Auf dem oberen Theile des Resonanzbodens liegt eine verschiebbare Querleiste, die an den Seiten der Zargen an mehreren, beliebigen Stellen durch Haken befestigt werden kann. Am unteren Theile befindet sich ein festes Querholz, welches mit einem Stege versehen ist. In der Mitte der Breite des Resonanzbodens ist eine griffbrettähnliche lange Leiste angebracht, auf welcher sich ein verschiebbarer Bund oder Sattel zur Abgrenzung des in Schwingung zu versetzenden Theiles der Saite befindet, sowie ein Massstab, welcher die Hälfte, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ der Länge der Leiste andeutet. Der ganze Apparat wird wie eine Leiter schräg gegen eine Wand, in der sich ein paar Haken befinden, gestellt und festgehakt. Nachdem die zu prüfende Saite an einem Stifte in der oberen Querleiste befestigt und über den Sattel und Steg gezogen worden, hängt man an das Ende derselben eine Wageschale und belastet diese allmählig mit immer mehr Gewichten so lange, bis die Saite reisst. Das hierzu mit Einschluss jenes der Wageschale gebrauchte Gewicht gilt als Mass für die Tragkraft der Saite. — Eine andere Art von D. construirte J. B. Streicher in Wien und nannte sie *Saitenwage*. Dieselbe besteht aus einem auf zwei Füßen ruhenden, mit Steg und verstellbarem Sattel versehenen Resonanzkörper, über welchen die Saite gezogen und mit einer Hebelvorrichtung in Verbindung gesetzt wird. Ein verschiebbares Gewicht, welches an dem durch eine

*) Bemerket sei, dass ein D. in Bezug auf Intensität des Tones, welcher für die Kunst von grösster Bedeutung sein würde, noch nicht erfunden ist. D. Red.

Scala eingetheilten und an seinem Scheitelpunkte beweglichen Hebel hängt, zeigt durch seine Stellung, welche es beim Zerreißen der Saite auf der Scala einnimmt, das Aequivalent der angewendeten Kraft an. Ausführlicheres über Streicher's Saitenwage ist in den »Verhandlungen und Mittheilungen des Niederösterr. Gewerbevereins«, 1862, Heft 10, S. 417 sowie im »Polytechn. Centralblatt«, 1863, S. 35, enthalten. — Nicht nur zur Ermittlung der Tragkraft der Saiten ist das D. anwendbar, sondern auch zur Feststellung des Gewichtes, welches erforderlich ist, um eine Saite von gegebener Länge und Dicke in solche Spannung zu bringen, dass sie bei ihrem Schwingen den entsprechenden Ton angiebt. Ausserdem noch lässt sich durch Verschiebung des beweglichen Sattels bei gleichbleibender Spannung der Saite die Mensurlänge derselben für jede Tonhöhe wie auf einem Monochorde auffinden.

M. A.

Dystonie (aus dem Griech.), die Tonverstimmung. S. Detoniren.

Dzondi, Karl Heinrich, Professor der Medizin an der Universität zu Halle, starb daselbst am 1. Juni 1835. Er ist der Verfasser des Buches: »Die Funktionen des weichen Gaumens beim Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen u. s. w.« (Halle, 1834). Durch dieses, sowie durch seine wissenschaftliche Polemik mit G. Nauenburg über die Organisation der Schallmündungen in der Lpz. allgem. musikal. Ztg. (1831 und 1832) und a. O. hat er sich auch musikalisch bemerkbar gemacht.

E.

E (ital. und französ.: *mi*), der fünfte Laut in der deutschen Lautaufstellung, wird in der alphabetischen Tonbenennung als Name, so wie dessen Buchstabe als Zeichen für die dritte diatonische Stufe der steigenden *C*-durleiter gebraucht. Bei den Griechen, deren Tonreich ebenfalls durch Lautzeichen bezeichnet und mit dem *A* genannten Tone beginnend angenommen wurde, wie in der frühesten christlichen Zeit, die dieselbe Tonbezeichnung pflegte, war somit E, der fünfte Buchstabe des Alphabets, das Tonzeichen für den fünften Klang der aufsteigenden Tonfolge, welcher Klang dem heute durch *e* gekennzeichneten als gleich zu erachten ist. Siehe Alphabet. Alle Oktaven (s. d.) eines *e* genannten Tones heissen unter den diesem Tonreiche angehörigen Klängen ebenfalls *e*, werden jedoch in der Schreib- und Benennungsweise genau unterschieden, welche Unterschiede wir entweder allgemein durch kleine Zusätze ausdrücken, oder durch Angabe der Körperschwingungen in einer Secunde, die gerade den *e* genannten Ton hervorrufen, welchen man zu kennzeichnen beabsichtigt. Beifolgende Uebersicht aller *e* zu nennenden Töne unseres Tonreiches, welche den pariser Kammerton $\bar{a}=437,5$ Schwingungen in der Sekunde als den die Schwingungen der *e* zu nennenden Klänge bestimmenden annimmt, diene als kürzeste Zurechtweisung:

Schreibweise	Benennungsweise	Schwingungszahl
e^4 oder e^{\equiv}	viergestrichenes <i>E</i>	2433
e^3 oder e^{\equiv}	dreigestrichenes <i>E</i>	1216,5
e^2 oder e^{\equiv}	zweigestrichenes <i>E</i>	658,25
e^1 oder e^{\equiv}	eingestrichenes <i>E</i>	329,125
<i>e</i>	kleines <i>E</i>	164,5625
<i>E</i>	grosses <i>E</i>	82, 28125
E^1 oder <i>E</i>	Contra- <i>E</i>	41,140625

Im abendländischen Musikkreise finden für den von uns *e* genannten Ton noch manche andere Benennungsarten statt, die hier noch andeutungsweise aufzuzeichnen sind. In der romanischen Tonbezeichnung wird derselbe Klang durch *mi* (s. d.) benannt, welche syllabische Benennung in der Mutation (s. d.) einzig keine andere werden kann. Die Namen der beiden *e* zu nennenden Töne in der Guidoni'schen Solmisation (s. d.) sind *e-mi* oder *e-la-mi* und *e-la-mi*, und später *e-la-fa*, worüber diese Artikel das Nähere berichten. Die sonstigen syllabischen Benennungen des jetzt *e* genannten Tones, die in der Bebisation (s. d.) durch *me*, in der Bocedisation (s. d.) durch *di* und in der Damenisation (s. d.) durch *ni* bezeichnet sind, kommen nur noch musikgeschichtlich in Beachtung. — Das mathematische Verhältniss (s. d.) endlich des *e* genannten Tones zu dem in der Neuzeit als allgemeinen Grundton angenommenen Klang *O* (das einer Durterz), behandelt der Artikel Durterz. 2.

Eager, John, englischer Tonkünstler und Componist, geboren 1782 zu Norwich, spielte fast alle damals gebräuchlichen Instrumente mit Fertigkeit und hat auch, von Bedrängniss getrieben, ein Clavierconcert und Lieder seiner Composition veröffentlicht. Im J. 1820 gründete er eine Musikschule zu Kent, welche sehr verdienstlich auf die Musikbildung in England mit einwirkte.

Earl, Dr. John, gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts Bischof zu Worcester und später zu Salisbury in England, gab 1633 ein Werk: »*Microcosmography, or a Piece of the World discovered in Essays and Characteres*« betitelt, anonym heraus; erst die neue Auflage von 1732 trug seinen Namen als Verfasser. In diesem Werke sind Mittheilungen über die schlechten moralischen Charaktere der damaligen Kirchensänger und anderer Musiker enthalten, von denen Hawkins in seiner *History of Music Vol. IV p. 383* einige Proben mittheilt. †

Earsden, John, hiess nach Hawkins *History of Music Vol. IV p. 25* ein englischer Tonkünstler, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts lebte und bisher nur dadurch bekannt geworden ist, dass er mit G. Mason zusammen die Musik zu einer Operette schrieb, die unter dem Titel: »*The Ayres that were sung and played at Brougham Castle in Westmoreland, in the King's Entertainment, given by the right honourable the Earle of Cumberland, and his right noble sonne the Lord Clif-fords*« in London 1618 erschienen ist.

Eastcott, Richard, englischer Componist und Schriftsteller, geboren um 1740 zu Exeter, lebte lange Jahre hindurch in London, wo er u. A. mit den angesehensten Musikern und Musikfreunden lebhaft Verbindung unterhielt. Dort hat er auch von seiner Composition Sonaten und Clavierstücke unter dem Titel »*The harmony of the muses*« herausgegeben. Zum Dechanten erhoben, kehrte er in seine Geburtsstadt zurück und beschäftigte sich dort eifrig mit einer grösseren musikalisch-schriftstellerischen Arbeit, die später unter dem Titel »*Sketches of the origin, progress and effects of music, with an account of the ancient bards and minstrels*« (Bath, 1793) erschien, sich aber nur als eine allerdings nicht ohne Geschmack und Geschick zusammengestellte Compilation aus den musikgeschichtlichen Werken von Burney, Hawkins und Walker erwies.

Ebart, Samuel, deutscher Orgelvirtuose und Tonsetzer, gebürtig aus Wettin, lebte ums Jahr 1679 als Organist zu Halle, woselbst er nach achtjährigem Wirken im 30. Lebensjahre starb. †

Ebdon, Thomas, englischer Componist und Musiklehrer, lebte gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu Durham und hat 1780 zwei Claviersonaten seiner Composition, sowie eine Sammlung von 6 Glee's und 1797 eine Sammlung von Kirchenstücken unter dem Titel »*Sacred music, containing complets services for cathedrals*« veröffentlicht.

Ebel, Jacob Ludwig, deutscher Violinvirtuose, geboren 1718 zu Cüstrin, hat sich durch eigenen Fleiss sowie später unter Anleitung von Raab zu einem hervorragenden Violinisten ausgebildet, der in seinen Blüthejahren Mitglied der Capelle des Prinzen und Markgrafen Karl war. Vgl. Marpurg's historisch-kritische Beiträge Band I Seite 159. †

Ebeling, Christoph Daniel, ausgezeichnete deutscher Gelehrter, besonders als Geograph und durch eine Menge Sprachbücher seiner Zeit rühmlichst bekannt, geboren 1741 zu Garmissen im Hildesheim'schen und gestorben, nachdem er in den letzten zehn Jahren seines Lebens völlig taub gewesen war, als Professor der Geschichte und griechischen Sprache am Gymnasium, sowie als Obercustos der Stadtbibliothek zu Hamburg am 30. Juni 1817. Er verband mit einer reichen wissenschaftlichen Bildung auch viel Einsicht und Geschmack in der Musik und hat sich für diese Kunst auch literarisch vielfach thätig gezeigt. So hat er 1772 eine Uebersetzung von Burney's musikalischem Reisewerk unter dem Titel: »Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien u. s. w.« veröffentlicht, ferner eine Uebersetzung von Chastellux's »*Essai sur l'union de la poésie et de la musique*« herausgegeben. Letztere befindet sich im 8. Bande des Hamburger Unterhaltungsblattes und ist daraus von Hiller in den 4. Band seiner »Musikalischen Nachrichten« herübergenommen. Auch selbständig schriftstellerisch ist E. im musikalischen Fache thätig gewesen, wofür sein »Versuch einer auserlesenen Bibliothek« (Hamburg, 1770) und seine Abhandlungen »über die Oper« und »kurzgefasste Geschichte der Oper« (Hannöversches Magazin vom J. 1768) sprechen. Letztere Abhandlung bildet einen besonderen Theil seiner »Geschichte der Deutschen Dichtkunst«. Bekannt ist auch seine Uebersetzung des Textes von Händel's »Messias«.

Ebeling, Johann Georg, deutscher Kirchencomponist, geboren um 1620 zu Lüneburg, war seit 1662 Musikdirektor an der Hauptkirche (als Nachfolger Joh. Crüger's) und Schulcollege an der St. Nicolaikirche zu Berlin, seit 1668 aber Professor der Musik am Carolinengymnasium zu Stettin, in welcher Stadt er 1676 starb. Von seinen zahlreichen, ihrer Zeit rühmlichst bekannten Werken können jetzt nur noch genannt werden: »*Archaeologia orphica sive antiquitates musicae*« (Stettin, 1657), ferner ein Clavier-Concert (Berlin, 1662); Paul Gerhard's geistliche Andachten in 120 Liedern mit 4 Singstimmen, 2 Violinen und Generalbass (2 Hefte, Berlin, 1666 und 1667); dieselben im Clavierauszuge (Berlin, 1669). Am bekanntesten sind seine Kirchenlieder-Weisen, von denen jetzt noch »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld«, »Schwing' dich auf zu deinem Gott«, »Sollt' ich meinem Gott nicht singen« und besonders »Warum sollt' ich mich denn grämen« beim evangelischen Gottesdienste gesungen werden.

Ebell, Heinrich Karl, ein überaus gründlich und vielseitig gebildeter Musikdilettant, geboren am 30. Decbr. 1775 zu Neu-Ruppin, machte schon als Gymnasiast Compositionsversuche. In Halle seit 1795 studirend, fand er durch Türk's Vorlesungen und Concerte, sowie durch fleissiges Selbststudium Gelegenheit, sich musikalisch weiter zu bilden. Als Auscultator 1797 in Berlin, wurde ihm Reichardt Freund und Lehrer, und E. componirte die Opern »Der Schutzgeist«, »Selico und Borissaa«, »*Le déserteur*«, »Melida«, das Oratorium, »die Unsterblichkeit«, ferner Cantaten, Gesänge, Sinfonien, Concerte, Clavierstücke u. s. w. Durch den bedeutenden Erfolg dieser Werke bewogen und durch Reichardt, sowie durch eine eingesandte Oper »Der Bräutigamsspiegel« empfohlen, nahm er 1801 einen Ruf als Theater-Musikdirektor zu Breslau an und stand diesem Amte bis 1803 zu allgemeiner Zufriedenheit vor. Aus dieser Zeit datiren die Opern »Das Fest der Liebe« und »Die Gaben des Genius«, Musik zur Tragödie »Larnassa«, Cantaten, Chor zu den »Hussiten vor Naumburg«, Arien, Lieder, Quartette für Blasinstrumente, Clavierstücke u. s. w. Vom Theater weg wurde er 1804 Secretär bei der Kriegs- und Domänenkammer in Breslau. Als solcher gründete er den sogenannten philomusischen Verein zur gegenseitigen Belehrung über theoretisch-musikalische Gegenstände und war bis 1806 Vorsitzender desselben. Von 1807 bis 1816 war er wirklicher Regierungssecretär und fand dabei Zeit die Opern »Das Fest im Eichthale«, »Anacreon in Jonien«, das Singspiel »Der Nachwächter«, eine grosse doppelhörige Messe, Sinfonien, Streichquartette und Cantaten zu componiren. Gleichzeitig lieferte er der Leipz. musikal. Ztg. zahlreiche gediegene Aufsätze. Im J. 1816 stieg er zum Regierungsrath in Oppeln auf.

Schon 1814 hatte er auf einer Spazierfahrt mit Andr. Romberg einen gefährlichen Beinbruch erlitten, dessen Folgen am 12. März 1824 seinen Tod herbeiführten. — Seine Compositionen sind noch immer bemerkenswerth, da sie Ideenreichtum neben Gründlichkeit, Originalität und anmuthiger Frische aufweisen.

Ebenholz ist eine schwarze, sehr harte Holzart, die seit frühester Zeit bekannt und zu Kuustarbeiten, so wie zur Fertigung kleinerer Tonwerkzeuge, besonders Blasinstrumente, verwendet wurde. Dasselbe, von der schwarzholzigen Lotos (*Diospyrus Ebenus* nach Reetz geheissen) entnommen, hatte seiner Seltenheit wegen einen sehr hohen Werth und wurde aus Indien bezogen. Auch noch heute, wo man nach Farbe und Qualität besonders drei E.arten unterscheidet, die alle in der oben angegebenen Weise gebraucht werden, bezieht man das vorzüglichste — zwei Arten, die oben erwähnte und eine mehr braune vom *Aspalathus Ebenus* stammend — aus Ostindien; eine ähnliche, mehr blauschwarze, ebenfalls E. genannte Holzart jedoch aus Guyana. †

Ebenmass, s. Symmetrie.

Eberhard, Johann August, deutscher Philosoph und ebenso scharfsinniger wie gemüthvoller Schriftsteller, geboren am 31. August 1739 zu Halberstadt, studirte in Halle 1756 bis 1759 Theologie, wurde hierauf Hauslehrer beim Freiherrn von der Horst und dann Conrektor am Gymnasium und zweiter Prediger an der Hospitalkirche in seiner Vaterstadt. Später kam er nach Berlin zum Staatsminister von der Horst, dem Vater seines ehemaligen Zöglings, wurde Prediger am dortigen Arbeitsause und 1774 zu Charlottenburg. Vier Jahre darauf wurde E. Professor der Philosophie in Halle, ausserdem 1786 Mitglied der Berliner königl. Akademie der Wissenschaften, 1805 Geheimrath und 1808 Doktor der Theologie. Hochverehrt starb er in Halle am 6. Januar 1809. Von seinen sehr zahlreichen Schriften berühren folgende das musikalische Interesse: »Theorie der schönen Künste und Wissenschaften« (Halle, 1783; 3. Aufl. 1790), »Handbuch der Aesthetik« (4 Bde., Halle 1803—1805; 2. Aufl. 1807—1820), mehrere Abhandlungen (über das Melodrama u. s. w.) in seinen »vermischten Schriften« (Halle, 1784—1788) und »Fragmente einiger Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinstrumente« (Berl. musikal. Wochenblatt, Jahrg. 1805, S. 97 u. ff.).

Eberhard, Louis, Oboist im landgräfl. hessen-hanauischen zweiten Bataillon zu Hanau, hat 1780 die Musik zu der Operette: »Das tartarische Gesetz oder das grausame Geschick« componirt, welche damals sehr gefiel.

Eberhardt, Franz Joseph, rühmlichst bekannter deutscher Orgelbauer, geboren um 1715 zu Sprottau, lebte um 1750 zu Breslau und hat u. A. die vorzüglichsten Werke im evangelischen Bethause seiner Vaterstadt (1750), bei den Franciscanern zu Breslau (1752) und bei den Franciscanern zu Neyss (1754) geliefert.

Eberhardus Frisingensis, ein Benediktinermönch und Tonsetzer des 11. Jahrhunderts, verfasste die beiden Traktate: »*De mensura fistularum*« und »*Regulae ad fundendas notas i. e. organica tintinnabula*«, welche Abt Gerber nach einem Tegenserischen Codex des 12. und 13. Jahrhunderts in dem II. Bande Seite 279—282 seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller aufgenommen hat.

Eberl, Anton, deutscher Componist und einer der berühmtesten Clavierspieler seiner Zeit, geboren am 13. Juni 1766 zu Wien, war von seinem Vater, einem vornehmen kaiserl. Beamten, für das Rechtsstudium bestimmt. Schon früh hatte er sich mit Vorliebe dem Clavierspiel zugewendet, so dass er bereits 1773 als fertiger Pianist bekannt war, zehn Jahre später auch als Componist, der als Autodidakt in der Theorie, mit seiner Oper »*La marchande des modes*« doppeltes Aufsehen erregte. Selbst Gluck fand sich nach Kenntnissnahme dieses Werke bewogen, E. persönlich aufzusuchen und demselben ausschliessliches Studium der Musik dringend anzurathen. Auch Mozart's Freundschaft erwarb sich E. und unternahm später mit dessen Wittve eine Kunstreise, von welcher zurückgekehrt, ihn eine vortheilhafte Anstellung 1796 nach St. Petersburg rief. Vier Jahre später war er wieder in Wien und componirte für die Hofbühne die Oper »die Königin der schwarzen Inseln«, deren Musik jedoch nur den Beifall der Kenner fand, ebenso ein

Streichquartett, eine Sonate und Variationen für Clavier, welche zu seinen werthvollsten Arbeiten gehören. Im J. 1803 liess er sich wieder in Russland hören, 1806 in den bedeutendsten Städten Deutschlands. Ganz unerwartet starb er am Scharlachfieber zu Wien am 11. März 1807. — Von seinen gedruckten Compositionen waren Sinfonien, Quartette, Trios, Concerte, Sonaten, Fantasien, Rondos, Variationen und Gesangstücke zu Anfange des 19. Jahrhunderts noch sehr beliebt. Einige seiner Variationenhefte z. B. »Zu Steffen sprach im Traume«, »Bei Männern, welche Liebe fühlen« u. s. w. erschienen anfänglich unter Mozart's Namen. Seine Opern (»die Zigeuner«, »die Hexe Megära«, »Graf Balduin« und die schon genannten), ebenso mehrere Sinfonien, Serenaden, ein Sextett, Quintette, Quartette, Concerte für ein und zwei Claviere sind Manuscript geblieben.

Eberle, Johann Joseph, Virtuose auf der Viola d'amore, in Böhmen um 1735 geboren, war ein Schüler des berühmten Ganswind. Er starb im J. 1772, als Meister auf seinem Instrumente anerkannt, zu Prag. Als Componist scheint er nur mit einer Sammlung von Liedern mit Clavierbegleitung (Leipzig, 1762, bei Breitkopf) hervorgetreten zu sein.

Eberle, Johann Ulrich, ausgezeichneter Instrumentenmacher, besonders von Violinen, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Prag. Seine Geigen, die den cremonesischen Instrumenten fast gleichgeschätzt wurden, tragen gewöhnlich die Inschrift: *Joannes Ulricus me fecit Pragae*, merkwürdiger Weise aber keine Jahreszahl.

Eberlin, Daniel, deutscher Musiker von Ruf und Bedeutung und vielseitig gebildeter Mann, der erste Schwiegervater Telemann's, ist um 1630 zu Nürnberg geboren und hat ein sehr abentheuerliches Leben geführt, aus dem hier hervorgehoben sei, dass er früh in den Soldatendienst trat, päpstlicher Hauptmann in Rom, wo er sich auch musikalisch ausbildete, war, mit gegen die Türken focht, später Bibliothekar in Nürnberg, 1678 als Kapellmeister in Kassel, 1685 als Prinzen-erzieher, Kapellmeister, Geheim-Secretair, Münzwardein u. s. w. in Eisenach angestellt wurde und hierauf als Banquier in Hamburg und Altona lebte. Als Hauptmann der Landmiliz starb er 1691 zu Kassel. Mattheson (Ehrenpfote S. 362) und Telemann führen ihn als gelehrten Contrapunktisten und fertigen Violinspieler an. Von seinen Compositionen aber scheinen nur Violintrios unter dem Titel »*Trium variantium fidium concordia, hoc est moduli musici, quos Sonatas vocant, ternis partibus conflatis*« (Nürnberg, 1675) erschienen zu sein. Andere seiner Werke sollen sich in Kassel befinden.

Eberlin, Johann Ernst, ausgezeichneter und fruchtbarer deutscher Kirchencomponist, geboren um 1710 zu Jettenbach in Schwaben, war nach dem Titel seiner »*IX Toccate e fughe per l'organo*« (Augsburg, 1747) um 1747 Organist beim Erzherzoge Sigismund zu Salzburg, wurde später daselbst Kapellmeister und Truchsess und starb als solcher um 1776. Er war seiner Zeit als Meister der Tonsetzkunst nach Verdienst hoch geschätzt und wurde, seiner ungemeinen Fruchtbarkeit im Componiren wegen, Telemann der Zweite genannt; auch Marpurg sagt von ihm, dass er einem Scarlatti und Telemann an die Seite zu stellen sei. Das reichhaltigste Verzeichniss von E.'s Werken bietet die »*Biographie universelle*« von Fétis. Derselbe führt zahlreiche Messen, Requien, Motetten, Toccaten und Fugen (40 Nummern) an, sowie 20 lateinische Dramen und dergleichen für die Schüler des Benedictinerklosters in Salzburg componirt, mit den Daten, wann dieselben aufgeführt wurden. Die Proske'sche Bibliothek besitzt 13 Oratorien als Autographen E.'s; das bekannteste davon dürfte das »*Componimento sacro*« sein, welches 1747 zu Salzburg mit ausserordentlichem Beifall aufgeführt wurde. Ausserdem besitzt die königl. Bibliothek zu Berlin ein »*Miserere*« und ein Offertorium »*Misericordias*« für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Orgel, ferner die Bibliothek des königl. Kircheninstituts daselbst einen Band Orgelstücke, von welchen Fr. Commer 20 Nummern Toccaten und Fugen der von ihm herausgegebenen »*Musica sacra*« einverleibt hat. Ausser den angeführten Druckwerken ist alles Manuscript und findet sich zerstreut in den Bibliotheken zu München, Wien u. s. w.

Ebers, Johann, Buchhändler in London, wo er 1785 geboren war. Er übernahm 1821 daselbst die Direktion der italienischen Oper, bei der er während seiner siebenjährigen Amtsführung sein ganzes Vermögen zusetzte. Seine Schicksale und die Erfahrungen, welche er als Direktor gesammelt, hat er in das Buch »*Seven years of the King's theatres*« (London, 1828) niedergelegt.

Ebers, Johann Jacob Heinrich, deutscher Tonkünstler, geboren ganz zu Anfang des 19. Jahrhunderts, lebte zu Breslau und war daselbst einer der Gründer der »Gesellschaft für Kirchengesang«. Auch schriftstellerisch hat er sich durch ein kleines Buch, betitelt: »Spohr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opernmusik« (Breslau, 1837) bethätigt, in welchem er gegen die neueste Richtung in der Musik Parthei nimmt.

Ebers, Karl Friedrich, ein als Bearbeiter vortheilhafter wie als Componist bekannt gebliebener deutscher Musiker, ist der Sohn eines englischen Sprachlehrers und am 25. März 1770 zu Kassel geboren. Noch jung kam er in die Artillerieschule zu Berlin, wandte sich aber der Tonkunst zu und wurde Musiklehrer. Im J. 1799 wurde er, nachdem er einige Zeit hindurch bei wandernden Truppen als Dirigent fungirt hatte, Vice-Kapellmeister und Kammercomponist in Schwerin. Als er dort sein Amt verloren hatte, irrte er lange umher, bis er Musikdirektor am Theater zu Pesth-Ofen wurde. Dort veruneinigte er sich mit seinem Vorgesetzten und liess sich hierauf 1814 für die Truppe Joseph Seconda's als Dirigent engagiren, nach deren Auflösung er kümmerlich von dem Ertrage seiner Compositionen und Musiklektionen lebte. Im J. 1822 wurde er Dirigent bei der Gesellschaft des Direktors Fabricius in Magdeburg, die aber gleichfalls keinen Bestand hatte, so dass E., der nach Leipzig gezogen war, sich wieder in Bedrängniss sah. Im J. 1822 siedelte er nach Berlin über, gab daselbst Musikunterricht und arbeitete für das Tagesbedürfniss der Verleger. In den bescheidensten Verhältnissen, die seine zweite Gattin geduldig mit ihm trug, starb er am 9. Septbr. 1836 zu Berlin. — Seine Arrangements fremder Werke für Pianoforte zwei- und vierhändig, obgleich keineswegs geschickt, haben sich zum Theil noch erhalten. Gänzlich verschollen sind jedoch seine eigenen Compositionen, bestehend in Opern (»Bella und Fernanda«, »der Eremit von Formentera«, »die Blumeninsel«, »der Liebescompass« u. s. w.), ferner in grösseren und kleineren Gesängen und Liedern, in Sinfonien, Ouvertüren, Entr'acts, Tänzen, Märschen, Trios, Stücken für Blaseinstrumenten, Sonaten und Clavierstücken kleinerer Form. Nur das kleine Trinklied von ihm »Wir sind die Könige der Welt« hat es bis zu wirklicher Volksthümlichkeit gebracht.

Ebert, Johann, Componist und Tenorsänger am Hofe zu Eisenach, geboren am 27. Septbr. 1693 zu Naundorf im Lande Meissen, war ein Schüler der Kreuzschule und des mit derselben verbundenen Chors zu Dresden und studirte zu Leipzig. Nach Vollendung seiner akademischen Studien 1718, wurde er Cantor in Weissenfels und erhielt 1726 die schon erwähnte Anstellung in Eisenach. Seine Stimme und seine Art zu singen wurden allgemein bewundert. Von seinen Compositionen sind nur 1729 sechs Sonaten für Flöte und Clavier im Druck erschienen.

Eberwein, eine seit länger als einem Säculum rühmlichst bekannte deutsche Musikerfamilie thüringischer Abkunft, die noch jetzt in zahlreichen weithin zerstreuten Gliedern den Ruf ihres Namens aufrecht erhält. Der älteste hervorragende Träger dieses Namens ist Traugott Maximilian E., geboren am 27. Octbr. 1775 zu Weimar, wo sein Vater Hof- und Stadtmusiker war. Bei diesem lernte er nach damaliger Sitte fast sämtliche im Gebrauch befindlichen Instrumente spielen und konnte schon als siebenjähriger Knabe im Stadt-Musikchor und in der Hofkapelle als Violinist mitwirken. Auch seine Compositionsversuche fanden Anerkennung und Aufmunterung. Weiter aus bildete er sich bei Schick in Mainz im Violinspiel und bei Kunze in Frankfurt a. M. in der Tonsetzkunst. Am Hofe zu Homburg hörte ihn 1796 der Fürst von Rudolstadt, der ihn 1797 als Hofmusicus in seine Residenz berief. Eine längere Ferienzeit 1803 benutzte er,

um als Violinvirtuose eine Kunstreise durch Franken, Baiern und Tyrol nach Italien zu machen, schrieb in Rom seine ersten Quartette und nahm in Neapel bei Fenaroli noch Unterricht im Contrapunkte. Ende 1804 wieder nach Rudolstadt zurückgekehrt, übernahm er 1809 mit dem Titel eines fürstl. Kammermusiklers die Leitung der Kapelle, wurde jedoch erst 1817 wirkl. fürstl. Hofkapellmeister. Ausser mehreren kleineren Concertreisen durch Deutschland bis hinauf nach Berlin, machte er auch 1818 eine grössere bis nach Wien und Ungarn und starb am 2. Decbr. 1831 zu Rudolstadt. Er hat über 100, meist treffliche Werke componirt, darunter die Opern: »Claudina von Villabella«, »Pedro und Elvira«, »der Jahrmarkt von Plundersweiler«, »das befreite Jerusalem«, »Firdusi«, »das goldene Netz«; die Singspiele: »das Schlachttturnier«, »die Fischerin«, »das Storchnest«, »die hohle Eiche«; ferner für das Theater eine Unzahl von Entr'acts und eine Ouvertüre zu Shakespeare's »Macbeth«. Ausserdem schrieb er für die Kirche: Cantaten, Hymnen, Psalmen, ein Te deum und eine grosse Messe in *As*-dur (vielleicht sein bestes Werk). Von seinen übrigen Arbeiten sind endlich zu nennen: Sinfonien, Concertouvertüren, Concerte für verschiedene Instrumente, Stücke für Harmoniemusik und viele Gesänge und Lieder. Seine letzte Arbeit, eine grosse Cantate, betitelt: »der Tod des Alciden« blieb unvollendet. Er hat auch den Ruhm, als einer der Ersten mit an der Verbesserung der socialen Verhältnisse der Musiker gearbeitet zu haben. — Ein jüngerer Bruder E.'s, Ludwig E., geboren 1782 zu Weimar, erwählte, gleichfalls vom Vater unterrichtet, die Oboe zu seinem Hauptinstrumente, wurde in seiner Vaterstadt als Hofmusiker angestellt und starb auch daselbst 1832 als erster Oboist der grossherzogl. Kapelle. — Der berühmteste der Brüder war der jüngste, Karl E., geboren am 10. Novbr. 1786 zu Weimar, ein Zeitgenosse Goethe's, mit dem er auch befreundet war. Auch er erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater, und als er sich hauptsächlich der Violine zuwandte, von seinem Bruder Traugott Maximilian, den er als Componist in Bezug auf Schwung der Erfindung überflügelte, obwohl er selbst kaum merkbar selbständig aus den Grenzen des Mozart'schen Styls heraustrat. Auch er beschränkte seinen Wirkungskreis auf Weimar, wo er als Künstler und Mensch in der höchsten Achtung stand und grossherzogl. Kammervirtuose und Musikdirektor war. Hochbetagt starb er daselbst am 2. März 1868. Von seinen Compositionen sind hervorzuheben: die Opern »die Heerschau«, »der Graf zu Gleichen«, ferner die überaus populär gewordene Musik zu Holtei's Schauspiel »Leonore« und die zu »Preciosa« (1811) zahlreiche Entr'acts, die Ouvertüre zu Goethe's »Proserpina«, Gesänge, Cantaten und Lieder, endlich ein Streichquartett, ein Flötenconcert, ein Dilettantenconcert für Violine mit Pianoforte, Flöte, Violoncello und zwei Hörnern, Violinduette etc. — Seine Gattin, Emilie E., war eine Tochter Wilhelm Hässler's aus Erfurt und als Hofopernsängerin in Weimar bis 1837 sehr geschätzt, namentlich in hochdramatischen Parthien wie Donna Anna (Don Juan), Fidelio u. s. w. — Der Sohn Beider, Maximilian Karl, hatsich als Pianofortevirtuose ausgezeichnet. Er war ein Schüler Hummel's und trat selbständig als Concertspieler seit 1831 zunächst in Weimar, dann in Leipzig, Dresden, Berlin, Paris, London u. s. w. mit grossem Erfolge auf. Als Componist hat er sich blos durch eine Anzahl kleiner Clavierstücke leichter Gattung bemerkbar gemacht.

Ebhardt, Gotthilf Friedrich, trefflicher Orgelspieler und musikalischer Theoretiker, geboren 1771 zu Hohenstein im schönburgischen Gebiete, erhielt den Musikdirektor Tag zum Lehrer im Clavier-, Orgelspiel und in der Composition und wurde später Organist und Mädchenschullehrer zu Greiz, von wo er als Hoforganist und Direktor des Singvereins nach Schleiz gezogen wurde. Von seinen compositorischen Arbeiten sind nur Präludien für Orgel (Leipzig, Breitkopf und Härtel) im Druck erschienen, Cantaten, allerlei Kirchenstücke und variirte Choräle für Orgel aber Manuscript geblieben. Ausserdem hat er noch die theoretischen Lehrbücher: »Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form u. s. w.« (Leipzig, 1824) und »die höheren Lehrzweige der Tonkunst« (Leipzig, 1830) veröffentlicht.

Ebio, Matthias, deutscher Componist und musikalischer Theoretiker, geboren 1591 zu Husum in Holstein, studirte Philologie zu Jena bis 1616 und wurde darauf Cantor und Lehrer in seiner Vaterstadt, wo er auch am 20. Decbr. 1676 gestorben ist. Man kennt von ihm eine in deutscher Sprache geschriebene »*Isagogae musicae*« (Hamburg, 1651), deren vollen Titel sammt dem mit derselben verbundenen »*Prodomus Cantiorum ecclesiasticarum*« E. L. Gerber in seinem älteren Tonkünstlerlexikon vom J. 1790 angiebt.

Ébir-Chalid, s. Jésid Haura.

Ebner, Karl, talentvoller Violinvirtuose, geboren 1812 in Ungarn, gelangte als Knabe nach Wien, wo er seiner Anlagen wegen höheren Violinunterricht erhielt und sich, sehr jung noch, mit grossem Beifall öffentlich hören lassen konnte. Er machte hierauf eine Kunstreise nach Russland, die bis 1830 währte, wurde, trotz seiner Jugend, als königl. Kammermusiker und Violinist der Hofoperkapelle in Berlin angestellt und ging endlich nach Paris, wo er jedoch schon am 15. Juli 1836 starb.

Ebner, Wolfgang, berühmter Orgelspieler, geboren zu Augsburg und ums Jahr 1655 Hoforganist des Kaisers Ferdinand III. in Wien, schrieb in lateinischer Sprache Verbesserungen und Erleichterungen zu dem von Viadana erfundenen Generalbass, die Kapellmeister Herbst ins Deutsche übersetzte und seiner *Arte prattica e poetica* vom Jahre 1653 anhing. Sonst ist von E.'s musikalischer Thätigkeit noch bekannt, dass er 1648 zu Prag 36 Variationen für Clavier über eine Arie des Kaisers Ferdinand durch den Druck veröffentlichte, welche 1810 bei T. Haslinger Wien eine neue Ausgabe erlebten. †

Ebollimento oder **Ebollizione** (ital.), die Aufwallung, Erregung; *con e.*, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: mit erregtem Ausdruck.

Ebuth, Thahan-el-Kareni hiess ein arabischer Sänger des Kaliphats, der in der Zeit von 661 bis 754 besonders weithin berühmt war. Vgl. Hammer-Purgstall, Literaturgeschichte der Araber T. 1 p. 539—570. †

Echole, s. Ekbole.

Eccard, Johann, einer der ausgezeichnetsten Meister der preussischen Tonschule und der kirchlichen Liedform überhaupt, wurde 1553 zu Mühlhausen an der Unstrut geboren und erhielt daselbst auch, Winterfeldt behauptet es mit Wahrscheinlichkeit, von Joachim v. Burgk, der sich damals in Mühlhausen aufhielt, den ersten gediegenen Musikunterricht. Von 1571 bis 1574 studirte er in München bei Orlandus Lassus, mit welchem Meister er auch 1571 in Paris gewesen sein soll. Bis 1578 lebte er hierauf wieder in Mühlhausen, wo er u. A. gemeinschaftlich mit Joachim von Burgk die »*Orepundia sacra Helmboldi etc.*« (Mühlhausen, 1577, 2. Aufl. ebendas. 1596; neue Ausg. Erfurt, 1608) bearbeitete und herausgab. Nachdem er sodann in Diensten Jacob Fugger's in Augsburg gestanden hatte, wurde er, als Adjunct des Kapellmeisters Riccius, 1583 Vicekapellmeister und 1599 endlich wirklicher Kapellmeister in Königsberg. Im J. 1608 erhielt er die Berufung als kurfürstl. Kapellmeister nach Berlin, starb aber in diesem Amte schon im J. 1611. — E.'s Compositionen, die noch immer der würdige Gegenstand eifriger Forschungen der Musikgelehrten sind, zeigen einen Schwung der Ideen, eine Tiefe und Innigkeit der Empfindung und eine Reinheit verbunden mit Wohlklang der Setzweise, wie man als Complex musikalischer Vorzüge zu seiner Zeit kaum wieder antrifft. Mit Recht bestrebt sich daher die neueste Zeit, seit Winterfeldt, die Verdienste E.'s zu beleuchten und nach Gebühr anzuerkennen. Von seinen zahlreichen Gesängen, Kirchenliedern, deutschen Chorälen und Bearbeitungen können summarisch genannt werden: »20 *Cantiones sacrae Helmboldi 5 et plur. vocum*« (Mühlhausen, 1574); die oben erwähnte »*Orepundia sacra etc.*« (Mühlhausen, 1577); 24 deutsche Lieder (die Fugger'schen) mit 4 und 5 Stimmen (Mühlhausen, 1578); »*Neue deutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen ganz lieblich zu singen, vnd auff allerley musikalischen Instrumenten zu gebrauchen*« (Königsberg, 1589); der erste Theil fünfstimmiger geistlicher Lieder auff den Choral oder gemeine Lieder daraus gerichtet (4 Bde., Königsberg 1597); Preussische Fest-

lieder durch's ganze Jahr mit 5, 6, 7 und 8 Stimmen (Königsberg, 1598). Die zuletzt und zu vorletzt angeführten Sammlungen hat später E.'s Nachfolger im Königsberger Amte, Joh. Stobäus, wieder neu herausgegeben. Ausserdem befinden sich in der von Joachim von Burgk herausgegebenen Sammlung von 30 vierstimmigen geistlichen Liedern Ludw. Helmbold's (Mühlhausen, 1585) auch drei Melodien E.'s, nämlich: »Zu dieser osterlichen Zeit«, »Gen Himmel fährt der Herre Christ«, »Der heil'ge Geist vom Himmel kam« und »Ueber's Gebirg' Maria geht«, von denen besonders die letzte von ausgezeichneter Schönheit ist. Endlich existiren noch einzeln viele von E. componirte Hochzeits- und Osterlieder zu 6, 7, 9 u. s. w. Stimmen. Neuerdings haben Neithardt und André in der *Musica sacra* mehrere Gesänge E.'s herausgegeben, z. B. »O Lamm Gottes« fünfstimmig, »O Freude« achtsimmig u. s. w. Hauptsächlich ist man seit Winterfeldt's Vorgange bemüht gewesen, die einfachen Choralweisen E.'s wieder aufzufinden und zusammenzustellen. Das bis jetzt vollständigste Verzeichniss derselben enthält auf Seite 47 G. Döring's »Choralkunde« (Danzig, 1865).

Eccles, Salomon, ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts sehr berühmter Violinvirtuose, der, vortrefflich situirt, bis 1658 als Musiklehrer in London lebte, dann aber Quäker wurde und seine grosse Sammlung vorzüglicher Instrumente öffentlich verbrannte. Er gerieth hierauf in die dürftigsten Verhältnisse, unter deren Druck sich sein Verstand zerrüttete, so dass er vielfach öffentliches Aerger-niss gab. Ganz heruntergekommen, starb er 1673 zu London, nachdem er vorher noch einen Dialog »über die Nichtigkeit der Musik« (London, 1667) veröffentlicht hatte. Mehrere Variationen seiner Composition enthält die 1693 zu London erschienene Sammlung »*The division violina*«. — Er hatte drei Söhne, die sämmtlich zu ihrer Zeit berühmte Tonkünstler waren. 1. John E., geboren zu London, ein fruchtbarer Tondichter, der schon als kleiner Knabe als Componist von Gesängen und Balletten bekannt war. Namhaft trat er als schaffender Künstler seit 1697 hervor und wurde nach dem Tode des Dr. Staggius, um 1708, Kapellmeister der Königin Anna. Als solcher schrieb er wahrhaft massenhaft für Theater und Kammer und namentlich finden sich Gesänge von ihm, von denen auch Hawkins einige Proben giebt, in allen englischen Sammlungen damaliger Zeit. Von grösseren Werken kennt man jetzt nur noch: die Ode auf den Cäcilientag, Text von Congreve, »*New music for opening of the theatre*«, in London gedruckt, ferner die Opern »*Rinaldo et Armida*« und »*The judgement of Paris*« (letztere in Concurrenz mit Weldon componirt, mit dem er auch den ausgesetzten Preis von 200 Guineen theilte), endlich die Gesänge zu Urfey's Operette »*Don Quixote*«. Den Rest seines Lebens verbrachte er, von der Kunst zurückgezogen, hauptsächlich mit Angeln beschäftigt, zu Kingston in Surrey. — 2. Henry E. war wie sein Vater Violinvirtuose, begab sich frühzeitig nach Paris, wo er Aufsehen erregte und 1742 als Violinist der königl. Kapelle starb. Als Componist für sein Instrument rühmte ihn Hawkins, der 12 seiner Sonaten für Violine mit Bassbegleitung (Paris, 1720) kannte. — 3. Thomas E., ebenfalls Violinvirtuose und als solcher von seinem Bruder Henry, der ihn zu sich nach Paris genommen hatte, ausgebildet. Auf Händel's Veranlassung kehrte derselbe 1733 nach London zurück, ohne jedoch die von jenem Meister auf ihn gesetzten Hoffnungen zu verwirklichen, da er sich einem lockeren, vagabondirenden Leben hingab.

Eccleston, Eduard, ein englischer Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, von dem jedoch nur wenig bekannt ist. Derselbe hat die Musik zu einem »die Freude Europa's bei Gelegenheit des Friedens und der glücklichen Zurückkunft des Königs« betitelten dramatischen Zwischenspiel gesetzt, das auf dem Theater zu klein Lincolns-Inn-Fields aufgeführt und 1697 gedruckt wurde. Ausser diesem Werke ist noch die Oper »Die Sündfluth Noah's oder der Untergang der Welt«, welche 1679 gedruckt erschienen, doch, so viel bekannt, nirgends aufgeführt worden ist, von E. Vgl. Historisch-kritische Beiträge von Marpurg Band 4 Seite 130.

Ecclin, englischer Doctor der Musik, hat im Anfange des 17. Jahrhunderts durch Composition einer satyrischen Cantate, Text von Swift, welche damalige Tonkünstler parodirte, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Weiteres von ihm ist nicht bekannt geblieben.

Echalote (französ.) nennen die französischen Orgelbauer ein kleines Stück Messingblech, welches gewissen Orgelpfeifen zum Deckel dient und durch seine zitternde Bewegung den Tremulant (s. d.) hervorbringt.

Echappement (französ.), eine vom Pianofortebauer Erard in Paris im J. 1823 der Claviermechanik hinzugefügte Vervollkommnung, die darin besteht, dass beim schnellen Wiederholen desselben Tones der Finger die Taste nicht ganz in ihre Ruhelage zurücktreten zu lassen, sondern nur ein wenig zu lüpfen braucht, um den Hammer auf's Neue zum Anschlag zu bringen. Der Hammer fällt, nachdem Anschlag und Ablösung stattgefunden, nicht ganz herab, so lange die Taste niedergehalten wird, sondern wird von einer zweiten Stosszunge aufgefangen.

Echelen (aus dem Griech.; latein. *Echaea*), die Wiederhallenden, waren eherne tonnen- oder vasenförmige Resonanzgefässe, die in den griechischen und römischen Theatern in besonders dazu in den Mauern angebrachten Nischen aufgestellt gewesen sein sollen. Zweck derselber war, die Stimme der Schauspieler, den Gesang und die Musik zu verstärken, weshalb sie auch nicht fest mit den Mauern verbunden waren, sondern frei auf dünnen eisernen Klammern schwebend, unbehindert mitschwingen konnten. Verschieden gestimmt, sollen sie sich in ihrer Anzahl bis auf 28 (für alle Töne der 3 Klanggeschlechter) belaufen haben. Vgl. auch Kircher, *Musurg. II.* 287 (*de echaeis sive vasis aeneis*) und Mattheson, *Patriot*, S. 200.

Echelette oder **Claquebois** (französ.) heisst in Frankreich dasselbe Instrument, welches man in Deutschland Strohfiedel (s. d.) nennt.

Echelle (französ.), das Liniensystem mit Linien und Spatien und in Folge dessen besonders die diatonische Tonleiter (s. d.) in ihrer stufenweisen Tonfolge.

Echion, berühmter altgriechischer Musiker, der zur Zeit des Juvenal in Rom lebte und sich als Kitharaspieler besonders der Gunst der römischen Mädchen und Frauen erfreute. Vgl. Juvenal, *Lat. VI.* 76.

Echo (aus dem Griech.; ital.: *ecco*) ist eine Naturerscheinung, der die Menschen schon in sehr früher Zeit ihre Aufmerksamkeit zuwandten, wofür die Personification dieser Naturerscheinung in der griechischen Götterlehre als Beweis gelten darf. Nehmen wir zu diesem Beweise die hebräische Benennung des E.'s: *בַּת קוֹל*, Tochter der Stimme, und die Auslassung des Virgilius: *Saxa sonant vobisque offensa resultat imago*, so liesse sich schon daraus auf die Anschauungsweise der Alten über das E. schliessen. Diese Anschauung scheint erst im Mittelalter eine mehr wissenschaftliche Begründung erhalten zu haben, und finden wir als ersten Schriftsteller über das E. den Jesuiten und Professor Jos. Blancanus allgemein genannt, trotzdem Mersenne, von 1588 bis 1648 wirkend, in seinen Werken vielfach sich wissenschaftlich über das E. ergeht. Von Blancanus rührt nämlich ein »*Tractatio de Echo*« (Modena, 1653) her, die sich zuerst mit dem E. eingehend beschäftigt. Im J. 1673 erschien, als zunächst bemerkenswerthestes Werk über das E., vom Jesuiten Athanasius Kircher verfasst, eine *Phonurgia*, die auch die Gesetze der Natur, welche der E.bildung zu Grundeliegen, in grosser Klarheit durch Wort und Bild darlegt. Seit der Zeit aber, als zuerst durch Sauveur die Benennung »Akustik« statt »Lehre vom Schall« eingeführt wurde, fehlt auch in keiner Akustik eine wissenschaftliche Auseinandersetzung über die Entstehung des E.'s. Die frühesten derartigen Werke zeichnete J. N. Forkel in seiner »allgemeinen Literatur der Musik« (Leipzig, 1792, Seite 239) ziemlich vollständig auf, und es ist auffallend, dass diese Werke sämmtlich einzig und allein die Lehre vom E. behandeln, während in späterer Zeit diese Lehre meist nur in Werken zu finden ist, die von der Akustik überhaupt handeln, wovon wir als neueste »der Schall« von John Tyndall (Braunschweig, 1869) und »die Lehre vom Schall« von R. Radau (München, 1869)

empfehlen können. — E. nennen wir die Erscheinung eines voll verständlichen Schalles an einem Orte, dessen Ursache ein kurze Zeit vorher an derselben Stelle hervorgebrachter gleicher Schall ist; beide Schalle unterscheiden sich durch ihre Intensität (das E. ist gewöhnlich schwächer im Klange). Eine solche Naturerscheinung findet ihren Grund in der Brechung der Schallstrahlen und in ihrem nach der Zeit unterschiedenen sich Geltendmachen der gebrochenen Schallstrahlen an der Ausgangsstelle desselben. Die Brechung der Schallstrahlen geschieht nach denselben Gesetzen, wie die der Lichtstrahlen; von glatten ebenen Flächen werden die Strahlen in demselben Winkel nach der entgegengesetzten Seite in der Vertikale zurückgeworfen, in dem sie von der andern eingefallen sind. Natürlich gilt jede zusammengesetzte oder regelmässig gekrümmte Fläche als aus so viel Ebenen bestehend, wie die Einzeltheile der Fläche von einer Ebene abweichen; und als Schallstrahl fasst man die Linie auf, von welcher ab sich die kugelflächenförmigen Schallwellen am weitesten entfernen. Genaueres darüber giebt der Artikel Akustik. Noch ist hier zu bemerken, dass bei weiten Entfernungen statt einer Fläche auch die Brechung von Schallstrahlen durch ein nur theilweise festes oder annähernd flächenartiges Mittel, einen Wald oder eine Wolke, bewirkt werden kann. Alle gebrochenen Schallstrahlen, welche nach dem Orte wiederkehren, wo der Urklang erzeugt wurde, können unter gewissen Bedingungen ein E. erzeugen. Diese Bedingungen liegen in dem Unterschiede in der Zeit, in welcher die gebrochenen Schallstrahlen an dem Ort der Schallquelle erscheinen. Der Schall braucht nämlich um eine gerade Entfernung von 346 Meter zu durchheilen eine Secunde, und den kürzesten Klang, eine Sprachsylbe, nimmt man an, kann man in einer Zehntel-Secunde erzeugen. Hiernach müsste jedes schallbrechende Mittel das 17,3 Meter, d. i. die Hälfte von dem Zehntel der Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalles in einer Secunde, direkt vom Ausgangspunkt des Klanges entfernt ist, welches die Schallstrahlen direkt zur Ausgangsstelle zurücksendet, ein E., und jedes weitere Mittel ein weiter vom Urklang gesondertes E. erzeugen. Je nachdem nun die Entfernung eines gleich wirkenden Mittels ein Vielfaches von dieser geringsten Weite ist, um so viel mehr Sylben wird ein E. zu erzeugen vermögen. Ein 34,6 Meter entferntes Mittel würde somit ein zweisylbiges; ein 51,9 Meter entferntes ein dreisylbiges u. s. f. hervorbringen. Da nur von der Länge des Schallwellenlaufes die Sylbenzahl, welche ein E. zu geben vermag, abhängig ist, so wird ein vielfach gebrochener Schallstrahl durch direkt der Schallquelle viel nähere Mittel erzeugt, gleiche Wirkungen geben, als ein einfach gebrochener durch ein ferneres Mittel. Diese theoretische Feststellung, so einfach und klar sie ist, erleidet jedoch durch viele Zufälligkeiten Abänderungen, und die E.erscheinung und deren Eigenheiten werden deshalb niemals fest vorherbestimmt werden können. Hierzu einige Beispiele. Gay Vernon kannte in seiner Jugend ein schönes Echo, welches scheinbar die Gebäude einer Mühle erzeugten. Nachdem er einige Jahre in Paris zugebracht, kehrte er in sein Dorf zurück. Er suchte sein Echo und fand es nicht mehr. An der Mühle war nichts geändert, es fehlten nur einige Bäume, die früher dort standen. Ein drastischer Fall ist folgender, der als wahr erzählt wird: Ein Engländer, der Italien bereiste, traf irgendwo ein E., welches ihm so gefiel, dass er es kaufte. Dies E. rührte von einem isolirt stehenden Hause her. Der Engländer liess dasselbe abbrechen, numerirte alle Steine und nahm sie mit nach England auf sein Gut, wo er das Haus genau so, wie es gewesen war, wieder aufbauen liess, und zwar an einer Stelle, die von dem Schlosse um die bekannte Entfernung des in Italien beobachteten E.'s abstand. Wie nun alles bereit war, beschloss der glückliche Besitzer für sein E. den Einzugschmaus zu geben. Er lud sämmtliche Freunde zu einem Festmahl und wollte zu Ende desselben zum Dessert das E. wecken. Ein Pistolenschuss, den er aus einem Fenster abfeuerte, rief jedoch keine Spur eines Wiederhalles hervor und man hat nie erfahren, warum das E. verunglückt war. — Bei vielfachen Brechungen geschieht es nun oft, dass an dem Schallquellorte zu verschiedenen Zeiten zurückkehrende Schallstrahlen eintreffen, wodurch dieselben Sylben dann öfter nach einander erscheinen und auf

den E.wecker den Eindruck hervorrufen, als ob von verschiedenen Seiten und Weiten her ihm dasselbe nachgesprochen würde. Wir erwähnen hier das siebenfache E. zwischen Koblenz und Bingen am Rhein. Viel mehr überraschend wie diese einfachen E.erscheinungen sind solche, die nur Schlusstheile der Klänge wiederholen; diese haben zu allerlei scherzhaften Anekdoten Anlass gegeben. Cardanus erzählt die Geschichte eines Mannes, der über einen Fluss gehen wollte und die Furth nicht fand. Müde vom Suchen, seufzt er: O! Das E. antwortete O! Da glaubt er, dass er nicht allein sei, und es entspinnt sich folgendes Zwiegespräch: *Onde devo passar?* (Wo muss ich durchwaten?) — *Passa!* (Wate!) — *Qui?* (Hier?) — *Qui!* (Hier!) Der Mann sieht, dass er einen gefährlichen Wirbel vor sich hat, und fragt noch einmal: *Devo passar qui?* (Wat' ich hier?) — *Passa qui!* (Wate hier!) war die Antwort. Da wird dem Manne unheimlich zu Muthe, er denkt bei sich, dass ihn der böse Geist neckt und geht nach Hause, ohne den Fluss zu passiren. Er erzählte sein Abenteuer dem Cardanus, welcher darüber lachte und dasselbe erklärte. Dies Verschwinden der Anfangssylben kann auch bei vielsylbigen E.'s vorkommen, wenn, direkte Schallbrechung vorausgesetzt, die reflektirenden Wände nicht in gleichmässigen Zwischenräumen vertheilt sind, sondern die ferneren immer näher zusammenwirken. Die zweite Sylbe wird ankommen ehe die erste verklungen ist; die dritte vor dem Ende der zweiten u. s. w. Kircher in seiner *Phonurgia* p. 45—47 zeigt, wie man diesen Umstand benutzen könne, um aus einem Worte einen Satz zu bilden. Das Endergebniss seines Versuches würde sein, dass, falls jemand ein nach seiner Angabe gebautes E. durch den Satz: *Tibi vero gratias agam quo clamore?* (Wie soll ich dir danken?) wecken würde, er als Antwort erhielte: *Clamore-Amore-More-Ora-Res* (durch Wort, Liebe, Betragen, Lippen und That). — Die Angabe der Mittelentfernung von 17,3 Meter als nothwendig zu einer E.bildung wird es wahrscheinlich machen, dass in vielen geschlossenen Räumen, die zu musikalischen Kunstaufführungen benutzt werden, sich ein E. bilden muss, und die Frage: Ob eine E.bildung bei Musikaufführungen erwünscht? hervorrufen. Darauf wäre zu erwidern, dass zwar das Erzeugen eines Nachhalls (s. d.) in Räumen, die zu Musikaufführungen benutzt werden sollen, wünschenswerth, E.bildungen jedoch, als durchaus störend wirkend, verhindert werden müssen. Deshalb sucht man durch Hindernisse, wie grosse durchbrochene Deckenverzierungen, Aufhängen wollener Stoffe u. s. w. die rückwirkenden Schallstrahlen zu zerstreuen, damit nur die direkten nebst einem Theile der rückkehrenden Schallstrahlen auf die Hörer zu wirken vermögen. Die Naturerscheinung, E. genannt, hat aber in der Kunst selbst in mehrfacher Weise als Muster zu Schöpfungen gedient. Zuerst fassten die Instrumentbauer, welche von jeher gestrebt hatten, alle Naturklänge zum Lobe des Allerhöchsten der Orgel einzuverleiben, den Gedanken, ein eigenes Register, E. genannt, zu bauen. Dies Register wurde im 18. Jahrhundert häufig, in neuerer Zeit jedoch gar nicht mehr gebaut; man benutzt zur Darstellung eines Echos entweder den Crescendo- oder Decrescendo-Zug (s. d.), wenn derselbe vorhanden, oder ein anderes Manual mit schwachen Stimmen. J. S. Hallen in seiner Kunst des Orgelbaues (Brandenburg, 1789) giebt für das E. genannte Register Seite 346 und 347 alle Theile desselben wie deren Maasse genau an, worauf hiermit verwiesen sei; hier jedoch sei bemerkt, dass diese Stimme gewöhnlich aus einer Cornettstimme bestand, die in einem überdeckten Kasten aufgestellt war. In der St. Michaeliskirche zu Ohrdruff in Thüringen soll noch ein E.register mit der Bezeichnung P. F., was wahrscheinlich Pianoforte heissen soll, sich befinden. Auch andere Instrumentfertiger haben in neuerer Zeit Erfindungen gemacht, um E.nachahmungen leicht hervorbringen zu können; wir nennen von diesen nur das E.fagott (s. d.) und die neuesten Dämpfer (s. d.) für Blechblasinstrumente. Diese Erfindungen wurden durch die wachsende Bedeutung, deren die Nachahmung des E.'s in der musikalischen Composition sich zu erfreuen hatte, hervorgerufen. Denn früh schon, bis auf die Zeit der Entstehung des *crescendo* und *decrescendo* hin, beruhte der Gebrauch eines Wechsels von Forte und Piano im Wesentlichen auf einer solchen echoartigen Wirkung, wie

denn auch der Pianovortrag einer Stelle durch das Wort *Ecco* angezeigt wurde. Effektvolle Echonachbildungen finden sich besonders in der dramatischen Musik, woselbst solche von jeher bis zur Spielerei ausarteten. Erinnerung sei an die Echoscenen im ersten Akte von Gluck's »Orpheus«, im zweiten Akte von Mozart's »*Così fan tutte*«, an die Jägerchöre (»Freischütz« und »Euryanthe«) und den Waldchor (»*Preziosa*«) von K. M. v. Weber. In vielseitiger Art hat Meyerbeer in fast allen seinen Opern, von »Robert« an bis zur »Afrikanerin«, vom E. Gebrauch gemacht.

C. B.

Echo-Fagott hiess ein im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Neapel erfundenes Instrument, welches von sich reden machte, da auf demselben, wie es hiess, die menschliche Stimme bis zur vollkommensten Täuschung nachgeahmt werden konnte. Jedoch ist ausser der enthusiastischen Mittheilung eines damaligen Berichterstatters weder im übrigen Italien noch in Deutschland etwas Näheres davon bekannt geworden, und das Instrument selbst darf jetzt als verschollen betrachtet werden.

Eck, Johann Friedrich, deutscher Violinvirtuose, geboren 1766 zu Mannheim, war der Sohn eines aus Böhmen gebürtigen Hornisten der Hofkapelle. Sein Lehrer war, vom Jahre 1773 an, der Hofmusikus Christ. Danner. Als die Mannheimer Kapelle 1778 nach München übersiedelte, folgte E. seinem Vater dorthin, nahm bei Winter Compositionsunterricht und wurde 1780 Hofmusicus, 1788 Concertmeister und bald darauf auch Operndirigent beim Hof- und Nationaltheater. Eine Kunstreise nach Berlin, wo er sich bei Hofe und in Concerten hören liess, brachte ihm Ruhm und erweckte ihm in Reichardt einen enthusiastischen Lobredner. Als er als Wittwer 1801 eine zweite Ehe mit einer Gräfin von Tauffkirchen, geb. Wahl, einging, sah er sich veranlasst, den kurfürstl. baierischen Dienst zu verlassen und nach Nancy in Frankreich überzusiedeln, wo er der Kunst vollends Valet sagte. — Als Compositionen von ihm kennt man 6 Violinconcerte (Offenbach und Paris) und eine concertirende Sinfonie für 2 Violinen (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Sein jüngerer Bruder, Franz E., von ihm unterrichtet, war gleichfalls Violinvirtuose. Derselbe ist 1774 geboren, kam 1778 mit nach München und trat daselbst später als Violinist in die Hofkapelle. Im J. 1801 musste er wegen eines Liebesabentheuers mit einer hochgestellten Dame Baiern verlassen und wandte sich nach Riga, von da nach St. Petersburg, wo er völlig mittellos ankam, da man ihm seine Baarschaft unterwegs gestohlen hatte. Sein Spiel entzückte jedoch den Kaiser Alexander in einem Grade, dass er ihn als Solovirtuosen und Direktor der Hofconcerte anstellen liess. Doch von Reue über seine früheren Ausschweifungen ergriffen, umnachtete sich E.'s Gehirn, und er verfiel in Wahnsinn, so dass ihn der Kaiser 1803 unter Escorte zu seinem Bruder nach Frankreich schicken musste, der ihn in ein Irrenhaus nach Strassburg brachte. E. starb daselbst im J. 1804.

Eck, Jacob, ausgezeichneter und berühmter deutscher Pianofortebauer, dessen Flügel besonders zu ihrer Zeit mit zu den besten Fabrikaten Deutschlands gerechnet wurden, ist 1804 geboren und besass unter der Firma Eck und Lefébvre eine umfangreiche Kunstwerkstätte in Köln, die in den Jahren von 1840 bis 1844 auf dem Höhenpunkte eines weitgehenden Rufes stand. Im letztgenannten Jahre fallirte E. jedoch ohne seine Schuld und siedelte in Folge dessen nach Zürich über, wo er im J. 1849 starb.

Eckart, Johann Gottfried, deutscher Claviervirtuose, geboren 1734 zu Augsburg von armen Eltern, erlernte ohne alle Unterweisung durch Beharrlichkeit und Fleiss das Clavierspiel und brachte es zu bedeutender Fertigkeit. Der Orgelbauer Georg Andreas Stein nahm ihn 1758 mit nach Paris, und dort bildete er sich, indem er die Nächte hindurch studirte, am Tage aber des Lebensunterhaltes wegen malte, zu einem der vorzüglichsten Pianisten seiner Zeit heran, der als Claviermeister von weit und breit her gesucht war. Als solcher starb er zu Paris im August des Jahres 1809. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: 6 Claviersonaten und eine Menuette mit Variationen, »*Le maréchal de Saxe*« betitelt.

Eckel, Christoph, deutscher Musiker aus Nürnberg, war nach Bucolin 1655 Instrumentist am Hofe des Kaisers Ferdinand III in Wien.

Eckel, Hermann, deutscher Tonkünstler aus Lübeck, hiess der 45. von den 53 Organisten, welche zur Abnahme der Schlosskirchenorgel zu Grüningen im Jahre 1596 berufen waren. Vgl. Werkmeister's *Organ. Gruning. rediv.* § II. †

Eckel, Matthias, deutscher Tonsetzer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, componirte in der Zeit von 1530 bis 1540 viele Lieder und Gesänge, die sich, in eine Sammlung zusammengebracht, in der Bibliothek zu Zwickau befinden.

Eckelt, Johann Valentin, deutscher Orgelspieler und Musiktheoretiker, geboren um 1680 zu Werningshausen bei Erfurt, machte sich auf Reisen durch seine Orgelvorträge vortheilhaft bekannt, wurde 1696 als Organist in Wernigerode angestellt und 1703 in gleicher Eigenschaft an die Trinitatiskirche nach Sondershausen berufen, in welchem Amte er 1732 starb. Er scheint auch viel componirt zu haben, jedoch kennt man nur noch eine Passion, mehrere Orgelstücke und eine Sammlung von geistlichen Gesängen und Liedern seiner Composition. Bekannter war er als Musikschriftsteller durch seine »*Experimenta musicae geometricae*« (Erfurt 1715); »*Unterricht eine Fuge zu formiren*« (1722) und »*Unterricht, was ein Organist wissen soll*«.

Ecker, Karl, geschickter deutscher Gesangcomponist, geboren am 13. März 1813 zu Freiburg im Breisgau, war der Sohn eines Professors der Chirurgie, der ihn für die Rechtswissenschaften erzog. Während seiner akademischen Studienjahre erwachte in dem jungen E. die Liebe zur Musik, die während eines Erholungsaufenthaltes 1841 in Wien so reichliche Nahrung fand, dass er sich gegen den Wunsch seiner Eltern ganz dieser Kunst zu widmen beschloss und bei Sechter Compositionsunterricht nahm. Im J. 1846 kehrte er nach Freiburg zurück und erwarb sich daselbst als Tonkünstler die grösste Hochachtung. Durch Composition trefflicher Gesänge für Männerchor besonders hat er sich um die deutschen Gesangvereine wahrhaft verdient gemacht. Aber auch auf den übrigen Gebieten des Gesanges hat er als Componist erspriesslich gewirkt. Seine Lieder und Gesänge sind auch grösstentheils durch den Druck verbreitet worden, nicht so seine Orchesterwerke, denen wohl Geschick und gute Arbeit zugesprochen wird, die aber auf den Bezirk seines Wirkungskreises beschränkt blieben.

Eckersberg, Johann Wilhelm, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren 1762 zu Dresden, war ums Jahr 1783 Organist an der Sophien- und Garnisonkirche zu Dresden und später an der Kirche zu Neustadt-Dresden und hat durch zahlreiche Lieder, Gesänge und Tänze für Clavier, so wie durch seine 1804 öffentlich aufgeführte Musik zu Schiller's »*Glocke*« sich Anerkennung erworben. Derselbe starb am 31. August 1821. Sein Sohn Eduard E., geboren zu Dresden 1797, wie der Vater ein guter Spieler, erhielt die Organistenstelle in der Neustadt zu Dresden und hat Tänze seiner Composition veröffentlicht.

Eckert, Karl (Anton Florian), Componist und sehr geschickter Dirigent, geboren am 7. Decbr. 1820 zu Potsdam, war der Sohn eines Wachtmeisters bei den Garde-Uhlanen. Nach dessen frühem Tode nahm sich der als Dichter bekannte Hofrath Friedrich Förster in Berlin des ganz aussergewöhnliches Musiktalent zeigenden jungen E. an und liess ihn bei Rechenberg und Greulich im Clavier-, bei dem Kammermusiker Bötticher, später bei Hubert Ries im Violinspiel unterrichten. Der Erfolg dieser Studien war so überraschend glänzend, dass E. seit 1826 den sogenannten Wunderkindern zugezählt und in den aristokratischen wie künstlerischen Kreisen wahrhaft verhätschelt wurde. Sein Lehrer in der Composition war Rungenhagen, und auch dem schöpferischen Zweige der Tonkunst widmete er sich so glückverheissend, dass er zu allgemeiner Bewunderung 1830 mit der nicht aufgeführten Oper »*das Fischermädchen*« und 1833 mit dem Oratorium »*Ruth*« hervortreten konnte. Seit 1839 studirte er noch einige Zeit hindurch unter Mendelssohn's Augen und begab sich, nachdem er noch das Oratorium »*Judith*« (1841) aufgeführt hatte, von hohen Gönnern unterstützt, auf verschiedene grosse Kunst- und Bildungsreisen, so nach Paris, nach

den Niederlanden und Belgien, nach Rom u. s. w. Im J. 1851 erhielt er die Stelle als Accompagnateur bei der italienischen Oper in Paris, begleitete in gleicher Stellung ein Jahr später Henriette Sontag auf ihrer Kunstreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika und wurde noch 1852 Kapellmeister an der italienischen Oper zu Paris, ein Amt, das er jedoch schon 1853 wieder niederlegte, um nach Wien zu gehen. Dort wurde er im Frühjahr 1854 zum Kapellmeister der k. k. Hofoper, später sogar zum technischen Direktor derselben ernannt und erwarb sich viele Verdienste um das stark zurückgekommenes Musikleben in Wien, namentlich dadurch, dass er die von Otto Nicolai begründeten Musterconcerte der Philharmoniker energisch wieder aufnahm und zu neuem Glanze brachte. Ganz unerwartet gab er 1860 seine einflussreichen Stellungen in Wien auf und liess sich 1861 als königl. Kapellmeister an Kücken's Stelle nach Stuttgart berufen. Waren schon die Ursachen dieser Berufung dunkel, so waren es noch mehr die seiner Entlassung im J. 1867, wodurch veranlasst, sich E. privatisirend in Baden-Baden niederliess. Das grösste Aufsehen aber machte es, als er Ende 1868 plötzlich zum ersten Hofkapellmeister in Berlin ernannt und zugleich die beiden dortigen Kapellmeister ohne erfindbare Ursache in voller Rüstigkeit seinetwegen pensionirt wurden. Mit vielversprechender Energie ergriff E. am 1. Jan. 1869 die Zügel der königl. Oper in Berlin, eine Energie, die freilich im Laufe der Zeit wieder stark nachgelassen hat. — E. ist ein in allen musikalischen Dingen sehr geschickter und gewandter Tonkünstler, der namentlich als Dirigent zu den ersten der Gegenwart zählt; die glänzenden Erwartungen, zu denen sein erstes Auftreten berechtigte, hat er gleichwohl bei weitem nicht gerechtfertigt. Namentlich hat er weder Selbständigkeit noch Eigenthümlichkeit erlangt, und die eigentliche Productivität scheint ihm versagt zu sein. Trotz der günstigen Umstände und der Protektion, die ihm immer zur Seite war, haben weder seine Opern »Wilhelm von Oranien« (auch in Berlin aufgeführt), »Käthchen« und »Der Laborant«, noch seine Kirchenwerke (*Domine salvum fac regem*, einige Psalme u. s. w.) eine Spur ihres Daseins zurückgelassen. Nur im kleinen Style ist es ihm geglückt, mit einigen seiner zahlreichen Lieder Erfolg zu haben. In neuester Zeit hat er mit einem trefflichen, gut gearbeiteten Violoncello-Concert die an sich geringe Literatur dieses Instrumentes dankenswerth bereichert.

Eckhard, Karl Friedrich, gegen Ende des 18. Jahrhunderts Regierungskanzlist zu Donaueschingen, hat sich als Componist durch folgende Werke bekannt gemacht: *III Sonat p. le Pf. Op. 1* (Offenbach); *Variat. sur: »Freut euch des Lebens« p. l. Pf. Op. 2* (ebenda) und *Mischmasch für Klavier und Gesang* (1801).

†

Eckmans, Livinus, holländischer Orgelbauer in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat das grosse Werk in der Kirche zu Alkmar, welches 56 klingende Stimmen enthält, geschaffen.

Eckstein, Anton, deutscher Lautenvirtuose von Ruf und Bedeutung, der zu Ende des 17. und zu Anfange des 18. Jahrhunderts lebte und 1721 zu Prag starb. Baron erwähnt desselben in seinen Untersuchungen des Instruments der Laute S. 76 mit Auszeichnung.

Eclogue (französ.), das Hirtenlied, s. Ekloge.

École (französ.) Schule und *École de musique*, Musikschule. Zwei grosse, trefflich angelegte Schulen des vorigen Jahrhunderts in Paris, die auch in engen Zusammenhang gelangten, sind einer besonderen Erwähnung werth. Die *E. royale de chant et de déclamation*, die königl. Gesang- und Declamationschule, wurde 1784 nach dem Muster der italienischen Conservatorien von der Verwaltung der Grossen Oper, als Pflanzstätte für die Sänger und Sängerinnen der *Académie royale*, angelegt und unter die Protektion des Barons von Breteuil gestellt. An dieser Anstalt waren ein Direktor, vier Singemeister, drei sogenannte *Maîtres de Solfèges*, zwei Lehrer für die Declamation, zwei Claviermeister, ein Lehrer des Violinspiels und einer für den Bass angestellt; im J. 1788 sind dasselbst 30 Zöglinge unterrichtet worden. Im J. 1793 wurde diesem Institute die

E. de musique pour la garde nationale für Blasinstrumente eingefügt. Letztere Schule, die gegen Ende genannten Jahres zu zweien auf dieselbe zu beziehenden Decreten des Nationalconventes Veranlassung gab, entstand auf die unermüdliche Anregung des französischen Tonkünstlers Gossec hin, der damit eine durchgreifende Verbesserung der französischen Militärmusik bezweckte und auch erzielte. Auf Kosten des Nationalschatzes wurde in derselben der Unterricht auf allen gebräuchlichen Blasinstrumenten ertheilt. Aus beiden Anstalten ging eine der grossartigsten Schöpfungen der ersten französischen Republik, das vom Convent anfangs *Institut national de musique* genannte, 1795 *Conservatoire de musique et de déclamation* umgetaufte Conservatorium hervor. S. Conservatorium.

EcoSSaise (französ.), ein schottischer Tanz mit einer Tanzmusik von ernstem Charakter und gemessener Bewegung, in ungeradem (Dreizweitel- auch Dreiviertel-) Takt, aus zwei Wiederholungstheilen von je acht Takten bestehend. In Frankreich, Deutschland und anderen Ländern war die E. bis in die jüngste Vergangenheit hinein einer der beliebtesten gesellschaftlichen Tänze, doch, abweichend von der ursprünglichen Art, in geradem (Zwei- auch Vierviertel-) Takt und lebhaft bewegt. Ein Uebergangsstadium von der ehemaligen zur neueren Art bieten die E.n in älteren Sonaten, welche die Stelle unseres heutigen Adagio vertreten, aber bereits im $\frac{1}{4}$ -Takt stehen.

Ede, Richard, ein englischer Canonicus zu Oxford, hat unter Heinrichs VII. Regierung zu Oxford um das Prädicat eines Baccalaureus der Musik sich beworben und dasselbe nach erfüllter Aufgabe erhalten. Vgl. darüber Anton a Wood *Histor. et Antiqu. Univers. Oxon. lib. 2 p. 5.* †

Edel ist das ehrenvolle Epitheton für diejenige Kunstform, welche in allen einzelnen Theilen so harmonisch vollendet ist, dass die Anschauung durch nichts Zweckwidriges und Gemeines beleidigt oder gestört wird.

Edel, Georg, Hofmusikus und Componist zu Wien, der um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts lebte und von seiner Composition eine Suite Variationen (Wien, 1798), zwei Serenaden (Wien und Hamburg) und Clavierstücke veröffentlicht hat.

Edelbauer, Johann Michael, deutscher Violinist, der in den Jahren von 1721 bis 1727 in der Hofkapelle der Kaiserin Amalie Wilhelmine Anstellung hatte.

Edele, Franz, deutscher Tonkünstler, geboren um 1805 in Stuttgart, lebte in Zürich und machte sich durch Anregung und Beispiel um das dortige Musikleben in hohem Masse verdient. Eine Oper eigener Composition: »Rübezahl«, die er 1838 daselbst aufführen liess, fand freundliche Anerkennung.

Edelmann, Johann Friedrich, französischer Clavierspieler und Componist deutscher Abkunft, geboren am 6. Mai 1749 zu Strasburg im Elsass, studirte die Rechte und nebenbei Musik, welcher Kunst er sich, obschon bereits Doctor und Advocat, endlich ganz widmete. Als Clavierspieler fand er 1782 in Paris Beifall, nicht minder als Componist der Opern »*Ariadne dans l'île de Naxos*«, »*Acte du feu*« und des Ballets »*Les élémens*«, sämmtlich in der Grossen Oper aufgeführt. Die Revolution stempelte ihn zum Schreckensmann, der in Strasburg zahlreiche Opfer, darunter seinen Freund und Wohlthäter, den Maire Dietrich, forderte, bis er selbst, am 17. Juli 1794, unter der Guillotine fiel. — Von seinen übrigen zum Theil sehr beliebt gewesen Compositionen erschienen: Clavierconcerte, Duo-Sonaten mit Violine, Clavierquartette, eine lyrische Scene »*La bergère des Alpes*« für Sopran und Bass u. s. w. — Eine Tochter von ihm war als Pianistin gleichfalls sehr geschätzt und hat auch Einiges für ihr Instrument componirt, was bei den damaligen Dilettanten Anklang gefunden hat.

Edelmann, Moritz, deutscher Tonkünstler aus Greifenberg in Schlesien, hat nach J. C. Trost's »Beschreibung des Orgelwerks auf der Augustsburg zu Weissenfels«, S. 8 und nach des Carpzovius *Analecta Fastor. Zittav. T. 3 c. 4 p. 94* sich als vorzüglicher Orgelspieler hervorgethan. Derselbe war 1673 Hoforganist zu Halle

und wurde 1676 von dort nach Zittau als Organist und Musikdirektor berufen, woselbst er am 6. December 1680 verstarb.

†
Edelsberg, Philippine von, treffliche deutsche Bühnensängerin, geboren 1835 in München, machte sich zuerst auf Kunstreisen als gute Pianistin bekannt, widmete sich aber dann in Rücksicht auf ihre schöne, volltönende Altstimme dem Theater und war bis 1867 bei der königl. Oper in Berlin engagirt. Später sang sie an amerikanischen Bühnen und dann von 1870 bis 1872 am königl. Theater in Brüssel. Für die Frühjahrssaison 1873 ist sie am Scala-Theater in Mailand engagirt. Sie besitzt einen vorzüglich entwickelten Musiksinn, eine gute gebildete Stimme und bedeutendes Darstellungstalent, Eigenschaften, die sie zu einer sehr verwendbaren Sängerin machen. Auch in der Composition von Pianofortestücken und Liedern hat sie sich nicht ohne Glück versucht.

Eder, Anton, ausgezeichneter deutscher Musiker, starb am 16. Decbr. 1813 in Wien als k. k. Hofpauker. Seine geistlichen Compositionen waren sehr geschätzt und Messen von ihm werden noch jetzt aufgeführt.

Eder, Karl Kaspar, deutscher Violoncellovirtuose und Componist, geboren 1751 im Baierischen, studirte die Composition bei Köhler und Lang und wurde in der Kapelle des Kurfürsten von Trier als Violoncellist angestellt. Auf verschiedenen Kunstreisen durch Deutschland fand er grossen Beifall. Er hat 2 Sinfonien und 1 Quintett, ferner für Violoncello 20 Solostücke, 3 Duos, 2 Trios und 14 Concerte componirt.

Eder, Philipp, Pianist und Componist zu Wien um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, veröffentlichte seit 1803 Variationen, Rondos und Tänze seiner Composition für Clavier, trat aber seit 1807 nicht mehr hervor. — Seine Tochter, **Josephine E.**, geboren 1816 in Wien, bildete sich bei Karl Czerny zu einer vorzüglichen Pianistin aus und machte mehrere sehr erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland. Im J. 1843 liess sie sich in Kassel nieder.

Edgegumbe, Graf Mount, eifriger englischer Musikfreund, geboren um 1752 zu London, ist der Verfasser eines Buches, betitelt: *„Musical reminiscence of an old amateur etc.“*, welches 1838 in dritter Auflage erschien.

Edinthonius, Jean, berühmter französischer Lautenist, der um 1603 in Paris lebte und eines grossen Ansehens genoss.

Edling, Johann, ein vorzüglicher deutscher Clarinettist und gefälliger Componist für sein Instrument, geboren 1754 zu Falken bei Eisenach, war herzogl. Weimar'scher Kammermusicus und starb als solcher schon im J. 1786. Ausser Concerten für Clarinette hat er im Manuscript noch mehrere Sinfonien und die Musik zu Bertuch's Trauerspiel *„Elfriede“* (1790 zu Berlin im Clavierauszuge erschienen) hinterlassen.

Edlinger, Thomas und Joseph Joachim, Vater und Sohn, in Prag ansässige Lautenmacher, haben sich nach Baron's Unters. des Instruments der Laute S. 96 sehr rühmlich bekannt gemacht, besonders nachdem sie eine Reise nach Italien gemacht hatten. Das Geschäft blühte besonders um 1720. Den Instrumenten des Sohnes gab man vor denen des Vaters allgemein den Vorzug. Gestorben ist Joseph E. (der Sohn) am 30. Mai 1748 zu Prag.

†
E-dur (ital.: *Mi maggiore*, französ.: *Mi majeur*, engl.: *Mi major*) ist diejenige Durart (s. Dur), welche auf dem Tone *E* ihren Sitz hat, und deren Grundton die Durleiter von *E* aufweist. Diese Grundtöne weichen von denen der *C*-durleiter durch Erhöhung der *f*, *g*, *c* und *d* geheissenen Klänge um einen Halbton ab, weshalb sie *fis*, *gis*, *cis* und *dis* benannt werden, was in der Notenschrift durch Vorsetzung eines Kreuzes (s. d.) vor der entsprechenden Note gekennzeichnet wird. Da diese Versetzungszeichen bei der Notirung von Tonstücken in *E*-dur aus Sparsamkeitsgründen stets gleich hinter dem Schlüssel zu Anfang jeder Notenreihe aufgezeichnet werden, so sagt man gewöhnlich, *E*-dur hat vier Kreuze vorgezeichnet, und zwar, indem man die allmälige Folge des Erscheinens derselben im Quintencirkel (s. d.) als Nennungsweise anwendet: *fis*, *gis*, *cis* und *dis*, nach welchem letzten Kreuze der Grundton erscheint, wonach die Tonfolge in *E*-dur sich folgender-

massen ergibt: *e*, *fis*, *gis*, *a*, *h*, *cis*, *dis* und *e*. Diese Töne der Tonfolge verhalten sich nach dem jetzt herrschenden temperirten Tonsystem mathematisch wie nachstehend zu einander:

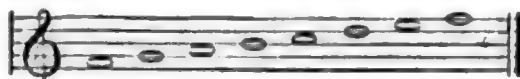
<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{120}{161}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

Ausser dieser mathematischen Berechnung der gleichtemperirten Tonfolge kommt in der Praxis jedoch auch die der rein diatonischen in Betracht — deren Unterschied von der gleichtemperirten ein Blick in alle vorangegangenen ähnlichen Artikel klarlegt —, da bei der Ausführung von Tonwerken durch die Menschenstimme, Streich- oder Blaseinstrumente oft zu Gunsten derselben geringe Abweichungen gemacht werden, die in der Blüthezeit der Annahme einer ästhetischen Ausdruckseigenheit jeder Tonart zu dem Endergebniss führte, dass *E*-dur: »lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganze und volle Genüsse« darzustellen geeignet sei. Dieser Feststellung Schubert's in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« S. 377 u. fg. fügt J. J. Wagner in seinen »Ideen über Musik« (Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, Jahrgang 1823 Seite 713) noch manches Andere hinzu, welches alles jedoch Schilling in seinen Universallexikon der Tonkunst Band II Seite 558 sich noch zu vervollständigen gedrungen fühlte. Derselbe sagt: »Offenbar hat *E*-dur, so wie *H*-dur, unter allen Tonarten die grellste Färbung; es ist zu vergleichen mit dem brennenden Gelbe und der lichten Feuerfarbe, mit welchen durch allerhand Zusatz die verschiedensten Gebilde hervorgebracht werden können; niemals freilich ein solches, was dem Trauergewande und überhaupt einem ernsten, würdig und erhaben stimmenden Colorit sich nähert. Es würde dies auch mit seinem übrigen Wesen, das es zugleich als eine der erregtesten Tonarten erkennen lässt, gar nicht zu vereinen sein.« — In der Neuzeit pflegt man diese Ergehungen als theilweise Täuschungen aufzufassen und sich mehr an das Wirkliche haltend, andere Grundsätze als Leitfäden anzunehmen, wenn man über die Eigenheit der Tonarten spricht. Diese Grundsätze sind gewöhnlich aus der Beachtung, in welche Tonregion der Menschenstimme die am meisten die Harmonie beeinflussenden Töne: Quint, Quart und Terz erscheinen, so wie, wie diese durch die mehr tonlich ungebundenen Instrumente wiederzugeben möglich sind, entsprungen. Durchblicken wir die Grundstufen der *E*-durleiter, so ist vor allem die Lage der Terz *gis* in der höheren Region der Menschenstimme ein harmonisch besonders wirkender Klang, indem er stets dem diatonischen Klange so nahe als möglich intonirt werden wird. Weil dieser Klang noch ausserdem die Eigenheit hat, sich dem Ohre als vorzüglich genehm einzuprägen, scheint er auf die gleiche Intonirung der unteren Oktave zu wirken. Die Darstellungsmittel haben diesen Ton meist nicht in fester Form, sondern lassen eine geringe Veränderung zu Gunsten des Ermessens des Spielers zu, welches Ermessen sich stets bei guten Instrumentisten zu Gunsten des diatonischen Klanges ergeben wird. Diese Eigenheit von *E*-dur wird wohl ein Hauptgrund des früher angenommenen Charakters dieser Tonart sein, die durch die fast reine diatonische Intonirung der Quart und Quint, da sie in einer leicht zu behandelnden Region der Menschenstimme liegen und instrumental nur theilweise fest vertreten sind, Unterstützung findet.

C. B.

Edwards, Richard, einer der frühesten englischen Theaterdichter und auch als Musiker seiner Zeit geschätzt, geboren 1623 in Sommersetshire, wurde 1540 ins *Collegium Corporis Christi* und 1547 ins *Collegium Aedis Christi* zu Oxford als Schüler aufgenommen, später als Lehrer der Musik angestellt und endlich von der Königin Elisabeth in die königl. Capelle aufgenommen. Er starb im J. 1566. Vgl. Ant. a Wood *Hist. et Ant. Univ. Oxon. lib. 2 p. 234 u. folg.* †

Edzell ist die dritte algerisch-arabische Tonart, deren Leiter:



sich selbst von allen andern arabischen Tonarten durch ihre Quarte unterscheidet.

0

Effect (vom latein. Zeitwort *efficere*), die Wirkung (s. d.).

Effrem ist der Name zweier italienischen Tonkünstler, welche einer und derselben Familie angehörten und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebten. Der Eine, Alessandro E., aus Bari im Königreich Neapel gebürtig, hat Madrigale, Villanellen und neapolitanische Canzonen seiner Composition hinterlassen, von denen sich Einiges in einem von de Antiquis herausgegebenen Sammelwerke (Venedig, 1574) befindet. — Der Andere, Muzio E., geboren um 1560 ebenfalls zu Bari, wurde 1622 Kapellmeister des Herzogs von Mantua, nachdem er 22 Jahre lang bei dem Fürsten Gesualdo da Venosa als Madrigalencomponist angestellt gewesen war. Diese wenigen Notizen stammen aus einem seiner sehr selten gewordenen Bücher, betitelt: »*Censure di Muzio Effrem sopra il sesto libro de' madrigali di M. Marco da Gagliano etc.*« (1622), in welchem Buche sich E. zugleich als sehr strenger Kritiker der Madrigalensammlung des Domkapellmeisters Gagliano zeigt und überdies ein selbst componirtes, von grossem Talente zeugendes Madrigal mittheilt. Andere seiner Compositionen (Messen und Motetten) waren als Manuscripte im Besitz des Grossherzogs von Toscana.

Egard, Paul, Prediger zu Norttorp im Holstein'schen seit 1621, veröffentlichte eine kleine Schrift, betitelt: »Schriftmässige Gedanken über das Goldenhorn« (Lüneburg, 1644).

Egedacher, Johann Christoph, auch Egendacker geschrieben, aus der Pfalz gebürtig und im Anfange des 18. Jahrhunderts Orgelbauer in Salzburg, baute neben vielen anderen bedeutenden Werken im Jahre 1706 die dortige Domorgel mit drei Manualen und 44 Stimmen. — Nicht weniger als Meister in der Orgelbaukunst wird sein Sohn Johann Rochus E., ebenda, um die Mitte desselben Jahrhunderts gerühmt, der die Orgel seines Vaters im ebengenannten Dome 1782 reparirte und durch einige Stimmen vergrösserte.

Egeholf, Christian, ein deutscher Dichter und Tonsetzer, geboren 1485 zu Hadamar in Nassau, war Buchhändler und hat Oden von Horaz und Elegien von Ovid in der Ursprache in Musik gesetzt. Vgl. Blankenburg's Zusätze zu Sulzer, Bd. II. S. 434.

Egeppa nannten die alten Mexikaner eine kleine scharftönende Trompete, von der noch im mexikanischen Museum zu Paris sich Exemplare vorfinden, welche in den Ruinen von Palenqué gefunden sind.

0

Eggeling, Eduard, vortrefflicher Musikpädagoge, geboren am 30. Juli 1813 zu Braunschweig, durfte sich erst nach Vollendung seiner akademischen Studien frei der Musik widmen, mit der er sich von jeher eifrig beschäftigt, hauptsächlich unter der Anleitung F. K. Griepenkerl's, der ihm J. S. Bach's Compositionsweise und Art Clavier zu spielen erschlossen hatte. Aus den Bestrebungen nach so gediegener Richtung hin, ging eine Reihe Studienwerke E.'s hervor, die einem soliden Clavierspiel sehr förderlich sind und von allen strebsamen Pianisten gekannt sein sollten. E. lebt und wirkt in seiner Geburtsstadt Braunschweig.

Eggers, Nicolaus, evangelischer Pastor zu Bremen, geboren 1664 zu Lüneburg, schrieb und veröffentlichte zwei Dissertationen über die Glocken (Jena, 1684 und 1685). Vgl. Adelung, fortgesetzt von Jöcher.

Egghard, Julius, pseudonymer Name des Grafen Julius von Hardegen, tüchtiger Pianist und beliebter, geschmackvoll schreibender Saloncomponist der jüngst vergangenen Zeit, geboren am 24. Apr. 1834 zu Wien, wurde im Clavierspiel von Karl Czerny und in der Composition von Gottfr. Preyer ausgebildet. Als Virtuose ist er häufig und zwar mit grossem Beifall vor das Publikum in Wien getreten und auch als Musiklehrer war er sehr geschätzt. Weithin bekannt hat er sich jedoch durch seine zahlreichen Clavierstücke im charakteristischen Style und kleinerer Form gemacht, die noch jetzt grösstentheils von den Dilettanten gesuchte Waare sind. In der Blüthe seines Lebens starb E. am 23. März 1867 zu Wien.

Egidius Zamorensis, altspanischer Franciscanermönch, dessen Lebenszeit in das 13. Jahrhundert fällt, hat eine »*Ars musicae*« geschrieben, in der er hauptsächlich damals gebräuchliche Instrumente beschreibt. Die Bibliothek des Vatican in Rom ist im Besitz dieses historisch sehr werthvollen Documentes.

Egidius de Murius, ein musikgelehrter Mönch des 15. Jahrhunderts, ist der Verfasser eines »*Tractatus cantus mensurabilis*«, welchen im Manuscript die Vaticanbibliothek in Rom aufbewahrt.

Egli, Johann Heinrich, einer der ausgezeichnetsten schweizerischen Tonkünstler, geboren zu Seegräben im Kirchspiel Wetzikon (Canton Zürich) am 4. März 1742. Er war 15 Jahre alt, als er erst anfang Musik zu üben, und zwar unterwies ihn der Pfarrer Schmiedli in Wetzikon. Grosses Talent und eifriger Fleiss befähigten ihn schon nach drei Jahren, eine Stelle als Musiker in Zürich auszufüllen. Auch sein ferneres Leben hindurch in Zürich thätig, componirte er hauptsächlich Kirchengesänge, die in der Schweiz sehr populär wurden. Er starb um das Jahr 1807.

Eglin, Raphael, gelehrter Theologe, geboren 1559 zu Götz von Münchhof, ist musikalisch bemerkenswerth dadurch, dass er den Kirchengesang in Zürich einführte, in welcher Stadt er um 1592 Diaconus am Münster war. Er starb am 20. Aug. 1622 als Universitäts-Professor in Marburg.

Egressi, B., Pianist und beliebter Componist in Pesth, hat bis jetzt über 50 Compositionen leichten Styls für Pianoforte und für Gesang, zum Theil über Nationalweisen, veröffentlicht.

Ehernes Gebläse (griech.: *φύσα χαλκῆ*) nannten nach Philon. p. 77 die Griechen diejenige Vorrichtung an der Wasserorgel, welche die Luft zur Tonzeugung in gehöriger Dichtigkeit schaffte; heutzutage würde man sie Luftpumpe oder Cylindergebläse heissen.

Ehinger, Gabriel, geboren 1652, war in seinen Mannesjahren Organist an der St. Annenkirche zu Augsburg und hat sich auch als geschickter Kupferstecher einen bedeutenden Ruf erworben.

Ehlers, Franz, latinisirt Elerus, aus Uelzen im Lüneburgischen gebürtig, war im 16. Jahrhundert Cantor und Musikdirektor zu Hamburg, wo er ein Werk: »*Cantica sacra etc.*« betitelt, herausgab, dessen vollen Titel Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon abdruckt und über welches Werk Scheiben in seiner »*musikalischen Compositionen*«, Vorrede S. XXIII u. s. w. sich ausführlicher ausspricht.

Ehlers, Joachim, deutscher Pianofortebauer, der in Wien ansässig war und 1825 einen Stimmungsregulator für Claviere erfunden hat.

Ehlers, Martin, deutscher Gelehrter, geboren in der Wilstermarsch im Holstein'schen im J. 1732, war Rektor in Segeberg, dann 1776 Professor der Philosophie zu Kiel und hat in seinen »*Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen*« (Flensburg 1779) die Wirkungen der Musik auf die Moral untersucht; die zwanzigste Betrachtung handelt speciell von der Musik und dem Tanzen. Vgl. Forkel's Literatur der Musik p. 464.

Ehlers, Wilhelm, berühmter deutscher Bühnensänger und trefflicher Gesanglehrer, geboren 1774 in Hannover, machte gründliche Singestudien und betrat 1796 in Weimar als Debütant das Theater. Dort war er bis 1805 als erster Tenorist engagirt und unternahm hierauf Gastspielreisen, auf denen er hauptsächlich seinen grossen Ruf begründete, vor Allem 1805 in Berlin und 1809 in Wien, wo man ihn auf längere Zeit fesselte. Im J. 1814 war er am Stadttheater in Breslau angestellt, 1821 in Pesth und erhielt endlich 1824 die Berufung als Opernregisseur des neuen königstädtischen Theaters in Berlin, welchem Amte er bis 1826 vorstand. Hierauf war er in derselben Eigenschaft längere Zeit in Stuttgart, darauf in Frankfurt a. M. thätig, bis er 1834 Mitdirektor der vereinigten Bühnen zu Mainz und Wiesbaden wurde. Nachdem er schon 1829 eine kurze Zeit hindurch Direktor einer musikalischen Privatanstalt gewesen war, nahm er nach seinem gänzlichen Rücktritt vom Theater die Ertheilung von Gesangunterricht mit

Erfolg wieder auf und starb, auch als tüchtiger, kenntnisreicher Lehrer geachtet, am 29. Novbr. 1845 zu Mainz. Als Componist hat er sich und zwar durch mehrere Hefte im Druck erschienener ansprechender Lieder bekannt gemacht, von denen die Musikweise zu dem Goethe'schen Text »Mich ergreift, ich weiss nicht wie« populär geworden ist. — Als Sänger wie als Darsteller ist seine Bedeutung ausser Zweifel und durch glänzende Zeugnisse kompetenter Zeitgenossen anerkannt; seine Stimme soll von so selten grossem Umfange gewesen sein, dass er eben so gut Bariton- wie Tenorparthien zu singen vermochte.

Ehlert, Louis, talentvoller Componist und geistreicher ästhetischer Musikschriftsteller, wurde am 13. Jan. 1825 zu Königsberg geboren und widmete sich zuerst, dem Wunsche seiner Angehörigen gemäss, dem kaufmännischen Stande. In Handelsgeschäften kam er als Jüngling nach Moskau und fand sich dort musikalisch so angeregt, dass er mit kühnem Entschlusse 1845 dem bisherigen Lebensberufe entsagte und das Conservatorium in Leipzig bezog. Hauptsächlich aber profitirte er daselbst von dem Musikunterrichte Fink's. Nach vollendeten Studien kehrte er nach Königsberg zurück, von wo aus er grössere Bildungsreisen unternahm, so besonders nach Wien und Berlin. In letzterer Stadt liess er sich 1850, einen zweijährigen Aufenthalt von 1863 bis 1865 in Italien abgerechnet, dauernd nieder und beschäftigte sich daselbst hauptsächlich mit Ertheilung von Musikunterricht, auch dann noch, als ihn eine reiche Heirath in eine vollständig gesicherte Lebensstellung gebracht hatte. Als Mitvorsteher war er bis 1871 an der von K. Taussig gegründeten und geleiteten Schule für höheres Clavierspiel angestellt. — E.'s Compositionen bestehen in Sinfonien, Ouvertüren, Clavierstücken und Liedern von distinguirtem, feinem Gepräge und tragen unverkennbar den Stempel der von Schumann eingeschlagenen eklektisch-romantischen Richtung. Die bedeutendsten und umfangreichsten dieser Werke sind: eine Frühlings-Sinfonie, Hafis-Ouvertüre, Ouvertüre zu Shakespeare's »Wintermärchen« und »*Sonate romantique*«. Als Schriftsteller hat er ausser einigen trefflichen Aufsätzen, besonders für die Neue Berliner Musikzeitung, ein Buch geschrieben, betitelt: »Briefe über Musik an eine Freundin« (Berlin, 1859; 2. Aufl. 1867), welches sich in ästhetisirend-phantastischer, zum Theil überschwänglicher Sprache über moderne Musikzustände und Componisten ergeht und ein musikliterarischer Modestückchen wurde. Seit mehreren Jahren bereits ist leider keine weitere Arbeit aus E.'s Feder zu registiren.

Ehmann, Konrad, Cantor in Reutlingen, veröffentlichte 1837 eine Brochüre, betitelt: »Die Reform des Kirchengesanges in Württemberg«.

Ehnn, Bertha, eine der vorzüglichsten unter den dramatischen Sängerinnen und Darstellerinnen der Gegenwart, wurde 1845 zu Pesth geboren und kam, sechs Jahr alt, mit ihren Eltern nach Wien, wo sie, da ihre musikalische Begabung unverkennbar hervortrat, dem Wiener Conservatorium zur Ausbildung übergeben wurde. Daselbst genoss sie u. A. den Unterricht der Gesanglehrerin Frau Andrisen und wurde befähigt, als Solistin in einem der Concerte der Wiener Singakademie 1862 mit grossem Erfolge aufzutreten. Im J. 1864 debütirte sie als Nancy in der Oper »Martha« und wurde sofort nach Nürnberg engagirt, von wo aus sie 1865 an das königl. Theater nach Stuttgart ging. Auf Gastspielreisen 1867 wurde ihr ungewöhnliches dramatisches Gesangstalent in noch weiteren Kreisen bekannt, und namentlich erregte sie in Wien Aufsehen, so dass man ihr die Primadonnenstelle an der k. k. Hofoper darbot. Zu Anfang des Jahres 1868 übernahm sie dieselbe, nachdem sie mit Mühe ihre contractliche Stellung in Stuttgart gelöst hatte. Seitdem wirkt sie, vom Publikum gefeiert und als Stütze des Repertoires unentbehrlich geworden, in Wien, das sie hin und wieder zu Gastspielreisen verlässt. Ihr Rollenkreis ist, entsprechend ihrem vielseitigen Talente, ein sehr grosser; meisterhafte Leistungen in Bezug auf Gesang und seelenvolle Darstellung sind ihre Margarethe, Recha (Jüdin), Favoritin, Agathe (Freischütz), Julie (Romeo), Cherubin (Figaro) u. s. w., in erster Reihe aber ihre Mignon und Afrikanerin. Sie besitzt eine prachtvolle, besonders in der hohen Lage mächtig

klingende Sopranstimme mit köstlicher Färbung, die sie in technischer Beziehung durch unablässige Uebung ihrem Willen nach und nach völlig unterthan gemacht hat, wie sie denn erst durch die Praxis und durch ihr wahrhaft künstlerisches Streben zur Meisterschaft in der Verbindung der einzelnen Tonregister und im Portamento gelangt ist. Nur eigentliche Coloraturparthien liegen ihr fern; das Feld, auf dem sie fortwährende Triumphe erkämpft, ist eben das der tragischen Oper, woselbst sie das höchste Ziel ihres dramatischen Strebens auch sicher erreichen wird.

Ehrenberg, sehr talentvoller deutscher Componist, starb in jungen Jahren 1790 als Kammermusiker in Dessau. In seinem Nachlasse, aus dem Einiges gedruckt wurde, fanden sich zehn Werke seiner Composition, nämlich: eine Oper »Azakia«, drei Chorgesänge und 6 Kirchenstücke, die von hoher Begabung und feiner musikalischer Bildung Zeugniss gaben.

Ehrenfried, deutscher Flötist, der wahrscheinlich zu Mainz am Ende des 18. Jahrhunderts lebte, hat in den Jahren 1794 bis 1798 unter dem Titel »*Recueil de différentes pièces choisies d'Operas comiques à 2 Fl.*« zehn Hefte herausgegeben und ausserdem 1797 Müller's Zauberzither und Salieri's Palmira für 2 Flöten bearbeitet.

Ehrenhaus, Christian, deutscher Theologe, 1627 im Thüringischen geboren, wurde 1659 Diakonus zu Pulsnitz in der Oberlausitz und 1670 Pastor daselbst, als welcher er 1703 verstarb. Unter seinen Schriften ist musikbetreffend zu bemerken: »*Organographia*, d. i. Orgelpredigt über den 150. Psalm« (Erfurt, 1669), weil darin eine Beschreibung der eben vollendeten Orgel seiner Kirche enthalten ist.

Ehrenstein, Wolf von, Gesangcomponist, der in Dresden lebte, woselbst er auch 1870 starb. Er fand bei Lebzeiten um so mehr Theilnahme, als er völlig blind war und gleichwohl eine grössere Anzahl warm empfundener, ansprechender Lieder componirte, von denen die meisten im Druck erschienen sind und von Dilettanten gern gesungen wurden.

Ehrlich, Christian Friedrich, trefflicher, aus der classischen Schule hervorgegangener Pianist und tüchtiger Componist, lebt als königl. preussischer Musikdirektor und Gesanglehrer am Pädagogium zu Magdeburg. Geboren am 7. Mai 1810 zu Magdeburg, studirte er das höhere Clavierspiel besonders bei J. N. Hummel in Weimar und trat in thüringischen und sächsischen Städten vielfach als Pianist auf. Seit etwa 1834 fixirte er sich in Magdeburg als Musiklehrer, zeigte sich aber zugleich sehr productiv als Componist von Opern, Orgel- und Pianofortewerken, Liedern und weltlichen und geistlichen Gesängen. Von den ersteren haben »die Rosenmädchen« und »König Georg« an mehreren Mittelbühnen einen schönen Erfolg gehabt. E. ist auch Dirigent der Magdeburger Singakademie und Mitbegründer des dortigen Tonkünstlervereins, dessen Vorsitzender er seit mehr als zwei Jahrzehnten ist.

Ehrlich, Heinrich, ausgezeichnete Pianist und gewandter musikalischer Schriftsteller und Feuilletonist, geboren 1824, hat weite Reisen gemacht, bedeutende Sprachkenntnisse sich erworben und die vielseitigsten Erfahrungen gesammelt. Als Hofpianist des Königs Georg V. wirkte er mehrere Jahre hindurch in Hannover und siedelte etwa 1858 nach Berlin über, wo er sich in Concerten als einer der bedeutendsten Beethovenspieler der Gegenwart erwies. Seit mehreren Jahren ist er erster Lehrer des Clavierspiels am Stern'schen Conservatorium der Musik in Berlin. In früherer Zeit ist er als Componist und geschickter Bearbeiter für Pianoforte hervorgetreten. Der Schwerpunkt seiner Thätigkeit fällt jedoch auf seine schriftstellerischen Arbeiten, die in Form von Aufsätzen und Correspondenzen besonders in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, in der Neuen Berliner Musikzeitung und seit 1872 in der »Gegenwart« erschienen. Grössere und zusammenhängende seiner Schöpfungen sind die anonym erschienenen Romane »Kunst und Handwerk« (Frankfurt a. M. in 2 Auflagen) und »Abentheuer eines Emporkömmlings«, sowie die geistvolle Schrift »Lieder und Frauen« (Berlin, 1871).

Ehrmann, Hanns, deutscher Orgelbauer im 17. Jahrhundert, der in Baiern lebte, hat in der Dreifaltigkeitskirche zu Ulm ein Werk mit 24 Stimmen gebaut, worüber Gerber im Anhang (Orgelprospekten) zu seinem Tonkünstlerlexikon vom Jahre 1790 berichtet.

†

Ehrnstein, Johann Jacob Stupan von, deutscher Componist, gab 1702 ein *Rosetum Musicum*, sechs Stücke für zwei Violinen und Generalbass enthaltend und 15 Bogen stark, und *XII Sinfonie a Viol. solo e Continuo* heraus.

†

Eichberg, Julius, trefflicher Violinvirtuose und geschickter Componist, geboren 1828 in Düsseldorf als der Sohn eines Musiklehrers, erhielt daselbst seinen ersten Violinunterricht und machte so Aufsehen erregende Fortschritte, dass auch Mendelssohn begann, sich für den kaum siebenjährigen Knaben zu interessiren und ihm empfahl, in dem Conservatorium zu Brüssel seine höhere musikalische Ausbildung zu suchen. Diesem Rathe folgte E. und wurde einer der besten Violinschüler von Meerts, während er bei Fétis Harmonie- und Compositionslehre studirte. Mit dem ersten Preise für Violinspiel wie für Composition gekrönt, konnte er schon 1844 dieses Institut verlassen und trat in demselben Jahre als zweiter Concertmeister in das Theaterorchester zu Frankfurt a. M. Im J. 1848 erhielt er einen Ruf als Lehrer des Violinspiels und der Composition an das Conservatorium zu Genf, welche Stelle er auch annahm und pflichtgetreu verwaltete. Als Musikdirektor nach Boston berufen, schiffte er sich 1857 nach Amerika ein und hat seitdem daselbst seinen bleibenden Wohnsitz genommen. Im J. 1867 gründete er in Boston ein Conservatorium nach europäischer Muster, welches sich schnell den Ruhm erwarb, eine der wenigen vorzüglichen Musikschulen der neuen Welt zu sein. Als Dirigent, Violinvirtuose und Lehrer ist E. überaus geschätzt und geachtet und seine Verdienste um die Einführung eines edlen und gediegenen Musiklebens sind sehr hoch anzuschlagen. — Seine Compositionen bestehen meist in Werken für Violine, als: sehr zweckmässigen Etüden, Duos für zwei Violinen, Trios für Streichinstrumente, die zum Theil auch in Europa gedruckt worden sind. Ausserdem hat er zwei in Amerika sehr beliebt gewordene englische Operetten: »*The doctor of Alcandra*« und »*The rose of Tyrol*« geschrieben, von denen die erstere allein in Boston über 50 Mal und später auch in New-York mit grossem Beifall gegeben wurde.

Eichberg, Oscar, talentvoller Componist und tüchtiger Pianist der Gegenwart, geboren am 21. Januar 1845 zu Berlin, ist der Sohn eines Musiklehrers, von dem er auch seinen ersten Unterricht im Clavierspiel und in der Musiktheorie empfing. Bereits in seinem zehnten Jahre liess er sich als Pianist mit grossem Beifall öffentlich hören und gab in Folge dessen auch selbständige Concerte. Um sich in dem praktischen Zweige der Kunst möglichst vollkommen und vielfach auszubilden, nahm er noch bei A. Löschhorn mit vorzüglichem Erfolge Clavierunterricht und widmete sich, ohne das öffentliche Auftreten ganz einzustellen, der musikalischen Lehrthätigkeit. In jungen Jahren schon erwarb er sich wie als Concertspieler, so auch als Lehrer einen bedeutenden Ruf in seiner Vaterstadt, dessen Solidität in Spiel und Methode besonders warm anerkannt wurde. Gleichzeitig vollendete er seine Compositionsstudien bei Fr. Kiel und trat nun selbstschöpferisch zuerst mit Liedern, dann mit Pianofortestücken und Chorgesängen in die Oeffentlichkeit; alle diese Arbeiten zeichnet Talent, Feinheit und eine besonnene, fast eklektische Haltung bei reiner, correkter Handhabung des Stylistischen aus. Im J. 1871 begründete E. einen Gesangverein, der im erfreulichen Aufschwunge begriffen ist, und mit dem er bereits mehrfach Beweise seines edlen, kunstwürdigen Strebens und seiner geschickten Direktion abgelegt hat. Auch als Musikschriftsteller durch Aufsätze in der Musikzeitung »*Echo*« und in der »*Neuen Zeitschrift für Musik*« hat sich E. vortheilhaft bemerklich gemacht und gehört nach dieser Seite hin zu den eifrigsten Vorkämpfern für die Einführung der französischen Tantièmeordnung in Deutschland. Als Vorstandsmitglied des Berliner Tonkünstlervereins, sowie als Mitglied des ständigen Ausschusses des Deutschen Musikertages wirkt er mit Erfolg nach diesem Ziele hin.

Eichberger, Joseph, einer der trefflichsten deutschen Bühnensänger der jüngsten Vergangenheit, erschien zuerst im J. 1823 auf dem Theater zu Pesth, von wo aus er nach Wien, Prag und Leipzig ging und grossen Beifall fand. Im J. 1834 gastirte er auf der Berliner Hofbühne und wurde, da er als Helden- wie als Spieltenor gleich verwendbar war, engagirt, hauptsächlich, um mit dem berühmten Bader zu alterniren. In dieser Stellung blieb er bis 1842, wo er durch den ihm überlegenen Mantius in den Hintergrund gedrängt wurde und gastirte darauf in London. Er wurde später für das Stadttheater in Mainz gewonnen, das er aber bald darauf mit dem in Königsberg vertauschte, woselbst er endlich, am 12. Septbr. 1848, Abschied von der Bühne nahm. Er blieb zwar in Königsberg, sang auch hin und wieder noch in Concerten, wirkte aber seitdem hauptsächlich als Gesanglehrer. — In seiner Blüthezeit besass er eine schöne, starke und doch sehr geschmeidige Stimme, die allseitig hohes Lob erfuhr, nicht so seine Gesangsbildung, die vielfach als ungenügend und mangelhaft Anfechtung von der öffentlichen Kritik erfuhr.

Eichenholz verwendet man seiner Dauerhaftigkeit wegen häufig zu Tonwerkzeugtheilen, besonders bei der Orgel. Seltener wird es zu Theilen, die unmittelbar tonzeugend wirken, gebraucht, obgleich seine fortpflanzende Schallgeschwindigkeit, der Faser entlang 3963 Meter, senkrecht gegen die Jahresringe 1581 Meter, und parallel mit den Jahresringen 1327 in der Secunde betragend, in Bezug auf Bildung von Beitönen empfehlenswerth im Vergleich mit vielen anderen Holzarten erscheint. Häufig, ja mit gewisser Vorliebe sogar, findet man E. zu sehr vielen mechanischen Nebentheilen bei Instrumenten verwandt. †

Eichholz, Friedrich Wilhelm, besonders als Musikkritiker bekannt, geboren am 18. Februar 1720 zu Halberstadt, woselbst er am 15. Mai 1800 als königl. preussischer Kammerdirektor starb, hat sich durch Uebersetzung einiger Opern- und Oratorientexte verdient gemacht. Die bemerkenswerthesten derselben sind »*Sancho Pansa*«, Operette, aus dem Französischen übersetzt 1776 und »die heilige Helena am Calvarberge«, Oratorium, nach Metastasio übersetzt und der Hasseschen Composition untergelegt 1782. †

Eichhorn, Adelarius, deutscher Musiker, der im Anfange des 17. Jahrhunderts lebte, gab »Schöne ausserlesene gantze neue Intradn, Galliarden vnd Couranten ohne Text, mit vier Stimmen componiret« (Nürnberg, 1615) heraus. †

Eichhorn, Johann, deutscher Violinspieler und Componist, geboren um 1756, hatte seinen Aufenthaltsort bei häufigem Wechsel besonders in Berlin, Bruchsal u. s. w. und wurde endlich 1807 als Violinist der Hofkapelle in Mannheim angestellt. Als Componist ist er mit Violin-Solos, drei Duetten für zwei Violinen, drei Streichquartetten und einem Quintett hervorgetreten.

Eichhorn, Johann Gottfried, einer der ausgezeichnetsten deutschen Gelehrten, am 16. Oktober 1752 zu Dörenzimmern im Fürstenthum Hohenlohe-Oehringen geboren, war anfangs Rektor zu Ohrdruff, wurde 1775 Professor der Philosophie und morgenländischen Literatur zu Jena, 1778 königl. grossbritannischer Hofrath und ordentlicher Professor und Doctor der Theologie zu Göttingen und starb am 25. Juni 1827. Für die Musik ist die in seiner Einleitung ins alte Testament Theil I § 71 ausgesprochene Ansicht, dass die Accente der alten Hebräer zugleich die musikalischen Tonzichen dieses Volkes gewesen seien, von Wichtigkeit. †

Eichhorn, Gebrüder, zwei als Wunderkinder angestaunte und gepriesene Violinvirtuosen, waren die Söhne des in Coburg angestellten Hofmusikus Johann Paul E., der auch denselben den ersten Musikunterricht ertheilte. Der ältere und bedeutendere der Beiden, Johann Gottfried Ernst E., geboren am 30. Apr. 1822 zu Coburg, war ein Geigentalent, wie es in der Geschichte der Virtuosität nur selten vorkommt und besass in seinem 12. Lebensjahre alle Eigenschaften und Vorzüge eines fertig ausgebildeten Künstlers. Bewundernswerth tüchtig, wengleich minder hervorragend, war auch der jüngere Bruder, Johann

Karl Eduard E., geboren am 17. Octbr. 1823. Der Vater verstand es, aus dem Talente seiner Kinder Capital zu schlagen und führte dieselben auf grossen und weiten Kunstreisen durch fast ganz Europa von 1829 bis 1835 in epochemachender Weise in die Oeffentlichkeit. Das Aufsehen, welches die beiden kleinen Künstler machten, war beispiellos und der sie begleitende Beifall enorm. Die ihnen zugemutheten Strapazen blieben jedoch nicht spurlos in Bezug auf den älteren, der schon am 16. Juni 1844 starb, nachdem er zugleich mit seinem Bruder Anstellung in der herzogl. coburg'schen Hofkapelle gefunden hatte.

Eichhorst, Karl, trefflicher deutscher Clarinettist, geboren 1808 in Berlin, war auf seinem Instrumente ein Schüler des königl. Kammermusiklers Tausch. Er hat auch componirt, jedoch ist von seinen Arbeiten nur ein Originalthema für Clarinette und Orchester im Druck erschienen.

Eichler, Ernst, deutscher Tonkünstler, der sich 1776 in Paris niederliess, wo er 1794 als Musiklehrer starb. Von seiner Composition erschienen 1783 daselbst zwei Hefte mit je 6 Violinquartetten.

Eichler, Friedrich Wilhelm, trefflicher deutscher Violonvirtuose, geboren 1809 zu Leipzig, erhielt die letzte Ausbildung auf seinem Instrumente in Kassel bei Spohr, zu dessen besten Schülern er mit zählt. Im J. 1832 wurde er Concertmeister im Theaterorchester zu Königsberg. Seit 1847 lebte er einige Jahre in London und siedelte hierauf nach Baden-Baden über. Componirt hat er, so viel man weiss, Mancherlei, doch sind nur wenige seiner Violinstücke im Druck erschienen.

Eichler, Heinrich, berühmter Mechanikus, geboren zu Liebstadt bei Pirna im J. 1637, lebte zu Augsburg und fertigte Orgeln und Flötenwerke in elegantester Form, welche bis in die fernsten Länder Verbreitung fanden. Er starb im J. 1719 zu Augsburg. †

Eichler, Johann Leopold, deutscher Tonkünstler, geboren zu Voitsdorf in Böhmen, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts erster Violinist in der herzoglich sachsen-zeit'schen Kapelle. Später fungirte er in Leitmeritz als Consitorialkanzlist und Musikdirektor an der Kathedrale, in welcher Stellung er am 25. Mai 1775 starb. Nach der Statistik von Böhmen Heft VIII soll E. hervorragend in Ausbildung von Sängern gewesen sein. †

Eichmann, Bernhard, deutscher Componist, geboren um 1755, lebte in Berlin und hat daselbst im J. 1784 drei Sinfonien seiner Composition zu neun Stimmen veröffentlicht.

Eichmann, Peter, deutscher Schulmann, der zu Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts in Stargard in Hinterpommern angestellt war, woselbst er auch 1623 als Emeritus starb, hat eine »*Oratio de divina origine atque militate multiplici praestantissimae ac nobiliss. artis musicae, habita pro more antiquitus recepto in schola Stargardiensi*« (Stettin, 1600) veröffentlicht. Vgl. Kritische Beyträge Band III p. 61.

Eichner, Ernst, deutscher Clavierspieler, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und veröffentlichte von seinen Compositionen in Amsterdam acht Lieferungen Sonaten und zwei grosse Concerte für Clavier. Letztere tragen die Opuszahl 5.

Eichner, Ernst, einer der vorzüglichsten und berühmtesten Fagottvirtuosen des 18. Jahrhunderts, geboren am 9. Febr. 1740 zu Mannheim. Um 1770 war er in der herzoglichen Kapelle zu Zweibrücken angestellt, aus der er jedoch heimlich entwich, als man seinem Abschiedsgesuche keine Folge gab. Er war hierauf bis 1772 in London und von da an als Mitglied der kronprinzlichen Hofkapelle zu Potsdam. Dort bildete er vortreffliche Schüler wie Knoblauch, Mast u. s. w. und starb im J. 1777. Neben seiner grossen Virtuosität und seinem Lehrtalente besass er vortreffliche Anlagen zur Composition, und seine Sinfonien, Concerte für die gangbarsten Instrumente, Quartette, Trios, Duos u. s. w. waren ihrer Zeit sehr geschätzt. — Seine Tochter, Adelheid E., geboren 1762 zu Mannheim, war eine hervorragende Sängerin mit schön gebildeter, umfangreicher Sopran-

stimme und grossartig entwickelter Kehlfertigkeit. Sie war 1784 Mitglied der königl. Oper in Berlin, starb aber schon am 5. Apr. 1787 daselbst in Folge von Ueberanstrengung. Sie war auch eine treffliche Clavierspielerin, nicht minder eine begabte Componistin, für deren Talent einige um 1780 erschienene Liederhefte zeugen.

Eidenbenz, Christian Gottlob, gemüthreicher deutscher Componist, geboren 1762 zu Stuttgart, wo er auch als Hofmusikus Anstellung fand und am 20. Aug. 1799 starb. Sein Talent erwarb ihm in seiner Zeit viel Ansehen; besonders geschätzt waren seine Balletmusiken. Im Druck erschienen sind von ihm nur Flötenduos, Clavierstücke und Lieder, von denen das von Hiemer gedichtete Kriegslied »Schön ist's unterm freien Himmel« in E.'s Composition zur Popularität gelangte.

Eidous, Marc Antoine, französischer Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts, geboren 1723 zu Marseille, lebte und starb in Paris.

Eifler, Michael, deutscher Gelehrter, geboren zu Zitten in Preussen am 13. Mai 1601 und gestorben zu Königsberg am 25. November 1657, wo er seit 1630 Professor der Logik und *Inspector Alumnorum* war, schrieb u. A. »*Primordia pansophiae*« in der von Seite 136 bis 152 musikalische Gegenstände behandelt werden.

†
Elgendorfer, Georg Joseph, deutscher Geistlicher und Lehrer, geboren 1745 im Baierischen, war Prediger und Organist in Landshut und hat mehrere Clavier-Sonaten und Concerte seiner Composition veröffentlicht.

Eigenthümlichkeit, s. Originalität.

Eigentliche Cadenz, gleichbedeutend mit vollkommener Cadenz. S. Cadenz.

Eigentlicher Dreiklang, so viel wie vollkommener, reiner Dreiklang. S. Dreiklang.

Eigentliche Fuge ist die kurze Bezeichnung für eine streng, nach allen Regeln der Kunst gearbeitete Fuge.

Ellen, der Gegensatz von Zögern, Ritardiren (s. d.) ist eine Vortragsart, welche darin besteht, dass das Zeitmass eines Musiksatzes allmählich beschleunigt wird. Bei der Darstellung drängender Empfindungen oder auflodernder Leidenschaftlichkeit kann das E. sehr zweckentsprechend angewendet werden; fehlerhaft und unzweckmässig aber ist es, wenn es aus Mangel an Taktfestigkeit oder an technischer Sicherheit hervorgeht. Die italienischen Vortragsbezeichnungen für den Eintritt einer beschleunigten Bewegung sind: *accelerando* (s. d.) und *stringendo* (s. d.).

Elfsaitiges Grundsystem (griech.: ενδεκάχορδον) nannten die Griechen das durch Timotheos eingeführte, aus elf Klängen bestehende System, das derselbe dadurch erhielt, dass er dem achtsaitigen von Hypate aus noch ein verbundenes Tetrachord zufügte. Dies System hatte den Vorzug vor dem achtsaitigen, dass es die vier Quint- und die drei Quart-Gattungen, welche sich durch die Lage der Halbtöne unterschieden, enthielt. Vgl. Boëtius I. 8 p. 20. 0

Ellsehov, Friedrich Christian, dänischer Schriftsteller, von der Insel Fühnen gebürtig, der im Jahre 1751 im 24. Lebensjahre als hoffnungsvoller Gelehrter starb, ist seiner Schriften wegen: »Leben des Pythagoras« (aus dem Dänischen von Weistritz übersetzt) (Kopenhagen, 1756); »Philosophiske, Historiske og Okonomiske Skrifter« (Kiöbenhavn, 1746), und »Philosophiske Breve« (Eben- das., 1748) unter die Musikschriftsteller zu zählen. †

Ellshow, Matthias, dänischer Schriftsteller in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gab eine kleine Schrift »*De choro cantico, a Davide instituto, ut templo inserviret*« (Kopenhagen, 1732) heraus, deren in der Vorrede angekündigte Fortsetzung »*de instrumentis, domiciliis et loco canendi, tempore et modo canendi*« jedoch nicht erfolgte. †

Einbildungskraft oder (dem Lateinischen nachgebildet) *Imagination* heisst das Vermögen des Geistes, unabhängig von der sinnlichen Empfindung Bilder (Vorstellungen) von Gegenständen oder deren Verhältnissen im Bewusstsein hervor-

zubringen. Insofern die einzelnen sinnlichen Empfindungen (in der Musik die Töne) nur sich selbst darstellen und die Auffassung der sinnlichen Dinge wesentlich auf der Verknüpfung und bestimmter Verbindung dieser einzelnen Empfindungen beruht, unterscheidet man die E. als Bildungsvermögen von einem Nachbildungsvermögen, d. h. von dem Vermögen, schon gehabte Empfindungen und Vorstellungen vermittle der Phantasie wieder in das Bewusstsein zurückzurufen. Der Verstand als die Kraft des Denkens in Beziehung auf Begriffe vollzieht einen ähnlichen Prozess vermittelst der Erinnerungskraft und des Gedächtnisses, und es ist klar, dass die Phantasie in dem eben genommenen Sinne mit der Erinnerungskraft nahe verwandt ist, ohne doch reproductiv, wiederholend, mit ihr zusammenzufallen. Denn die reproductiv E. veranschaulicht sich innerlich früher wahrgenommene Gegenstände in der Weise, wie sie dieselben wahrgenommen, ist also eine Art gesteigerter, lebhafter Erinnerungskraft, und von ihr unterscheidet man die produktive, schöpferische E., die man vorzugsweise Phantasie und Dichtungsvermögen nennt und die man bald im weiteren Sinne als das Vermögen, den reproducirten Vorstellungen andere Verbindungen und Formen zu geben, als in welchen sie ursprünglich ins Bewusstsein eintraten, bald im engeren, als das Vermögen einer originalen Produktion auffasst. Obgleich nun keinerlei Thatsache dafür spricht, dass diese Produktion dem Stoffe nach die Grenzen der gegebenen Erfahrung überschreitet, so dass sie etwa die Vorstellungen von Objekten erzeugen könnte, deren Merkmale mit dem schon vorhandenen Vorstellungsmaterial gar keine Aehnlichkeit mehr hätte, so gränzt doch das Phantasiren in der weiteren Verarbeitung dieses Vorstellungsmaterials im Erschaffen, künstlerischen Gestalten u. s. w., vorzüglich wo alles dieses absichtlich geschieht, sehr nahe an geistige Vorgänge und Thätigkeiten, die man sonst mehr dem Verstande, der Urtheilskraft und der Vernunft, oder endlich einem besonderen Vermögen, welches nur einzelnen Individuen zukommen würde, dem Genie nämlich, zuzuschreiben geneigt ist. Am freiesten wirkt die E. in dem Falle, wenn der Künstler ein schönes Kunstwerk entwirft und ausführt, denn dann kann sie alles herbeiziehen, was nur irgend in ihrem Bereiche liegt. Jedoch wird sie, soll sie anders nicht ausschweifend und excentrisch werden, immer der Leitung des Verstandes und der Vernunft sich hingeben müssen. Die Nachweisung der Bedingungen einer absichtlich reflektirenden Phantasie verlangt sehr eingehende und ausführliche Untersuchungen, welche der auf die Anthropologie gestützten Psychologie überlassen bleiben müssen.

Einhörig nennt man jedes Saiteninstrument, welches in Beziehung auf seinen Bezug zu jedem Tone nur eine Saite hat. S. Chor. — Ferner gebraucht man diesen Ausdruck zur Bezeichnung eines mehrstimmigen Tonsatzes für Chor, dessen sämtliche Hauptstimmen über nur einem Grundbasse liegen, nur einen Chor-Körper ausmachen. So ist z. B. ein achtstimmiges Tonstück einhörig, wenn es nur einen Grundbass hat; mehrhörig hingegen, wenn seine Stimmenmasse sich in mehrere Gruppen theilt, von denen jede auf ihrem eigenen Basse, welcher übrigens nicht immer eine Bassstimme zu sein braucht, sondern auch eine höhere Stimme sein kann, beruht. S. Chor, Doppelchor.

Eindruck oder **Impression** nennt man die länger andauernde Wirkung eines Gegenstandes auf unser Gemüth. Nur was aus dem Gefühle hervorgeht, wird vermögend sein, einen stärkeren oder schwächeren und in Folge dessen einen vorübergehenden oder anhaltenden E. auf das Gefühl des Empfangenden hervorzubringen. Ein Kunstwerk, welches den gehörigen Gefühlsausdruck in sich vereinigt, darf des erforderlichen E.'s auf unbefangene, empfängliche Naturen sicher sein. Jedoch beruht der Werth eines vollkommenen Kunstwerkes nicht auf dem E., den einzelne Theile, sondern den das Werk als Ganzes hervorbringt, nämlich auf dem Totaleindruck.

Einert, Karl Friedrich, kenntnissreicher deutscher Tonkünstler, geboren 1798 zu Lommatsch in Sachsen, wurde 1810 Schüler der Thomasschule in Leipzig, als welcher er sehr eifrig bei Schicht Musik studirte und später, besonders unter Friedr. Schneider's Leitung, sich zum Orgelspieler ausbildete. Selbst

dem Contrabass schenkte er seine Vorliebe und nahm auf diesem Instrumente Privatunterricht bei Wach, Mitglied des Leipziger Stadttheater-Orchesters. Bei einer gräflichen Familie aus Polen fand er 1820 Anstellung als Musiklehrer und gelangte mit derselben 1821 nach Warschau, wo E. von da an seinen bleibenden Aufenthalt nahm. Er wurde als Organist an die lutherische Kirche daselbst berufen und erhielt durch den Theaterkapellmeister Kurpinski im Hoftheater-Orchester die Stelle als Contrabassist. In diesen Aemtern starb er am 25. Decbr. 1836 zu Warschau an der Lungenschwindsucht, als Musiker wie als Mensch sehr geachtet.

Einfache Accorde heissen alle Accorde, welche innerhalb einer Octave liegen.

Einfache Intervalle nennt man solche Intervalle, die um so viele Stufen, als ihr Zahlname anzeigt, vom Grundtone selbst, nicht von einer der höheren oder tieferen Octaven desselben entfernt liegen. Demnach ist z. B. $c-g$ eine einfache Quinte, denn die Entfernung des g vom Grundton c beträgt in Wirklichkeit nur fünf Stufen; c_1-g_2 und c_1-g_3 hingegen sind zusammengesetzte (doppelte und dreifache) Quinten, denn jene liegt fünf Stufen über der Octave, diese um ebensoviel über der Doppeloctave des Grundtones c_1 , oder, anders ausgedrückt, jene ist um eine, diese um zwei Octaven von ihrem Grundton entfernt. Proportionen zwischen 2:1 und 1:1 stellen die einfachen Intervalle dar. S. Intervall und Zusammengesetzte Intervalle.

Einfacher Contrapunkt (latein.: *Contrapunctus simplex*); die Stimmen des Contrapunktes werden nicht umgekehrt. S. Contrapunkt.

Einfacher Doppelschlag, s. Doppelschlag.

Einfache Periode heisst die gewöhnliche achtaktige, aus Vorder- und Nachsatz bestehende Normalperiode, sobald nichts daran verengert oder erweitert ist. Näheres findet man in dem Artikel Periodenbau.

Einfache Sätze. Mit diesem Namen belegt man solche melodische Theile eines Tonstückes, die an thematischem Stoffe nur gerade so viel enthalten, als zum deutlichen Ausdrucke des Gedankens hinreicht, während in den erweiterten Sätzen und Perioden der Inhalt durch weitere Ausführung noch näher bestimmt wird. S. Periodenbau.

Einfache Taktarten bestehen aus nur einer Thesis und einer oder zwei darauf folgenden Arsen. Es giebt zweierlei Arten: eine geradezweitheilige und eine ungerade dreitheilige. Zu jener gehören der Zweizweitel-, Zweiviertel- und Zweiachteltakt; zu dieser der Dreizweitel-, Dreiviertel- und Dreiachteltakt. S. Accent; Takt.

Einfachheit ist eine ästhetische Eigenschaft der Kunstwerke, die sich sowohl am Gegenstande selbst und der inneren Durchbildung desselben, als auch an der Darstellung kundgiebt. Sie besteht im kunstlosen, gleichwohl strenge Sachlichkeit bezeugenden Zusammenstimmen aller einzelnen Theile eines Kunstwerks zum Ganzen. Alle Mittel verschmähend, wodurch eine stete Rücksicht auf das Gefallen die Aufmerksamkeit an sich zu reissen sucht, giebt sie niemals mehr als der Zweck fordert. Ihre Kunstmittel sind die anspruchslosesten, ihre Anordnung und Verbindung ist die natürlichste und fasslichste; sie ist fern von allem Gesuchten, allem Prunk und aller Ueberladung. Daher ist sie nicht reich und blendet nicht; aber sie ist sicher, tüchtig, wahr und innig. Die E. setzt immer Ursprünglichkeit der Empfindung und Anschauung voraus, dieses auch, wenn der Inhalt an sich schon mannigfach zusammengesetzt ist, und hat stets Klarheit und sachgemäss massvolle Verwendung der Mittel ohne jede Ueberladung des Ausdrucks zur Folge. In der edelen E. besteht die wahre Vollkommenheit eines jeden Kunstwerks, und alle Künste sind des Ausdrucks einer solchen fähig, aber, dem Inhalte jeder Gattung von Kunstformen entsprechend, der sehr zusammengesetzter Art sein kann, nicht überall in gleichem Grade, z. B. die Oper nicht wie die Tragödie, die Sinfonie nicht wie der Choral. Am zweckmässigsten ist sie in der Behandlung feierlich-erhabener und kindlich-unschuldiger Gegenstände, denen gegenüber man für E. sich häufig auch der Bezeichnung Einfalt bedient. Nicht aller Schmuck ist jedoch verwerflich,


sondern nur der unwesentliche, nicht am rechten Orte angebrachte; wer nach E. in künstlicher und übertriebener Art ringt, verfällt leicht in's Gesuchte und Trockene. Man kann von der E. wie von der Einfalt wohl sagen, dass sie mit der Unschuld verloren gehe; bei den älteren Meistern war sie unwillkürlich. — Die Darstellung oder Wiedergabe von Tonwerken betreffend, hat auch der Vortragende, insofern das Einfache sich durch einen vorzüglichen Grad des Treffenden der gewählten Mittel auszeichnet, also an sich selbst schon Vollkommenheit und ästhetischen Werth besitzt, aller zufälligen Schönheit aber nicht benöthigt ist, durch solche vielmehr oft beeinträchtigt werden kann, der E. zu huldigen und das, was der Tonsetzer einfach und bestimmt gegeben hat, ebenso darzustellen. Zu starkes Auftragen im Ausdruck und bezüglich der dynamischen Schattirungen, willkürliche Behandlung der Bewegung, Ueberschwänglichkeit des Gefühls und alle die sonstigen Aeusserlichkeiten, welche dem guten Vortrage überhaupt widersprechen, bekunden sich gerade der E. gegenüber als im höchsten Grade störend und wirken meist geradezu verletzend.

Einförmigkeit ist genau genommen Uebereinstimmung der Dinge in ihrer Gestalt. Man nennt aber auch einen einzelnen Gegenstand (eine Gegend, ein Gemälde u. s. w.) oder ein Werk (ein Tonstück, Gedicht u. s. w.) einförmig, wenn ihm die Mannichfaltigkeit ganz oder überwiegend abgeht, also dem Beschauer oder geistig Geniessenden desselben zu wenig Abwechslung im Genusse, zu wenig Unterhaltung gewährt. Eine solche E. hat demnach Langweiligkeit zur Folge. Für E. sagt man auch **Monotonie** und **Eintönigkeit**, und eine Tondichtung wird **monoton**, wenn dieselben Töne oder Klangfarben zu oft wiederkehren, wenn häufige Schlussfälle auf ein und dieselbe Note treffen, wenn gewisse melodische und harmonische Wendungen häufig wiederholt werden u. s. w.

Eingang, s. **Introduction**.

Eingelegt nennt man ein zu einem zur Ausführung gelangenden Tonwerke nicht gehöriges Musikstück, welches zwischen den Sätzen oder einzelnen Nummern des ersteren vorgetragen (eingeschoben, eingeschaltet) wird. Gewöhnlich geschieht dies in der italienischen Oper und zwar von Seiten derjenigen Sänger und Sängern, welche glänzen wollen, ohne dass ihnen ihre Parthien genügende Gelegenheit dazu darbieten. Rossini's »Barbier von Sevilla« und Donizetti's »Regimentstochter« erfordern sogar an bestimmten Stellen solche Einlagenummern. Es ist klar, dass die auf diese oder andere Art eingelegten, wenn auch eigens als Einlagen componirten Stücke die Einheit des Kunstwerkes aufheben und dem gebildeten Zuhörer als Unsitte erscheinen müssen, namentlich wenn, wie dies fast immer geschieht, die eingelegten Nummern mit dem Charakter des Hauptwerks contrastiren oder in Form von Bravour- oder Coloraturarien, Variationen oder Virtuosenstückchen lediglich den eitelen Zweck haben, dem Sänger Gelegenheit zu geben, seinen Vortrag oder seine Kunstfertigkeit auf Kosten eines grossen Ganzen und eines vernünftigen Zusammenhanges zu entfalten. Aehnliches gilt von den in früheren Instrumentalconcerten, meist der Vorschrift des Componisten gemäss an bestimmten Stellen gegen den Schluss eines Satzes hin einzulegenden Cadenzen, welche ungeschickt gewählt oder improvisirt, die Totalwirkung vernichten können. Die Qualität der gewählten Cadenzen ist ein Prüfstein für die Intelligenz des ausführenden Künstlers. — **Eingelegt** heisst auch bei Streichinstrumenten der feine doppelte Streifen schwarzen Holzes, von den Instrumentenmachern **Flödel** genannt, der, in die Decke eingelassen, um die Peripherie derselben sich herumzieht. Es bleibt zwar auf den Klang selbst ganz ohne Einfluss, ob dieser Streifen wirklich eingelegt, oder bloß aufgemalt, oder gar nicht vorhanden, da er nichts als eine äussere Verzierung ist; doch gilt ein eingelegter Flödel immer als ein Kennzeichen sauberer und sorgfältiger Arbeit, da er wirklich gut angefertigten Instrumenten in der That niemals fehlt. Findet er sich nur aufgemalt, so ist von vorn herein Grund zum Verdacht, dass das Instrument von nur geringer Art und keineswegs aus den besten Händen hervorgegangen sei.

Eingespielt, s. **Einspielen**.

Eingestrichen nennt man die Töne der Oktave, welche, nach dem neuen pariser Kammerton berechnet, durch 2625 bis zu 525 Schwingungen hervorgebracht werden. Diese Endtöne, gewöhnlich *c* genannt, sind die Grenztöne der vierten Oktave über dem *Contra-C* (s. d.). Die Bezeichnung eingestrichen selbst, wahrscheinlich im Laufe des 17. Jahrhunderts eingeführt, hatte in der Gewohnheit, die Töne der Männerstimme durch grosse und kleine Buchstaben zu notiren (s. *Tabulatur*), ihren Grund, welche auch bei Erweiterung des in der Kunst angewandten Tonreichs beibehalten wurde, so dass man die Töne der nächst höheren Oktave durch ein Abzeichen, einen Strich, den man über dem Buchstaben anbrachte, kennzeichnete. Da später noch höhere Oktaven in Gebrauch kamen, die leicht durch Hinzufügung eines neuen Striches markirt wurden, nannte man die Klänge dieser Oktave ausdrücklich die *e.en.* In neuester Zeit fügt man dem kleinen den Ton bezeichnenden Buchstaben die Zahl des Oktavenabstandes rechts unten oder oben hinzu, welche der gemeinte Klang von dem gleichen der kleinen Oktave (s. d.) hat, ohne deshalb den Namen der Oktave zu ändern, da die Zahl stets der Anzahl von Strichen gleich. Alle Töne der *e.en* Oktave werden somit entweder \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} etc. oder c^1 , d^1 , e^1 etc. notirt. — Zuweilen hört man auch wohl von *e.en* Noten sprechen, wenn Achtelnoten gemeint sind, weil diese —  — durch Hinzufügung eines dicken Striches zu dem Viertelnotenzeichen entstehen. Diese Bezeichnung jedoch anzuwenden, ist, da sie überflüssig und zu Irrthümern Anlass giebt, als unstatthaft zu bezeichnen. 2.

Eingreifen der Hände, ein beim Clavierspiel gebräuchlicher technischer Ausdruck, welcher das Verfahren bezeichnet, mit einer Hand einzelne oder mehrere gleichzeitige Töne zu spielen, welche in den Räumen zwischen denjenigen Tönen liegen, die mit der anderen Hand angegeben werden. Beide Hände kommen bei diesem Verfahren so übereinander zu liegen, dass die eingreifende Hand die andere, welche in der Regel ihre Stellung im Wesentlichen nicht, oder doch nur unbedeutend verändert, bedeckt. Welche von den beiden Händen die eingreifende und welche die stillstehende sein soll, ist mit Leichtigkeit aus dem Zusammenhange und aus der Figur der betreffenden Noten zu ersehen, welche letztere meistens für die rechte Hand nach oben und für die linke nach unten gestielt sind. In zweifelhaften Fällen übrigens pflegt der Componist im Interesse der richtigen Ausführung zu den Noten der eingreifenden Hand die Bemerkung *sopra* (oben) zu setzen oder nur als grössere Verdeutlichung die abgekürzte Bezeichnung *M. D.* oder bloß *D.* für *mano destra*, d. i. rechte Hand und *M. S.* oder bloß *S.* für *mano sinistra*, d. i. linke Hand beizufügen.

Einhängeloch nennt man in der Instrumentbaukunst jedes Loch eines Tonwerkzeugs, welches zum Einhängen eines anderen Instrumenttheils dient. Vorzüglich kommt dieser Fachausdruck bei den Clavierversfertigern vor, indem sie die Schleife von dem einen Ende der Saite, womit dieselbe an den kleinen Eisenstift gehängt wird, so wie das Loch in der Taste, wo diese auf dem sogenannten Wagebalken (s. d.) ruht, durch welches ein Eisenstift geht, und alle ähnlichen nothwendigen Löcher als *Echer* bezeichnen. Die Bestimmung eines *E.s* bedingt dessen Grösse und Gestaltung. Auch andere Instrumentmacher, wie Orgelbauer, wenden diesen Ausdruck oft an. †

Einheit (griech.: *μονάς*) nannten die Griechen den Urbestandtheil der arithmetischen Wissenschaft, ein Begriff, dessen Bedeutung in der mathematischen Klanglehre wesentlich ist.

Einheit, eine der wesentlichsten Eigenschaften eines Kunstwerks, ist die Uebereinstimmung der Theile eines Werkes, d. h. ihre wechselseitige Bestimmung durch einander zu einem eben durch dieses gegenseitige Verhältniss seiner Theile gefallenden Ganzen. Sie darf keiner Production fehlen, welche den Anspruch auf irgend welche künstlerische Bedeutung erhebt, da sie allen einzelnen Theilen Zusammenhang unter sich wie mit der Grundidee des Ganzen verleiht und die innere Nothwendigkeit der Form und des Inhalts, der Charaktere und der Handlung verdeutlicht. Die Hervorbringung eines ungestörten Totaleindrucks, ungeachtet aller

von einander verschiedenen Einzelheiten, ist von der E. vollkommen abhängig, weshalb, streng genommen, eigentlich alles aus der Darstellung hinwegfallen sollte, was nicht zur unmittelbaren Versinnlichung und Umgebung des Hauptgegenstandes im Mittelpunkte der Darstellung gehört. Wie die übrigen allgemeinen ästhetischen Eigenschaften wird auch die E. ebensowohl für den Gegenstand und die Darstellung für sich, als auch für beide im Verhältniss zu einander verlangt. Verstösse gegen die Gesetze der E. können nun bereits in der Anlage des Kunstwerks oder auch in der Ausführung, oder in beiden begangen werden; wo sie aber auch vorkommen, sind sie geeignet, das Verständniss, besonders einer Tondichtung, zu erschweren oder ganz aufzuheben. Die Vermischung mit Fremdartigem und Ungehörigem z. B. muss unbedingt eine Verwirrung des Gefühls im Hörer zur Folge haben; dieses wird von dem Gegenstande abgelenkt und kommt über den störenden Einzelheiten zu keiner klaren Vorstellung des Ganzen, während eine einheitliche Entwicklung durch ihre stetigen gleichartigen oder ähnlichen Eindrücke das Gefühl in eine bestimmte Richtung lenkt und zu deutlicheren Vorstellungen nöthigt. Das erste und vorzüglichste Mittel einheitlicher Gedankenentwicklung in der Musik ist die Aehnlichkeit, besonders die rhythmische und melodische; doch wird man häufig einheitliche Eindrücke empfangen, ohne eine solche Aehnlichkeit auch wirklich nachweisen zu können. Es waltet eben dann eine innere Beziehung, die verstandesmässig sich nicht erklären lässt. Dass diese E. aber nicht Monotonie sein darf, sondern durch Mannigfaltigkeit, ja selbst durch Contraste belebt sein muss, ist an anderen Orten nachgewiesen, Grundbedingung ist nur die, dass auch diese Elemente als einem einheitlichen Grundgefühl entsprungen, nicht als fremde, von aussen her entgegenstellte Mittel sich erweisen. — Zu weiterem Verständnisse dieses Gegenstandes lese man noch die Artikel Anlage, Ausführung, Contrast, Mannigfaltigkeit, Cyklische Formen u. s. w. nach.

Einicke, Georg Friedrich, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren zu Hohlstedt in Thüringen am 16. April 1710, erlernte die Anfangsgründe in den Wissenschaften wie in der Musik bei seinem Vater, der dort Cantor und Organist war, besuchte dann sieben Jahren lang die Schule zu Klosterdondorf und Sangerhausen, worauf er 1732 die Universität zu Leipzig bezog, wo er unter Bach und Scheibe seine musikalische Ausbildung, besonders in der Composition vollendete. Als er auch seine akademischen Studien beendet hatte, trat er in das Amt seines Vaters, der eben gestorben war, welches er bis zum Jahre 1746 verwaltete. In diesem Jahre wurde E. zum Cantor und Musikdirektor nach Frankenhausen berufen und 1757 von dort nach Nordhausen, wo er am 20. Februar 1770 starb. Er hat nach den Kritischen Beyträgen Band II Seite 461 mehre Jahrgänge Concerte und Sinfonien, so wie viele Gelegenheitsmusiken und kleinere Musikstücke geschaffen.

Einklang (griech.: *Homophonos*, latein.: *Unisonus* und *Aequisonus*), die reine Prime, nennt man die vollkommene Uebereinstimmung zweier Töne von gleicher Höhe und Tiefe. Nach mathematischer Erklärung würde es heissen: Zwei Töne von gleicher Grösse, im Verhältnisse 1 : 1, erzeugt von zwei Tonkörpern, die in einer Zeiteinheit eine gleiche Anzahl Schwingungen vollbringen, wozu an Saiten gleiche Länge, Schwere und Spannung erforderlich sind (s. Klang), rufen den E. hervor. Wenngleich Tonidentität und nicht Tonzwischenraum, wird der E. oder die vollkommene (reine) Prime im harmonischen Gebrauche doch als Intervall genommen, auch von den alten Musikschriftstellern für eine Consonanz, mithin für ein Intervall, ja sogar für den Quell und Ursprung aller Consonanzen (*»quem dicunt fontem et originem omnium concordantiarum«* sagt Tinctoris) erklärt. Tinctoris definirt dem entsprechend den E.: *»Est concordantia ex mixtura duarum vocum in uno et eodem loco positarum effecta«* und Gaudentius: *»Homophoni sunt, qui nec gravitate, nec acumine inter se differunt.«* Die Octave als Schwingungsverhältniss 2 : 1 erscheint durch Halbiring der Saite des E. als seine doppelte Tongrösse, zu ihm wie das Doppelte zum Einfachen sich verhaltend, wird daher auch häufig an seine

Stelle gesetzt oder durch ihn vertreten, oder verdoppelt ihn. Denn beim vierstimmigen Gebrauch der Dreiklänge muss ein Intervall derselben verdoppelt werden, was dann ebensowohl in der Octave als im E. geschehen kann, daher auch beide, E. und Octave, hinsichtlich ihrer Fortschreitung denselben Regeln unterworfen sind, so dass beispielsweise in zwei verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes ebenso wenig zwei Einklänge wie zwei Octaven in Parallelbewegung unmittelbar aufeinander folgen dürfen. **S. Fortschreitung der Intervalle.** Daher stammt denn auch die Annahme, der E. sei ein Intervall. Der Umstand, dass seine Glieder von Instrumenten oder Stimmen von verschiedener Klangfarbe ausgeführt, deshalb als Klangverschiedenheit erscheinen können, kommt dabei gar nicht in Betracht, denn die Klangfarbe hat mit der Tongrösse gar nichts zu schaffen, das *c₁* auf der Clarinette und dem Violoncello oder Fagott bleibt ein und dasselbe Tonverhältniss. Vgl. auch Zarlino, *Opere* (1589) I. 183 und 193. Aber die vollkommene Prime kommt in Theorie und Praxis jeden Augenblick in solche Verbindung mit den Intervallen, dass man sie in solchen Fällen wenigstens als wirkliches Intervall nothgedrungen gelten lassen muss. Der wichtigste Grund dafür ist eben der bereits angeführte, dass ihre beiden Töne, zwar von einerlei Grösse, doch in zwei verschiedenen Stimmen ebenso gut wie die Octave als Haupttöne einer Melodie oder Harmonie gebraucht werden können, wobei denn jedes ihrer beiden Glieder seinen selbständigen Fortgang nehmen muss. — Ueber die durch Erweiterung der vollkommenen Prime um einen halben Ton entstehende übermässige Prime sehe man den Artikel Prime.

Einlage, s. Eingelegt.

Einleitung, s. Ouvertüre, Introduction, Intrade, Entrée. Betreffend die Einleitung in mehrsätzigen Instrumentalstücken sehe man Sonate.

Einleitungsclausel, s. Leitclausel.

Eins. Die Zahl 1 bezeichnet in der Musikschrift: a) die Prime oder den Grundton; b) die erste oder obere Stimme; c) in der Applicatur der Violine den Zeigefinger, in der des Pianoforte den Daumen oder ersten Finger und in der der Orgel den ersten Finger (beziehungsweise den linken Fuss). In englischen Lehrbüchern und Clavierschulen wird beim Pianoforte der Zeigefinger durch die Zahl E. angedeutet, der Daumen dagegen durch ein Kreuz oder eine Null; d) die Abweichung beim doppelten Schlusstakt.

Einsalter, s. Monochord.

Einschlagende Zunge, s. Zunge.

Einschnitte nennt man solche kurze oder fühlbare Ruhepunkte längerer Melodien, die noch keinen vollständigen Tongedanken begränzen. Auch versteht man darunter das noch unvollständige melodische Glied selbst. Das Nähere findet man unter Periodenbau. S. auch Absatz, Abschnitt, Cäsar, Rhythmus.

Einsetzen, s. zunächst Eintritt. Sodann bezeichnet dieser Ausdruck in der Orgelpedal-Applicatur das Wechseln der Füsse auf einer und derselben Pedaltaste, jedoch mit dem Zusatze, dass dabei der Ton ununterbrochen fortklingen, oder von dem einsetzenden Fusse jedesmal wiederholt angegeben werden soll. Einige Orgelspieler nennen das letztere Verfahren auch Nachrücken, obwohl genau genommen dieser Ausdruck mehr für das erstere gilt.

Einsingen ist sowohl die Uebung des Einzelnen zur Erlangung gehöriger Festigkeit und Sicherheit im Gesange, als auch das fleissige Zusammenüben mehrerer Singenden oder eines Chors zu genauem und richtigem Vortrage von Gesangsstücken.

Einspielen. Dieser Fachausdruck wird im Allgemeinen von der ersten vorbereitenden Behandlung von Streich- und Tasteninstrumenten gebraucht, welche Behandlung bei jenen eine gleiche Ansprache aller Töne und bei diesen einen gleichmässigen Anschlag zu erzielen bezweckt. Die Art des E.s eines Streichinstrumentes geschieht in derselben Weise, wie in dem Artikel Anblasen (s. d.) die erste Behandlung von Blasinstrumenten empfohlen ist, weshalb wir hier darüber hinweggehen. Ueber die inneren körperlichen Vorgänge bei den Ton-

werkzeugen während des E.s wie Anblasens ist Folgendes zu bemerken: Bei ganz neuen Streichinstrumenten sprechen viele Töne nicht mit der Zartheit und Reinheit an, wie es der Fall ist, wenn ein tüchtiger Künstler längere Zeit jene Instrumente in Behandlung hatte. Die diesen Erscheinungen zu Grunde liegende Ursache ist eine gemeinsame mit der bei Blaseinstrumenten und kann keine andere sein, als die Umänderung, welche die innere Textur der schwingenden Theile, bei den Blaseinstrumenten der Holzwandungen, bei den Streichinstrumenten namentlich des Resonanzbodens, erleidet. Die Kraft, mit welcher eine einzige Schwingung auf die starren Theile der Instrumente wirkt, ist zwar so gering, dass es unmöglich ist, ihr einen irgend bemerkbaren Effekt zuzuschreiben. Aber wenn man bedenkt, dass bei vielen Tönen dieser Einfluss sich in einer Sekunde viele hundert-, ja mehrere tausendmal wiederholt und dass ein Instrument Stunden und Tage lang im Gebrauch ist, so braucht man überhaupt nur die grossen Wirkungen der Summirung kleiner Ursachen kennen gelernt zu haben, damit jene Aenderungen im Gefüge der Instrumentaltheile das Unbegreifliche verlieren. Man ist freilich im gewöhnlichen Leben so wenig an derartige Erfahrungen gewöhnt, dass das Fortrücken, das Drehen und Gleiten der Tische unter dem Einfluss vieler zitternder Finger eine experimentelle Aufregung in der ganzen civilisirten Welt hervorrufen konnte. Es war nöthig daran zu erinnern, dass der Tropfen den Stein aushöhlt, dass Brücken unter dem taktmässigen Schritte von Menschenmassen einstürzten, deren hundertfaches Gewicht, wenn in Ruhe, dem Bauwerk keine Gefahr hätte bringen können. Etwas näher unserm Falle liegen die merkwürdigen Texturveränderungen, welche in der Metallmasse von Maschinentheilen, Eisenbahnschienen, Telegraphendräthen erfolgen, wenn diese Körper lange fortgesetzten Erschütterungen unterworfen sind. Das Eisen, das Kupfer, welche anfangs zäh und geschmeidig waren, werden allmähig unter dem Einfluss jener Bewegungen im Innern krystallinisch und brüchig. Wenn solche Umlagerungen in diesen zähen Substanzen möglich sind, wie soll man annehmen, dass das faserige Gefüge der Hölzer von den heftigen und raschen Erzitterungen, welche das Tönen begleiten, unberührt und unverändert bleiben solle. Wenn man bedenkt, welche zahlreiche Schwingungsarten dem Holze des Resonanzbodens durch die ganze Scala eines Streichinstruments hinauf zugemuthet werden, so leuchtet ein, dass in der aufs Geradewohl gewählten Holzplatte des neuen Instruments manche Faser jenen Schwingungen widerstreben mag. Schwache Resonanz, also magerer Ton, oder begleitende Geräusche und Misstöne sind die Folge solcher Widerstände, welche aber durch tausendfach wiederholte Proben endlich besiegt werden, indem das Gefüge des Holzes kleine Aenderungen erleidet, welche unserm Gesichtssinne freilich stets unzugänglich bleiben werden. Resonanzböden von geschmeidigem Metall würden allmähig in krystallinische Struktur übergehen, welche auf einer Bruchfläche sehr deutlich gegen die faserige Beschaffenheit frisch geschmiedeten und gewalzten Metalls absticht. Als ähnliche Vorgänge bestätigend ist folgende Auslassung eines in der Behandlung der Streichinstrumente erfahrenen Künstlers anzusehen. Derselbe versicherte, dass bei eingespielten guten Streichinstrumenten der Bogen sogleich beim ersten Ansatz gleichsam innig mit der Saite verwachse und der Ton bei der ersten Berührung rein und klangvoll hervortrete, während bei neuen noch nicht eingespielten Instrumenten ein grösserer Kraftaufwand nöthig sei, um den Ton zum vollen Ansprechen zu bringen, und der Bogen in weniger homogener stetiger Bewegung, gleichsam holpernd, über die Saiten fahre. Der zum E. erforderliche Kraftaufwand sei grösser bei einem neuen Violoncell als bei einer Violine. Wenn nun dieselben körperlichen Vorgänge zwar auch bei den eigentlichen, den guten Ton fördernden Instrumenttheilen (Resonanzboden) der Tasteninstrumente (Pianos etc.) eintreten müssen, so braucht man dennoch den Ausdruck E. bei diesen weniger in Bezug auf die Anbahnung der gleichmässigen Tongaben; man wendet vielmehr denselben an, wenn man die Behandlung eines neuen Instruments in der Absicht vornimmt, ein durchaus flüssiges und gleichmässiges Zugebotestehen der Mechanik zu erzielen. Wie man sächlich E., die Ein-

heit der Mechanik eines Instruments zu erzielen, nennt, so findet dieser Ausdruck auch eine persönliche Anwendung. — Das Bemühen eines Instrumentisten, sich durch Spielen auf einem ihm bisher unbekanntem Instrumente mit den Klang- und Behandlungseigenheiten desselben vertraut zu machen, sowie das öftere probeweise Aufführen von Compositionen für mehrere Instrumente, um das beste Zusammenspiel in Bezug auf Rhythmus und Intonation zu erzielen, nennt man ebenfalls E. Erstere Art des E.s angehend, muss man beachten, dass jedes Instrument mehr oder weniger Eigenthümlichkeiten in Bezug auf Ton und Bau besitzt, die kennen zu lernen auch dem grössten Virtuosen nothwendig sind, wenn er die auf dem Instrumente möglichste vorzüglichste Kunstleistung zu geben im Stande sein soll. Um diese jedoch kennen zu lernen, bedarf es nicht allein des Durchgehens aller Klangregionen, sondern eines aufmerksamen Studirens derselben in möglichst allen Zeitmaassen und eines Verbindens der verschiedensten Regionen in gleicher Weise, damit auch ausser den tonlichen Verschiedenheiten dieses Instruments von dem gewöhnlich von dem Künstler behandelten die etwaigen kleinen baulichen Unterschiede demselben nicht unbekannt bleiben. So wichtig nun diese Art des E.s für Virtuosen, ebenso wichtig ist die oben unter zu zweit erwähnte, wenn mehrere Instrumentisten ein bestes Zusammenspiel zu erzielen suchen; E. eines Orchesters etc. Bietet ein streng gemessener Rhythmus den Darstellern auch keine Schwierigkeit, wenn die technische Gewandtheit vorhanden, so werden doch, selbst in älteren Tonschöpfungen vorkommende, zögernde und eilende Stellen ein E. wünschenswerth, wenn auch nicht unbedingt nothwendig machen. Gefordert aber muss dasselbe geradezu werden, wenn neuere Tonschöpfungen, die immer mehr sich einer strengen Zeitbewegung entfremden und oft in sich selbst rhythmisch verschiedene Tonfäden als zeitmaassgebenden Leiter besitzen, ausgeführt werden sollen, indem nur ein vollkommenes E. den einzelnen Ausführenden erst zur richtigen Auffassung seiner Kunstaufgabe befähigt. Ausser diesem taktlichen Theil des E.s ist noch der klangliche von hoher Bedeutung. Mehrere Instrumentisten, die in Gesammtheit einen Tonkörper darstellen sollen, müssen in der Intonation ihrer besondern Tongaben oft zu Gunsten der Harmonie fühlend kleine Aenderungen eintreten lassen, welchen Intonationsvollkommenheiten noch zuweilen sich dynamische (d. h. dass mancher Ton oder Tongang im Verhältniss zu einem andern gleichzeitig erklingenden in geringerer oder grösserer Stärke vortragen werden muss) sich beigesellen, müssen somit, um alle diese Erfordernisse eines Kunstwerks kennen und geben zu lernen, zahlreiche Versuche machen oder sich einspielen. Lösen ausführende Sänger oder Instrumentisten die hierhin zielenden Kunstaufgaben in hervorragender Weise, so sagt man in der Fachsprache, dieselben hätten sich gut eingesungen oder eingespielt. 2.

Einstimmen oder Accordiren (latein.: *accordare*) nennt man die dem Beginne einer Musik vorangehende genaue Regulirung der Tonhöhe aller dabei betheiligten Instrumente nach einem festen Stimmtone. Besonders betrifft dieses Verfahren die Saiteninstrumente, deren Tonhöhe wandelbar ist; die Blasinstrumente stehen schon an und für sich im festen Gabeltone, wenngleich sie durch Temperaturwechsel kleine Abweichungen erleiden, und manche Holzblasinstrumente durch Ausziehen (d. i. durch eine geringe Verlängerung der Röhre) ihre Stimmung ein wenig vertiefen können, wozu sich die Instrumentisten jedoch nur ungern verstehen, da die Reinheit ihrer Tonleiter darunter leidet. Die Streichinstrumente müssen daher beim E. nach den Blasinstrumenten und, wenn auch solche vorhanden, nach Clavier oder Orgel sich richten. S. auch *Accordare* und *Angeben*.

Einstimmig oder homophonisch nennt man einen für eine einzelne Stimme geschriebenen Tonsatz, auch dann noch, wenn er mehrfach besetzt ist und im Einklange (s. d.) oder in der Oktave (*all' unisono* oder *all' ottava*) begleitet wird.

Einstudiren nennt man die behufs der Reproduktion auf ein Tonstück verwendete Thätigkeit, welche den Zweck hat, sowohl die darin enthaltenen Schwierigkeiten mit voller Sicherheit und Freiheit zu bewältigen, als auch dasselbe nach seiner geistigen Seite hin so vollkommen zu durchdringen, dass man es der

Mechanik und dem Inhalte nach durchaus sich zu eigen gemacht hat und fertig und mit richtigem Ausdrucke vorzutragen vermag. Hat der einzelne Virtuose, oder der ganze Chor oder das Orchester ein Tonwerk so weit geübt, dass es zum Vortrage reif ist, so sagt man, es sei einstudirt.

Eintritt oder **Eintreten** (französ. *Entrée*) bezeichnet denjenigen Zeitpunkt, in welchem in einem mehrstimmigen Tonwerke eine Stimme entweder zu Anfange des Tonsatzes oder im Verlaufe desselben nach einer Pause anfängt sich hören zu lassen. Selbstverständlich wird mit dem Eintritte von Haupt- oder Nebenthemen, Haupt- und Füllstimmen, einzelner Instrumente und ganzer anderer Klangcombinationen, anderer Harmonien oder Stärkegrade und was sonst noch vorkommt, jederzeit eine Absicht auf besonderen Ausdruck und bestimmte Wirkung verbunden sein müssen, sonst ist der E. verloren, nichtssagend und bedeutungslos. Am häufigsten kommt der Ausdruck E. bei Fugen oder überhaupt bei Sätzen, die im kanonischen Style componirt sind, vor, weil hier gewöhnlicher als sonst die sämtlichen Stimmen nicht zugleich anfangen, sondern eine nach der andern eintritt. S. Fuge, Imitation, Kanon, Contrapunkt u. s. w.

Eintrittszeichen oder **Eintretungszeichen**, von welchem an ein Stück zu wiederholen ist, s. Wiederholungszeichen; als Zeichen (§) für die nachahmenden Stimmen im geschlossenen Kanon, s. Kanon.

Eireos (griech.: εἰρηός, lateinisch: *nexus*) hiess in der griechisch-katholischen Kirche eine Composition, die die Sänger mit leichter Mühe unter einander selbst machten und nach welcher die anderen Lieder und Hymnen abgesungen wurden. Schöttgen's *Antiqu. Lex.*

0

Eis (ital.: *mi diesis*, französ.: *mi dièse*) nennt man den um einen Halbton (s. d.) erhöhten *e* genannten Klang, welcher Name aus der Lautbenennung des Urtons *e* und der den Grad der Erhöhung kennzeichnenden Sylbe *is* (s. d.) entstand; diese Erhöhung wird in der Notirung durch Versetzung eines Kreuzes vor der *e* darstellenden Note angezeigt. Der *eis* genannte Klang, als übermässige Terz von *c* ab durch das Verhältniss 96:125 darzustellen, wird in dem gleichtemperirten System, das gewöhnlich die Tasteninstrumente darstellen, durch den sonst *f* genannten Klang vertreten. Dies ist eigentlich falsch, da *f*, von *c* ab durch das Verhältniss 3:4 darzustellen, durchaus von *eis* verschieden klingt. Doch die Eigenheit unseres Ohres, welches kleine Klangunterschiede bis zu einem gewissen Grade hin erträgt, sowie harmonische Anforderungen, die mittelst Tonwerkzeugen mit festen Tönen geleistet werden müssen, liessen diesen Gebrauch des *f* statt *eis* Platz greifen. In Tongaben durch Instrumente jedoch, welche eine Tonhöhenabwägung gestatten, werden wir stets die *f* und *eis* notirten Klänge auch von anderer Höhe geben, was besonders hervortritt, wenn *eis* als Leitton (s. d.) auftritt.

2.

Eisel, Johann Philipp, Rechtsgelehrter und Tonkünstler, geboren 1698 zu Erfurt, war auch in seiner Vaterstadt angestellt und gab eine Schrift heraus, betitelt; »*Musicus autodidactus etc.*« (Erfurt, 1738), welche für die Kenntniss der damals im Gebrauch befindlich gewesenen Instrumente von Wichtigkeit ist.

Eiselt, Johann Heinrich, vorzüglicher Violinist, Schüler Tartini's, war seit 1756 Mitglied der Kapelle zu Dresden und hat seit 1766 verschiedene Violincompositonen geschaffen, die jedoch sämtlich nur im Manuscript bekannt geworden sind.

†

Eisen wird auf die mannigfaltigste Weise bei der Verfertigung von Tonwerkzeugen verwandt, so dass es fast unmöglich ist, über die Einzelverwendung desselben in Kürze nur annähernd zu berichten. Hierzu ist nicht allein die Festigkeit des E.s der Grund, sondern zugleich die bedeutende Schallfortpflanzungsfähigkeit desselben (5600 Meter in einer Sekunde). In grösserer Dicke zu Spreizen verarbeitet, um die Dauerhaftigkeit der zarteren Instrumenttheile zu fördern, ist das E. ein Instrumenttheil, der die Schallfortpflanzungsfähigkeit noch in höherem Maasse besitzt als irgend eine Holzart, und in Drathform zeigt sich diese Eigen-

heit im Verhältniss zu der des Holzes nur wenig geringer. Es ist somit anzunehmen, dass durch diese Eigenheit des E.s die Resonanz viel mehr als durch Anwendung irgend eines andern Metalles gefördert wird. In neuester Zeit hat man das E. auch als ausschliessliches Material zum Bau von Streich- oder Blaseinstrumenten verwandt; wir nennen das Nagelklavier (s. d.), das Panmelodicon (s. d.) für ältere Versuche, denen sich die von Violinen (s. d.) und Clarinetten (s. d.) in neuester Zeit anschliessen.

2.

Eisenhofer, Franz Xaver, vorzüglicher deutscher Liedercomponist, wurde am 29. Novbr. 1783 zu Ummünster in Oberbaiern geboren und war der Sohn armer Bauersleute, die ihn von vornherein zum Studiren bestimmten. Den ersten Unterricht erhielt er in dem Benediktinerkloster Scheyern, woselbst er auch Violinspiel und Gesang, sowie vom 11. Lebensjahre an die Elemente des Generalbasses treiben musste, Studien, die er auch auf dem höheren Gymnasium zu Neuburg später eifrig fortsetzte. In München bezog er darauf die Universität, um Philosophie zu studiren, und dort machte er zugleich eine gründliche Harmonielehre und contrapunktische Schule bei dem berühmten Theoretiker und Hofclaviermeister Jos. Grätz durch. Die mit der Philosophie verbundenen theologischen Studien vollendete er in Landshut, worauf er in das Priesterseminar in München trat. Da ihm aber der geistliche Stand nicht zusagte, trat er während des zweiten Semesters wieder aus und wandte sich dem Studium der Philosophie zu. Nach Vollendung desselben wurde er Hofmeister beim Grafen La Rosée und machte in dieser Stellung mehrjährige Reisen durch die Schweiz, Frankreich und Italien mit. Im J. 1810 erhielt er eine Anstellung als Unterlehrer in Landshut und wirkte sodann an den Gymnasien zu Passau, Neuburg und Würzburg als Lehrer, Oberlehrer und Professor, bis er 1825 in Würzburg zum Studienrektor ernannt wurde. Sieben Jahre später wurde er Kreisscholarch, 1840 Ehrendoktor der Philosophie von Seiten der Würzburger Hochschule, 1854 Ritter des bayerischen Michaels-Ordens und starb am 15. August 1855 zu Würzburg. — Von E.'s zahlreichen, werthvollen Compositionen sind nur 24 Werke, bestehend aus einstimmigen Liedern mit Clavierbegleitung, drei- und vierstimmigen Männergesängen und einer Ode für Chor und Orchester, »Die Königsfeier« betitelt, im Druck erschienen. Ganz vorzüglicher Beliebtheit erfreuten sich lange Zeit hindurch seine Lieder für Männerstimmen, zu denen er, wie zu vielen seiner Cantaten, meist die Texte selbst dichtete. Solcher Cantaten für Männerstimmen, viele Instrumental- und Kirchenstücke u. s. w., welche eine gewisse locale Bedeutung hatten, fanden sich in seinem Nachlasse im Manuscript.

Eisenhuet, Thomas, deutscher Kirchencomponist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war um 1676 Musikdirektor beim Fürsten zu Kempten und zuletzt regulirter Chorcherr des Klosters zum heil. Georg in Augsburg. Seine musikalischen Arbeiten bestehen in vielen mehrstimmigen Concerten, die er unter dem Titel »*Harmonia sacra*« (Augsburg, 1675) veröffentlichte, ferner in Messen, Offertorien, Antiphonien u. s. w. und in einem theoretischen Werke, »*Musikalisches Fundament*« betitelt, das mehrere Auflagen erlebte.

Eisemenger, Michael, geschickter und erfindungsreicher Mechaniker, geboren um 1805 in der Pfalz, hat verschiedene sinnreiche mechanische Erfindungen für Notirung und Instrumente (Notenumwender, Beleuchtungsapparat, tragbare Musikpulte u. s. w.) gemacht. Im J. 1855 setzte er in Paris eine Pianofortefabrik in Betrieb.

Eisentraut, Wolfgang, deutscher Orgelspieler, geboren 1560, war Organist in Halle, und gehörte als der 41. zu den 53 Inspektoren, welche im J. 1596 die Schlosskirchenorgel zu Grüningen abnahmen. E. starb 1629 zu Halle, 69 Jahr alt. Vgl. *Werkmeister's Organum Gruning. rediv.* § 11. †

Eisenvioline oder Nagelgeige, s. Nagelharmonika.

Eiser, Anton, tüchtiger Flötenvirtuose und Lehrer, geboren 1800 in Prag, besuchte sechs Jahre lang das Conservatorium seiner Vaterstadt, das er als ausgebildeter guter Musiker verliess. Im J. 1832 war er als erster Flötist im Orchester zu Gratz angestellt, doch schon 1833 wurde er als Lehrer an das Prager

Conservatorium berufen und wirkte zugleich als Orchestermitglied am dortigen ständischen Theater. Von seiner Lehrtüchtigkeit zeugen zahlreiche treffliche Schüler, die er gebildet hat. Componirt hat er Mancherlei, jedoch ist nur Weniges davon in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Eisert, Johannes, trefflicher Violoncellist, geboren 1775 in Georgenthal bei Rumburg, war als Kammermusiker in der Hofkapelle zu Dresden angestellt. — Sein Sohn, **Johannes E.**, geboren 1810 zu Dresden, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung in Wien und trat daselbst während eines fortgesetzt mehrjährigen Aufenthaltes als ungemein fertiger Orgelspieler und gründlicher Tonkünstler in die Oeffentlichkeit. Von dort her wurde er als Hoforganist nach Dresden zurückberufen und wirkte in diesem Amte bis 1864, wo er starb. Seine Compositionen bestehen in Orgelwerken, die meist in Wien erschienen sind und von denen besonders die Fugen als ebenso kunstvoll gearbeitet wie melodisch besonders beachtenswerth gelten dürfen.

Eisfeld, Theodor, einer der tüchtigsten und gediegensten deutschen Tonkünstler der Vereinigten Staaten von Nordamerika, gleich ausgezeichnet als Pianist, Violinist und Theoretiker, wurde 1816 zu Wolfenbüttel geboren und legte den Grund seiner umfassenden Musikbildung in Braunschweig. Dort ertheilte ihm auch Karl Müller einen gründlichen Violin-Unterricht, während später Reissiger in Dresden E.'s Ausbildung in der Compositions- und Harmonielehre vollendete. Schon 1840 erhielt E. einen Ruf als herzogl. nassauischer Kapellmeister nach Wiesbaden, woselbst er jedoch nicht lange verblieb und einen Studienaufenthalt in Paris nahm. Dort wurde er auch Orchesterchef der sogenannten »*Concerts Vivienne*«. Auch diese Stellung gab er bald auf und bereiste nun Italien, den Gesang gründlich studirend und vielfache Auszeichnungen von Akademien und Gesellschaften entgegennehmend. Im J. 1848 siedelte er nach New-York über und erwarb sich innerhalb 10 Jahre als kenntnisreicher Musiker, Lehrer und Dirigent die allgemeinste Anerkennung und Hochachtung. Auf einer Reise 1858 nach Europa begriffen, verunglückte er mit der vom Brand zerstörten »*Austria*«, gehörte aber zu den wenigen glücklich Geretteten. In Folge dessen besuchte er erst 1866 auf längere Zeit seine Heimath wieder, von wo zurückgekehrt, er in New-York seine angesehene Stellung wieder einnahm.

Eisner, Karl, einer der hervorragendsten deutschen Waldhornvirtuosen dieses Jahrhunderts, geboren am 19. Juni 1802 zu Pulsnitz in der Lausitz, erhielt seine Ausbildung in der Heimath und ging in seinen Jünglingsjahren nach Russland, wo er Kammermusiker der kaiserl. Kapelle wurde, in welcher Stelle er verblieb, bis er 1836 pensionsberechtigt wieder in das Ausland gehen durfte. Er machte nun eine grössere, sehr erfolgreiche Kunstreise, die ihn über Wien nach Dresden brachte, wo er 1838 als erster Hornist in die königl. Kapelle berufen wurde. Ferienreisen führten ihn noch oft in andere Städte und verbreiteten seinen Virtuosenruf durch ganz Deutschland. Sein Ton war voll, rund und schön, seine Fertigkeit, besonders in Bezug auf Passagen bewundernswerth. Auch als Componist hat er sich in mehreren seiner im Druck erschienenen Compositionen von durchaus vortheilhafter Seite gezeigt.

Elsrich, Karl Traugott, vorzüglicher deutscher Pianist und Violinist, sowie trefflicher Liedercomponist, geboren um 1776 zu Baireuth, lebte als Musikdirektor in Riga und war in den genannten Eigenschaften hochgeschätzt.

Eitner, Robert, verdienstvoller Tonkünstler und Musikgelehrter, geboren am 22. Octbr. 1832 zu Breslau, zeigte von früher Jugend an bedeutende Anlagen für Clavierspiel und Composition. Nach Absolvirung der wissenschaftlichen Bildung auf dem Gymnasium zu St. Elisabeth in Breslau, nahm sich der Domkapellmeister Moritz Brosig des hoffnungsvollen Jünglings an, und unter strenger Zucht und gänzlicher Zurückgezogenheit musste er 5 Jahre hindurch den wissenschaftlichen Musikstudien obliegen. Im J. 1853 siedelte E. nach Berlin über, wo die Sorgen um eine gesicherte Existenz vorläufig seine volle Thätigkeit in Anspruch nahmen. Erst nach einigen Jahren, nachdem er sich dort als Musiklehrer

Vertrauen und Achtung erworben hatte, trat er als Claviervirtuose und Componist, namentlich in von 1857 bis 1859 selbstveranstalteten Concerten, in die Oeffentlichkeit, und errang sich durch fortgesetztes Streben auch die Achtung seiner Kunstgenossen. An Compositionen sind, ausser Clavierstücken und Liedern, aus jener Periode zu nennen: eine Pfingstcantate, ein vierstimmiges Stabat mater *a capella*, eine biblische Oper »Judith« und eine Ouverture zu »Cid«. Durch einen glücklichen Zufall (1860) wurde E.'s Thätigkeit auf das musik-literarische Feld gelenkt. In einem obskuren schlesischen Musikblättchen erschienen seine ersten Artikel unter einem angenommenen Namen. Schon in diesen ersten Anfängen trat das Bestreben hervor, die Gegenwart auf geschichtlicher Grundlage zu betrachten, und durch diese und jene Arbeit immer mehr auf die Geschichte hingewiesen, nahm das Studium derselben endlich alle freie Zeit in Anspruch, während er der praktischen Musik, bis auf Ertheilung von Unterricht, völlig den Rücken kehrte. 1862 erschien in der »Neuen Zeitschrift für Musik« E.'s erste geschichtliche Abhandlung, die über die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente handelte und die Aufmerksamkeit der Historiker auf sich zog. Durch weitere Arbeiten immer mehr auf das biographische und bibliographische Feld der Musikgeschichte hingedrängt, betheiligte er sich 1866 an dem Konkurrenz-Ausschreiben des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam, welcher die Aufgabe stellte, ein biographisch-bibliographisches Lexikon der holländischen Tonkünstler abzufassen. E. errang 1867 damit den Preis und erhielt den Auftrag, die fernere Ausarbeitung der holländischen Musikgeschichte zu übernehmen. In Folge dessen entstand eine Reihe umfangreicher Arbeiten, die in der Bibliothek des genannten Vereines, der ihn 1870 zum correspondirenden Mitgliede ernannte, aufbewahrt werden. Zu erwähnen sind besonders eine Biographie Joh. Peter Sweelinck's, ferner die Partituren einer Messe von Jac. Obrecht (1503), die *Cantiones sacrae*, 5 voc. 1619 von Sweelinck, die vier- und sechsstimmigen Psalmen desselben Componisten, die Herstellung einer modernen Uebersetzung der nur im Manuscript vorhandenen Compositionsregeln Sweelinck's und viele andere praktische Musikwerke holländischer Meister des 16. Jahrhunderts. Diese Arbeiten brachten E. in einen regen persönlichen und schriftlichen Verkehr mit den Musikgelehrten Deutschlands und des Auslandes, wie Commer, Kade, Teschner, Weitzmann, Ritter, Bellermann, Chrysander, Fürstenau, Rühlmann, Erk, Rust, Schubiger, Witt u. a. Bei der Isolirtheit der einzelnen Bestrebungen und dem gänzlichen Mangel eines Organs, welches den geschichtlichen Aufgaben Rechnung trug, reifte unter diesen Männern nach und nach der Plan, besonders durch den Musikhistoriker Otto Kade angeregt, eine Gesellschaft für Musikforschung ins Leben zu rufen und eine Fachzeitung zu gründen, welche sowohl die Bestrebungen der einzelnen Mitglieder der Oeffentlichkeit kund gäbe und zur gegenseitigen Unterstützung in Erforschung der Quellen diene, als auch das Publikum mit der Wissenschaft vertraut machen und Interesse bei ihm erwecken sollte. So entstand durch die organisirenden Bemühungen E.'s 1868 die Gesellschaft für Musikforschung, der sich die meisten deutschen Musikhistoriker und viele Musikfreunde anschlossen, und 1869 erschienen sodann unter der Redaktion E.'s die Monatshefte für Musikgeschichte. Die eigenen Arbeiten E.'s bilden hierbei nicht so sehr den Kern seiner Wirksamkeit, als die Gabe der Organisation: die zerstreuten Kräfte zu sammeln, sie für die Sache zu begeistern, die Geldmittel herbeizuschaffen und besonders die Aufgabe stets im Auge zu behalten: das noch vorhandene Material an alten Kunstwerken zu sammeln, zu sichten und das Vorzüglichste der Neuzeit zugänglich zu machen. Da der Gesellschaft nicht genügende Geldmittel zu Gebote stehen, um besonders der letztgenannten Aufgabe grösseren Nachdruck zu geben, traten mehrere Mitglieder der Gesellschaft zusammen und arbeiteten einen Plan aus, um durch eine Subscription die nöthigen Geldmittel zur Herausgabe älterer Werke zu erreichen. Hierdurch entstand die seit Mai 1872 bekannt gemachte Subscription zur »Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. und 16. Jahrhunderts«, von der Gesellschaft für Musikforschung eröffnet.

E. nahm auch hier wieder freiwillig die ganze Arbeitslast auf sich, und ihm wird es besonders zu verdanken sein, wenn das grossartige Unternehmen zu Stande kommt. — Zu bemerken ist noch, dass E. 1863 in Berlin eine Clavierschule gründete, welche auf dem Principe des gemeinschaftlichen Unterrichts basirt; durch seine Sorgsamkeit und Unermüdlichkeit, eine geordnete Pädagogik in dieser Methode zu schaffen, hat er schon die besten Resultate erzielt. Im J. 1868 war er eine Zeit lang interimistischer Redakteur an der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« in Leipzig und trug während der Leitung derselben Einiges dazu bei, derselben ein interessanteres und lebensfähigeres Gewand zu verleihen. — Von seinen zahlreichen grösseren und kleineren Compositionen sind nur einige kleine Clavierstücke und einige Lieder im Drucke erschienen. Von den musikgeschichtlichen Arbeiten sind, ausser zahlreichen Aufsätzen in den Monatsheften für Musikgeschichte, der Allgemeinen musikalischen Zeitung in Leipzig, der Neuen Berliner Musikzeitung und in anderen Blättern, folgende Werke erschienen: »Johann Peter Sweelinck, Drei Fantasien, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel« (Berlin, 1870); »Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordnetem Inhaltsanzeiger der Componisten und ihrer Werke« (Berlin, 1871). Aus den Monatsheften sind noch im Separatabdrucke erschienen die Ausgaben von Arnolt Schlick's Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Heidelberg, 1511) und desselben Orgelstücke von 1512. Als selbstständiges pädagogisches Werk E.'s ist das »Hilfsbuch beim Clavierunterricht« (Berlin, 1871) zu erwähnen.

Ekbole (griech.; latein.: *Projectio*) hiess in der altgriechischen Musik nach Aristides das Heraufstimmen (Erhöhen) des enharmonischen Tones eines enharmonischen Tetrachords um fünf Viertelstöne oder enharmonische Diesen auf einmal, wodurch dann das Tetrachord in ein diatonisches verwandelt wurde. In *e, e, f—a* z. B. das enharmonische *xe* um fünf Viertelstöne herauf (nach *g*) gestimmt, ergiebt das diatonische Tetrachord *e, f, g—a*. — Das Heraufstimmen um nur drei Viertelstöne hiess *Spondeiasmos*, das Herunterstimmen um eben so viel *Eklysis* (latein.: *Dissolutio*). Erhöht man z. B. in dem oben angezogenen enharmonischen Tetrachord *xe* um drei Viertelstöne durch *Spondeiasmos* nach *♯f*, so wird das Tetrachord chromatisch: *e, f, ♯f—a* und wiederum enharmonisch, wenn man diese Erhöhung durch *Eklysis* aufhebt. Genaueres hierüber findet man in Fr. Bellermann's Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berlin, 1847) S. 81.

Ekhart, Franz Joseph, ausgezeichneter deutscher Clavier-, Orgel- und Harfenspieler, geboren um 1735 zu Teplitz, erlernte seine musikalisch-technischen Fertigkeiten von seinem Vater. Um seine Ausbildung zu vollenden, ging er nach Italien, lebte längere Zeit in Rom, als Organist an der Basilica St. Peter angestellt und vom Papst Clemens XIV. auch als Harfenspieler geschätzt und begünstigt. Auch waren in Rom und im übrigen Italien seine Compositionen hoch angesehen. Dieselben sind jedoch Manuscript geblieben und in Deutschland gar nicht bekannt geworden.

Eklektiker (aus dem Griech.) heisst ein Künstler, der von Allem das, was ihm das Beste scheint, auswählt und für sein Kunstwerk verwendet. Der Eklekticismus setzt eine ganz bestimmte, vorwiegende Verstandesthätigkeit, welche die Phantasie zügelt, ja sogar unterdrückt, bei der Schaffensthätigkeit voraus, woher es kommt, dass der E. stets in Gefahr ist, die künstlerische Consequenz einer subjektiven Vorliebe zu opfern und vielleicht sogar unvereinbare Elemente in einem Kunstwerke zu verbinden. Nach dieser Seite hin wird die Bezeichnung eines Künstlers als E. zum Vorwurf, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass der Eklekticismus ganz und gar aus dem Schöpfungsprozess verbannt werden dürfe. Dem Eklekticismus ist die künstlerische Ekstase entgegengesetzt, d. i. der Zustand phantastischer und schwärmerischer Aufgeregtheit, in welchem man in Gefahr kommt, einer ausschweifenden Phantasie willenlos zu folgen. Die in der Mitte liegende Besonnenheit muss die Ausschreitungen nach jener oder dieser Seite hin zu verhüten wissen.

Ekloge (aus dem Griech.; latein. und ital.: *ecloga*, französ. *eclogue*) ist nach einer ganz allgemeinen Fassung ein ausgewähltes auserlesenes Gedicht oder Lied. Die lateinischen Grammatiker gaben den bukolischen Gedichten des Virgilius und Calpurnius diese Benennung, die bis in die Kaiserzeit hinein nur eine Sammlung oder Auswahl von Gedichten gleichen Inhalts bezeichnete, und seitdem ist auch bei den Italienern, Spaniern und Deutschen der Ausdruck E. von den Hirtenge-dichten und Schäferliedern irrthümlich beibehalten worden. In dieser Bedeutung findet sich derselbe dann auch häufig als Ueberschrift von Instrumental-Ton-stücken.

Eklysis (griech.; latein.: *dissolutio*), s. Ekbole.

Ekmeles (griech.) hiessen bei den Griechen die Laute von ungewisser, nicht bestimmbarer Intervallengrösse, welche nicht dem Melos (der Musik), sondern der Sprache angehörten, kurz gesagt also die Sprachtöne. Hiermit nicht übereinstimmend erklärt Adam de Fulda in seiner *Musica* (Gerbert, *script.* III. 349): »*Ekmeles sunt, quae in consonantiarum conjunctione, ut melos effici possit, non recipiuntur, ut est Tritonus et Semidiapente*«. Nach dieser Erklärung wären die E. die in der Stimmführung verbotene übermässige Quarte und verminderte Quinte. — Ekmeleia ist nach erstangeführter Auffassung der Uebergang vom Gesang- zum Sprachton.

Ekstrepton (griech.) nennt man eines der grossen Zeichen aus der Notationsweise der griechisch-katholischen Kirche: τ, das aus einem demotischen Schriftzeichen der alten Aegypter entstanden ist und eine bestimmte Klangfigur andeutet.

0

E-la, s. E-la-mi.

E-la-fa nennt man sächlich in der neueren Solmisation (s. d.) den Ton *es*, der in dem Hexachord (s. d.) von *b* als *fa* erscheint. In der älteren Solmisation, in der der Gebrauch aller Halbtöne noch nicht stattfand, kannte man selbstredend diese Tonbenennung auch nicht; erst mit dem 16. Jahrhundert scheint dieselbe Eingang gefunden zu haben.

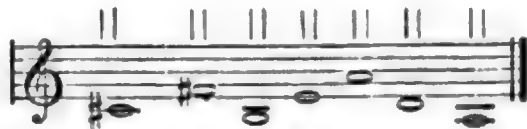
0

E-la-mi nannte man in der Solmisation (s. d.) zuweilen das kleine *e*, weil in der Mutation (s. d.) nur diese Sylben, und zwar im ersten Hexachorde (s. d.) die Sylbe *la* und im zweiten die Sylbe *mi*, für denselben in Anwendung kommen. Stets aber wurde diese Tonbezeichnung für das eingestrichene *e* angewandt, indem man dadurch eine Correkteit in der Tonbezeichnung erzielen wollte. Zuweilen gebrauchte man, um Verwechslung zu verhindern, nur die Tonbenennung *e-la*, und zwar in der späteren Solmisationszeit, wo dann das grosse *e-mi*, das kleine *e-la-mi* und das eingestrichene *e-la* genannt wurde.

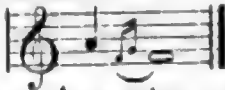
0

El Aoud, L'e'oud, Eud oder Oud (arabisch) ist die Benennung eines Griffbrettinstruments mit Bündeln, das im arabischen Musikkreise sich einer gleichen gesellschaftlichen Verbreitung und Anwendung erfreut, wie im abendländischen das Pianoforte (s. d.). Der Name, das Wurzelwort unseres Instrumentnamens Laute (s. d.), bedeutet so viel als Schaale, Schildkröte, und ist wahrscheinlich zuerst der Urgestalt des Instruments beigelegt worden, die wirklich die Schaale einer Schildkröte als Schallkasten führte, welche Schaalengestalt man noch heute dem Schallkasten der E., aus dünnen Brettern von Ahornholz gefertigt, giebt. Die Schallkastengestalt mag ihre früheste Entstehung der Sage von der Erfindung der Leyer (s. d.) durch Hermes danken, welche jedoch gewiss auch bei den alten Griffbrettinstrumenten der Assyrer und Aegypter (s. assyrische und ägyptische Musik) schon ihre Anwendung, wenn auch nicht stetig, fand. So viel lässt sich mit Gewissheit annehmen, dass die arabische E. eine nationale Ausbildung des alten Griffbrettinstruments der Assyrer und Aegypter ist, deren Erfindung, d. h. deren vollendete Konstruktion, in der sie im arabischen Musikkreise sich einer steten Pflege erfreut, von dem arabischen Gelehrten Jbn Schahna, dem Philosophen Manes (s. d.) oder Manichaeus, der ums Jahr 270 n. Ch. lebte und der der Sekte der Manichäer den Namen verlieh, zugeschrieben wird. Die frühesten ausführlicheren Beschreibungen des E.s lieferten El Kindi, gestorben 862 n. Chr., und

El Fârâbi, gestorben 950 n. Chr., von welchen Beschreibungen besonders die des letzterwähnten Schriftstellers, in dem von Kosegarten herausgegebenen Werke, Uebersetzung, »*Alii Hispahanensis liber cantilenarum magnus etc.*« T. I p. 77—89 allgemeiner zugänglich ist. Man ersieht daraus, dass das E. in seiner ältesten Gestalt mit vier Saiten bezogen war und dass das Griffbrett nur vier Bünde besass. Mit diesem Instrumente vermochte man somit zwanzig Töne zu erzeugen, die der diatonischen Folge entsprachen. Später erhielt das Griffbrett sieben Bünde, wodurch alle kleineren Intervalle des persischen Musiksystems darstellbar wurden. Endlich fügte man den vier Saiten noch eine fünfte, höchste hinzu und bildete in längeren Zeiten das E. so aus, wie es noch heute in Gebrauch ist. Die grösste Länge des heutigen E.s beträgt 726 Millimeter, wovon zwei Drittheile auf die Länge des Schallkastens kommen. Der Schallkasten des E.s hat auf der Rückseite die Form einer Schaafe, und diese ist aus einundzwanzig dünnen Ahornholzplatten 162 Mm. tief gefertigt, welche Platten durch zwanzig dünne Holzadern getrennt erscheinen. Die obere Fläche des Schallkastens besteht aus einem dünnen polirten Tannenholzbrette, das drei Schalllöcher hat. Der Hals des E.s, 224 Mm. lang und 49 Mm. an der obern und 67 an der untern Seite breit, ist dort, wo die Saiten ober demselben ruhen, plan, an der Kehrseite jedoch abgerundet. Der Theil des E.s, in dem die Wirbel befindlich sind, ist zu dem Halse in einen Winkel von 50° gestellt und hat in jeder Seitenwandung vierzehn Löcher für die sichere Einfügung der Wirbelstifte. Der Bezug zeigt vierzehn Darmsaiten von ziemlich gleicher Dicke neben einander; je zwei erhalten gleiche Stimmung und zwar:



Wir sehen in dieser Saitenanordnung den tiefsten Klang an der rechten Seite derselben erscheinen, was unserer Gewohnheit durchaus entgegen. Die Saiten des E. reisst man entweder mit einem Plektrum, aus einem dünnen Metall- oder Schildpattplättchen gefertigt, Zackmeh genannt, oder einer besonders dazu zugerichteten Adlerfeder. Wodurch sich aber besonders das E. der Neuzeit von dem früheren unterscheidet, ist, dass es keine Bünde hat, sondern es einzig dem Spieler anheimfällt, nach seiner Befähigung die kleineren Intervalle zu greifen. Diese Aufgabe des Spielers wird dadurch leichter, dass er nur eine Handlage praktisch kennt und in dieser, nur eine Anwendung des Zeige-, Mittel- und Ringfingers, durch welche er stets die Zwischentöne mit Ausschluss der Quarte zu geben verpflichtet ist. Einzig in Asien wendet man auch noch den fünften Finger zur Tonzeugung auf dem E. an, um die reine Quart zu geben. Die Haltung des E.s beim Spielen ist, als wenn wir in türkisch hockender Weise eine Guitarre im Schoosse haltend spielen würden. Schliesslich sei noch bemerkt, dass jede Saite des E.s einen besonderen Namen führt, welche, wenn wir der vorher gegebenen Aufzeichnung von der Rechten zur Linken folgen, folgende sind: *Qab-en naud*; *Rast*; *Nauâ*; *Dukâh*; *O'chyrân*; *Sykâh*; und *E'raq*. C. B.

Elaphron (griech.) ist der Name für ein Notationszeichen in der griechisch-katholischen Kirche: —, welches den Tongang  andeutet; dasselbe ist aus einem demotischen Schriftzeichen der alten Aegypter entstanden. 0

Elasticität oder Federkraft nennt man die Eigenschaft der Körper, welche sie befähigt, wenn durch äussere Kraft eine Aenderung des Raumgehaltes oder der Form derselben bewirkt worden ist, in den früheren Ruhezustand in dem Verhältnisse zurückzukehren, als jene Kraft zu wirken aufhört. Man denke an die dem Auge so kenntlich werdenden Formänderungen, die man in dieser Beziehung an einem Kautschukstreifen, einer Stahlfeder, einem prall gefüllten Luftkissen und andern Dingen durch entsprechende Kraftäusserungen machen kann, ohne die Gestalt dieser Gegenstände, sobald der Ruhezustand wieder eintritt, verändert

zu haben, wenn die Kraft nicht einen gewissen Grad übersteigt. Diese Eigenschaft besitzen alle Körper mehr oder minder, und man kann somit die Materie der Welt, welche als Ausdehnung und Undurchdringlichkeit habend aufzufassen, die am untrüglichen durch das Gefühl, den Tastsinn, erkannt werden, den Grundbestandtheil nennen, aus dem die rationelle Lehre von Schall und jeder Theil derselben, also auch die musikalische Kunst, ihre Tempel erbaut, und zwar letzteren besonders aus dem Theil dieser Materie, der in bedeutendem Maasse die Eigenschaft der E. offenbart. Diese Materie fasste Laplace (1749 bis 1827) als in unendlich kleine Körperchen, Moleküle, Partikelchen, Atome zerlegbar auf, welche von einer Wärmeatmosphäre umgeben sei. An diesen Molekülen machen sich unzählbare Erscheinungen bemerkbar, die der Wirksamkeit von Kräften entspringen — d. h. unerklärlichen Ursachen einer Bewegung der Moleküle oder Molekülsysteme, welche nur nach ihren Wirkungen zu schätzen sind und sich in momentane (Stoss, Schlag u. s. w.) und continuirliche (Vibration) sondern, — entspringen, deren allgemeinste die Attraction oder Anziehungskraft ist, welche die Moleküle gegeneinander besitzen. Diese documentirt sich in einer entweder unendlich kleinen Entfernung der Moleküle von einander, der Molekülarkraft, Cohäsion; oder einer beliebig grossen derselben, der Gravitation oder Schwere. Erscheinungen an Gasen und Dämpfen offenbaren als Wirkung der diese Theilchen umgebenden Wärmeatmosphäre die Repulsiv- oder abstossende Kraft, welche die Theilchen von einander zu entfernen strebt. Auf Molekülarkraft und ihrem Verhältniss zur Repulsivkraft beruhen die verschiedenen Zustände der Materie: Aggregatzustände. Ist nämlich in einer Materie die Cohäsion stärker als die Repulsivkraft vertreten, so nennt man sie einen festen Körper, d. h. einen, der eine mikroskopische Erkenntniss von Molekülsystemen bis zu einer Ausdehnung von 0,0001steln gestattet; sind beide Kräfte im Gleichgewicht, so heisst man sie einen tropfbar flüssigen Körper, d. h. einen, der durch den Sehnerv keine mikroskopische Erkenntniss der Theilchensysteme gestattet; und wenn die Kräfte im umgekehrten Verhältniss wie in den festen Körpern sich in der Materie geltend machen: ausdehnbar flüssige Körper, d. h. solche, die bis heute selbst keine Ahnung zulassen, wie eine Erkenntniss der Partikelchensysteme derselben nur eine Möglichkeit. Bei festen Körpern lassen die Einwirkung einer mechanischen Kraft die Veränderungen am besten beobachten, weshalb wir vorläufig unsere Betrachtungen auf diese beschränken. Diese Einwirkung, falls dieselbe die Cohäsion übertrifft, macht bleibende Formveränderungen. Ist diese mechanische Kraft jedoch nicht hinreichend, einen neuen bleibenden Zustand zu schaffen, so treten die Moleküle unter Einwirkung der Schwere, sobald die Einwirkung der mechanischen aufgehört hat, in ihre ursprüngliche Anordnung zurück; dies nennt man die Elasticität der Körper. Die E. ist am schaulichsten und meisten festen Körpern eigen, die durch allmähliges Erstarren aus dem flüssigen Zustande entstanden und deshalb eine gleichartigere Anordnung der Moleküle besitzen, wie Metall, Glas, Harz und andere, oder organischen Gebilden, wie Holz, Fellen und Darmsaiten, weshalb man, da diese Eigenschaft, je mehr sie bei Körpern vorhanden, diese befähigt, hörbare Erscheinungen zu erzeugen, dieselben vorzüglich zur Fertigung von Tonwerkzeugen anwendet. Besonders weite Elasticitätsgrenzen haben die Darmsaiten, wie sie an den Streichinstrumenten verwendet werden. Während Metallfäden meist schon reissen, ehe sie sich um $\frac{1}{2}$ Procent ihrer Länge gedehnt haben, vertragen jene eine Dehnung bis zu 5, ja bis zu 12 Procent, und nehmen dann, wenn die Spannung wegfällt, ihre anfängliche Länge wieder an. Freilich werden diese Saiten auch mit besonderer Sorgfalt zubereitet, wie in dem Artikel Darmsaiten (s. d.) ausführlicher berichtet ist. Vorzüglich aber besitzt die, wo nicht feste oder tropfbar flüssige Körper sie behindern, überall vorhandene atmosphärische Luft eine bedeutende E., die für die Kunst nicht allein um deswegen von hoher Bedeutung ist, weil sie fast die einzige Mittlerin zwischen der unorganischen Welt und unserm innern Tastsinn für hörbare elastische Wirkungen ist, sondern auch deshalb, weil die Menschen dieselbe, wie die Orgel und alle Blase-

instrumente beweisen, unmittelbar tönend zu erregen gelernt haben. Dass auch tropfbar flüssige Körper geeignet sind, tonzeugend angewandt zu werden (s. Wasserpfeife), bewies Werthheim im Jahre 1848. Diese Erfindung erfreute sich bisher zwar in der musikalischen Kunst keiner Beachtung, scheint jedoch nicht ungeeignet, bei deren Fortentwicklung noch einmal eine Rolle zu spielen. Schliesslich nur noch die Bemerkung, dass die E., gleich welchen Ursachen sie entsprungen, stets denselben Gesetzen folgt, die Galilei 1638 an der schwingenden Lampe im Dom zu Pisa entdeckte und die an jedem Wanduhrpendel Jeder selbst beobachten kann; in dem Artikel Akustik, Band I Seite 89 bis 93 sind dieselben ausführlicher besprochen, so wie in dem Artikel Wellenbewegung (s. d.). Für das Wesen des Schalles aber ist von diesen Gesetzen das für die musikalische Kunst bedeutungsvollste, dass grössere und kleinere Schwingungen in gleichen Zeiten vollendet werden. Sei es, dass man elastische Stäbe dehnt oder biegt, dass man Luft zusammenpresst oder Saiten anzieht, immer findet man, dass die Grösse der Veränderung in der Form, in dem Raumgehalt oder der Lage der Körper in gleichem Verhältnisse mit der angewendeten Kraft wächst. Wenn 500 Gramme, in der Mitte einer Contrabasssaite angehängt, diese um 1 Centimeter aus ihrer Ruhelage entfernen, so bringen 1000 Gramme eine Ausbiegung von 2 Centimeter hervor. Wenn 5000 Gramme eine senkrecht aufgehängene Claviersaite um $\frac{1}{5000}$ ihrer Länge dehnen, so bringen 50,000 Gramme $\frac{10}{5000}$ Dehnung hervor. Gerade in diesem Umstände, welcher sich innerhalb der Grenzen bewährt, innerhalb welcher die Kräfte keine dauernde Veränderungen im Gefüge der elastischen Körper erzeugen, ist der Isochronismus grösserer und kleinerer Schwingungen begründet. Denn im gleichen Verhältniss mit der Grösse des Wegs wächst auch die Energie der elastischen Reaction, welche die Massen fortreibt. C. B.

Elates, s. Stimmkrücke.

Eleganz (latein.: *elegantia*) bezeichnete schon bei den alten Römern die mit Klarheit verbundene Correkteit der Rede, wobei es namentlich darauf ankam, dass der Ausdruck, indem er treu und wahr das Gedachte wiedergab und zugleich grammatisch der richtige sein musste, natürlich, angemessen und treffend war. Diese Bedeutung des Ausdrucks in sprachlicher Hinsicht ist zwar geblieben, wird aber heut zu Tage auch in anderer Beziehung gebraucht, von den Italienern z. B. vorzugsweise von der Anmuth im Vortrage eines Tonstückes. Die E. in der Musik erfordert nicht nur den vollständigen Besitz der gesammten Ausdrucksmittel, sondern auch eine genaue Kenntniss angemessener Verwendung derselben, um das Passende stets mit Sicherheit wählen und gleichsam herausfühlen zu können.

Elegie (latein. u. ital.: *elegia*; französ.: *élegie*) war nach ältester griechischer Anschauung ein aus Distichen (Hexameter und Pentameter abwechselnd) bestehendes Gedicht, ohne Rücksicht auf Inhalt und Umfang. Von den Ioniern nach und nach zu einer besonderen Dichtart ausgebildet, verband sich schon im Alterthum damit der Grundcharakter eines Trauer- und Klagegesanges. Jener Ausdruck mit dieser Bedeutung ist geblieben und auch oft auf Instrumentalstücke ernsten Charakters übertragen worden. Berühmte neuere Tonwerke dieser Art sind die von J. L. Dussek für Pianoforte componirte E. auf den Tod des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen und die E. für Violine von Ernst. Auch im griechischen Alterthum wird übrigens bereits ein Nomos (s. d.) von gleichem Charakter für die Flöte rühmend erwähnt. Der Erfinder desselben ist mit Sicherheit nicht mehr zu bestimmen; nach Einigen soll es Terpander, nach Anderen Theokles von Naxos, nach noch Anderen der ältere Olympos gewesen sein.

Elégique (französ., ital.: *elegiaco*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: klagend, wehmüthig.

Eléments métriques (französ.) ist bei den Franzosen der Name für Taktglieder.

Eler, André, gelehrter französischer Componist und gediegener Theoretiker, geboren um 1764 im Elsass, kam frühzeitig nach Paris und machte sich durch einige gute Compositionen für Blasinstrumente vortheilhaft bekannt. Geachtet,

aber in kümmerlichen Verhältnissen, da er sich nicht geltend zu machen verstand, lebte er bis 1816, wo er in Folge der Umgestaltung des Pariser Conservatoriums zum Professor des Contrapunkts an der berühmten Anstalt ernannt wurde. Die sorgenfreiere Stellung gestattete ihm, seinen Privatfleiss darauf zu verwenden, die Compositionen der Meister des 16. Jahrhunderts aus alten Sammlungen zu excerpiren und in Partitur zu setzen. Die sieben eng geschriebenen Foliobände, die er auf diese Art sehr mühsam zusammengebracht hat, erwarb nach seinem in Paris am 21. Apr. 1821 erfolgten Tode die französische Regierung für die Bibliothek des Pariser Conservatoriums, woselbst sie unter dem Namen »*Collection Eler*« aufbewahrt und vielfach benutzt werden. — Von E.'s zahlreichen, tüchtig gearbeiteten Compositionen können angeführt werden: drei Opern (»*Apelle et Campaspe*«, »*L'habit du chevalier de Grammont*« und »*La forêt de Brama*«, letztere unaufgeführt geblieben), Streichquartette und Trios, eine Ouverture für Harmoniemusik, Quartette und Trios für Blaseinstrumente, ein Hornconcert u. s. w.

Eleutheros, ein griechischer Sänger, der nach Pausanias in *Phoc. lib. 10* seines vorzüglichen Gesanges wegen in den pythischen Spielen den ersten Preis errang, obgleich er keine eigene Arbeit vortrug. Er soll auch nach Athenäus *lib. 13* die Gattung von Gesängen, welche man Oinope nannte, zuerst aufgebracht haben. 0

Elevatio (latein.) nennt man: a) das Erheben der Hand auf der *Arsis* des Taktes beim Taktschlagen; b) im Zusammenhange damit die *Arsis* oder den schlechten Taktheil selbst; c) die Erhebung des *Ambitus* (s. d.) einer Melodie über ihren Finalton; d) eine Motette oder auch sonst ein mehrstimmiges Tonstück, gewöhnlich für Singstimmen allein oder mit Instrumentalbegleitung, welches bei der Messe während der *Elevatio corporis Christi*, d. h. während der Erhebung der Monstranz durch den dem Volke sie zeigenden Altardiener, ausgeführt wird. — *Elevatio vocis* bezeichnet die Erhebung der Stimme.

El Fârâbi, eigentlich *Abu Nosr Mohammed ibn Tarkhan* geheissen, berühmter arabischer Gelehrter und Musikschriftsteller, ist unter dem ersten Namen, den er nach seiner Geburtsstätte Fârâbe, jetzt Otrar, erhielt, als hervorragender Denker und Dichter bekannt. In Arabien nannte man E., der 912 n. Chr. geboren war und 950 n. Chr. zu Damaskus starb, den zweiten Meister der Kunst oder den neuen Aristoteles, und in der That ist sein Werk »Die Lehre der Griechen im Vergleich mit der arabischen Musik«, von dem sich eine Abschrift im Escorial zu Madrid und eine andere in der Bibliothek zu Leyden befindet, von hoher Bedeutung. Ausser diesem soll E. noch zahlreiche andere Werke geschrieben haben. 0

Elford, Richard, ein zu Anfange des 18. Jahrhunderts berühmter englischer Tenorsänger, war als Knabe in dem Chor der Kirchen zu Lincoln und Durham, wo er auch seine musikalische Erziehung erhielt. Seine wundervolle Stimme führte ihn später auf das Theater; seine ungeschickte Gestalt beeinträchtigte jedoch seine Erfolge in solcher Art, dass er es vorzog, die Bühne wieder zu verlassen und in die königl. Kapelle zu treten. Die besten englischen Componisten damaliger Zeit componirten eigens Gesangstücke für ihn, so u. A. Weldon 6 Anthems für eine Singstimme, und Hawkins versichert, dass E. im ausdrucksvollen Vortrage unübertrefflich gewesen sei.

Elias Salomons, musikalisch gebildeter Mönch des 13. Jahrhunderts, welcher im Kloster zu St. Astère (Périgord) lebte. Er schrieb eine »*Scientia artis musicae*«, welche sich in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindet.

Ellason, Eduard, ausgezeichnete Violinspieler und tüchtiger Componist, geboren 1811 in Frankenthal, studirte das höhere Violinspiel bei Baillot in Paris und Composition bei Rinck. Er lebte längere Zeit in London, wo er auch Musikdirektor an der Oper des Drurylane-Theaters war, seit 1842 jedoch in Frankfurt a. M., um dessen Musikleben er sich als Dirigent, Solo- und Quartettgeiger und Musiklehrer sehr verdient gemacht hat.

Ellmos (griech.) ist der Name einer altphrygischen Flöte, von der man nur noch weiss, dass sie aus dem Holze des Lorbeerbaumes verfertigt wurde.

Elisi, Filippo, ein vorzüglicher italienischer Sänger, der 1750 auf dem

Theater zu London gefeiert war. Burney erwähnt im Tagebuch seiner musikalischen Reise Band I Seite 196 eines Custoden, Abt Elie, im Vatican, den Gerber mit obigem zu verwechseln scheint.

†
Elkamp, Heinrich, gediegener und geschätzter Musiklehrer und trefflicher Componist, geboren 1812 zu Itzehoe im Holstein'schen, wurde in Hamburg ein Schüler Clasing's und vollendete seine Studien in Berlin bei Zelter. Er liess sich hierauf bleibend in Hamburg nieder, zog viele vorzügliche Musikschüler überhaupt, Compositionsschüler insbesondere, heran, schrieb Opern- und Concertberichte für die »Hamburger Nachrichten« und huldigte mit Entschiedenheit der dem Idealen zustrebenden Richtung der Musik. Dies zeigt sich besonders in seinen zahlreichen, seit etwa 1834 meist auch im Druck erschienenen Compositionen, deren Reihe mit zwei Streichquartetten (Op. 2 und 3) und einer Clavier-Sonate im gediegenen Style beginnt. In den Jahren 1834 und 1836 liess er in Berlin und Hamburg seine Oratorien »Die heilige Zeit« und »Paulus« aufführen, die Beifall fanden und besonders von den Kennern und der Kritik mit grosser Anerkennung aufgenommen wurden. Im J. 1842 unternahm E. eine Reise nach Russland und hielt sich beinahe zehn Jahre lang in St. Petersburg auf, wo er vielfach ausgezeichnet wurde. Von 1852 an lebte er, ganz seiner früheren erfolgreichen Thätigkeit wieder hingegeben, in Hamburg, woselbst er auch im J. 1868 starb. Ausser den bereits angeführten Werken sind noch Clavierstücke verschiedener Art, eine Ouverture und mehrere Liederhefte seiner Composition vortheilhaft bekannt geworden.

El Kndi, allgemeiner Annahme nach der älteste arabische Musikschriftsteller, lebte im 9. Jahrhundert und starb im J. 862. Es sind von ihm sechs Schriften: »Ueber die Composition«; »Ueber die Ordnung der Töne«; »Instruktionen über die Musikelemente«; »Ueber den Rhythmus«; »Ueber die musikalischen Instrumente«; und »Ueber die Einheit der Musik und Poesie« erhalten geblieben. 0

Ella, John, ein tüchtiger englischer Musiker, der sich jedoch besonders als Musikunternehmer einen grossen und weit verbreiteten Ruf erworben hat, ist um 1798 in Nordengland geboren und bildete sich zunächst zum geschickten Violinisten aus. Als solcher wirkte er lange Jahre im Orchester der italienischen Oper und der philharmonischen Gesellschaft in London mit, bis er 1845 die »Musical Union« gründete, deren Leitung er auch selbst übernahm. Die Concerte dieser Gesellschaft erwarben sich ebensowohl durch Grossartigkeit, wie durch Begünstigung von schwer aufzuführenden bedeutenden Musikwerken, sowie endlich durch Heranziehung der berühmtesten Künstler und Virtuosen, einen Weltruf, den E. durch grosse Regsamkeit und Betriebsamkeit während seiner Direktionsführung aufrecht zu erhalten wusste und noch gegenwärtig aufrecht erhält.

Eller, Louis, trefflicher deutscher Violinvirtuose und auch Componist für sein Instrument, geboren 1819 zu Graz, widmete sich in seiner Vaterstadt mit solchem Eifer und Erfolge dem Violinspiel, dass er als neunjähriger Knabe bereits mit Beifall sich öffentlich hören lassen konnte. Seine ersten öffentlichen Concerte gab er 1836 in Wien, wo er Aufsehen erregte. Er erhielt zwar eine feste Anstellung in Salzburg, gab jedoch seine Kunstreisen nicht auf und besuchte Ungarn und Croatien, später die Schweiz, Südfrankreich und 1844 zum ersten Male Paris, wo er Bewunderung fand. Nach seiner Heimath zurückgekehrt, gab er in Graz, sodann in Oberitalien sehr erfolgreiche Concerte, wendete sich aber schliesslich wieder nach Südfrankreich und liess sich, nachdem er mit dem Pianisten Gottschalk die ganze pyrenäische Halbinsel besucht hatte, zu Pau nieder. Von dort aus besuchte er noch häufig Paris und auch die bedeutendsten Städte Deutschlands, woselbst sein durch enorme Fertigkeit und feinen Geschmack ausgezeichnetes Spiel die höchste Anerkennung fand. Nicht lange jedoch ertrug sein schwächlicher Körper die ihm zugemutheten Reises Strapazen und nervösen Anstrengungen; E. starb im August 1862 zu Pau. — Von seiner Composition hat man Fantasien und andere kleinere Stücke für Violine.

Ellerton, John Lodge, vortrefflicher englischer Tonkünstler, von bedeutender schöpferischer Begabung, geboren am 11. Jan. 1807 in der Grafschaft

Chester, bekundete schon frühzeitig musikalische Talente, die auch eine Ausbildung nach praktischer Seite hin fanden, musste aber erst seine Universitätsstudien vollenden, ehe er dazu kam, sich eingehender mit der Lehre von der Composition zu beschäftigen. Auf einer Reise über den Continent begriffen, machte er zu diesem Zwecke in Rom Halt und studirte mehrere Jahre lang auf's Eifrigste bei dem Kapellmeister Terriani. Die Frucht dieser Bemühungen waren im Laufe der Zeit etwa 12 italienische Opern, ein Oratorium, Messen und Motetten, Sinfonien, Ouvertüren, verschiedene Quintette, Trios, Sonaten, eine Unmasse von Duos für Gesang und Instrumente u. s. w. Das musikalische Epos »*The bridal of Salerno*« verschaffte ihm den Doctorgrad der Universität Oxford.

Elleviou, Jean, berühmter und ausgezeichnete französischer Opernsänger und Schauspieler, wurde am 14. Juni 1769 zu Rennes geboren, wo sein Vater Militärchirurg war. Von Vorliebe für Musik und Theater getrieben, vernachlässigte E. die medicinischen Studien, für die er bestimmt war, spielte auf Privattheatern und entwich endlich heimlich nach Paris, wo er sich beim Theater von la Rochelle engagiren liess. Nach seiner Heimath zurückgebracht, musste er geloben, seine wissenschaftlichen Studien wieder aufzunehmen, zu deren Vollendung er wieder nach Paris gehen durfte. Statt dessen debütierte er bei der *Comédie-italienne* am 1. Apr. 1790 in der Titelrolle der Oper »Der Deserteur« von Monsigny. Seine bis dahin für einen Bariton gehaltene Stimme entpuppte sich jetzt plötzlich als ein selten schöner Tenor, auf dessen Ausbildung E. nun alle Zeit verwendete. Als er 1792 in Dalayrac's »Philippe und Georgette« auftrat, war sein Bühnensieg entschieden. Selbst als er bereits in das Revolutionsheer gesteckt worden war, wurde er auf Verwendung eines kunstsinnigen Offiziers und auf sein Bühnentalent hin wieder freigelassen. Damals verwickelte er sich jedoch in gefährliche politische Händel, die ihn nöthigten, nach Strassburg zu gehen, wo er einige Male auftrat, sonst aber ungestört an seiner Weiterbildung arbeitete. Nach Paris endlich zurückgekehrt, wurde er jubelnd empfangen. Seine Stimme war nicht allzu stark, aber rein, sonor und metallreich. Diese Vorzüge, sein gewandtes Spiel, seine schöne Figur und Gesichtsbildung erhielten ihn in der Gunst des Publikums, namentlich der Frauen. Bei der Vereinigung der Theater Favart und Feydeau 1801 zur *Opéra comique* wurde E. einer der fünf Administratoren der Verwaltung. Damals zeigte er sich beflissen, Grétry's durch Méhul und Cherubini etwas zurückgedrängte Opern zu restituiren. Aber als »Richard Löwenherz« war auch E. in der That unvergleichlich, nicht minder als »Joseph« in Méhul's eigens für ihn geschriebener Oper. Seitdem sich E. reich verheirathet hatte, strebte er, der Bühne zu entsagen, deren einzige Stütze er mit Martin war. Um ihn zu erhalten, verstand man sich zu Gehalterhöhungen, so dass er einschliesslich seines Antheils am Gewinne schliesslich 84,000 Frcs. bezog. Als er aber zuletzt 120,000 Frcs. verlangte, da musste man ihn ziehen lassen, und E. nahm am 10. März 1813 in Monsigny's »Felix« und »Dalayrac's »Adolph und Clara« Abschied vom Publikum, dessen Abgott er bis auf den letzten Moment war. Er lebte nun abwechselnd in Paris und auf seinem Gute Roncières bei Tarare im Rhone-Departement, eifrig mit der Cultur des Bodens und seiner Landsleute beschäftigt. Im J. 1815 beim Einmarsch der Allirten in Paris, errichtete und commandirte er ein Freicorps zur Vertheidigung der Rhone. Wegen seiner Verdienste um sein Departement wurde er zum Mitglied des Generalconseils für dasselbe und zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Unerwartet starb er während eines Aufenthaltes in Paris am 6. Mai 1842. — Auch als Dichter ist E., aber nicht eben mit Erfolg aufgetreten. So schrieb er 1805 das Textbuch der Oper »Delia und Verdican«, die mit Berton's Musik gänzlich durchfiel. Auch an dem Buche zur Oper »Das Wirthshaus von Bagnères«, componirt von Catel, hatte er dichterischen Antheil, und schliesslich soll, nach Fétis, auch der Text zum »*Vaisseau amiral*« aus E.'s Feder geflossen sein.

Ellig (von Elle) war bisher ein Fachausdruck der Orgelbauer, der wohl jetzt, nach Einführung einer neuen Maassordnung aus dem Gebrauche schwinden wird.

Als Bezeichnung des Tonfussmasses der Pfeifen war er gleichbedeutend mit zweifüssig. So sagte man z. B. Principal ellig, für Principal zweifüssig.

Elliot, der berühmteste englische Orgelbauer der jüngsten Vergangenheit, dessen Firma weltbekannt noch weiter blüht, geboren 1782 in London, hat während der ersten Decennien unseres Jahrhunderts die grossartigsten Werke für Kirchen und Concertsäle geschaffen, welche bisher jemals gearbeitet worden sind.

Ellipsis (griech.) oder Ellipse, auch elliptische oder katachrestische Auflösung genannt, ein zunächst aus der Sprachlehre und Rhetorik in die musikalische Fachsprache gelangter Begriff. Nennt man dort die Weglassung eines Wortes, dessen Begriff zur Vervollständigung eines Gedankens hinzugedacht werden muss, E., so analog hier die übergangene Auflösung einer Dissonanz, indem sogleich ein anderer Accord folgt. Die E. macht die Fortschreitung der auf kürzerem Wege zur Consonanz übergehenden Dissonanz kräftiger, gedrängter und eindringlicher.

Elmenreleh, Johann Baptist, s. Elmenreich.

Ellrich, Christoph, ein Kunstschler und Instrumentenmacher zu Augsburg, geboren 1648, der mit Eichler um die Wette Musikinstrumente, besonders Orgeln in Kasten, fertigte. Er starb 1709. Vgl. Stetten's Kunstgeschichte S. 115. †

Ellys, Richard, englischer Senator und Schriftsteller zu Anfang des 18. Jahrhunderts, schrieb eine »Fortuita sacra« (Rotterdam, 1727), der ein »Commentarius de cymbalis« angehängt ist. †

Elmenhorst, Heinrich, deutscher Theologe und geistlicher Dichter, geboren am 19. Octbr. 1632, studirte in Leipzig und Wittenberg Gottesgelahrtheit, wurde 1660 Diaconus an der Katharinenkirche zu Hamburg, 1673 Archidiakon und 1697 Pastor am Spital St. Jacobi ebendasselbst. In letzterer Stellung starb er am 21. Mai 1704. Er hat veröffentlicht: »Geistliches Gesangbuch mit Franken's musikalischer Composition«; ferner »Dramatologia antiquo-hodierna etc.« (Hamburg, 1688), zum Schutz des Theaters geschrieben, ein für den hervorragenden freisinnigen Standpunkt E.'s sehr bemerkenswerthes Buch. Endlich hat er auch sogenannte geistliche Opernspiele gedichtet, deren Separattitel sind: »Michael und Davida« und »Charitines«.

Elmenreich, Albert, deutscher Theaterdichter und Schauspieler, gegenwärtig am Hoftheater zu Schwerin engagirt, hat viele artige Singspiele geschrieben und sich neuerdings auch durch die Composition einer Oper »Der Schmied von Gretna-Green« bekannt gemacht.

Elmenreich, Johann Baptist, ein vorzüglicher deutscher Basssänger, geboren 1770 in Neubreisach, erwarb sich seinen grossen Ruf in Frankfurt a. M., wo er von 1792 bis 1800 engagirt war. Er gastirte hierauf in Weimar, Kassel, Leipzig und Amsterdam und machte 1801 in der *Opera buffa* zu Paris in italienischen Intermezzi Furore. Ein Jahr später war er Mitglied des deutschen sogenannten Mozarttheaters unter Direktion des Unternehmers Haselmayer aus Stuttgart in der *Porte St. Martin* zu Paris. Als das Unternehmen schon nach vier Wochen scheiterte, reiste E. mit dem Pianisten Wölfl und blieb endlich in London, wo er nur in Privatkirkeln, aber bei gutem Honorare auftrat. Von London aus wandte er sich wieder nach Paris und von dort Ende 1803 nach Deutschland, wo er in verschiedenen Städten beifallbelohnt gastirte, bis er 1807 als Kammersänger in München dauernd engagirt wurde. — E.'s Stimme war schön, überaus sonor und biegsam bei einem Umfange von Contra-B bis zum \bar{g} . Auch als Vocal-Compomist ist er hervorgetreten, und als zu ihrer Zeit beliebt sind folgende seiner Gesänge anzuführen: »Der Rechenmeister Amor« für Bass mit Begleitung von Pianoforte und Streichquartett, ferner die Arie »Schöne Mädchen, wer euch trauet« mit Pianoforte und endlich die Arie »Das Leben ist ein Würfelspiel« für Bass mit Orchesterbegleitung.

Elmi, Domenico, italienischer Tonkünstler aus Venedig, in hohem Alter 1760 gestorben, soll nach Laborde ein vortrefflicher Kirchencomponist und Bratschenspieler gewesen sein. †

Elouis, Henri, trefflicher französischer Harfenvirtuose, geboren in Genf, lebte

in London am Hofe und in Paris als sehr geschätzter Lehrer seines Instrumentes. Er hat auch um 1788 einige Romanzen und Harfenstücke componirt und veröffentlicht.

Eloy, einer der ältesten bekannt gebliebenen Contrapunktisten, der wahrscheinlich zu Ende des 14. Jahrhunderts lebte und ein Franzose oder Niederländer gewesen ist. Alles Biographische über ihn ist in Dunkel gehüllt und von seinen Compositionen existirt nur eine Messe: »*Dixerunt discipuli*«, die sich im Archive der päpstlichen Kapelle in Rom befindet. Das »Kyrie« und »Agnus dei« daraus, Stücke von verhältnissmässig reicher und freier Entwicklung, besitzt auch die k. k. Hofbibliothek in Wien. Es sind dies dieselben Nummern, welche Kiesewetter in seiner »Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik« gedruckt mitgetheilt hat. Tinctoris sagt von E., dass er »hochgeehrt in Anwendung des *modus*« gewesen sei.

Elsberger, Johann Christoph Zacharias, von Gerber **Elsperger** geschrieben, geboren 1736 zu Regensburg, war anfangs Cantor an der lateinischen Schule zu Sulzbach und starb am 1. Febr. 1790 als geheimer Secretair daselbst. Er hat ganze Jahrgänge von Kirchenmusiken geschrieben, die zu ihrer Zeit sehr geschätzt waren, ferner Sinfonien, Clavier-sonaten und eine Oper, betitelt: »Der Barbier von Sevilla«.

Elsbeth, Thomas, deutscher Tonkünstler, um 1600 zu Neustadt in Franken geboren, lebte in Frankfurt a. O., später wahrscheinlich in Liegnitz und gab 22 lateinische und vier deutsche Motetten für sechs Stimmen (Frankfurt, 1660), sowie andere geistliche Compositionen heraus. S. W. Dehn hat in der Gymnasialbibliothek zu Liegnitz noch ausserdem 24 sechsstimmige Motetten E.'s aufgefunden.

Elsner, Joseph, fruchtbarer Componist und verdienstvoller Musikpädagoge, wurde am 1. Juni 1769 zu Grottkau in Schlesien geboren und war der Sohn eines sehr kunstfertigen Tischlers, der auch Claviere, Harfen und andere Instrumente baute. Da E. für das Studium der Medicin bestimmt war, so musste er von 1781 an die lateinische Schule in Breslau besuchen. Dort erhielt aber seine schon früh bekundete Vorliebe für die Musik immer mehr Nahrung. Denn seiner schönen Stimme wegen wurde er als Discantist in den Chor der Dominikanerkirche gezogen, späterhin auch aushülfeweise als Violinist und Sänger an das Theater. Dazu gesellten sich Compositionsversuche, die er in Wien, wo er die Universität beziehen sollte, eifrig fortsetzte und mit einem fleissigen Selbststudium verband. Ende des Jahres 1791 übernahm er eine Violinistenstelle in Brünn, die er aber schon 1792 mit der eines Theater-Musikdirektors in Lemberg vertauschte. In diesem Amte componirte er u. A. die polnische Oper »die Amazonen«, die Musik zu mehreren polnischen Schauspielen, ferner Cantaten, Entr'acts, Sinfonien, acht Streichquartette u. s. w. In gleicher Stellung war er bis 1821 am Theater in Warschau thätig, und diese Stadt ist es auch, um die er sich in musikalischer Beziehung unvergesslich verdient gemacht hat. Eine Reise nach Paris, wo er eine Anzahl seiner Werke zur Aufführung gebracht und veröffentlicht hatte, gab ihm für seine Reformen mannigfaltige Anregung. So begründete er 1815 in Warschau einen Verein, der die Subsistenz- und Lehrmittel hergab, um tüchtige, gründlich unterrichtete Musiklehrer für Schulen und Organisten für die Kirchen heranzubilden, an denen in ganz Polen ein fühlbarer Mangel war. Aus dieser trefflich angelegten und geleiteten Anstalt ging 1821 das Warschauer Conservatorium hervor, an dessen Spitze E. in dankbarer Anerkennung seiner Verdienste gestellt wurde. Als Direktor brachte er das neue Institut zu einer ziemlich bedeutenden Höhe, was ihn nicht abhielt, auch nach anderen Seiten des musikalischen Lebens hin unablässig und uneigennützig thätig zu sein, und eine lange Reihe der tüchtigsten Schüler, darunter Fr. Chopin, bezeichnet seine Bahn. Im höchsten Ansehen, verehrt, ja gefeiert starb E. am 18. April 1854 zu Warschau. — Seine sehr zahlreichen Compositionen huldigen der älteren Musikrichtung, die in Klarheit und leichter Fasslichkeit das Ziel künstlerischer Bestrebungen fand und bestehen in ungefähr 20 polnischen Opern, Balletmusiken, mehreren Melodramen, vielen Einlagestücken, Cantaten, Kirchen-

werken aller Art, Sinfonien, Quartetten, Clavierstücken, Concerten für verschiedene Instrumente, Gesängen, Liedern u. s. w.

Elst, Johann van der, belgischer Augustinermönch und Musikgelehrter, geboren zu Anfange des 17. Jahrhunderts auf dem Schlosse Meulenakers in Brabant, studirte die Tonkunst in Frankreich, wohin er in jungen Jahren gekommen war. Auch nach seiner Rückkehr in die Heimath beschäftigte er sich in Gent anhaltend mit Musiktheorie und erfand eine neue Notirungsart, welcher er die schwarze Notation des 14. Jahrhunderts zu Grunde legte, sowie eine Notenbenennung für die Solmisation, nach der nur für die sogenannten ursprünglichen oder natürlichen Noten die Namen *ut, re, mi, fa* u. s. w. beibehalten, für die durch Kreuze erhöhten Noten aber die Sylben *it, ri, fi, sil, li* und die durch \flat erniedrigten *ra, ma, sal, le, sa* vorgeschlagen wurden. Den näheren Erörterungen darüber gab er in dem Schriftchen: »*Notae augustinianae sive musices figurae seu notae novae concinnendis modulibus faciliores, tabulatis organicis exhibendis aptiores*« (Gent, 1657) eine Stelle, ebenso in dem flamländischen Traktate »*Den ouden en de nieuwen Grondt van de Musike*« (Gent, 1662).

Elster, Dr. Daniel, Gesanglehrer und Componist, geboren in Thüringen, lebte um 1835 in Schleusingen und siedelte später nach Basel über, wo er Unterricht ertheilte und Dirigent eines Gesangvereins war. Er starb am 19. Decbr. 1857 zu Wittingen bei Baden. Componirt hat er ein- und mehrstimmige Gesänge und Lieder und war der Verfasser einer Elementar-Musiklehre, einer Volksgesangschule und anderer instructiver Schriften.

Elterlein, Ernst von, musikgebildeter Dilettant, dessen Wohnsitz zu Waldheim in Sachsen, ist ziemlich erfolgreich mit folgenden Schriften in die Oeffentlichkeit getreten: »*Beethoven's Sinfonien nach ihrem idealen Gehalt, mit besonderer Rücksicht auf Haydn, Mozart und die neueren Sinfoniker*« (Dresden 1853; 2. Aufl. 1858) und »*Beethoven's Clavier-Sonaten. Für Freunde der Tonkunst erläutert*« (Leizig, 1854; 2. Aufl. 1857; 3. Aufl. 1866). Nicht die wirklich musikalisch-exegetische, sondern höchstens die oberflächlich ästhetisirende Literatur hat durch diese Bücher eine Bereicherung erfahren.

Elvey, Dr., vorzüglicher englischer Orgelvirtuose und trefflicher Kirchencomponist, geboren um 1810, erwarb sich 1831 bei der Universität Oxford den Doktorgrad und ist seit einer Reihe von Jahren königl. Organist an der St. Georgeskapelle im Schloss zu Windsor. Er ist der Componist einer Menge von Werken auf dem Gebiete der Kirchenmusik, die jedoch von localer Bedeutung geblieben sind. Im J. 1871 erfuhr er zugleich mit Jul. Benedikt und Sterndale Bennett die Auszeichnung, von der Königin zum Ritter erhoben zu werden, der erste Fall dieser Art in England, der Musiker traf.

Elvezio, Ludovico, ist der italienische Name des Ludwig Senfl (s. d.).

Elwart, Antoine Elie, einer der gelehrtesten französischen Musiktheoretiker der Gegenwart und fruchtbarer Componist, wurde am 18. Novbr. 1808 zu Paris geboren. Seine Eltern waren sehr arm und darauf bedacht, den Sohn, sobald er in seinem 13. Jahre die Schule verlassen hatte, in eine ihn nährenden Stellung zu bringen. E. hatte damals bereits einigen Violinunterricht von Ponchard dem Vater erhalten und fasste eine solche schwärmerische Neigung zur Musik, dass er seinem Lehrmeister, einem Kistenmacher, entlief und Tag und Nacht Musik übte, bis er 1823 als zweiter Violinist in einem der Pariser Orchester Anstellung fand. Durch eine Messe, die er ein Jahr später componirte, ohne jemals theoretischen Unterricht empfangen zu haben, gelang es ihm, das Interesse Reicha's auf sich zu ziehen, der ihn nun von seiner besten Schülerin, der Madame de St. Ursule, in der Harmonielehre ausbilden liess. Bei Lesueur setzte E. diese Studien eifrig fort und trat 1818 in das Pariser Conservatorium, wo er 1830 bereits den ersten Preis davontrug. Auch bei der Akademie erlangte er 1831 den zweiten und 1832 den ersten grossen Staatspreis und unternahm demzufolge als Stipendiat der Regierung eine Studienreise nach Italien. In Rom componirte er eine grosse Messe, den grössten Theil einer italienischen Oper und eine Trauercantate »*Omaggio alla me-*

moria di Vincenzo Bellini, welche im Teatro Valle zur Todtenfeier Bellini's im Novbr. 1835 zur Aufführung gelangte. Im J. 1836 kehrte E. nach Paris zurück und wurde alsbald beim Conservatorium als Professor-Adjunct in Reicha's Klasse angestellt, eine Stelle, die er 1848 mit der wirklichen Professur der Harmonielehre vertauschte. So höchst verdienstvoll nun E. als Lehrer, Componist und Schriftsteller wirkte und in seiner rastlosen Thätigkeit als Muster künstlerischen Fleisses gelten konnte, so wurde er dennoch aus unaufgeklärt gebliebener Ursache sofort nach dem Kriege 1870/71, nachdem Ambroise Thomas die Direktion des Conservatoriums übernommen hatte, in den unfreiwilligen Ruhestand versetzt, welche Verfügung den noch in voller Kraft wirkenden Künstler schwer traf. Seitdem hält er in Paris Privatvorlesungen über Musik und zeigt sich auch beflissen, an der Verbesserung der socialen Lage der Musiker in Frankreich mitzuarbeiten. — E.'s Compositionen sind ausserordentlich zahlreich und erstrecken sich über alle Zweige der Tonkunst. In grossem Ansehen stehen seine 11 Messen und vielen Motetten, die vielfach bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt werden. Ferner erschienen von ihm Cantaten, Hymnen, vier Streich-Quintette, einige 30 Streichquartette, viele Trios und Ouverturen, auch Sinfonien und die Opern: »*Les chercheurs d'ors*«, »*Les Catalans*« (1840 in Rouen aufgeführt), »*La visièere*«, »*Comme l'amour s'en va*«, »*La reine de Sabas*«, »*Les trois Jérusalem*«, die Oratorien »*Noés*« und »*La naissance d'Eve*«, das Mysterium »*Les noces de Canas*«, die melodramatische Musik zur »*Alceste*« des Euripides. Auch seine theoretisch-didaktischen Werke bilden eine lange Reihe, aus der zu nennen sind: Ein Lehrbuch des Contrapunktes und der Fuge, mehrere grössere und kleinere Harmonie- und Generalbasslehren, eine Chorgesangschule, eine Transponirungslehre und ein »harmonisches Testament« (Paris, 1872), Sammlung praktischer Rathschläge für den Unterricht in der Harmonielehre. Zahlreiche Artikel E.'s finden sich in verschiedenen Zeitungen, besonders in den Pariser Musikjournalen. Auch als Dichter hat sich E. hervorgethan, indem er zu mehreren seiner Cantaten und Opern sich selber die Texte verfasste und auch ein musikalisches Lehrgedicht in vier Gesängen, betitelt »*L'Harmonie musicale*« (Paris, 1853) veröffentlichte.

Elymos, s. Elimos.

Elze, Anna, eine zu grossen Hoffnungen berechtigende Sängerin, geboren 1857 zu Frankfurt a. M., erhielt ihre musikalische Ausbildung beim Gesangslehrer R. Mulder und erregte bei wiederholtem Auftreten in ihrer Vaterstadt ihrer Fröhreife wegen grosses Aufsehen. Als Mitglied einer von ihrem Lehrer zusammengestellten Operngesellschaft ging sie Ende 1871 nach New-York und trat dort, sowie in mehreren anderen Städten der Vereinigten Staaten in dramatischen Parthien auf, unter denen besonders die Zerline im »*Don Juan*« allgemeinen Beifall fand.

Elze, Clemens Theodor, trefflicher Clavier- und Orgelspieler und Componist, geboren 1830 zu Oranienbaum im Herzogthum Anhalt-Dessau, empfing den ersten Clavier- und Violinunterricht von seinem Vater. Schon in seinem siebenten Jahre vermochte er den musikalischen Gottesdienst aushülfsweise zu leiten und erweckte durch seine frei improvisirten Vor- und Nachspiele auf der Orgel allgemeine Aufmerksamkeit. Seit 1841 besuchte er das Gymnasium zu Dessau und seit 1849 das Schullehrer-Seminar daselbst. Auf dem letzteren unterrichtete Friedr. Schneider, der E.'s musikalische Anlagen bald erkannte und ihm von der Regierung die Mittel verschaffte, mit denen E. seine Studien am Conservatorium in Leipzig vollenden konnte. Besonders profitirte er daselbst bei Moscheles und Plaidy im Clavier-, bei David und Dreyschock im Violinspiel und bei Hauptmann in der Compositionslehre. Schon 1852 erhielt er einen Ruf als Organist nach Laibach, wo er seitdem auch als sehr geschätzter Musiklehrer wirkt. Geschrieben hat er Sinfonien, Streichquartette, Clavier-Sonaten, ein- und mehrstimmige Gesänge und Lieder. Von seinen gedruckten Compositionen wird eine Sonate für Pianoforte und Violine Op. 10 als bedeutend genannt.

Embach, Charles, holländischer Instrumentenmacher, besonders von Messinginstrumenten, lebt in Amsterdam und erhielt im J. 1824 von der niederländischen Regierung ein Patent auf seine Hörner und Trompeten. — Sein Sohn, **Louis E.**, machte eingehende musikalische Studien, ist aber in Deutschland als Componist nur durch eine grosse Ouverture bekannt geworden, welche im J. 1840 zu Leipzig zur Aufführung gelangte und welche auf Kosten des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst im Druck erschien.

Embaterion oder **Enoplion** (griech.) hiess bei den Griechen ein Kriegslied, das unter Flötenspiel die regelmässige Bewegung der Heerkörper, wenn sie auf dem Marsche waren oder in die Schlacht rückten, erhielt. Thukydides *lib. 5 c. 70* sagt von demselben: »Die Lakedämonier rücken langsam vor zur Schlacht und nach der Musik zahlreicher Auletisten (s. d.), welche nicht in gottesdienstlicher Absicht aufgestellt sind, sondern damit sie beim Vorrücken gleichen Taktschritt halten, und ihre Reihen sich nicht trennen, wie dies grossen Heeren beim Angriff leicht begegnet«. Der Ursprung der E.en soll der frühesten griechischen Vorzeit angehören und scheint eine Eigenthümlichkeit dieses Volkes gewesen zu sein, da bisher sich bei andern Völkern eine ähnliche Anwendung der Musik nicht vorfindet. Beim Einfall der Dorer in den Peloponnes sollen dieselben den Söhnen des Orestes unter Gesang und Flötenspiel entgegengezogen sein, und ihren Sieg diesem Entgegenrücken zu danken gehabt haben. Dieser Erfolg gab Veranlassung zu einem späteren Orakelspruch, der den Angriff des Feindes unter Gesang und Flötenspiel zum Gesetz, **Nomos** (s. d.), erhob. Am berühmtesten wurden in der Folge die anapästischen Lieder des Tyrtäus und Alkman, welche E.en unseren Märschen sicherlich nicht unähnlich waren. 2.

Embouchure (franz.) ist im französischen Sprachgebrauche sowohl das Mundstück bei den Blasinstrumenten, speciell der Kessel bei den Messinginstrumenten, der Schnabel bei der Clarinette, das Röhrchen bei Oboe und Fagott, als auch der **Ansatz** (s. d.) oder die Art des Anblasens und der erforderlichen Lippenstellung bei diesen Instrumenten. Von der E. hängt es ab, ob der Ton voll oder dünn, angenehm oder hart zum Vorschein kommt. S. **Ansatz**.

Emde, Christian, ein vorzüglicher deutscher Bogeninstrumentenmacher, geboren 1806 im Fürstenthum Waldeck, fand in Spohr einen Verehrer seiner Kunst, von dem bewogen, E. 1836, um einen grösseren Wirkungskreis zu finden, nach Leipzig übersiedelte. Dasselbst befindet sich das Geschäft noch gegenwärtig und erfreut sich eines wohl begründeten Rufes, namentlich auch durch die geschickten Reparaturen, welche alte Instrumente erfahren. Noch bei Lebzeiten nahm E. seinen Sohn und Schüler, **Friedrich E.**, geboren 1837 zu Leipzig, als Theilhaber der Firma mit auf und übergab 1866 demselben die Fabrik zu alleinigen Führung.

Emerson, William, berühmter englischer Mathematiker, geboren 1701 zu Hartworth, gehört mit in die Reihe der Musikschriftsteller, da er u. A. eine **Akustik** und eine mathematische Theorie der Musik verfasst hat. Beide Schriften sind in der »Cyclomathesis« (London, 1770) enthalten.

Emery, berühmter französischer Spinettbauer, der gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in Paris lebte und in Ansehen stand.

E-mi nannte man in der Solmisationszeit das kleine *e*, weil in der Mutation (s. d.) im zweiten Hexachord (s. d.) diese Sylbe als Tonname gebraucht werden musste. Bei der Erweiterung des Tonreichs erhielt das grosse *e* diesen Namen, welcher insofern für dasselbe correcter war als für das kleine *e*, als in der Mutation auf diesem Klange keine andere Sylbe gebraucht werden konnte, während derselbe beim kleinen *e* noch die Sylbe *la* Anwendung findet. Siehe *E-la-mi*. †

Emiolla, s. **Hemiolia**.

Emmeleis (griech.) war bei den Griechen, nach der Eintheilung des älteren **Bacchios**, die eine der beiden Hauptgattungen, in welche alle Töne zerfallen, nämlich die singenden, die zum Gesange und zur Musik dienenden, bestimmt gemessenen und zu festen Intervallen geordneten Töne. Die andere Gattung bilden

die *Pezoi* (lat. *pedestres*), welche als Sprechöne nicht Intervalle von bestimmt gemessener Ausdehnung sind. In dieser Beziehung kann man die *E.* auch den *Ekmeles* (s. d.) gegenüberstellen, ebenso die davon abgeleitete *Emmeleia* der *Ekmeleia*, insofern erstere die Modification der Stimme zur Bildung der Singtöne oder des Melos, letztere der Uebergang vom Melos zum Sprachton war. *Emmeleia* nannten übrigens die Griechen auch die Melodie eines gewissen, bei den Tragödien in Anwendung gekommenen Reigentanzes, über dessen Beschaffenheit Näheres nicht mehr bekannt ist.

Emmerig, Joseph, deutscher Kirchencomponist, geboren 1772 zu Kemnath in Baiern, erhielt seine wissenschaftliche Ausbildung im Kloster St. Emmeran zu Regensburg, wo ihn der Pater Seb. Pirner gründlich in der Musik unterrichtete. Später wurde E. Seminarpräfekt und Chorregent dieses Klosters und wird als solcher noch im J. 1811 aufgeführt. Zahlreiche seiner Kirchenwerke, die sehr gut gearbeitet sind, wurden in weiteren Kreisen bekannt; im Druck erschienen sind davon Vespere mit Orgelbegleitung.

Emmert, Joseph, deutscher Musikpädagoge und Componist, geboren am 27. Novbr. 1732 zu Kitzingen in Franken, wurde um 1760 hauptsächlich wegen seiner musikalischen Gelehrsamkeit und seiner Verdienste in der Composition zum Schulrektor in Schillingsfürst ernannt, mit dem ausgesprochenen Auftrag, die Tonkunst durch Heranbildung junger Künstler in Aufnahme zu bringen. Im J. 1773 wurde er als Rektor der lateinischen Schule zum heiligen Burkhardt und als Chordirektor an der Universität nach Würzburg berufen. Um 1790 nahm er seinen Abschied mit dem Titel eines Kapellmeisters, musste jedoch versprechen, alljährlich eine bestimmte Zeit auch ferner der dortigen Musikpflege zu widmen. E. starb am 20. Febr. 1809 zu Würzburg. Componirt hat er zahlreiche lateinische und deutsche Messen, Vespere, Te deum, Miserere's, Choräle und andere Kirchenstücke, von welchen jedoch nur ein Te deum, eine Psalmodie, eine Sammlung Messlieder und ein Choralbuch (zu dem 1800 erschienenen neuen Würzburgischen Gesangbuche) erschienen ist. Ausserdem ist E. Componist der Opern »Judith«, »Semiramis«, »Esther«, »Tomyris«, »Eberhard« und des Singspiels »die geopferte Unschuld«. — Sein Sohn und Schüler, Adam Joseph E., geboren am 24. Decbr. 1765 zu Würzburg, hat, obwohl nicht eigentlich Musiker, als Salzburger Archivrath, dann als erster Official in dem k. k. Archiv zu Wien, Vieles componirt, was seine tiefe und feine musikalische Bildung bekundet, wie z. B. die Opern »Don Silvio von Rosalva«, welche 1801 zu Anspach und »der Sturm«, welche 1806 zu Salzburg mit ganz bedeutendem Erfolge in Scene ging; ferner ein Te deum, eine vierstimmige Cantate zur Feier des Wahltages des Erzbischofs von Salzburg (1799); endlich mehrere Lieder, Gesänge und Stücke für Harmonikmusik. Auch von seinen Compositionen ist das wenigste im Druck erschienen.

E-moll (ital.: *Mi minore*, franz.: *Mi mineur*, engl.: *E minor*) nennt man diejenige der 24 Tonarten unseres modernen Musiksystems, welche auf dem Tone *E* als Grundton errichtet ist. Damit ihr Intervalleninhalt der Natur der sogenannten weichen Tonart entspreche, muss in der Scala der Ton *f* mittels eines Kreuzes um einen halben Ton erhöht, also in $\sharp f$ (*fis*) verwandelt und die Tonart selbst, als parallele Molltonart der Durtonart *G*-dur, mit einem \sharp vor *f* am Schlüssel notirt werden. Die Scalatöne von *E*-moll heissen in ihrer Stufenfolge: *c*, $\sharp f$, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*. Dass die siebente Stufe der Molltonart, wenn sie als Leitton zu dienen hat, erhöht (hier also *d* in $\sharp d$ verwandelt) werden muss, ist in dem Artikel Tonart behandelt. — Das Bestreben der älteren Theoretiker und Aesthetiker, den einzelnen Tonarten einen bestimmten Charakter abzuempfinden, hat, *E*-moll gegenüber, zu der lange aufrecht erhaltenen Annahme geführt, es sei eine tief traurige Tonart. Joh. Crüger nennt sie die traurigste aus der traurigen Abtheilung; Mattheson findet die Traurigkeit der Art, dass man sich zu trösten hofft und Schubart in seinen »Ideen zur Aesthetik der Tonkunst« phantasirt: »Der psychische Charakter dieser Tonart ist naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren, Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten, in

C-dur sich auflösenden Seligkeit. Da dieser Ton von Natur nur eine Farbe (d. i. ein β) hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiss gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen«. Noch Weikert schreibt 1832: »E-moll klingt zärtlich, sanft, klagend«. Die Lehre von der Charakteristik der Tonarten gilt gegenwärtig für einen überwundenen Standpunkt.

Empäter lessons (franz.), die Töne *impastiren*, ist eine französische Metapher in Bezug auf Vollendung oder grosse Vollkommenheit der Ausführung, wofür man im Deutschen sagen könnte: »etwas wie aus einem Gusse vortragen«.


Empedökles, altgriechischer Philosoph aus Agrigent in Sicilien, lebte um 450 v. Chr. und stand bei seinen Mitbürgern als Arzt, Vertrauter der Götter, Prophet und Beschwörer der Natur in höchstem Ansehen. Durch Gesang soll er u. A. einen irrsinnigen Jüngling geheilt haben.

Empfindung nennt man im Allgemeinen die Auffassung (Perception) des Aeusseren in das Innere oder die Aufnahme eines sinnlichen Ausdrucks in die Seele; im engeren Sinne jede durch ein körperliches Organ vermittelte Vorstellung, indem sie eben jetzt als eintretend betrachtet wird; dann aber auch den Gemüthszustand, insofern er in Lust oder Unlust besteht, sei diese durch äussere oder innere Anregung entstanden, mithin genau genommen das Gefühl (s. d.), von dem die E. im Sprachgebrauche strenger, als dies geschieht, abgesondert sein sollte. E. und Erkenntniss sind Seelenthätigkeiten entgegengesetzter Art, indem letztere die Beschaffenheit des den Eindruck hervorbringenden Gegenstandes untersucht, ferner die Mittel, wodurch jener hervorgebracht wird und das Verhältniss des Objectes zu den dadurch aufgeweckten E.en. Gleichwohl müssen beim verständnissvollen Empfangen eines Kunstwerks E. und Erkenntniss neben einander gehen; jene allein vermag nicht über alle Vollkommenheiten desselben und die organische Einheit aller seiner Theile genaue Rechenschaft sich zu geben, sie hat nur die Vorstellung, dass eine solche Vollkommenheit überhaupt vorhanden ist. Zwar beruht ein sehr wesentlicher Theil der Wirkung des Schönen gerade auf der E. einer dem Erkenntnissvermögen unerklärlich bleibenden Vollkommenheit, die E. eilt eben hier aller Untersuchung und Auseinandersetzung weit voraus. Nichtsdestoweniger bedarf sie der Unterstützung und der Läuterung durch die Erkenntniss, um nicht rein naturalistisch zu schaffen und zu geniessen. Die durch ein Object erregten Empfindungen sind sehr verschieden und umfassen alle Grade und Schattirungen von Lust, in welcher das Begehrungsvermögen thätig ist (als z. B. Freude, Heiterkeit, Liebe, Hoffnung), als von Unlust, welche man von sich abzuweisen bestrebt ist (Schmerz, Traurigkeit, Furcht u. s. w.), als endlich von gemischten E.en. Indem es speciell die Aufgabe der Tonkunst ist, E.en und noch weiter hinauf Gefühle und Leidenschaften darzustellen und im Hörer lebhaft hervorzurufen, muss die Beobachtung und das Studium derselben am eigenen Subject und an anderen Individuen für den Tonkünstler eine der wichtigsten Aufgaben sein. Die Theorie der E.en gehört der Psychologie an; über ihre Analogisirung durch Töne und Tonbewegungen handeln eingehender die Artikel *Anlage*, *Bewegung*, *Cyklische Formen*, *Musik* u. s. w. Die Forderung an den reproducirenden Tonkünstler, dass er empfindungsvoll und mit richtiger E. ein Kunstwerk zur Darstellung bringe, ist in dem Artikel *Vortrag* behandelt.

Emphäs (griech.), s. *Nachdruck*.

Empysomena oder *Empneusta* (sc. *instrumenta*) ist der antike Name für Blaseinstrumente.

Empirismus (latein., aus dem Griech.) ist diejenige Denkart, welche die Begründung des Wissens in der Erfahrung, also in der Auffassung des thatsächlich Gegebenen sucht. Da nun Begriffe und Gedanken, welche in gar keiner nachweislichen Beziehung zu dem Gegebenen stehen, stets dem Verdachte der Erdichtung ausgesetzt sind, so werden die meisten Gebiete der menschlichen Forschung immer auf einer empirischen Grundlage ruhen. Der Gegensatz des E. ist der Rationalismus, der auf dem Bedürfnisse einer nicht bloss beobachtenden Sammlung, sondern denkenden Verarbeitung des Gegebenen beruht.

Enarxis (griech.) nennen die griechisch-katholischen Priester eines ihrer grossen Notationszeichen zur Andeutung einer bestimmten Tonfigur: , das der demotischen Schrift der Aegypter entlehnt ist. 0

Enchiriades, nach des Sigebertus *Ohron.* und des Fabricius *Bibl.* Tonlehrer im 7. Jahrhundert, hat einen »*Dialogus de ratione musicae*« und eine »*Explicatio multiformium musicae regularum*« geschrieben. †

Enchorda (sc. *instrumenta*) oder **Entata** (nach Brossard), griech.-lateinischer Name für Saiteninstrumente.

Encke, Heinrich, trefflicher Pianist und Componist, geboren 1811 zu Neustadt in Baiern, erhielt seine höhere Ausbildung im Clavierspiel bei J. N. Hummel in Weimar und lebte sodann in Jena und Leipzig als geschätzter Clavierlehrer. In letzterer Stadt starb er im J. 1859. Seine im Druck erschienenen Compositionen, welche gegen 30 Werke für Clavier im Salonstyle umfassen, sind von keiner Bedeutung. Einen viel höheren Werth beanspruchen seine instruktiven Pianofortestücke, die den erfahrenen durchgebildeten Lehrer bekunden, ganz besonders aber seine als vorzüglich anerkannten Arrangements classischer Werke der Orchester- und Kammermusik für Pianoforte zu vier Händen.

Enckhausen, Heinrich Friedrich, trefflicher deutscher Tonkünstler und talentvoller, geschickter Componist, geboren am 28. August 1799 zu Celle, erhielt von seinem Vater, einem guten praktischen Musiker, den ersten Unterricht und lernte fast sämmtliche gangbaren Instrumente spielen. Im J. 1816 trat er in das Trompetercorps der Garde-Kürassiere in Celle und wagte sich nun auch mit eigenen Compositionen, bestehend in Ouverturen, Solostücken, Märschen und Tänzen, hervor. Auf das Unfertige dieser Arbeiten aufmerksam gemacht, beschloss E. sich gründlicher in der Composition auszubilden. Er begab sich 1826 nach Berlin und studirte dort u. A. noch bei Aloys Schmitt Clavierspiel. Mit diesem Lehrer, der bald darauf die Stelle als Schlossorganist in Hannover erhielt, ging er auch dort hin und brachte es durch Ernst und Eifer soweit, dass er nach Schmitt's Abgange aus Hannover 1829 in dessen Posten einrückte, Dirigent der von Jenem gestifteten Singakademie und Hofpianist wurde. Seitdem veröffentlichte er viele in ihrer Art ganz bedeutende Compositionen, besonders angenehme Orchesterstücke (Ouverturen u. s. w.), sehr brauchbare Claviersachen (Sonaten, Rondos, Variationen und hervorragende instruktive Arbeiten), Kirchenstücke, von denen sich der 130. Psalm für vier Männerstimmen auszeichnet, Gesänge und Lieder. Fluss der Gedanken und solide Arbeit machen E.'s Werke sehr bemerkenswerth.

Encora (ital.; französ.: *encore*), d. i. noch, noch einmal, dasselbe, was *Bis* und *da Capo* (s. d.).

Ende, Johann von, aus Kassel, war nach Werkmeister's *Org. Gruning. rediv.* § 11 der 38. von den 53 verschriebenen Organisten, welche das 1596 vollendete Werk in der Schlosskirche zu Grüningen probiren mussten. †

Endematie (aus dem Griech.), die Melodie eines altargivischen Tanzes, von dessen Beschaffenheit sich in den alten griechischen Schriften nur unbestimmte Andeutungen finden.

Enderle, Wilhelm Gottfried, ausgezeichneter deutscher Violinvirtuose und gründlicher Componist, geboren am 21. Mai 1722 zu Baireuth, war bis zu seinem 14. Lebensjahre Musiklehrling in Nürnberg und bildete sich darauf in Berlin speciell zum Violinspieler aus. Im J. 1748 wurde er erster Violinist in der bischöflichen Kapelle zu Würzburg und 1753 Concertmeister in Darmstadt, in welcher Stellung er 1793 starb. Von seinen zahlreichen gediegenen Compositionen für Violine und für Clavier ist nichts im Druck erschienen.

Enders, S. J., deutscher Clavierlehrer und Componist in Mainz, dessen Lebenszeit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt. Von seinen Compositionen erschienen 1791 in Speier Variationenhefte für Clavier und ein Solo für Flöte.

Endigungszeichen, **Endzeichen** oder **Finalzeichen**, s. **Schlusszeichen**.

Endlicher Kanon, s. Kanon.

Endnote, s. Schlussnote.

Endstück, s. Finale.

Endter, Christian Friedrich, vortrefflicher deutscher Orgelspieler und Componist, geboren 1728 zu Hamburg, hatte den Organisten Peiffer daselbst zum Musiklehrer und bildete sich zu einem vorzüglichen Künstler aus. Schon 1745 wurde er als Organist in Buxtehude angestellt und zehn Jahre später in gleicher Eigenschaft an die lutherische Hauptkirche in Altona versetzt. Ende des J. 1792 machte er seiner stark geschwächten Gesundheit wegen eine Reise zu seinem Bruder nach Buxtehude, starb aber während des Aufenthaltes in letzterer Stadt am 26. Mai 1793. Seine Compositionen bestehen grösstentheils in Cantaten und Liedern, von denen er jedoch nur »Lieder zum Scherz und Zeitvertreiber« (Hamburg, 1757) und wenig andere veröffentlicht hat.

Endter, J. N., Componist der Gegenwart und guter Clavierspieler, ist seit 1848 Dirigent der Liedertafel in Kassel und hat sich durch eine Reihe von Clavierstücken, Motetten und ein Oratorium »Der verlorene Sohn« vortheilhaft bekannt gemacht.

Endter, Wolfgang Moritz, eifriger deutscher Musikliebhaber, geboren 1653 zu Nürnberg und gestorben 1722 daselbst als angesehenener Buchhändler, erfand 1690 eine neue, eigenthümliche Art von Notendruck mit einer Art beweglicher Typen, bei welcher ihm der berühmte G. C. Wecker, sein Lehrer im Clavierspiel, mit Rath und That zur Hand ging. Bis auf Breitkopf's ungleich zweckmässigere Erfindunghin galten E.'s Drucke für die besten in Deutschland.

Energia (ital.; französ.: *energie*), der Nachdruck, die Kraft, kommt in Verbindung mit der Präposition *con* als Vortragsbezeichnung vor. Ebenso ist das Adjectivum

Energico und das Adverbium *energicamente* die italienische Bezeichnung und Vorschrift für einen kräftigen, nachdrücklichen und markirten Vortrag.

Enfasi (ital., aus dem Griech.), der schwungvolle Nachdruck, in Verbindung mit der Präposition *con* als Vortragsbestimmung gebraucht; in gleicher Bedeutung das Adjectivum *enfatico* und das Adverbium *enfaticamente*.

Enge Harmonie oder **Enge Lage**, s. den folgenden Artikel.

Enge und weite (zerstreute) Lage der Harmonie. Eine »Harmonie« oder ein Accord ist nach der unter Consonanz entwickelten Ansicht (siehe Bd. II S. 571) ein Zusammenklang von mehr als zwei wesentlich verschiedenen, aber unter sich verwandten Tönen. Die harmonische Tonverwandtschaft vermittelt sich nach jener Ansicht an den drei Grundintervallen (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz). Zwischen wesentlich verschiedenen Tönen kann die Verwandtschaft nur durch Quinten und Terzen vermittelt werden, weil alle Töne, die mit den Tönen eines Accordes in dem Verhältnisse der Octave stehen, nur Wiederholungen dieser Töne in höherer oder tieferer Lage der Scala sind. Zur Herstellung der Stammaccorde wurden daher auch nur die Verbindungen von Quinten und Terzen verwendet. Durch Einfügung der höheren oder tieferen Octave eines Accordtones zu oder für diesen Ton werden die Beziehungen, in welchen die wesentlich verschiedenen Töne eines Accordes unter einander stehen, nicht geändert, d. h. der Accord nimmt dadurch für unsere Vorstellung keinen wesentlich anderen Charakter an. Durch diese Octavverdoppelungen und Octavversetzungen nun entstehen aus den Grund- und Stammaccorden sowohl die mehr- und vielstimmigen Formen, als auch die verschiedenen Umlagerungen dieser Accorde. Die Art und Weise, wie in den so entstehenden neuen Formen die einzelnen Töne über einander gelagert sind, kann nach verschiedenen Seiten als unterscheidendes Merkmal bei der Eintheilung und Bezeichnung aller aus ein und derselben Stammform entstandenen Umlagerungen benutzt werden. So sieht man bei Bestimmung der Umkehrung oder Verwechslung (s. d.) eines Accordes auf dessen relativ tiefsten Ton; bei der Bezeichnung der verschiedenen Lagen (s. d.) eines Accordes ferner hat man zu beachten, welcher Accordton relativ höchster Ton ist. Achtet man aber darauf,

ob die wesentlichen Töne eines Accordes eng aneinander liegen, oder weiter von einander entfernt sind, so unterscheidet man die verschiedenen Formen dieses Accordes als dessen »enge« oder »weite Lagen«. Liegen nämlich die wesentlichen Töne eines Accordes als relativ höchste Töne so nahe bei einander, dass kein anderer Accordton zwischen sie eingeschoben werden kann, so sagt man, der Accord hat »enge Lage« oder »enge Harmonie« (a); der Basston, der dann nur eine tiefere Octave eines bereits vorhandenen Tones ist, kann dabei von den anderen Tönen so weit abliegen, als er will. Lassen sich dagegen auch zwischen je zwei der höheren Töne noch andere Accordtöne einschalten, so erscheint der Accord in »weiter« oder »zerstreuter Lage«, in »erweiterter« oder »zerstreuter Harmonie« (b). Die weite Lage wird von Organisten und von Clavierspielern mitunter auch »getheilte Harmonie« genannt, weil bei ihr die Töne jedes Accordes meist gleichmässig auf beide Hände vertheilt sind, während in der engen Lage die linke Hand fast immer nur den Basston zu greifen hat.

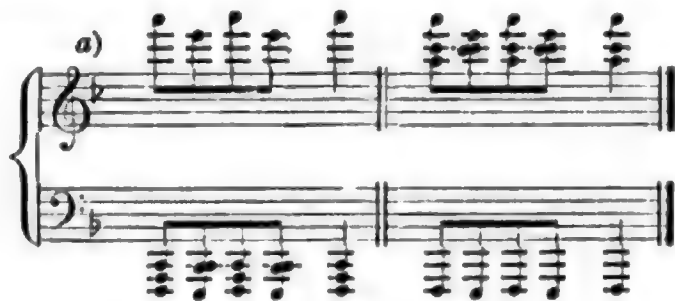


A. B. Marx (Lehrb. d. Comp. I S. 144).



Ob ein Accord in enger oder weiter Lage erscheint, das ist sowohl für die Art der Tonhöhenbeziehungen in demselben, also für den Charakter des Accordes, als auch für die Benennung der Umkehrung, in welcher der betreffende Accord auftritt, gleichgiltig. Wohl aber hängt es von der Anordnung der Töne eines Accordes hinsichtlich ihrer gegenseitigen Entfernung von einander ab, wie dieser Accord auf unsere sinnliche Empfindung einwirkt. Die Anwendung weiter oder enger Lagen eines Accordes verändert also den physischen Klang (s. d.) desselben. Wie unter »Consonanz und Dissonanz« bereits angedeutet wurde (s. Bd. II S. 570), ist die Rücksichtnahme auf den physischen Klang der Accorde nicht ohne Einfluss auf die Wirkung eines Tonsatzes, ja es kann der physische Klang sogar geradezu als Mittel des Ausdrucks benutzt werden. Die Theoretiker haben deshalb auch verschiedene Regeln über die Anwendung der engen und der weiten Harmonie und über den Werth oder Unwerth beider Arten aufgestellt. Es muss nun zunächst auf diese Regeln Rücksicht genommen werden. Ueber die Zahl von Tönen, aus welchen ein Accord bestehen darf, lässt sich nicht bestimmt etwas aufstellen, selbst nicht einmal in sofern, als es sich um die Zahl derjenigen Töne handelt, welche das Ohr wirklich einzeln unterscheiden und nach ihren Fortschreitungen zu anderen Tönen erkennen kann; denn auch dieses hängt von der Uebung des Gehörs und von anderen Umständen ab. Die Grenzen sind in dieser Beziehung auch wirklich selten bestimmt gezogen worden. »Es ist jedenfalls Uebertreibung«, sagt Gottfr. Weber, »wenn J. J. Rousseau behauptet und mit gar anscheinender Evidenz darthut und unumstösslich beweist, das Gehör unterscheide höchstens zwei Stimmen«. »Wie vielstimmiger Satz aber überhaupt in der Musik möglich sei, lässt sich wohl nicht im Allgemeinen bestimmen« (G. Weber, »Versuch etc.«, I S. 147). Wie die minder- und vielstimmigen Formen aus den Accorden entstehen, und welche

Töne eines Accordes zu diesem Zwecke am füglichsten ausgelassen oder verdoppelt werden können, das ist bereits unter »Auslassung« angedeutet und wird unter »Verdoppelung« noch näher nachzuweisen sein. Hier ist zunächst auf das noch hinzuweisen, was über die Vorzüge und Nachtheile der einen oder der anderen Art von Accordumlagerungen angegeben worden ist. In löblicher Gründlichkeit geht auf diese Frage Gottfr. Weber ein, dessen Auslassungen im Auszuge hier Platz finden mögen. »Welcher von beiden Arten (der engen oder der weiten Lage) man sich in jedem vorkommenden Falle bedienen will, ist theils blos Sache des Geschmacks, theils hängt es von Umständen ab, welche bald diese, bald jene, engere oder zerstreutere Lage der Stimmen herbeiführen. Im Allgemeinen lässt sich darüber nur folgendes Wenige sagen: »Fürs Erste bringt man tiefe Töne nicht gern anderen tiefen Tönen sehr nahe, weil daraus leicht ein unverständliches Gebrumme entsteht.« »Abweichungen von dieser Vorsichtsmassregel finden eher bei langsamer Bewegung statt, als bei geschwinder^{*)}, weil im ersten Falle dem Gehör mehr Zeit übrig bleibt, die gleichwohl einander einigermassen verwirrenden tiefen Klänge dennoch aufzufassen, welche aber bei geschwinderer Bewegung, aus Mangel an Zeit zum Auffassen unverstanden vorübergehen.« »Mit gehöriger Behutsamkeit und am schicklichen Orte angewendet hat übrigens das Zusammenklingen von lauter tiefen Tönen doch auch wieder etwas ungemein Feierliches und Impo- nirendes.« »In manchen Lehrbüchern findet man die Vorschrift aufgestellt: die beiden tiefsten Töne eines jeden Zusammenklanges müssten jederzeit wenigstens um eine ganze Octave von einander entfernt sein (s. z. B. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« I S. 144).« »Wäre das Verbot wirklich begründet, so dürfte man ja schon überhaupt kein Tonstück für solche Sing- und Begleitungsstimmen setzen, so wie auch z. B. keines für vier Männerstimmen allein, weil es da gar nicht thunlich ist, die zwei tiefsten Stimmen immer um acht oder mehr Töne auseinander zu halten. Ja man müsste behaupten, z. B. der Accord *G-d-g-h* klinge übel, was ja doch das Gehör Lügen straft.« »Indessen gehen die Tonlehrer doch sogar noch weiter, und lehren, der zweittiefste Ton dürfe sich eben so dem drittiefsten nur bis auf eine Quinte nähern, die höheren Töne aber dürften einander näher kommen u. s. w. (Kirnberger a. a. O. S. 144 ff.).« — »Dass die Regel übrigens unnöthig, und folglich unrichtig sei, beweisen täglich die Arbeiten unserer besten Tonsetzer.« — »Eine zweite Regel ist, dass man die Töne nicht allzu weit von einander entferne, keine allzugrossen Zwischenräume leer lasse, weil allzu entfernte Töne zu sehr ausser Verhältniss gegen einander stehen und nicht recht zu einem Ganzen verschmelzen, z. B. unten bei a« (s. G. Weber a. a. O. I S. 229 ff.).



Unter den neueren Theoretikern tritt nur A. B. Marx der Frage etwas näher. »Jedenfalls soll man jene (die weite Harmonielage) nicht anwenden, wo sie zu unnöthigen Schwierigkeiten oder gar Uebelständen führen könnte. Wollen wir

*) Geschwinde Bewegung in tiefer Lage erklärt G. Weber (a. a. O. I S. 182) überhaupt für nur ausnahmsweise gestattet, und zwar aus mehreren Gründen, von denen folgende hier einschlagen dürften: 1) ein tiefer Ton macht langsame Schwingungen und „er braucht daher, um auch nur wenige Schwingungen vollbringen und dadurch vernehmlich und erkennbar werden zu können, auch schon eine längere Zeit“, 2) tiefe Töne „sprechen ihrer Natur nach nicht sehr schnell an.“

daher irgendwo mit ihr beginnen, so müssen wir zuvor prüfen, ob wir sie auch ohne Unannehmlichkeit durchsetzen, oder wenigstens einen schicklichen Ort finden können, in die enge Harmonielage zurück- oder einzulenken« (A. B. Marx, Lehrb. d. Comp. I S. 143). »Wenn die Stimmen allzweit auseinander gerathen, so kann damit ihr Zusammenwirken, der Zusammenklang und die Fasslichkeit der Accorde beeinträchtigt werden. Man spiele sich die Accordstellungen bei a und b vor und vergleiche sie mit denen bei c, und man wird das allmähliche Schwinden des Zusammenhalts inne werden. Wie weit also dürfen im Allgemeinen Stimmen ohne Gefährdung des Zusammenhalts auseinander treten? »Aus der Vertheilung der Partialtöne eines Klanges (s. d. u. Akustik) über die Scala entwickelt Marx folgende Antwort auf diese Frage: »Wir wollen und müssen die höheren Stimmen enger zusammenhalten, keine derselben, ausser im äussersten Nothfalle, weiter als eine Octave von der anderen entfernen; der Bass dagegen kann sich von der nächsten Stimme unbedenklich weiter als eine, ja anderthalb Octaven entfernen« (Marx, a. a. O. S. 133). An einer anderen Stelle (S. 482) schränkt er jedoch diese Regeln wieder in folgender Weise ein: »So gewiss allzuweite oder allzu häufige Trennung den Zusammenhalt schwächt, so gewiss daher unsere Vorschrift im Allgemeinen und als allgemeine Norm richtig ist: so zeigen sich doch oft gerechtfertigte Abweichungen.« »In Beethoven's grosser Sonate (Op. 106) tritt gleich zu Anfang des ersten Satzes das zweite Thema der Hauptpartie im Umkreise des zweigestrichenen *c* auf, wird in der höheren Octave wiederholt und geht in der weitesten Entfernung des Basses von den Oberstimmen — durchaus in folgerichtiger Führung — zum Schlusse (d).« »In gleicher Ausdehnung führt Beethoven's *E* moll-Quatuor (Op. 59) im Schlusse vom eingestrichenen *dis-c* beginnend aus enger Lage die Stimmen weit auseinander.« »Es giebt kein allgemeines Kunstgesetz, als das: der Idee der Kunst und des besonderen Kunstwerks gemäss zu verfahren.«

The image contains three musical examples. The first is a grand staff with three measures labeled a), b), and c). Measure a) shows a close harmonic texture. Measure b) shows a similar texture. Measure c) shows a wide harmonic texture. The second system is a grand staff with a crescendo marking 'Cresc. poco a poco.' and a dynamic marking '8va' above the treble clef. The third system is a grand staff with a treble clef marked '8va' and a bass clef marked '8va'.

Besonders eingehend untersucht Helmholtz in seiner »Lehre von den Tonempfindungen« (S. 272 ff.), soweit es sich um consonante Accorde handelt, den Grad des

Wohlklanges verschiedener weiter und enger Lagen dieser Accorde. Er sucht bekanntlich nachzuweisen (s. *Akustik*), dass die Rauigkeit, welche allen Dissonanzen in höherem, manchen Consonanzen in geringerem Grade anhaftet, und von der nur einzelne consonante Zusammenklänge ganz frei sind, durch die Einwirkung der entstehenden Schwebungen und Combinationstöne hervorgebracht wird, und er gewinnt so eine wissenschaftliche Grundlage, mittelst deren er die drei- und vierstimmigen consonirenden Accorde ihrem Wohlklange nach anordnen kann. Man muss nun, wie schon unter »Consonanz« hervorgehoben wurde, zugeben, dass es auf diese Weise gelungen ist, »das Angenehme und Unangenehme einzelner musikalischer Eindrücke so weit zu erklären, als es die bis jetzt noch herrschende vollkommene Unkenntniss des Nervenprocesses nur irgend zulässt«, wenn man auch in den weiteren Folgerungen dem genialen Forscher nicht zustimmen kann, nämlich darin, dass hiermit auch der auf ganz anderen Bedingungen beruhende Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz seine Erklärung gefunden haben soll (s. Bd. II S. 569). Bei der Beurtheilung des physischen Klanges der Accorde ist die Helmholtz'sche Auffassung ein so entschiedener Fortschritt gegen alle früheren Untersuchungen, dass sie nicht übergangen werden kann. Es mögen daher hier einige einschlagende Auszüge aus dem bereits genannten Werke Platz finden: Beim Zusammenklange »von nahezu gleich hohen einfachen Tönen entstehen Schwebungen« (s. d. u. *Akustik*), deren Anzahl mit der Entfernung der beiden Töne wächst. Diese Schwebungen geben unter gewissen Bedingungen dem Zusammenklange einen rauhen, knarrenden Charakter. Diese Rauigkeit wächst mit der Anzahl der Schwebungen nur bis zu einem gewissen Grade und nimmt dann wieder ab. Wächst das Intervall der beiden Töne bis zu einer kleinen Terz und darüber hinaus, so verschwindet das Rauhe gänzlich, wenn die Töne wirklich einfach sind. In tieferer Lage der Scala ist die Wirkung der Schwebungen bei gleicher Zahl bemerkbarer als bei höherer Lage. — Sind die gleichzeitig erklingenden Töne nicht einfache Töne, sondern aus Partialtönen (s. d.) zusammengesetzt, so können auch diese Partialtöne unter sich und mit den primären Tönen Schwebungen erzeugen. Daher werden auch weitere Intervalle als die kleine Terz einen rauhen Klang erhalten können. Die Schwebungen, welche durch Obertöne hervorgebracht werden, wirken schwächer als die zwischen primären Tönen entstehenden. »Die Untersuchung der Klangfarben unserer Hauptinstrumente hat uns gezeigt, dass wir für eine gute musikalische Klangfarbe es lieben, wenn die Octave und Duodecime des Grundtones kräftig, der vierte und fünfte Partialton mässig mitklingen, die höheren Obertöne aber schnell an Stärke abnehmen. Eine solche Klangfarbe vorausgesetzt, können wir die Resultate wie folgt zusammenfassen. — Wenn zwei musikalische Klänge neben einander erklingen, ergeben sich im Allgemeinen Störungen des Zusammenklanges durch die Schwebungen, welche ihre Partialtöne mit einander hervorbringen, so dass ein grösserer oder kleinerer Theil der Klangmasse in getrennte Tonstösse zerfällt und der Zusammenklang rau wird.« »Es giebt aber gewisse bestimmte Verhältnisse zwischen den Schwingungszahlen, bei denen eine Ausnahme von dieser Regel eintritt, wo entweder gar keine Schwebungen sich bilden, oder diese Schwebungen so schwach in das Ohr fallen, daß sie keine unangenehme Störung des Zusammenklanges veranlassen.« Die wenigste Rauigkeit findet sich in der Octave, der Duodecime und der Doppeloctave, »bei denen der Grundton *) des einen Klanges mit einem Partialtone des anderen Klanges zusammenfällt (a)«. »Demnächst folgen die Quinte und die Quarte, die in jedem Theile der Tonleiter ohne erhebliche Störung des Wohlklanges gebraucht werden können«, weil in ihnen nur die bedeutend schwächeren höheren Partialtöne Schwebungen erzeugen (b). »Bei grosser Terz und grosser Sexte ist die Störung in tiefen Lagen schon sehr merklich, in hohen Lagen ver-

*) Die Grundtöne sind durch Halbenoten, die harmonischen Obertöne dagegen durch Viertelnoten angedeutet.

schwindet sie, weil die Schwebungen durch ihre grosse Zahl sich verwischen.« Die schwebenden Obertöne liegen dann in zu hoher Lage (c). »Kleine Terz und kleine Sexte sind noch weniger in tiefen Lagen anwendbar als die vorigen« (d). »Bei der Erweiterung der Intervalle um eine Octave verbessern sich unter den genannten Intervallen die Quinte und grosse Terz (e) als Duodecime und grosse Decime (f). Schlechter werden Quarte und grosse Sexte (g) als Undecime und Tredecime (h), am schlechtesten die kleine Terz und Sexte (i) als kleine Decime und Tredecime (k)«.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass clef staff. The systems are labeled a) through k). System a) shows a simple triad in the treble and a bass line. System b) shows a more complex chord structure. System c) shows a chord with a sharp sign. System d) shows a chord with a flat sign. System e) shows a chord with a flat sign. System f) shows a chord with a flat sign. System g) shows a chord with a flat sign. System h) shows a chord with a sharp sign. System i) shows a chord with a flat sign. System j) shows a chord with a flat sign. System k) shows a chord with a flat sign.

»Ausser den harmonischen Obertönen können auch die Combinationstöne Schwebungen erzeugen, wenn zwei oder mehrere Klänge gleichzeitig erklingen.« »Der stärkste Combinationston zweier Töne ist derjenige, dessen Schwingungszahl der Differenz der Schwingungszahlen jener beiden Töne entspricht, oder der Differenzton erster Ordnung. Dieser ist es denn auch, welcher hauptsächlich für die Erzeugung von Schwebungen in Betracht kommt. Schon dieser stärkste Combinationston ist ziemlich schwach, wenn nicht die primären Töne beträchtliche Stärke haben, noch mehr sind es die Combinationstöne höherer Ordnung und die Summationstöne (s. d.). Schwebungen, durch diese schwachen Töne erzeugt, können nur beobachtet werden, wenn alle anderen Schwebungen, welche die Beobachtung stören könnten, fehlen.« »Dagegen die Schwebungen der ersten Differenztöne sehr gut auch neben den Schwebungen der harmonischen Obertöne zusammengesetzter Klänge gehört werden, sobald man überhaupt nur geübt ist, die Combinationstöne zu hören.« »Die Differenztöne erster Ordnung für sich allein und ohne Verbindung mit den Combinationstönen höherer Ordnung können Schwebungen veranlassen: 1) wenn zwei mit Obertönen versehene Klänge zusammenkommen; 2) wenn drei oder mehrere einfache oder zusammengesetzte Töne zusammenkommen. »Die ersten Differenztöne zusammengesetzter Klänge geben nun immer nur dann Schwebungen, und auch immer nur eben so viel Schwebungen, wenn und wie es die Obertöne derselben Klänge thun würden, vorausgesetzt, dass deren Reihe vollständig vorhanden ist. Daraus folgt, dass an den Resultaten, welche wir aus der Untersuchung über die Schwebungen der Obertöne gewonnen haben, durch das Hinzutreten der Combinationstöne nichts wesentlich

verändert wird, soweit es sich um den Zusammenklang zweier Töne handelt. »Nur die Stärke der Schwebungen wird etwas vergrössert werden können.« Anders aber verhält es sich, wenn mehr als zwei Töne gleichzeitig erklingen. Denn »wenn zwei Intervalle zusammengesetzt werden, deren jedes an sich keine, oder wenigstens keine deutlich hörbaren Schwebungen giebt, so können doch die »Combinations-
töne Schwebungen hervorbringen«. Ausserdem aber passen auch nicht alle Combinationstöne in den Accord, sondern setzen ihm oft etwas Fremdartiges bei. Deshalb sind die Intervalle auch hinsichtlich der entsprechenden Combinationstöne zu betrachten. »Wir finden zunächst, dass die ersten Differenztöne der Octave, Quinte, Duodecime, Quarte und grossen Terz nur Octavenverdoppelungen eines der primären Töne sind (a), also jedenfalls einem Accorde keinen neuen Ton hinzufügen. Die fünf genannten Intervalle können also in allen Arten consonanter Accorde gebraucht werden, ohne dass eine Störung durch Combinationstöne entsteht.« »Die Doppeloctave bringt als Combinationston eine Quinte hinein (b). Wird also der Grundton des Accordes in der Doppeloctave verdoppelt, so stört dies den Accord nicht. Wohl aber würde eine Störung eintreten, wenn die Terz oder Quinte des Accordes in der Doppeloctave verdoppelt würde.« »Dann finden wir eine Reihe von Intervallen, welche sich durch ihren Combinationston zum Duraccorde ergänzen, und deshalb im Duraccorde keine Störung machen, wohl aber im Mollaccorde. Es sind dies die Undecime, kleine Terz, grosse Decime, grosse Sexte, kleine Sexte« (c). »Dagegen passen die kleinen Decimen und die beiden Tredecimen (d) in keinen consonanten Accord hinein, ohne durch ihre Combinationstöne zu stören« (S. a. a. O. 330 ff.).

Verhältn.: 1:2. 2:3. 1:3. 3:4. 4:5. 1:4. 3:8. 5:6. 2:5. 3:5.
Differenz: 1. 1. 2. 1. 1. 3. 5. 1. 3. 2.

Verhältniss: 5:8. 5:12. 8:10. 5:16.
Differenz: 3. 7. 7. 11.

»Dreistimmige Duraccorde lassen sich so anordnen, dass die Combinationstöne ganz innerhalb des Accordes bleiben. Es giebt dieses die vollkommen wohlklingenden Lagen der Accorde (a). Um sie zu finden, berücksichtige man, dass keine kleinen Decimen und keine Tredecimen vorkommen dürfen, dass also die kleinen Terzen und alle Sexten enge Lage haben müssen.« »Dem Wohlklange der Intervalle nach ist die Reihenfolge dieser Accorde etwa auch die gegebene. Die drei Intervalle der ersten, nämlich Quinte, grosse Decime und Sexte, sind die besten, die der letztern, nämlich Quarte, kleine Terz und kleine Sexte verhältnissmässig die ungünstigsten.« »Die übrigen Lagen der dreistimmigen Duraccorde (b) geben einzelne unpassende Combinationstöne und klingen auf reingestimmten Instru-

*) Die primären Töne (a. d.) sind durch Halbenoten, die Differenztöne durch Viertelnoten angedeutet. Das Zeichen x bedeutet eine Erhöhung um etwas weniger als einen Halbton.

menten merklich rauher als die bisher betrachteten.« »Die Mollaccorde lassen sich nie ganz frei von falschen Combinationstönen halten, weil man ihre Terz nie in eine Stellung zum Grundton bringen kann, wo sie nicht einen für den Mollaccord unpassenden Combinationston hervorbringt.« »Soll dieser der einzige bleiben, so müssen die beiden Töne *es* und *g* des *Omollaccordes* ihre Lage als grosse Terz behalten,« »und Grundton und Quint müssen das Intervall der Undecime vermeiden.« »Unter diesen Bedingungen sind nur drei Lagen des Mollaccordes möglich,« nämlich die unten bei (c). »Die übrigen Lagen (d) enthalten zwei und mehr unpassende Combinationstöne,« und »sie klingen daher weniger gut« (S. 383 ff.).

The musical notation consists of three rows of examples, each with a treble and bass clef staff. The examples are numbered 1 through 12. Examples 1-6 are in G major, and examples 7-12 are in G minor. Examples 1-3 are in the soprano position, 4-6 in the alto position, and 7-12 in the bass position. Examples 10-12 are marked with a double bar line and a repeat sign.

Die Bedingungen, unter welchen vollkommen gut klingende Lagen der vierstimmigen Duraccorde entstehen, fasst Helmholtz in die Regel: »Am wohlklingendsten sind diejenigen Duraccorde, in denen der Grundton nach oben, die Quinte nach oben und nach unten nicht über eine Sexte von der Terz entfernt sind. Nach unten dagegen kann der Grundton sich soweit entfernen als er will.« »Man findet,« fährt Helmholtz fort, »die hierher gehörenden Lagen der vierstimmigen Duraccorde, wenn man von den vollkommensten Lagen der dreistimmigen Accorde je zwei, welche zwei gemeinsame Töne haben, zusammenfasst« (a). »Die Ziffern unter den Notenreihen beziehen sich auf die oben angegebenen Lagen der dreistimmigen Duraccorde.« »Die Sextaccorde müssen ganz eng liegen (Nr. 7); die Quartsextaccorde dürfen nicht über den Umfang einer Undecime hinausgehen, kommen aber in allen drei Lagen (5, 6 und 11) vor, welche innerhalb einer Undecime möglich sind. Am freiesten sind die Accorde, welche den Grundton im Basse haben.« »Es wird nicht nöthig sein, die weniger gut klingenden Lagen der Duraccorde hier anzuführen.« »Vierstimmige Mollaccorde müssen, wie die entsprechenden drei-

*) Man beachte hier die vorige Anmerkung.

stimmigen, natürlich immer mindestens einen falschen Combinationston haben. Es giebt aber nur eine einzige Lage des vierstimmigen Mollaccordes, welche nicht mehr als einen hat, nämlich die unten bei b mit 1 bezeichnete. »Die andern unten bei b gegebenen Formen haben nicht mehr als zwei falsche Combinationstöne.« »Es sind nur die falschen Combinationstöne in Viertelnoten angegeben; die, welche in den Accord passen, sind weggelassen.« »Der Quartsextaccord kommt in engster Lage vor (Nr. 5), der Sextenaccord in drei Lagen (9, 3 und 6), nämlich in allen den Lagen, welche den Umfang einer Decime nicht überschreiten, der Stammaccord drei Mal mit verdoppelter Octave (1, 2, 4), und zwei Mal mit verdoppelter Quinte (7 und 8). —

a) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11

1+2. 1+3. 1+4. 1+5. 2+4. 2+5. 2+6. 3+4. 3+6. 4+6. 5+6.

b) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

1+2. 1+3. 1+7. 2+3. 2+6. 2+7. 2+9. 3+8. 1+6.

Hiermit schliesst Helmholtz die Untersuchungen dieses Gegenstandes ab, indem er nur noch darauf hinweist, »dass das Nachgewiesene mit der Praxis der besten Componisten übereinstimme, namentlich derjenigen, welche ihre musikalischen Studien noch hauptsächlich an der Vocalmusik gemacht haben, ehe die grössere Ausbildung der Instrumentalmusik zur allgemeinen Einführung der temperirten Stimmung zwang«. Er sucht dieses nachzuweisen mit Beziehung auf Compositionen, »welche den Eindruck vollkommensten Wohlklanges erstreben« — (Mozart's: »Ave verum corpus« und Palästrina's: »Stabat mater«). — Man könnte diese Untersuchungen in Beziehung auf fünf- und mehrstimmige Consonanzen und mit Rücksicht auf die mildesten Dissonanzen (Dominantseptimenaccord) fortsetzen. So würde man fünf- und sechsstimmige gutklingende Duraccorde finden, wenn man von den dreistimmigen immer je zwei verbände, die nur einen oder gar keinen gemeinschaftlichen Ton besitzen (a). Möglichst wohklingende Dominantseptimenharmonien würde man erhalten, wenn man den wohklingenden Durdreiklängen die Septimen so einfügte, dass sie möglichst wenig Schwebungen und falsche Combinationstöne erzeugten (b). Das würde aber theils zu weit führen, theils ganz ohne praktischen Nutzen sein. In allen Fällen, in denen der Wohlklang Hauptziel ist, wird man über die Vierstimmigkeit kaum hinausgehen, Dissonanzen aber möglichst selten verwenden, da in diesen die durch den dissonirenden Ton erzeugten Schwebungen auch in günstiger Lage meist so stark sind, dass es auf die durch die Ober- und Combinationstöne der übrigen Töne veranlasste Rauigkeit kaum noch ankommen kann. Man merke nur, dass man engere Intervalle als die kleine Terz möglichst meiden muss, wenn der physische Klang eines dissonirenden Accordes nicht allzu rauh werden soll; solche Intervalle (Ganz- und namentlich Halbtöne) ergeben, wenn sie zwischen den Tönen eines Accordes auftreten, zu starke Schwebungen. — Fasst man schliesslich Alles zusammen, was sich über die Bil-

dingung möglichst wohlklingender enger und weiter Lagen der Accorde sagen lässt, so erhält man folgende Regeln: 1) »Ein Accord soll (ausser in der Stammform) den Umfang von zwei Octaven in der Regel nicht übersteigen« (c). 2) »Von den drei höchsten Tönen eines Accordes sollen je zwei nicht über eine Sexte oder höchstens eine Octave auseinander liegen. Die beiden tiefsten Stimmen dürfen (ausser in der Stammform) sich selten über eine Decime von einander entfernen, aber auch bei tiefer Lage des Zusammenklanges nicht mehr als auf eine Quinte sich eine der andern nähern« (d). 3) »Besonders die Terz des Accordes soll vom Grundtone nach unten, von der Quinte nach oben und nach unten nicht weiter als um eine Sexte abstehen« (e). 4) »Bei Dissonanzen sind die Stimmen so zu legen, dass Intervalle, welche zu starke Schwebungen erzeugen würden (Ganz- und Halbton), möglichst selten, mindestens nicht mehrfach vorkommen (f). — Weiteres findet man noch unter Verdoppelung.

a) b) c) statt: besser: gut dagegen:

1+4. 1+6. 1+5. 3+5.

d) statt: besser: gut: (bei tiefer Lage): (bei hoher L.): e) statt: besser:

f) statt: besser:

Eine Beachtung dieser Regeln ist jedoch nur dann geboten, wenn es darauf ankommt, den möglichst höchsten Grad von Wohlklang zu erzielen. Im übrigen sind die anderen Formen nicht etwa gänzlich zu verwerfen; sie sind im Gegentheil ebenfalls berechnete Mittel musikalischen Ausdrucks, denn die blosse physische Klangschönheit der Accorde ist nur ein einzelnes Moment — und dabei noch ein ziemlich untergeordnetes — bei Beurtheilung des ästhetischen Werthes von Tonsätzen. Ausserdem aber wirken noch verschiedene andere Bedingungen (Stimmführung, Consequenz u. s. f.) auf die Wahl der Umlagerungen der Accorde ein. »Schon im kleinsten Harmoniegebilde stehen zwei Prinzipie vor uns, das harmonische und das melodische, jedes mit besonderen Ansprüchen, oft unvereinbaren; schon zeigen sich im melodischen Prinzipie abweichende Zielpunkte und wir errathen schon, dass die verschiedenen Organe — Clavier, Quartett, Orchester, Gesang — auch auf Stimmbehandlung die verschiedensten Ansprüche geltend machen. Welches Gesetz, ausser jenem obersten« — (die Rücksichtnahme auf

die Idee des Kunstwerkes), — »wäre für so verschiedene Verhältnisse passend und durchgreifend? und wie eng ist noch ihr Kreis gezogen! Die alte Lehre hat sich diesen Bestrebungen nur dadurch entrückt, weil der Kern ihres Trachtens einseitig und engbegrenzt, der sogenannte reine Satz, das heisst harmonischer Wohlklang war. Indess auch der Wohlklang hat, wie überhaupt sinnlicher Reiz, eine Unendlichkeit von Gestalten, Graden und Bedingungen, — daher das Ungenügen, die Fülle von Widersprüchen und Unhaltbarkeiten im Gefolg jener Lehre.« (A. B. Marx, Lehrb. der Comp. I. S. 483).
Otto Tiersch.

Engel, David Hermann, einer der geschicktesten Orgelvirtuosen der Gegenwart und gediegener Componist, geboren am 22. Jan. 1816 zu Neu-Ruppin, zeigte schon frühzeitig musikalische Anlagen und erhielt in Folge dessen Clavierunterricht, der jedoch, entsprechend den beschränkten Verhältnissen seiner Vaterstadt, einer bevorzugten Natur nicht genügen konnte. Weit wichtiger waren damals für E. die Unterweisungen des Musikdirektors und Organisten Wilke im Orgelspiel, die es zu Wege brachten, dass er seinen Lehrer beim musikalischen Kirchendienste häufig vertreten konnte. Behufs Fortsetzung seiner Musikstudien wandte sich E. 1835 nach Dessau und besuchte daselbst mit ausgezeichnetem Erfolge bis 1837 die Musikschule Friedr. Schneider's, worauf er bei A. d. Hesse in Breslau seine Ausbildung vollendete und seine ersten Compositionen, bestehend in Orgelstücken, veröffentlichte. Nach fast dreijährigem Studienaufenthalte in Breslau kehrte er nach Neu-Ruppin zurück und beschäftigte sich vorwiegend mit Kunstforschungen und mit Composition. Günstige Aussichten führten ihn 1841 nach Berlin, woselbst er als Musiklehrer wirkte und in Verbindung mit Teschner trat, bei welchem er eingehende und gründliche Gesangstudien machte. Im J. 1848 wurde er als Domorganist und Gesanglehrer am Domgymnasium nach Merseburg berufen, in welcher Stadt er noch gegenwärtig überaus vortheilhaft und anregend für das dortige Musikleben in voller Thätigkeit ist. Für ein vortreffliches, von ihm bearbeitetes Choralbuch, welches in Berlin erschien, erhielt er die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und für seine Verdienste überhaupt das Prädicat eines königlichen Musikdirektors. Von seinen zahlreichen Compositionen können als im Druck erschienen angegeben werden: Orgel- und Clavierstücke, Psalmen, Lieder und Gesänge u. s. w. Sein Oratorium »Bonifacius« fand, mehrmals aufgeführt, den Beifall der Kenner und des Publikums und eine dreiaktige komische Oper von ihm »Prinz Carneval«, Text nach Zschocke von Gesky, gelangte 1862 in Berlin nicht ohne Erfolg auf die Bühne des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters. Auch auf musikalisch-literarischem Gebiete hat sich E. vortheilhaft bekannt gemacht, zunächst durch eine Anzahl gediegener, sachkundiger Aufsätze in Musikzeitungen, sodann durch zwei Denkschriften: »Beitrag zur Geschichte des Orgelbauwesens u. s. w.« (Erfurt, 1855) und »Ueber Chor und instructive Chormusik«, welche letztere vom königl. Preussischen Ministerium des Cultus den Schulen und Seminarien des Landes anempfohlen worden ist.

Engel, Gustav (Eduard), einer der vorzüglichsten deutschen Gesanglehrer der Gegenwart, sowie geistvoller musikalischer Schriftsteller und Kritiker, wurde am 29. Octbr. 1823 zu Königsberg i. Pr. geboren. Er besuchte in Danzig das Gymnasium und seit 1843 die Universität in Berlin. Schon in Danzig hatte er mit Vorliebe sich der Musik zugewendet und vom Organisten Bauer Unterricht im Clavierspiel und im Generalbass genossen. In Berlin hörte er die öffentlichen Vorlesungen des Professors A. B. Marx über Musik, trat als ausführendes Mitglied in die Singakademie und 1846 auch in den königl. Domchor. Im J. 1847 bestand er das Examen *pro facultate docendi* und legte sein Probejahr als Lehrer am Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin unmittelbar darauf ab. Studien in der Gesangkunst und in der Theorie des Tonsatzes befestigten damals seinen Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen, und so trat er denn seit 1849 auf den Gebieten hervor, auf welchen er noch gegenwärtig überaus einfluss- und segensreich wirkt: als Gesanglehrer, musikalischer Schriftsteller und Mitarbeiter mehrerer Fachzeitungen. Die Spener'sche Zeitung ernannte ihn 1853 zu ihrem

stehenden musikalischen Berichterstatter, und 1861 trat er in gleicher Eigenschaft bei der Voss'schen Zeitung an die Stelle des kurz zuvor verstorbenen Ludw. Rollstab. Im J. 1863 übernahm er auch den Gesangunterricht an der Neuen Akademie der Tonkunst. — E.'s praktisch-pädagogische Thätigkeit bezeichnet eine lange Reihe von vortrefflich gebildeten Schülern und Schülerinnen, die theils auf der Bühne, theils im Concertsaale die grössten Erfolge errungen haben. Von diesen wirkten und wirken an Hoftheatern: die Damen Flies, Börner, Behr und die Herren Krolop, Gudehus u. s. w. in Berlin, ferner die Damen Nanitz in Hannover und Dresden, Krüger in Gotha, Lorch und Kannenberg in Schwerin, Gutjahr in Hannover, der Baritonist Bulsz in Kassel u. s. w. Als Concertsängerinnen haben sich Ruf und Namen gewonnen die Damen Freitag, Avé-Lallement, Heese, Müller, Zinkeisen, Austin u. A. Die zahlreichen literarischen Arbeiten E.'s sind theils didaktischen, theils philosophisch-musikalischen Inhalts. Sie bestehen ausser in unzähligen vorzüglichen, ihren Gegenstand durchdringenden Recensionen in folgenden hervorragenden Werken und Schriften: »Sänger-Brevier, tägliche Singübungen für alle Stimmlagen eingerichtet und theoretisch erläutert« (Leipzig, 1860); »Uebersetzungen und Vortragsbezeichnungen zu dem classischen Sopran-Album 1. und 2. Folge, Alt-Album und Bass-Album« (Leipzig, Gumprecht); »Die Vocaltheorie von Helmholtz und die Kopfstimme« (Berlin, 1867); Schulprogramme der Neuen Akademie der Tonkunst seit 1863 bis 1872. Die letzteren, sowie seine Recensionen in den oben genannten Zeitungen beweisen, mit welcher gründlich wissenschaftlichen und vorurtheilsfreien Anschauung E. das ganze Gebiet der musikalischen Kunst umfasst, und wie tief er die Lehre des Gesanges insbesondere durchdrungen hat, davon legen vorzüglich auch die diesen Gegenstand berührenden Artikel des vorliegenden Werks, die er fast sämmtlich verfasst hat, Zeugnis ab. In der letzten Zeit beschäftigte er sich sehr eingehend mit Untersuchungen über das Lautverhältniss der Consonanten, deren Ergebnisse er demnächst veröffentlichten wird. — Neben seiner so umfangreichen musikalischen Thätigkeit wirkt E. fortdauernd noch als philosophischer Schriftsteller, wie seine Abhandlungen in den philosophischen Monatsheften, im Rheinischen Museum für Philologie und seine selbstständig erschienenen Schriften, z. B. »Die dialektische Methode und die mathematische Naturanschauung«, »Die Idee des Raumes und der wirkliche Raum« u. s. w. darthun.

Engel, Jacob Karl, Musikdirigent und Componist, gegenwärtig Direktor des Kroll'schen Etablissements in Berlin, wurde am 4. März 1821 zu Pesth geboren und machte seine musikalischen Studien, nachdem er schon frühzeitig gute Anlagen bekundet hatte, auf dem Conservatorium zu Wien, wo besonders Böhm sein Lehrer im Violinspiel war. Schon in seinem 13. und 14. Lebensjahre konnte er mit Erfolg sich öffentlich hören lassen und fungirte nach Vollendung seiner Studirzeit als erster Violinist und als Concertmeister auf den Theatern zu Ofen, Pesth und sodann in einem Concertorchester in Wien. Im J. 1851 wurde er für das Isler'sche Concertunternehmen in St. Petersburg engagirt und verweilte auf der Durchreise dorthin in Berlin, wo er den erkrankten Joh. Gung'l als Dirigent vertrat. Dieser Umstand war Veranlassung, dass ihm die Leitung des nach dem Brande neu erblühten Kroll'schen Etablissements übertragen wurde, woselbst er 1852 auf Veranlassung des Besitzers eine Oper errichtete und führte, bis das Lokal geschlossen wurde. Nach Wiedereröffnung desselben wurde E. als Dirigent der daselbst stattfindenden Concerte eingesetzt und widmete dem Institute in allen den verschiedenen Wandlungen seine Kräfte, bis er 1862 als alleiniger Besitzer und Direktor hervortreten konnte. Als solcher hat er sich durch grosse Umsicht und durch Geschick Verdienste um das Musikleben Berlins im Allgemeinen und um sein Etablissement im Besonderen erworben, welches letztere er in Bezug auf die im Sommer stattfindende Oper zu einem wahren und wirklichen Kunstinstitute erhob. Dem Orchester hat E. von jeher seine besondere Pflege zugewandt und es stets numerisch stark und im hohen Grade leistungsfähig erhalten, so dass es für die Oper ein unerschütterliches Fundament abgiebt. E.'s künstlerische wie humane

Bestrebungen sind durch mehrere Orden anerkannt worden. Als Componist ist er auf dem Gebiete des Marsches und des Tanzes mit einigen, im Druck erschienenen Arbeiten in die Oeffentlichkeit getreten.

Engel, Johann Jakob, einer der vorzüglichsten unter den populär-philosophischen und ästhetischen Schriftstellern Deutschlands, geboren am 11. Septbr. 1741 zu Parchim in Mecklenburg, wo sein Vater Pastor war, studirte zu Rostock, Bützow und Leipzig Theologie und Philosophie und wurde später Professor am Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin, Mitglied der dortigen Akademie, dann Lehrer des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm's III. und hierauf Oberdirektor des Berliner Theaters. Letztgenannte Stelle legte er 1794, vielen Verdrusses und Kränklichkeit halber, nieder und zog nach Schwerin. Beim Regierungsantritt seines ehemaligen Zöglings kehrte er auf dessen Einladung nach Berlin zurück und machte sich um die Akademie der Wissenschaften daselbst mehrseitig verdient. Gestorben ist er am 28. Juni 1802 in seinem Geburtsorte, wohin er, um seine Mutter zu besuchen, gekommen war. Die Theorie der Kunst im Allgemeinen und die Kritik des Geschmacks verdanken ihm viel, und seine einschlägigen Schriften enthalten auch manches für den Musiker höchst Interessante; so gehört z. B. seine Abhandlung über musikalische Malerei mit zu dem Besten, was wir über diesen Gegenstand besitzen. Unter E.'s Bühnendichtungen befindet sich auch ein Operentext: »Die Apotheke«, welche von Neefe in Musik gesetzt worden ist.

Engel, Karl Immanuel, gewandter und trefflich gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren um 1740 zu Technitz bei Döbeln, woselbst er auch am 7. Septbr. 1795 starb, war anfangs Organist an der kurfürstl. sächsischen Schlosskapelle in Leipzig und zuletzt Musikdirektor bei der Guardasoni'schen Operngesellschaft. Er war ein fleissiger und fruchtbarer Componist, der jedoch seine Arbeiten fast ausschliesslich für die Bedürfnisse seiner Bühne schrieb. Sonst sind nur einige seiner Claviersonaten, Lieder und Fugen durch den Druck erhalten geblieben:

Engelbert, Karl Maria, ein holländischer Gelehrter, gab nach Forkel's Literatur S. 479 eine »*Verdediging van de eer der Hollandschen Natie; en welken aanzien van de Musyk*« (1777) und »*Anmerkingen op E. M. Engelberts Verdediging etc.*« heraus. Vgl. *Nederl. Bibl. B. 8 n. 3.* †

Engelbertus, auch **Angilbertus** genannt, an der Mosel geboren, war ums Jahr 961 Abt am Martinskloster zu Trier und soll ein Manuscript hinterlassen haben: »*De Monochordo*«. Vgl. die *Centuriat. Magdeburg. Cent. XC. 10.* — Ein anderer, später lebender Geistlicher, Namens E., war im 13. Jahrhundert Abt des Klosters Admont in Obersteyer und schrieb vier Traktate über die Musik, welche in der Bibliothek des Klosters in Manuscript vorhanden sind. Abt Gerber hat im zweiten Bande seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller p. 287 dieselben mitgetheilt. †

Engelbrecht, Johann, aus Einbeck, hiess der 30. Organist, der zur Abnahme der Grüninger Schlosskirchenorgel 1597 berufenen 53 Sachverständigen. Vgl. *Werkmeister's Org. Gruning. red. § 11.* †

Engelbrecht, Karl Friedrich, guter Orgelspieler und Componist, geboren 1817 zu Kyritz in der Provinz Brandenburg, lebt, angestellt als Hauptorganist, zu Havelberg. Orgelfugen seiner Composition sind in Leipzig im Druck erschienen.

Engelbronner, s. Aubigny von Engelbronner.

Engelhardt, Johann Friedrich, ums Jahr 1790 als sehr geschickter Blasinstrumentenbauer zu Nürnberg bekannt, fertigte besonders vielgerühmte Flöten mit drei bis sieben Mittelstücken, Kopfschrauben, numerirten Auszügen und 2, 3, 4, 5 bis 6 Klappen. Vgl. *Mus. Korresp. 1791, S. 373.* †

Engelhardt, Johann Heinrich, deutscher Tonkünstler, geboren 1792 zu Hayn bei Stollberg am Harz, wirkte als Musiklehrer am Schullehrer-Seminar zu Soest. Als Componist hat er sich durch Chor-, Grabgesänge und musikalische Arbeiten für Schulfeierlichkeiten bemerkbar gemacht.

Engelhardt, Salomon, Cantor und Schulcollege zu St. Andreas in Eisleben

um 1610, hat eine Sammlung Compositionen von Meistern seiner Zeit unter dem Titel »Musikalisches Streit-Kränzlein« für sechs Stimmen (Nürnberg, 1613) herausgegeben.

Engelmann, Bernhard, bedeutender deutscher Violoncellovirtuose, geboren 1816 zu Querfurt, machte seine Studien bei Kummer in Dresden und wirkte in verschiedenen Theater- und Concertorchestern, einige Zeit hindurch auch in Leipzig.

Engelmann, Georg, deutscher Tonkünstler, geboren zu Mansfeld in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, kam um 1620 als »Universitätsmusikus« nach Leipzig und liess daselbst 1620 ein *Quodlibetum latinum* für fünf Stimmen und ausserdem drei Theile fünf- und sechsstimmiger *Paduanen* und *Gaillarden*, von denen der letzte Theil 1622 erschien, drucken. Vgl. *Draud. Bibl. Class. p. 1650 et 1647.* †

Engelmann, Johann, deutscher Orgelbauer, aus Hirschberg gebürtig, vollendete u. A. 1735 zu Mertschütz im Fürstenthum Liegnitz das Rückpositiv an der dortigen Orgel. †

Engelstimme, s. Angelica

Engelzug ist ein veraltetes Orgelregister, das seine Wirkung auf in der Orgelfront angebrachte Figuren, Engel mit Posaunen oder Pauken, ausübte und entweder mit den Händen oder Füßen dirigirt wurde. In der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts, wo man der Orgel alles die Sinne des Menschen für die Gottesanbetung Anreizende einzuverleiben sich bestrebte, gab man dem Instrumente auch diese äussere Zierde. Spielte der Organist z. B. an hohen Festtagen fanfarenartige Tonsätze, so zog er den E. und die Posaunen tragenden Engel setzten die Instrumente an den Mund, eben so wie die mit Pauken versehenen diese Tonwerkzeuge zu behandeln schienen, wenn der Spieler eine Paukenfigur im Pedal ertönen liess und den entsprechenden Zug bewegte. Auch mit Glockenspielen versehene Engel sollen in einigen Kirchen (z. B. in der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau) in ähnlicher Art benutzt worden sein. Jetzt verschwinden, wenn noch solche Ueberbleibsel der Vergangenheit vorhanden sind, dieselben gänzlich und neue E. werden nicht gebaut, da man den Werth der Orgel nur nach der vollkommensten Art der Tongebung schätzt. 2.

Engführung (latein.: *Ristrictio*; ital.: *Ristretto, Stretto*) oder »enge Nachahmung« (ital.: *imitazione stretta*) wird in allen Lehrbüchern des Contrapuncts u. s. f. zu den Hauptbestandtheilen einer Fuge gerechnet. Die Antwort (s. d. und unter Fuge) auf das Thema (s. d.) einer Fuge tritt für gewöhnlich in der ersten Durchführung (s. Exposition, Durchführung und Fuge) erst dann auf, wenn das Thema beendet ist, wie unten bei a. Bei den späteren Durchführungen (den Widerschlägen, s. Repercussion) lässt man dagegen die Antwort oft schon vor dem Ende des Thema's beginnen, wie unten bei b. Dieser frühere Eintritt der antwortenden Stimme heisst E. Man versteht darunter also »das Verfahren, vermöge dessen man den Eintritt der Antwort dem Thema möglichst nähert« (Cherubini, *Cours de Contrep.*, deutsch von Stöpel, S. 105). Es bilden demnach »diejenigen Widerschläge, welche neben ihren stets zu verrückenden Eintritten noch eine zunehmende Annäherung des Gefährten (Antwort) zum Führer (Thema) enthalten, die verschiedenen E.en einer Fuge« (A. André, Lehrbuch der Tonsetzk. B. II. 3. Abth. S. 16).

a) Thema.

Antwort.

b) Thema. Cherubini (a. a. O. S. 105).

Oft gestattet ein Fugenthema, dass die Antwort vor dem Ende des Thema's an verschiedenen Stellen, bald früher und bald später, eintreten kann. So tritt in den folgenden Beispielen die Antwort bei b, c und d nach und nach immer früher ein, als sie bei a eingetreten ist. Es können daher in einer Fuge verschiedene Grade der Engführung stattfinden.

a) Thema. Antwort.

b) Thema. Antwort.

c) Thema. Antwort.

d) Antwort. A. André (a. a. O. S. 80).
Thema.

»Es ist ausgemacht, dass eine Hauptschönheit der Fuge in den verschiedenartigen und mitunter ganz unerwarteten Eintritten des Führers und Gefährten besteht« (A. André, a. a. O. S. 84). »Die E. ist namentlich in grösseren mehrstimmigen Fugen von grosser Wirkung« (Bellermann, Contrap. S. 199). »Es ist dieselbe eines der gewaltigsten Mittel zur Steigerung, da sie alle Stimmen mit dem Hauptinhalte (dem Thema) in nächste Folge zu einander treten lässt, und hierzu oft kühne und unerwartete Wendungen gleichsam von selbst hervorgerufen werden« (A. B. Marx in Schilling's Universallex. der Tonk. unter »Engf.«). »Ihre Wirkung ist oft anziehend und hinreissend« (Cherubini a. a. O. S. 106). — Ihrer Wirkung und ihrem Sinne entsprechend tritt die E. meist vor dem Schlusse der Fuge auf, oder bildet diesen selbst. Erscheinen in einer Fuge mehrere Engführungen, so tritt die engste zuletzt auf. »Die folgenden Widerschläge einer Fuge sollen deren Führer und Gefährten immer näher und näher zusammengerückt und der letzte Widerschlag die engste E. enthalten« (A. André, a. a. O. S. 110). Von dieser Regel wird aber ein Componist, der die Fugenform für den Ausdruck irgend einer Idee wählt, abweichen dürfen, sobald es seine Intentionen erfordern. So hat z. B. das »Confiteor unum baptismas« in Seb. Bachs »Hoher Messe« die E. schon zu Anfang. Tritt die E. erst nahe vor dem Schlusse auf, so erscheint vor ihr oft noch ein Halt (a), um ihren Eintritt bemerklicher zu machen; doch ist dieses nicht unbedingt erforderlich. Auch in Verbindung mit dem am Schlusse der Fuge häufig auftretenden Orgelpuncte (s. d.) wird die E. angewendet.

a) Einführung. Antwort. Cherubini (a. a. O. S. 121).

Weil die E. für die Fugenform ein so wichtiges Kunstmittel ist, so verlangen fast alle Lehrbücher, dass schon »bei der Erfindung eines Fugenthemas darauf Rücksicht genommen werde«, dass solche Engführungen möglich sind. »Ein gutes Fugenthema soll immer ein leichtes und harmonisches Stretto zu lassen; man muss daher bei seiner Anlage schon darauf Rücksicht nehmen«, fordert z. B. Cherubini (a. a. O.); »das Fugenthema muss gleich am Anfange so eingerichtet werden, dass der Gefährte dem Führer auf verschiedene Art, bald unten, bald oben, in allerhand Arten und Gattungen der engen Nachahmung nachfolgen könne«, meint Marpurg (»Abhandl. von der Fuge«, I. S. 73). Nur A. B. Marx tritt dem entgegen, weil sonst »der Inhalt nach der Form bestimmt und dem Künstler manches gute Fugenthema geraubt würde« (Schilling a. a. O.). — Ist ein Thema an sich gut und bedeutungsvoll, eignet es sich aber nicht zu Engführungen, so kann man sich oft damit helfen, dass man »einzelne Noten der Antwort und des Thema's der Dauer nach ändert, aber das ist im Thema nur nach Eintritt der Antwort, in der Antwort erst nach Wiederkehr des Thema gestattet« (Cherubini, a. a. O.). In diesem Falle ist es auch gestattet, die E. statt mit dem Führer, mit dem Gefährten zu beginnen, um dann erst den Führer folgen zu lassen. Ueberhaupt kann man, um die Engführungen zu vermännigfaltigen, alle Mittel anwenden, welche der Contrapunkt (s. d.) bei der »Nachahmung« (s. d.) gestattet. So kann man das Thema abkürzen, indem man jede Stimme immer nur den ersten Theil des Satzes ausführen lässt, bis eine andere Stimme eintritt. »Die zuletzt eintretende Stimme einer Engführung muss dann das betreffende Thema vollständig vortragen, während die zuerst eintretenden Stimmen sich unterordnen, ja das Thema gar nicht weiter fortzusetzen brauchen« (A. André, a. a. O. S. 82). Ferner kann man das Thema erweitern und verengern (s. d.), man kann es in »gerader«, »verkehrter« und »rückläufiger« Bewegung (s. d.), oder in der »Vergrößerung« und Verkleinerung (s. d.) bringen, man kann die schwere Zeit auf die leichte legen und umgekehrt (s. Beispiel d auf S. 375), und endlich kann man die Nachahmung in jedem beliebigen Intervalle (s. Nachahmung und Contrapunkt) eintreten lassen. So lässt ein und dasselbe Thema oft sehr verschiedene Engführungen zu. Man findet dieselben und lernt ein Thema zu diesem Zwecke einrichten durch die Lehren vom doppelten Contrapunkt und vom Canon (s. d.), weshalb die Kenntniss dieser Lehren für den Fugencomponisten unerlässlich ist. Marpurg theilt (a. a. O. I. Tab. 32) 22 verschiedene Engführungen des folgenden Thema's (a) mit, das Mattheson in seiner grossen »Generalbassschule« (S. 35) als dasjenige Thema aufstellt, dessen Bearbeitung er jedem der vier von ihm zu prüfenden Candidaten zur Domorganistenstelle in Hamburg aufgegeben habe. Das Thema wird in diesen 22 Fällen mannigfaltig verändert und in verschiedenen Intervallen beantwortet, erscheint aber bis zur Nr. 18 immer nur in gerader Bewegung. Die Zahl der Engführungen könnte noch bedeutend vermehrt werden, wenn man alle überhaupt möglichen Hilfsmittel zuziehen wollte. Ein Beispiel für die Einrichtung einer E. aus Seb. Bachs »Wohltemperirtem Claviere« (II., Fuge No. 2 C moll) mag hier noch Platz finden. Während zu Anfang dieser Fuge das Thema wie bei b beantwortet wird, entsteht die E. bei c, indem das Thema in der zweiten Stimme in der Vergrößerung, in der dritten Stimme dagegen in »verkehrter Bewegung« auftritt.

a)



b) Thema. Antwort.



c)



Otto Tiersch.

England. Englische Musik, s. Grossbritannien.

Engler, Michael, einer der vorzüglichsten und berühmtesten deutschen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, geboren am 6. Septbr. 1688 zu Brieg, begründete 1722 in Breslau die ein volles Jahrhundert in hohem Ansehen gebliebene Kunstwerkstatt, aus der bis 1751 etwa 25 grosse und kleine Orgeln hervorgingen, von denen die zu St. Elisabeth in Breslau, St. Nicolai in Brieg und im Cistercienserkloster zu Grössau besonders berühmt geworden sind. E. starb am 15. Jan. 1760 zu Breslau. — Sein Sohn, **Gottlieb Benjamin E.**, geboren um 1725 zu Breslau und am 4. Febr. 1793 zu Zittau gestorben, wie nicht minder sein Enkel, **Johann Gottlieb Benjamin E.**, am 28. Septbr. 1775 zu Breslau geboren und am 15. April 1829 gestorben, waren gleichfalls ausgezeichnete und anerkannte Orgelbaumeister, die ihre Namen in zahlreichen Kirchen Schlesiens verewigt haben.

Engler, Philipp, musikalischer Theoretiker und Componist, geboren am 20. Apr. 1786 zu Seitendorf bei Görlitz, war seit 1809 Rector an der Stadtschule und von 1816 bis 1834 Lehrer der Harmonielehre an dem evangelischen Schullehrer-Seminar zu Bunzlau. Er hat von seiner Composition Orgelstücke, Clavierwerke und Lieder, sowie ferner in zwei Bänden ein Handbuch der Harmonie, oder theoretisch-praktische Präludirschule (Berlin, 1825) veröffentlicht. Ausserdem sind noch von ihm im Manuscript eine Generalbassschule, Cantaten, Motetten, Orgelstücke u. s. w. vorhanden.

Englert, Anton, gründlich gebildeter deutscher Componist, geboren am 4. Novbr. 1674 zu Schweinfurt, wo sein Vater Stadtmusicus war, studirte seit 1693 in Leipzig Theologie und bildete sich zugleich bei Kühnau, Schade und Strunck musikalisch weiter aus. Im J. 1697 wurde er Cantor in seiner Vaterstadt, welche Stelle er 20 Jahre inne hatte, worauf er Conrektor und Rektor des Gymnasiums und Organist an der Hauptkirche wurde und bis zu seinem Tode blieb. Um 1697 hat er verschiedene Jahrgänge seiner Compositionen, meist geistliche Stücke veröffentlicht, welche von seinen gründlichen musikalischen Kenntnissen Zeugnis ablegen.

Englische Mechanik ist bei den Clavierbauern der Name für eine innere Einrichtung, die sich durch das Getrenntsein des Hammers von der Taste kenntlich macht. Eine solche Trennung hatten zuerst Cristofali (1711) und Silbermann (gestorben 1753) praktisch ins Leben geführt; in ihrer Reinheit jedoch finden

wir diese E. erst in den berühmten Wiener Flügeln, die Streicher im Anfange dieses Jahrhunderts baute. Der Name hat seinen Grund darin, dass Streicher diese Bauart direkt einem englischen Muster entnahm. In Deutschland war dieselbe in Vergessenheit gerathen, indem man sich dort allgemein der Stein'schen Mechanik (s. Mechanik) bediente, in England fand dieselbe jedoch seit dem Jahre 1794 allgemein Eingang. Eine Theateranzeige aus dem Jahre 1767 sagt: »Miss Brickler will sing a favourite song from Judith, accompanied by Mr. Dibdin on a new instrument, called Pianoforte« (Vgl. Fischhof's »Geschichte des Clavierbaues«, Wien 1853, S. 15). Von dort aus, wie erwähnt, nahm Streicher seine Muster und daher entstand der Name E. Die Hämmer befinden sich in dieser Mechanik alle an einer besonderen Leiste befestigt und sind nur durch den Stösser (s. d.), der zugleich die Auslösung (s. d.) verrichtet, welcher am Hinterende der Taste angebracht ist, mit dieser in Zusammenhang. Der Stösser, dessen unteres Ende mittelst eines Pergamentblättchens innig mit der Taste verbunden ist, wird durch eine Drahtfeder gegen ein gepolstertes Holzplättchen, das mit dem Hammerstiel, dem Hammer am fernsten, in zweckentsprechender Weise fest verbunden, gedrückt. Der Stösser hat in der Mitte eine Durchbohrung, durch welche sich frei ein Drahtstift bewegt, der die Bewegung desselben regelt. Beim Tastenniederdruck hebt der Stösser mittelst der Polsterplatte den Hammer und schleudert ihn, dem Kraftaufwande des Spielers entsprechend, gegen die Saite. Die Abbildung in Zamminer's »Akustik« S. 93 giebt diese Mechanik in deutlichster Form, und ist zur näheren Kenntnissnahme zu empfehlen. 2.

Englisches Horn oder Alt-Oboe (ital.: *Oboe da caccia*, moderner *Corno inglese*; französ.: *Cor anglais*), ein wie das Bassethorn (s. d.) in der Tonröhre gebautes Tonwerkzeug mit oboeartigem Mundstück, dessen Erfinder nicht mehr bekannt ist. Zu J. S. Bach's Zeiten war dasselbe unter der Benennung *Oboe da Caccia* im Gebrauch und fand häufige Anwendung in der Musik. Die Blüthezeit desselben ist jedoch in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu finden, nach welcher Zeit es allmählig ausser Gebrauch kam, bis es Rossini (Toll), dann Meyerbeer in sehr effektvoller Art im »Robert« (Gnadenarie) u. s. w. wieder in die Oper einführten, welchem Vorgehen u. A. Halévy in der »Jüdin« und in neuester Zeit R. Wagner folgten. Das E. ist, wie die Oboe, ein Holzblasinstrument, nur dass sie, der Grösse ihrer Tonröhre halber, in der Mitte plötzlich gebogen ist, damit der Spieler sie mit Leichtigkeit zu behandeln vermag. Diese Biegung bedingt, dass die Röhre nicht gebohrt, sondern ausgestochen wird und zwar in den zwei Theilen derselben, welche zusammengeleimt und mit Leder überzogen werden. Diese Ausschneidung der Röhre, die bei grösster Sorgfalt doch nie die innere Flächenebenheit erzielen lässt, wie eine Ausbohrung, verleiht dem Klang ein eigenthümliches Gepräge; derselbe hat etwas Düsteres und Geheimnissvolles trotz seiner überraschend schönen Klangfarbe. Die Mensur der Schallröhre ist etwas weiter als bei der Oboe, was seinen Grund in seinem eine Quinte tiefer liegenden Umfang hat; das E. führt chromatisch die Töne von f^1 bis c^2 , von denen jedoch nur die Klänge bis a^2 gewöhnlich in Anwendung kommen. Die Applicatur desselben ist der der Oboe gleich und die Anblaseart ebenfalls; nur der ein klein wenig gebogene längere Stiefel des Rohres soll bedingen, dass das Mundstück mehr mit den Lippen gefasst wird. Die Notirung für dies Instrument geschieht im Violinschlüssel und zwar in C-dur. Da es nun eine Quinte tiefer steht, so müssen alle von demselben zu gebenden Tongänge dem entsprechend aufgeschrieben werden. Noch ist zu bemerken, dass, da die Tonangabe langsamer und schwieriger als auf der Oboe stattfindet, dasselbe schnelle Passagen nicht gut ausführen kann und deshalb meist nur zur Darstellung langsamer, getragener Melodien angewandt wird. 2.

Englische Tänze (engl. *Countrydances*, *Ballads*, *Hornpipes*), s. Anglaise (französ.) — Englische Gigue, s. Giga.

Englisch Violet war ehemals in zweierlei Bedeutungen im musikalischen Sprachgebrauch. Es bezeichnete zuerst ein jetzt total veraltetes Saiteninstrument,

ganz ähnlich der älteren Art der Viole d'amour, als letztere nämlich noch unter dem Stege liegende mitklingende Drahtsaiten hatte. Die Verschiedenheit beruhte nur darin, dass das E. V. seine über dem Griffbrett liegenden sieben Darmsaiten anders stimmte und mehr mitklingende Darmsaiten (14) unter dem Griffbrett führte. — Sodann bezeichnete der Ausdruck eine eigenthümliche, sehr tiefe Stimmung der Violinen (in *e, a, e, a*), welche die Ausführung mancher Art von Doppelgriffen und Arpeggiaturen erleichterte und wahrscheinlich auch den Ton des zuerst genannten alten Instruments nachahmen sollte. Allerdings musste in Rücksicht auf die tiefe Stimmung durch die schlaffere Spannung der Saiten der Violinton bei dieser Umstimmung eine merklich andere Klangfarbe als gewöhnlich erhalten.

Engmann, Christoph, hiess ein Prediger zu Ober-Wiera, der 1680 zu Nürnberg ein »Biblisches Gesangbüchlein oder Lieder nach bekannten christl. Melodien, da jedes Capitel der H. Schrift in einen Vers oder Reimzeile verfasset ist«, herausgegeben hat. Vgl. Choralkunde von G. Döring Seite 139, Anmerkung 1. †

Engramelle, Pater Marie Dominique Joseph, französischer Gelehrter, geboren am 24. März 1727 zu Nédouchal in Artois, gestorben 1781 zu Paris, war Mönch im Augustiner-Kloster der Königin Margaretha zu Paris und hat daselbst 1775 ein Werk, »*La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres etc.*«, betitelt herausgegeben, worin die Kunst, die Stifte in den Walzen zu Musikwerken (Spieluhren, Drehorgeln u. s. w.) zu setzen entschleierte wurde. Auch hat E. im J. 1779 der Akademie der Künste zu Paris ein Instrument zur Prüfung vorgelegt, das die geometrische Theilung der Töne und die vollkommen reine Stimmung der Instrumente sehr erleichtern sollte; dasselbe ist nicht bekannter geworden. Die von Laborde E. zugeschriebene Erfindung einer Maschine, welche auf dem Claviere gespielte Sachen sogleich notirt, ist jetzt als hinlänglich widerlegt zu betrachten, da schon 1747 der englische Geistliche Creed und 1753 der Hofrath J. F. Unger in Braunschweig über denselben Gegenstand eigene Abhandlungen herausgegeben haben. †

Engstfeld, Peter Friedrich, deutscher musikalischer Pädagoge und Schriftsteller, geboren am 6. Juni 1793 zu Heiligenhaus im Reg.-Bez. Düsseldorf, war seit 1811 als Organist an der St. Salvatorkirche und seit 1820 als Musiklehrer am Gymnasium zu Duisburg angestellt und hat als solcher folgende instructive Musiklehrbücher veröffentlicht: »Kurze Beschreibung des Tonziffern-Systems und Versuch einer Vertheidigung desselben. Ein kleiner Beitrag zur Gesangsbildung in Volksschulen« (Essen, 1825); »Kleine praktische Gesangschule, ein Uebungsbuch für Ziffersänger« (Ebendas.); »Grundzüge des Generalbasses nebst Aufgaben für angehende Choralspieler« (Ebendas., 1829); »Gesangfibel für Elementarschulen oder 500 methodisch geordnete kurze musikalische Sätze in Tonziffern mit untergelegten Texten« (Ebendas., 1831); »Gesangfibel für höhere Bürgerschulen und Gymnasien oder 460 musikalische Sätze mit untergelegten Texten« (Ebendas.). Ausserdem hat er noch eine Reihe einzelner Clavierstücke, sowie Chorgesänge zum kirchlichen Bedarfe für Ziffersänger nach Natorp's Methode herausgegeben. — Nach einem sehr thätigen, wenn auch äusserlich wenig bewegten Leben starb E. am 4. Octbr. 1848 zu Duisburg.

Enharmonisch (vom griechischen ἐν (in) und ἀρμόζω oder ἀρμόρτω (ich füge zusammen). Gebräuchlich ist dieser Ausdruck immer dann, wenn die Aufmerksamkeit auf Töne gelenkt werden soll, die in unserem heutigen, dem gleichschwebend temperirten zwölfstufigen Tonsysteme gleiche Tonhöhe bei ungleicher Benennung haben (*cis* und *des*, *dis* und *es*, *e* und *fes*, *eis* und *f*, *cisis* und *d*, *deses* und *c*). Das Wort selbst ist der antiken griechischen Tonlehre entnommen. Die Einrichtung der uralten fünfstufigen Tonleiter (s. Tonleiter), nach welcher der dritte und der siebente Ton unserer heutigen Durtonartleiter nicht berührt wurden, übertrugen die Griechen auf ihre verschiedenen Leitern (s. Griechische Musik). Hierdurch entstanden aus den verschiedenen Tetrachorden (s. d.), aus denen man die Leitern zusammensetzte, verschiedene Trichorde (s. d.), da in jedem Tetrachorde der dritte Ton ausfiel. So entwickelte sich

aus dem jonischen Tetrachorde: $c d e f$ das Trichord $c d f$,
 » » phrygischen » : $d e f g$ » » $d e g$ und
 » » dorischen » : $e f g a$ » » $e f a$.

Auf die dorische Tonleiter (s. dorisch) soll diese Einrichtung durch Olympos, einen jüngeren Zeitgenossen des Terpander, übertragen worden sein. Das Trichord des Olympos unterscheidet sich von den andern dadurch, dass es zuerst einen Halbtonschritt statt eines Ganztonschrittes hat. Dasselbe hiess zum Unterschiede von den beiden andern »enharmonisch«. — Wie man nun durch Halbierung des ersten Schrittes in den beiden ersten Trichorden ($c d f$ und $d e g$) neue Tetrachorde erhielt ($c cis d f$ und $d dis e g$), die man zum Unterschiede von den drei oben angegebenen diatonischen Tetrachorden chromatisch (s. d.) nannte, so ergab auch die Halbierung des Halbtonschrittes im enharmonischen Trichorde ($e f a$) ein neues Tetrachord, das sich etwa in folgender Weise bezeichnen liesse, wenn man durch das Sternchen bei e eine Erhöhung um die Hälfte eines Halbtones andeuten wollte:

$$e \quad e^* \quad f \quad a$$

$$\frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad 2.$$

Die beiden ersten Schritte betragen also in diesem Tetrachorde je einen Viertelston, der letzte Schritt dagegen umfasste zwei Ganztöne. Ein so eingerichtetes Tetrachord nannte man nach dem Trichorde, aus dem es entstanden, »enharmonisch«. — Ueber die Entstehung und die Einrichtung dieses Tetrachordes, sowie über die Entstehung des Namens selbst sind übrigens die mannigfachsten Vermuthungen aufgestellt worden. Diese Vermuthungen gehen noch jetzt genau so weit auseinander, soweit diejenigen über das enharmonische Klanggeschlecht (s. d.) und dessen Wesen und Anwendbarkeit von einander abweichen. Das hier Gegebene schliesst sich den Folgerungen an, die Helmholtz (Lehre von den Tonempfindungen S. 404) aus den von ihm benutzten Quellen ableitet. Ganz anderer Meinung sind z. B. Mattheson (»Grosse Generalbassschule«) und A. André (Lehrbuch der Tonsetzkunst Bd. I.). Der erstere meint, das enharmonische Tetrachord wäre nur unvollständig bezeichnet worden, gleichsam durch eine Abkürzung; in demselben sei auch der übrige Theil in lauter Viertelstöne zerfallen, es sei aber nur die Zerfällung des ersten Halbtonschrittes angedeutet. André dagegen nimmt an, der Ausdruck »enh.« habe nur dasjenige bezeichnen sollen, was wir jetzt gleichschwebende Temperatur nennen. — Näheres gehört in die Artikel »Griechische Musik« und »Klanggeschlecht«; was hier zur Verständlichkeit der verschiedenen Fälle erforderlich ist, in denen der Ausdruck »enh.« angewendet wird, lässt sich aus dem Mitgetheilten ableiten. Es ist klar, dass in dem enh. Tetrachorde zwischen die beiden Töne des grossen Halbtons ($e f$) noch ein dritter Ton eingeschoben wurde. Hieraus ergibt sich, dass man den Ausdruck »enh.« immer dann mit Recht anwenden darf, wenn zwischen je zwei einen Ganztonschritt bildenden Tönen noch zwei oder mehr Töne liegen, welche von beiden ursprünglichen Tönen abgeleitet sind und sich von diesen so wie unter einander nach Tonhöhe und Namen, oder doch nach dem Namen, unterscheiden. Weil nun endlich in unserem Tonsysteme je zwei zwischen den Tönen eines Ganztonschrittes ($c d$) liegende »enh.« Töne (cis und des) gleiche Tonhöhe haben, so fasst man den Begriff »enh.« auch so auf, dass er anzuwenden sei zur Bezeichnung von Tönen, Accorden, Tonleitern, Tonarten u. s. f., wenn diese dem Klange nach gleich und in der Benennung verschieden sind. Ueber die Art und Weise der Anwendung in den einzelnen Fällen werden die folgenden Artikel Aufschluss geben.

Enharmonische Accorde (richtiger: enharmonisch-verschiedene Accorde) sind Accorde, die in unserem — dem gleichschwebend-temperirten zwölfstufigen — Tonsysteme dem Klange nach gleich, in der Bezeichnung einzelner oder aller ihrer Töne aber verschieden sind, wie z. B. folgende Formen des verminderten Septimenaccordes: $h d^1 f^1 as^1$, $h d^1 f^1 gis^1$, $h d cis gis$, $ces d f as$. Die Zahl derjenigen Zusammenklänge, die in unserem Tonsysteme dem Klange nach gleich und nur in ihrer Notirung verschieden sind, ist oft sehr gross. Man würde

die verschiedenen Zusammenklänge, welche von einem bestimmten Accorde nur enharmonisch verschieden sind, finden, wenn man nach und nach einzelne, mehrere und alle Töne des betreffenden Accordes enharmonisch umnennen wollte (s. »enh. Umnennung«). So würde sich ein vierstimmiger Duraccord etwa auf 60fach verschiedene Weise darstellen lassen. Bei den Septimen- und Nonenaccorden und deren Umlagerungen ist die Möglichkeit noch viel mannigfaltiger. Wer die Zahl der verschiedenen Stammaccorde kennt, — der Artikel »Consonanz und Dissonanz« giebt über dieselbe Aufschluss, — der wird zugeben, dass die Zahl der möglichen Umnennungen unbegrenzt ist. Jede dieser Möglichkeiten in der Notirungsweise von Zusammenklängen lässt sich unter bestimmten Bedingungen rechtfertigen. Es wirken nämlich auf die Notirung gar mancherlei und sehr verschiedenartige Rücksichten verändernd ein, wie dieses in dem Artikel »enh. Umnennung« sich zeigen wird. Den älteren Theoretikern und namentlich denjenigen unter ihnen, welche nicht nur jeden Zusammenklang accordisch auffassten (s. Consonanz und Dissonanz), sondern ausserdem auch bei Classificirung und Erklärung ihrer zahllosen Accorde nur nach deren zufälligem Aussehen auf dem Linien-systeme fragten, ergab sich durch diese »enh. Umnennung« eine Unzahl von Accordgebilden, deren Erklärung nicht gelingen wollte oder doch zu ganz wunderlichen Combinationen führen musste. Diese Zusammenklänge vermehrten die Zahl jenes »harmonischen Gesindels«, welches unter dem Namen von »alterirten Accorden« gar manchen Harmoniker ausser Athem gebracht hat. — Unter diesen von einem Accord nur enharmonisch verschiedenen Zusammenklängen finden sich nun bisweilen auch solche, die in anderen Tonarten, als zu denen der Ausgangsaccord gehört, wesentliche Harmonien bilden. So ist der Accord *fes-as-cēs* in anderen Tonarten heimisch als *e-gis-h*. Ferner gleicht der Dominantseptimenaccord (s. d.) einer Tonart dem Klange nach dem »übermässigen Quintsextaccorde« (s. »Consonanz und Dissonanz) einer anderen Tonart (b). So ist weiter der Accord mit der »übermässigen Quarte« und »übermässigen Sexte« in einer Tonart nur enharmonisch verschieden von einer Umkehrung des gleichen Accordes einer anderen Tonart (c). Dasselbe gilt endlich von den »übermässigen Dreiklängen« (d), und ähnliches wurde oben schon mit Beziehung auf die »verminderten Septimenaccorde« angedeutet. Solche nur enharmonisch verschiedenen Accorde können daher in unserem Tonsysteme auch unter Bedingungen für einander eintreten, von welcher Möglichkeit man in den enharmonischen Ausweichungen (s. folgenden Artikel) Gebrauch macht.

a.

b. C-dur. Fis-dur. c. C-dur. Fis-dur. Ges-dur.

d. A-moll. F-moll. Cis-moll. a. f.

Bisweilen haben Theoretiker den Ausdruck »enh. Acc.« auch angewendet, um solche Accorde zu bezeichnen, in denen entweder ein und derselbe Ton in verschiedener Notirungsweise vorhanden ist, wie oben bei (e), oder in denen doch zwei Töne vorkommen, die von ein und demselben Stammtone abgeleitet sind, wie oben bei (f). In beiden Fällen ist die Anwendung des Ausdruckes »enh. Acc.« aber unzutreffend, da mit demselben immer nur das Verhältniss zwischen mehreren Accorden angedeutet werden kann.

Enharmonische Ausweichung. Bisweilen ist es schwer, aus einer Tonart in eine bestimmte andere zu gelangen, weil beide Tonarten zu wenig gemeinschaftliche Töne oder Accorde haben. In diesen Fällen kann man sich oft dadurch helfen, dass man einige Töne oder einen ganzen Accord enharmonisch umnennt (s. »enh. Umnennung«), um so scheinbar formverwandte Accorde in nahe Berührung zu bringen. Im Beispiele a 1 unten wird zu diesem Zwecke das *ges* des Basses in *fis* verwandelt, bei a 2 wird *des* in *cis* und *as* in *gis* umgenannt, bei a 3 wird aus »*eis*« der Ton »*fa*«, bei a 4 wird aus *ais* der Ton *b*, nachdem schon vorher statt *eis* der Ton *f* gesetzt worden war, und bei a 5 wird der ganze Accord des ersten Tactes im zweiten umgenannt. Auf diese Weise verbindet sich in a 1 *A*dur mit *G*dur, in a 2 *Des*dur mit *E*dur, in a 3 *F*is moll mit *C*dur, in a 4 *H*dur mit *B*dur und in a 5 *A*smoll mit *E*dur leicht und bequem. Oft macht man von diesen Umnennungen auch bei Verbindung von ziemlich nahe verwandten Tonarten Gebrauch, um frappantere Modulationen zu erzielen. So wird im Beispiele b die Verbindung zwischen *C*moll und *D*dur vermittelt, in dem die Septime *as* des verminderten Septimenaccordes der 7. Stufe von *C*moll in *gis* verwandelt wird, um durch den verminderten Septimenaccord *gis-h-d-f* den Dominantaccord v. *D*dur, und somit diese Tonart selbst vorzubereiten. Einen solchen Uebergang aus einer Tonart in die andere (s. »Ausweichung« und »Modulation«), der durch enharmonische Umnennungen erreicht wird, nennt man »enh. Ausweichung«. — Bei solchen enh. Ausweichungen kann die Umnennung auch ausgelassen werden, weil der Klang ja doch derselbe ist. So hätte im Beispiele a 3 das *gis* des Basses eigentlich *as* heissen müssen, und im Beispiel c 1 geht man ohne weitere Umnennung aus *B*dur nach *H*dur, während im Beispiel c 2 auf den Accord des ersten Tactes ebenfalls ohne alle Umnennung statt des *B*durdreiklanges der *E*durdreiklang eintritt. Weiteres hierüber findet man unter »enh. Umnennung«. — Der Gebrauch dieser enh. Ausweichung ist bei Mozart und Haydn noch ziemlich selten, tritt aber bei Beethoven und namentlich auch bei den neueren Componisten immer häufiger auf. Ihre Anwendung ist in unserem Tonsysteme vollkommen gerechtfertigt. Anders aber würde es sich mit dieser Berechtigung im reinen Quintensysteme (s. Tonsystem) gestalten, und auch das natürliche Tonsystem (s. Tonsystem) würde derartige Ausweichungen nicht zulassen. In beiden Systemen sind die enharmonisch verschiedenen Töne und Accorde auch in der Tonhöhe verschieden. Es würde daher bei jeder enh. Umnennung eine plötzliche Veränderung der Tonhöhe eintreten, die jedenfalls sehr unangenehm auffallen würde. Sollte eines dieser Systeme für die Ausführung von Tonsätzen, in denen solche enh. Ausweichungen vorkommen, verwendet werden, so müssten diese Tonsätze erst umgeschrieben werden, und zwar entweder bis zu Ende, oder doch bis zu einer Stelle, an welcher eine genau umgekehrte Modulation erschiene. Dasselbe würde erforderlich sein bei Anwendung des sogenannten vereinfachten natürlichen Tonsystems, welches Helmholtz in seinen »Tonempfindungen« empfiehlt und für welches neuerdings mehrfach plaidirt worden ist. Dass in dem letztgenannten Tonsysteme auch bei einfacheren Modulationen andersartige und an sich berechnete Umnennungen häufig nothwendig werden würden, wird in den Artikeln »enh. Umnennung« und »enh. Tonsysteme« zu erörtern sein.

a. 1.

A musical score for a piano introduction. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a simple bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present in the second measure.

Jos. Haydn, Son. Esdur. a. 2.

A musical score for the second system, marked *dolce*. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

A musical score for the third system, marked *crescend.* and *dimin.*. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Beethoven, Son. Op. 110. (Asdur)

A musical score for the fourth system, marked *pp* and *p*. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

a. 3.

A musical score for the fifth system, marked *p cresc.* and *cresc.*. The right hand has a complex melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

A musical score for the sixth system, marked *f Ped.*. The right hand has a complex melodic line with slurs and a trill, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Beethoven, Op. 109.

a. 4.

f Ped.

Beethoven, Op. 108.

a. 5. Recitativo più Adagio.

f * Ped. una corda.

Andante.

Adagio.

* Ped. *tutte le corde*
sempre tenuto.

dim. ritard.

cantabile.

Beethoven, Op. 110.
meno Adagio.

una corda. *cresc.*

b. Venus.

Tannh.

Wagner, Tannhäuser.

schließt sich dir das Heil! Mein Heil! Mein Heil ruht in Ma-

Wagner, Tannhäuser. c. 1. Landgraf.

ri - - a! die hol - de Kunst, sie

Allegro.

Wagner, Tannhäuser.

werde jetzt zur That! (Trompeten im Burghofe).

c. 2. Tannh.

Wagner, Tannhäuser.

Gelieb - - ter flieht!

Enharmonische Bewegung. Der Schritt von einem Tone zu einem andern nur enharmonisch von ihm verschiedenen Tone (z. B. von *cis* nach *des*), also der Schritt der verminderten Secunde, könnte eine »enh. Bew.« oder eine »enh. Fortschreitung« genannt werden (Gottfried Weber). In unserem Tonsysteme ist dieses indessen kein wirklicher Schritt, da die Tonhöhe je zweier solcher Töne gleich ist. Man nennt diesen Vorgang daher besser »enh. Rückung« (s. d.).

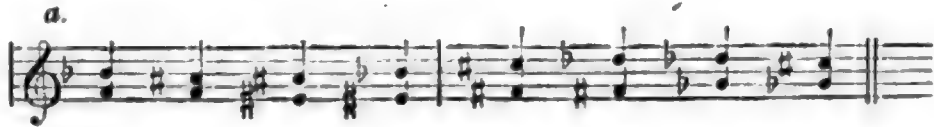
Enharmonische Choräle würden Choralbearbeitungen sein, in denen vielfach enharmonische Ausweichungen und Umnennungen (s. d.) auftreten. A. André (»Lehrb. der Tonsetzk. I S. 357) führt »der Sonderbarkeit wegen« einige enh. Chor. von M. Weissbeck an, die er Bossler's »Musikalischer Realzeitung« entnommen hat. Er bezeichnet dieselben allzu nachsichtig als »für den kirchlichen Gebrauch unanwendbar«.

Enharmonische Diesis, s. Diesis.

Enharmonische Fortschreitung, s. enh. Bewegung.

Enharmonische Intervalle (oder besser enharmonisch - verschiedene Intervalle) sind Intervalle, die dem Klange nach einander gleich, in der Be-

zeichnung aber verschieden sind, wie diejenigen unten bei a. Das Beiwort »enh.« hat hier also dieselbe Bedeutung wie bei dem Ausdrucke »enh. Accorde«. Ueber die Bildung und Verwerthung der »enh. Interv.«, sowie über die Berechtigung zu dieser Verwerthung, geben die unter »enh. Accorde« mitgetheilten Einzelheiten Aufschluss, auf welche daher verwiesen wird. Die moderne Harmonielehre macht ein weiteres Eingehen auf das Wesen der »enh. Interv.« nicht nöthig; in ihr ist die Intervallenlehre überhaupt nebensächlich, indem für sie alle Intervalle nur als Bestandtheile von Accorden Bedeutung haben. Man sehe auch den Artikel alterirte Intervalle nach.



Enharmonisches Klanggeschlecht und Klangsystem, a. Enharmonisches Tongeschlecht und Tonsystem.

Enharmonische Mehrdeutigkeit. In den Artikeln enharmonische Accorde und Intervalle wurde schon darauf hingewiesen, dass in unserem Tonsysteme mehrfach Töne, Accorde und Intervalle gleichen Klang bei ungleicher Bezeichnung haben, da die Art der Bezeichnung abhängig ist von den Gesetzen der Modulation, der Stimmführung und von anderen Bedingungen, die nicht immer von dem Klange des einzelnen Tones oder Accordes bestimmt werden. Hört man nun solche Klänge oder Klangverbindungen ausser Zusammenhang mit den vorhergehenden oder nachfolgenden Klängen, so lässt sich nicht sofort erkennen, in welcher Weise sie aufzufassen und zu bezeichnen sind. Solche Klänge und Klangverbindungen sind daher »enh. mehrdeutig«, d. h. sie lassen verschiedene Bezeichnungsweisen zu und können demnach verschiedenen Tonarten angehören. Den Ausdruck enh. Mehrd. hat übrigens G. Weber zuerst angewendet. — Es können nun sowohl einzelne Töne und Accorde, wie auch Tonfolgen, Tonleitern, Tonarten und Accordfolgen mehrdeutig sein. So ist im Beispiel a 1 der dritte Ton noch mehrdeutig, denn es kommt erst auf den in a 2 und a 3 vorhandenen vierten Ton an, ob der dritte Ton als *b* eine Ausweichung nach *F*dur andeutet, oder als *a*is blosser Nebenton von *b* ist. Die Tonfolge im Beispiel b 1 kann auch wie bei b 2 aufgefasst werden, und sie würde demnach das erstemal in *A*dur, *D*esdur und *B*moll, das zweitemal in *G*isdur oder *C*isdur möglich sein. Auch Tonarten, Tonartleitern können »enh. mehrdeutig« sein; sie können eben verschiedene Bedeutung erhalten, je nachdem man ihren Grundton enharmonisch umnennt (s. »enh. Paralleltönarten« und »Tonartleitern«). Ja selbst ganze Abschnitte erscheinen in Tonsätzen nicht selten in dieser Mehrdeutigkeit. So bezeichnet Fr. Chopin in dem Nocturno Op. 27 Nr. 2 das *des*''' des 33. Tactes im 34. Tacte als *cis*''', und er bewegt sich nun anscheinend in *A*- und *C*isdur (c 1), während er vorher in *D*esdur sich befand. Im 41. Tacte (c 2) nennt er die Töne *fis*, *dis* und *his* wieder um als *ges*, *es* und *c* und geht dann im 46. Tacte (c 3) ohne Weiteres wieder nach *D*esdur zurück, obwohl er noch in den Tacten vorher die Töne *ges* und *des* als *fis* und *cis* notirt. Der ganze Abschnitt von Tact 34—41 steht demnach eigentlich nicht in *A*- und *C*isdur, sondern in *BB*- und *D*esdur. Er hätte aber auch wirklich als *A*- und *C*isdur aufgefasst werden können, und so ist er »enh. mehrdeutig«. Noch weit mannigfaltiger ist jedoch die »enh. Mehrdeutigkeit« bei einzelnen Accorden, besonders aber bei dem »verminderten Septimenaccorde«, dem »Hauptseptimenaccorde« und dem »übermässigen Sext- und Quintsextaccorde« (s. »Consonanz«). So tritt im Beispiele d der verminderte Septimenaccord der 7. Stufe von *Cis* (*his-dis-fis-a*) bald als *c-dis-fis-a*, bald als *c-es-fis-a* auf, um so mit dem Accorde *gis-h-d-f* in Beziehung treten zu können, während er im letzten Tacte wieder in seiner ersten Gestalt erscheint. Im Beispiel e dagegen tritt der Hauptseptimenaccord *e-gis-h-d* auf; derselbe ist nur enh. verschieden vom übermässigen Quintsextaccorde *fes-as-ces-d*. Es konnte daher auf den obigen Accord, weil er die zweite

Deutung zulässt, der Quartsextaccord von *Asdur* folgen. — Diese »enh. Mehrdeut.« der Klänge macht dem Componisten die »enh. Ausweichung« (s. d.) möglich, indem sie demselben gestattet, irgend welche Klänge oder Klangverbindungen statt in der eigentlichen Bedeutung, in der sie auftreten müssten, in einer andern nur enharmonisch verschiedenen erscheinen zu lassen. Sie ist nach Gottfr. Weber (Versuch einer geordneten Theorie, Bd. I) »Mittel und Quelle harmonischen Reichthums, leichter harmonischer Wendungen und wirkungsvoller Vielseitigkeit des harmonischen Gewebes«.

a. 1. a. 2. a. 3.

b. 1. b. 2.

c. 1. c. 2.

(Tact 33). dolce. (Tact 41).

Ped. Ped. Ped. Ped.

c. 3. Fr. Chopin, Op. 27. Nr. 2. d.

f dim. (Tact 46).

* Ped. Ped.

Chopin, Op. 15. Nr. 3. e.

riten. dim.

Ped. * Ped. *

Chopin, Op. 27. Nr. 1.

Enharmonische Paralleltonarten und Paralleltonartleitern. Die Tonarten und die Tonartleitern je zweier nur enharmonisch verschiedener Grundtöne sind auch nur enharmonisch verschieden (s. »enh. Tonarten und Tonartleitern«). Es kann daher eine für die andere eintreten, eine die andere ablösen. Man könnte solche Tonarten und Tonartleitern (wie *Cis*dur und *Des*dur, *Fis*moll und *Ges*moll, *Ces*dur und *H*dur u. s. f.) »enharmonisch parallel« nennen (vgl. Gottfried Weber's »Versuch« Bd. I).

Enharmonische Rückungen entstehen, wenn in einer Stimme auf irgend einen Ton der nur enharmonisch von ihm unterschiedene Ton folgt (a), was bei verschiedenen Fällen enharmonischer Umnennung (s. d.) nicht selten eintritt. Ein eigentlicher melodischer Schritt nach unseren Begriffen würde dieses in keinem einzigen Tonsysteme sein; man nennt diesen Vorgang daher auch nur eine »Rückung«. In unserem Tonsysteme ist es eigentlich auch nicht einmal eine Rückung, sondern nur eine »enharmonische Umnennung« desselben Klanges.

α. Chopin, Op. 15. 3. a tempo.

Enharmonisches Tetrachord und Trichord, s. unter »Enharmonisch«, »Tetrachord«, und »Trichord«.

Enharmonische (richtiger: enharmonisch-verschiedene) **Tonarten und Tonartleitern** sind Tonarten oder Tonartleitern, die dem Klange nach dieselben Töne und dieselben Tonverbindungen haben, in der Bezeichnung und Benennung dieser Töne und Tonverbindungen aber verschieden sind (*Cis*dur und *Des*dur, *E*moll und *Fes*moll). Der Ausdruck bezeichnet also dasselbe, was oben durch enharmonisch-parallel angedeutet wurde. — Bei unserm zwölfstufigen Tonsysteme giebt es demnach nur 12 Dur- und 12 Molltonarten, die dem Klange nach verschieden sind, obgleich man der Bezeichnung nach mindestens 24 Dur- und 24 Molltonarten haben könnte. Es sind nur enharmonisch verschieden:

*C*dur resp. *C*moll von *His*dur resp. *His*moll und von *Des*dur resp. *Des*moll,
*Cis*dur « *Cis*moll « *Des*dur « *Des*moll,
*D*dur « *D*moll « *Cis*isdur « *Cis*ismoll « « *E*sdur « *E*smoll,
*Dis*dur « *Dis*moll « *E*sdur « *E*moll,
*E*dur « *E*moll « *Fes*dur « *Fes*moll,
*F*dur « *F*moll « *Eis*dur « *Eis*moll,
*Fis*dur « *Fis*moll « *Ges*dur « *Ges*moll,
*G*dur « *G*moll « *Fis*isdur « *Fis*ismoll « « *As*dur « *As*moll,
*Gis*dur « *Gis*moll « *As*dur « *As*moll,
*A*dur « *A*moll « *Gis*isdur « *Gis*ismoll « « *BB*dur « *BB*moll,
*Ais*dur « *Ais*moll « *B*dur « *B*moll,
*H*dur « *H*moll « *Ces*dur « *Ces*moll.

Auch bei der Bezeichnung beschränkt man sich übrigens meist auf zwölf Ton-

arten, und man benutzt von mehreren nur enharmonisch verschiedenen Tonarten eine einzige, und zwar diejenige, welche die wenigsten Versetzungszeichen nöthig macht. So beschränkt man sich bei der Vorzeichnung meistens auf 6 Versetzungszeichen für folgende Tonarten:

Bei den Tonarten jedoch, bei denen die Zahl der Versetzungszeichen nahezu gleich ist (*Gesdur* und *Fisdur*, *Desdur* und *Cisdur*, *Hdur* und *Cesdur*) wendet man beide Bezeichnungsweisen an. Auch noch in einzelnen andern Fällen beschränkt man sich nicht auf die Zahl 6, nämlich dann nicht, wenn die Widerrufungszeichen mit den neuen Versetzungszeichen mehr ausmachen würden, als die Versetzungszeichen derselben Art, wie z. B. bei a (s. auch »Tonart«).

Enharmonisches Tongeschlecht. In der griechischen Tonlehre wird von einem »enh. Ton- oder Klanggeschl.« gesprochen. Die Hypothesen über die Einrichtung dieses Tongeschlechts, sowie über dessen Entstehen, Werth und Anwendbarkeit, sind in den Artikeln »Griechische Musik« und »Klanggeschlecht« zu finden. Hier ist nur soviel mitzuthellen, dass man durch den Ausdruck »Klanggeschl.« die Art und Weise andeuten wollte, wie die Töne des Tetrachords auf die Entfernung der Quarte vertheilt waren, und dass es also zweierlei enh. Klanggeschl. geben musste, dasjenige des Olympos und das neuere (s. »Enharmonisch«). — Bei unserer Auffassung des Begriffes »Tongeschl.« als einer Einheit von unter sich verwandten Tönen (s. »Tonart«) kann von einem »enh. Tongeschl.« gar nicht die Rede sein. Darnach giebt es überhaupt nur zweierlei Tongeschlechter, das Durgeschlecht und das Mollgeschlecht, weil nur in diesen die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Bestandtheilen wirklich einheitlich sind. Alle anderen sogenannten Tongeschlechter und Tonarten sind entweder nur unvollständige Darstellungen von Tongeschlechtern, oder aber Verbindungen verschiedener Tonarten desselben oder verschiedenen Geschlechts.

Enharmonische Tonleiter. Von einer solchen kann man nur dann sprechen, wenn man den Begriff Tonleiter im weiteren Sinne auffasst: als eine Reihe von Klängen, die nach ihrer Tonhöhe geordnet sind, wenn man also Tonleiter von Tonartleiter (s. d.) unterscheidet (s. auch den vorhergehend. Artikel). — Die enh. Tonl. entsteht, wenn man die Töne eines enharmonischen Tonsystems (s. d.) nach ihrer Höhe anordnet. Aus der Kenntniss der enharmonischen Tonsysteme selbst ergiebt sich, dass die enh. Tonleitern sehr verschieden sein können. Gewöhnlich bezeichnet man mit diesem Ausdrucke jedoch eine bestimmte Tonleiter, und zwar diejenige, in welcher neben den Stammtönen (s. d.) noch die einfach erhöhten und vertieften Töne vorkommen, wie in der folgenden:

c cis des d dis es e eis fes f fis ges g gis as a ais b h his ces' ó'.

Enharmonische Tonsysteme. Dieser Ausdruck bezeichnet nach der heutigen

Bedeutung des Wortes »enharmonisch« diejenigen Tonsysteme, in denen zwischen je zwei Stufen eines Ganztones noch zwei oder mehr Töne sich befinden, die in der Tonhöhe oder in dem Namen, oder in Tonhöhe und Namen von einander abweichen. Unter Tonsystem (s. d.) versteht man bekanntlich eine nach bestimmten Principien getroffene Auswahl von Tönen. Diese Principien können nun keine anderen sein, als diejenigen, auf welche sich der tonische Zusammenhang zwischen den einzelnen Tönen der Tonstücke gründet. Man hat deshalb auch in der That zur Construction von Tonsystemen bereits seit langer Zeit dieselben drei Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz) verwendet, welche in dem Artikel »Consonanz und Dissonanz« und an anderen Orten zur Erklärung des tonischen Zusammenhanges zwischen einzelnen Klängen und Klangverbindungen benutzt worden sind. Freilich konnte man sich früher die Gründe hierfür nicht in dem Umfange klar machen, wie dieses nach den angeführten Auseinandersetzungen des Verfassers möglich sein wird. Jetzt wird sich kein Mensch mehr verwundern dürfen, warum man zur Systemconstruction gerade jene Intervalle verwenden musste. Eingehenderes hierüber, so wie die Erklärung der Thatsache, dass man bald das eine, bald das andere dieser drei Intervalle auslassen konnte, ist unter »Tonsystem« nachzulesen. — Zunächst benutzte man bei Herstellung von Tonsystemen nur Quinten oder deren Umkehrungen (Quarten) und Octaven. So erhielt man das »reine Quintensystem oder das System des Pythagoras«. Die Octaven können auch unberücksichtigt bleiben, wenn man nur die wesentlich verschiedenen Töne eines solchen Systems aufsuchen will. Geht man von einem bestimmten Tone (etwa von *c*) aus und misst reine Quinten nach oben und nach unten ab, so erhält man eine unbegrenzte Kette von Tönen, deren keiner einem anderen in irgend einer Octave gleich ist

bb fes ces ges des as es b f C g d a e h fis cis gis dis ais eis his fisis.

Nach je zwölf Quinten gelangt man in diesem Systeme zu einem Tone, dessen Tonhöhe einer Octave des Ausgangstones nahezu, aber nicht ganz gleich ist, und der im Namen von dem Ausgangstone abweicht. So gelangt man z. B. von *c* aus aufwärts zu *his*, abwärts zu *deses*. Man findet also mit der zwölften Quinte einen Ton, der vom Ausgangstone enharmonisch verschieden ist. Ueber den Unterschied zwischen je zwei solchen Tönen sehe man Genaueres unter »Tonsystem« nach. — Verlegt man die Töne des reinen Quintensystems in dieselbe Octave, so findet man zwischen je zwei Tönen, die einen Ganztonschritt bilden, mehrere enharmonisch verschiedene Töne z. B.

C deses cis des cisis D.

Das System selbst ist also ein vollkommen enharmonisches. — Im Mittelalter bestimmte man die Töne des Tonsystems ebenfalls nach reinen Quinten, construirte und benutzte von dem so zu findenden System indessen längere Zeit nur einen Theil, nämlich die Töne

es b f c g d a e h fis cis gis.

Dieses System ist kein eigentlich enharmonisches System, aber doch wenigstens ein Theil eines solchen. — In der späteren Zeit setzte man die Tonhöhe des nach zwölf Quinten gefundenen Tones einer Octave des Ausgangstones gleich, behielt aber den Namen bei. Wollte man den enharmonisch verschiedenen Tönen jedoch gleiche Tonhöhe geben, so wurde die zwölfte Quinte um das Intervall $\frac{74}{73}$, oder um ein pythagoräisches Komma, zu eng. Diesen Fehler vertheilte man, um ihn unmerklich zu machen, auf mehrere Quinten, und zwar zunächst auf nur einzelne von den zwölf Quinten ungleich, dann aber auf alle zwölf gleichmässig. Man stimmte also jede von diesen Quinten um einen bestimmten Theil des pythagoräischen Komma zu eng, man »temperirte« sie. Die so entstehenden Tonsysteme heissen deshalb »temperirte«. Wenn der Fehler nur auf einige Quinten vertheilt wurde, so entstanden die ungleich schwebenden Temperaturen; dagegen sind in unserem gleichschwebend temperirten Tonsysteme mit gleichen Stufen alle zwölf Quinten gleichmässig unrein gestimmt, und zwar eine jede um den zwölften Theil des pythagoräischen Komma. In diesen temperirten Tonsystemen kehren von der

tauschten Kunstgriff angewendet. Die höhere Terz eines Tones der ersten Terzenreihe (mit dem Exponenten -1) hat nämlich nahezu gleiche Tonhöhe mit dem nur enharmonisch von ihm verschiedenen Tone aus dem ersten Quintensysteme (ohne Exponenten); die tiefere Terz zu einem Tone der ersten Quintenreihe dagegen (es sind dieses die Töne mit dem Exponenten $+1$) ist fast gleich dem nur enharmonisch von ihm verschiedenen Tone aus der ersten höheren Terzenreihe (mit dem Exponenten -1). Helmholtz macht nun je zwei solcher Töne gleich (*cis* (-2) = *des*, *des* ($+1$) = *cis* (-1), indem er jede der zwischen ihnen liegenden Quinten um ein bestimmtes Intervall unrein stimmt. So reducirt sich das natürliche Tonsystem auf zwei enharmonische Systeme, deren jedes für sich unbegrenzt sein würde, die aber Helmholtz bis auf 30 oder 24 Stufen für die Octave beschränkte, indem er das System nur für eine beschränkte Anzahl von Tonarten einrichtete. Dieses System würde sich, wenn man die eine Quintenreihe durch grosse, die Terztöne aber durch kleine Buchstaben bezeichnen wollte, wie folgt darstellen lassen:

as es b f c g d a e h fis cis
As Es B FCG D A E H Fis Cis

Man würde in diesem Systeme sehr häufig enharmonische Umnennungen (s. d.) nöthig haben, was seine Anwendung in der Praxis sehr erschweren würde. — Auch das arabisch-persische Tonsystem mit 17 Tönen in der Octave ist ein enharmonisches, da in ihm Erhöhungen und Vertiefungen desselben Tones zu gleicher Zeit vorkommen. — Eingehenderes über die Einrichtung der verschiedenen Tonsysteme und über die Vorzüge und Nachtheile der einzelnen Systeme sehe man im Artikel »Tonsystem« nach.

Enharmonischer Tonwechsel oder enharmonische Tonverwechslung findet statt bei enharmonischer Umnennung (s. d.) eines Tones oder einer Tonverbindung.

Enharmonische Umnennung heisst derjenige Vorgang, durch welchen an die Stelle von Tönen, Intervallen, Accorden, Tonarten, Tonleitern und Accordfolgen andere nur enharmonisch von jenen verschiedene Töne, Intervalle, Accorde, Tonarten, Tonleitern und Accordverbindungen gesetzt werden. Diese Umnennung wird nur möglich durch die »enharmonische Mehrdeutigkeit« (s. d.). — Die Veranlassung zu enh. Umnennungen ist in den einzelnen Fällen sehr verschieden. Sehr häufig wird sie zu dem Zwecke verwendet, eine Ausweichung in eine entfernte Tonart zu vermitteln. Hierüber findet man Eingehenderes unter »enharmonische Ausweichung«. Eine zweite noch häufiger auftretende Ursache zu enh. Umnennungen entspringt daraus, dass man in der Schreibweise auf möglichste Bequemlichkeit, Einfachheit und Uebersichtlichkeit Rücksicht zu nehmen hat. Sehr oft werden sowohl selbständige Tonsätze und ganze Abschnitte aus denselben, als auch einzelne Töne und Accorde enh. umgenannt, ohne dass andere Veranlassungen dazu vorlägen, als jene rein praktischen Rücksichten. Lediglich aus diesem Grunde schreibt z. B. Beethoven das Allegretto seiner *Cismollsonate* (Op. 27 Nr. 2) in *Desdur* statt in *Cisdur*. Aehnlich verhält es sich in dem Beispiele unten bei a, wenn die Töne des ersten Tactes: *ces*, *as* und *es* im zweiten Tacte als *h*, *gis* und *dis* auftreten, wodurch eine Ausweichung nach *E-* und *Hdur* statt zu finden scheint, während in Wirklichkeit doch nur eine Ausweichung nach den mit *As* moll nahe verwandten Durtonarten von *Fes* und *Ces* vorhanden ist. Beethoven benutzt jene Umnennung nur, weil die Bezeichnung in *E-* und *Hdur* einfacher ist als in *Fes-* und *Cesdur*, und weil er ausserdem im 8. oder 9. Tacte nach der neuen Vorzeichnung doch eine enh. Umnennung anwenden müsste, um den Accord *G-h-d-f* vorbereiten zu können. — Aus ähnlichen Gründen werden an der angekreuzten Stelle im Beispiele b die Töne *asas* und *fes*, wie sie consequenter Weise — (man sehe unter c die Uebertragung dieses Beispiels nach *Ddur*) — heissen müssten, als *g* und *e* notirt. Ferner liegt auch im Beispiele d der Umnennung des Tones *cis* in *f*, durch welche der übermässige Quintsextaccord von *Fisdur* in den Hauptseptimenaccord von *Odur* verwandelt wird, keine andere Ursache zu Grunde. Hättebei der dann folgenden Figuration des verminderten Septimenaccordes *cis-h-d*

— (dem die Terz *gis* fehlt) wirklich *eis* geschrieben werden sollen, so hätte der Nebenton dieses Tones als *disis* bezeichnet werden müssen, was viel weniger einfach und übersichtlich gewesen wäre. — Bei Orchestersätzen werden oft noch aus anderen rein praktischen Gründen enh. Umnennungen nothwendig. Für gewisse Orchesterinstrumente sind manche Wendungen bei fremdartigen Modulationen in der richtigen Schreibweise unausführbar oder doch zu befremdend und unnatürlich; man notirt diese Wendungen daher in einer der Eigenthümlichkeit des Instruments entsprechenden Weise, indem man die einzelnen Töne enh. umnennt. So würde z. B. bei den Hörnern der Ton *ais* befremden, weshalb man diesen Ton immer als *b* zu notiren hat. (Man sehe hierüber auch die Artikel über die einzelnen Instrumente nach.) — Ueber den Ort, an welchem diese Umnennung in jedem einzelnen Falle am schicklichsten eintritt, lässt sich Allgemeingiltiges nicht aufstellen. Nur soviel lässt sich sagen, dass es immer da zu geschehen hat, wo es am bequemsten und natürlichsten geschehen kann, und dass die Umnennung immer nur so weit hinzuschreiben ist, soweit es ohne Erschwerung der Auffassung nothwendig ist. Bei Ausweichungen tritt die Umnennung in der Regel bei dem Ausweichungsaccorde oder kurz vor demselben ein. Eigentlich müsste der umgenannte Ton oder Accord immer in beiden Gestalten geschrieben werden, wie dieses im Beispiele *a* 5 auf S. 384 der Fall ist. Dies würde aber in vielen Fällen viel zu umständlich sein, ohne irgend welchen besonderen Nutzen zu bringen. — Einen weiteren Einfluss auf die Bestimmung des Ortes, an welchem die Umnennung eintritt, hat der Umstand, dass in den einzelnen Stimmen der Zusammenhang nicht ohne Noth zerstört oder zu schwer erkennbar gemacht werden darf. Das gilt besonders in Beziehung auf Singstimmen. Es kommt deshalb nicht selten vor, dass in einer Stimme die Umnennung viel später eintritt, als in den anderen Stimmen (*e*), und dass daher bisweilen derselbe Ton gleichzeitig in enharmonisch-verschiedener Bedeutung auftritt. — Eingehender unterrichtet man sich über diesen Gegenstand noch unter »Orthographie«, am vollständigsten aber durch das Studium tüchtiger Meister. — Sehr häufige enh. Umnennungen würden, wie schon unter enh. Tonsysteme angedeutet wurde, nothwendig werden, wenn das von Helmholtz und wiederholt auch von anderen Physikern zur Einführung empfohlene vereinfachte Tonsystem wirklich zur praktischen Anwendung gelangen sollte. Die gewiss sehr einfache Modulation bei *f* würde in natürlicher Stimmung nach der auf S. 391 angegebenen Benennung folgende Gestalt annehmen:

$$(e' - gis (-1)' - h' - e'') + (a - a' - c (+1)'' - e'') + (d' - a' - c (+1)'' - fis (-1)'') + (g - g' - h' (-1) - g'')$$

Für das 24stufige Tonsystem von Helmholtz (s. S. 392) würde dieses Sätzchen wie bei *g* zu notiren sein, wenn man die bloßen Quinttöne durch unausgefüllte, die Terztöne durch ausgefüllte Noten darstellen wollte, wobei noch zu bemerken ist, dass die Töne *Ges* und *Ces*, als Vertreter der höheren Terzen von *d* und *g*, gar nicht vorhanden sind. Hieraus einen Schluss auf die Anwendbarkeit dieses Systems zu ziehen, mag jedem Leser überlassen bleiben.

a. Beethoven, Op. 57.

The image shows a musical score for a piano piece by Beethoven, Op. 57. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two sections. The first section starts with a dynamic marking 'dim.' and ends with a fermata. The second section starts with a dynamic marking 'pp' and includes performance instructions '8va.' (octave up) and 'loco.' (ad libitum). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in a key with three flats (E-flat major/C minor). The music features intricate rhythmic patterns with many accidentals, including naturals and sharps, indicating enharmonic spellings.

b. Beethoven, Op. 57.

The second system continues the piece. It features a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the upper staff and *pp* (pianissimo) in the lower staff. The notation includes various note values and rests.

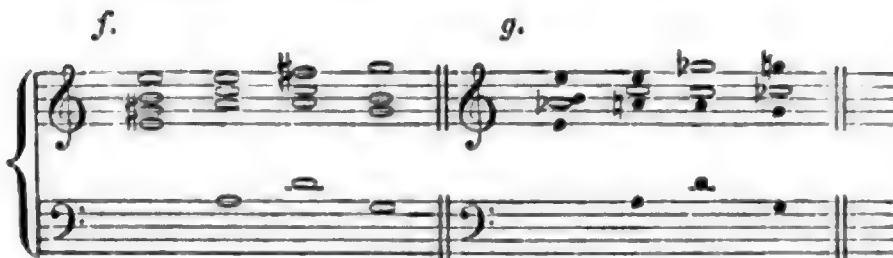
The third system shows a change in clef, with the upper staff in bass clef and the lower in bass clef. The music is highly chromatic and complex, with many accidentals and dense harmonic textures.

d. Beethoven, Op. 78.

The fourth system includes performance instructions: *Ped.* (pedal) and an asterisk ***. The music is in a key with two sharps (D major/B minor) and features complex rhythmic patterns.

e. R. Wagner, Rheingold.

The fifth system includes lyrics: "Fasolt: Was sagst du? ha! Sinnst du Ver-rath? Ver-rath am Ver-trag?". The music is in a key with three flats. It includes dynamic markings of *sf* and *loco.* (ad libitum).



Enharmonischer Unterschied ist das Intervall, um welches zwei enharmonisch verschiedene Töne von einander abweichen (s. Diesis). Otto Tiersch.

Encellus, Tobias, hervorragender Tonkünstler, geboren um 1620 zu Leskow in Böhmen, war ums Jahr 1655 Cantor zu Flensburg, kam von dort als solcher nach Tönningen und 1660 nach Hamburg. In der musikalischen Composition war E. nicht unbewandert, wofür die in Hamburg erschienene Cantate: »Die Friedensfreude, bey angestelltem öffentlichen Dankfeste, in einer musikalischen Harmonie, als fünf Vocalstimmen, zwei Clarinen und zwei Violinen zu musiciren« und seine Musik zu Opitz's »Sonntags- und Festepisteln« Zeugniß ablegen. Vgl. Ehrenpforte S. 59. †

Enke, s. Encke.

Enkhausen, s. Enckhausen.

Enkomiastisch (aus dem Griech.), wörtlich lobrednerisch, wurde von den Griechen der bei Lobgesängen statthafte und üblich gewordene schwungvolle Styl genannt. S. Melopöie. In demselben Sinne hat sich auch im modernen Sprachgebrauch dies Wort als nähere Bezeichnung gehobener musikalischer Schreibweise erhalten.

Enellen, Sebastien, hervorragender französischer Kirchencomponist, geboren um 1650 oder 1655 in oder bei St. Quentin, in welcher Stadt er anfangs Chorknabe war und tüchtigen musikalischen Studien zugeführt wurde. Im Jahre 1680 wurde er als Nachfolger des Antoine Gras im Chordirektoramt an der Kapelle St. Louis angestellt und wird noch 1719 unter den lebenden französischen Meistern angeführt. Er hat zahlreiche, sehr bemerkenswerthe Kirchencompositionen geliefert, von denen sich noch viele Manuscripte in St. Quentin befinden.

Enno, Sebastiano, italienischer Componist, dessen Lebenszeit in die Mitte des 17. Jahrhunderts fällt, erhält dadurch eine erhöhte Wichtigkeit, dass er allem Anschein nach der erste Tonsetzer ist, der in seinen Compositionen die zu Kunstausdrücken gewordenen Vorschriften: *adagio* (d. i. *adagio*), *affettuoso*, *allegro*, *da capo se piace* und *presto* anwandte. Das einzige Werk, welches von ihm noch übrig geblieben ist, sind: »*Ariose Cantate, libro II.*« (Venedig, 1655.) Vgl. Burney, *Hist. of Mus. vol. IV. p. 140. Not.*

Enoplion (griech.), s. Embaterion.

Enscheder, Jo., holländischer Notendrucker, welcher in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Haarlem lebte und dessen Typen später auch die Notendruckerei von Breitkopf und Härtel noch lange mit Vortheil in Anwendung brachte.

Ensemble. Ein aus dem Französischen aufgenommener Ausdruck zur Bezeichnung des Zusammenwirkens verschiedener Singstimmen oder Instrumente, daher ist, wie hieraus hervorgeht, Mehrstimmigkeit des betreffenden Tonwerkes erste Voraussetzung. Hiervon abgeleitet, spricht man von Instrumental-E., Gesang-E., Solo-E., E-Gesang, E.-Spiel, E.-Wirkung etc. Man fasst in solchem Falle nicht die einzelnen Theile sondern die Totalwirkung ins Auge, welche das Ganze als solches macht. Im Gesange versteht man wohl auch speziell im Gegensatz zum Chor unter E., jede Vereinigung selbstständigerer Solostimmen. Endlich versteht man unter E. das betreffende Tonstück selbst, also jedes Musikstück, welches von einem Verein selbstständigerer Gesang- oder Instrumentalstimmen auszuführen ist. Haupterforderniss eines guten E. ist einheitliches Zusammenwirken, resp. Unterordnen jeder einzelnen Stimme. Beim E.-Studium ist daher jedes Mal zunächst festzustellen: 1) an welchen Stellen alle Stimmen lediglich zu einem Total-

eindruck zusammenwirken sollen, und 2) an welchen Stellen und in wieweit einzelne Stimmen hervortreten müssen. Wo Letzteres geschehen soll, muss solches Hervortreten überall mit ausgeprägtem Ausdruck und deutlichem Verständniss der hervorzuhebenden Stimme oder Stimmen geschehen, und müssen sich die übrigen E.-Stimmen gebührend unterordnen, d. h. insoweit schwächer singen oder spielen, dass sie die Prinzipalstimme nicht unterdrücken, und ist namentlich auf solche Stellen Rücksicht zu nehmen, wo die Hauptstimme in ungünstiger Lage liegt, in welcher sie nicht zu wirken vermag; andererseits darf solches Unterordnen aber auch nicht zu weit getrieben werden, sondern haben die Neben- (Ripien-) Stimmen, natürlich einheitlich untereinander zu abgerundetem E. verschmolzen, sich in soweit zur Geltung zu bringen, dass sie die vom Componisten beabsichtigte Folie für die Prinzipalstimme auch wirklich genügend herstellen. Ueberhaupt sind alle Erfordernisse guten Accompaniments (s. d. Art.) zugleich die eines gutene E., also vor Allem rhythmische Nachgiebigkeit seitens des E., damit sich die Solostimmen mit entsprechender Freiheit bewegen können, energisches Unterstützen jener bei kräftigen Accenten, ohne deshalb durch zu massigen Ton zu überladen, und entschlossenes Angreifen, wo sich die E.-Stimmen zu wirksamem Tutti vereinigen sollen. Handwerksmässige Disciplin, Abrichtung und Einschulung genügt ferner keineswegs, obgleich sie erste unerlässliche technische Bedingung, sondern es muss sich hierzu innere Uebereinstimmung von Geist und Empfindung gesellen. Zur Herstellung eines guten E. gehört daher hinreichendes Einleben der Betheiligten 1) in die zu durchdringende und darzustellende Aufgabe, 2) untereinander, folglich hinreichende Zeit und Uebung, um sich gegenseitig miteinander einzusingen oder einzuspielen. Nur bei durchgängiger Uebereinstimmung von Empfindung und Auffassung ist ein gutes E. möglich; diese Uebereinstimmung ist aber wie gesagt fast immer erst das Resultat längeren vertrauten gegenseitigen Ineinander-Einlebens, und aus diesem Grunde ist ein wirklich gutes E. verhältnissmässig so selten. Jeder an einem E. sich Betheiligende muss nicht nur seine eigene Stimme correct etc. ausführen, sondern auch die Gabe besitzen, zugleich auch mit feinfühligster Aufmerksamkeit fortwährend den anderen Hauptstimmen zu folgen, und überall, wo die seinige nicht hervortreten soll, mit den anderen nachgiebig zu verschmelzen. Die Hauptstimmen eines E. dagegen müssen dasselbe entschlossen anführen, z. B. die erste Violine eines Streichquartetts. Auch der Begriff des Unisono's ist aus vorstehenden Gründen gleichbedeutend mit dem des E., und bildet eine Spezialität der höheren Virtuosität, z. B. wenn zwei Spieler ein und dasselbe zweihändige Tonstück zu gleicher Zeit auf zwei Flügeln mit so bewunderungswürdigem E. spielen, dass man nur einen Spieler zu hören glaubt. Z.

Enslin, Philipp, tüchtiger Clavierspieler und geschätzter Componist, geboren zu Neustadt an der Aisch um 1758, wo sein Vater Organist und Musiklehrer war. Er hatte bei J. G. Vogler und Kreuser (Kreusser) seine musikalischen Studien gemacht und kam zur Zeit des Reichskammergerichts nach Wetzlar, wo er sich als »Klaviermeister« (nicht Kapellmeister, wie im Schilling und Gerber zu lesen) aufhielt und in den ersten Familien daselbst Clavier- und Gesangunterricht ertheilte. Beim Grafen Oettingen-Wallerstein (dem obersten Richter beim Kammergericht) und beim Grafen von Reichersberg war er so beliebt, dass ihm dieselben eine lebenslängliche Pension aussetzten, als er (nach Auflösung des Reichskammergerichts) sich als Lehrer der Musik des Fürsten von Nassau nach Weilburg wandte, wo er auch im J. 1821 (oder 1822?) starb. — E. ist von mütterlicher Seite Oheim von Diesterweg's Gattin, die aus Wetzlar stammt; und mit dem Bruder Enslin's, der auch Musiklehrer in Wetzlar gewesen, war L. Erk's Mutter Schwester verheirathet. — In J. G. Vogler's Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (1779, S. 49) ist schon E.'s als Clavierspieler — in Verbindung mit dem berühmten Instrumentenmacher Greiner in Wetzlar (dem Erfinder des Bogenklaviers) — gedacht. Auch 1780, in Vogler's Betr. d. Mannheimer Tonschule, werden Variationen für Clavier, von E. componirt, besprochen. In v. Eschstruth's Musikal. Bibliothek (Marburg und Giessen, 1784) werden S. 48, 49. Cla-

viervariationen, Lieder (in der Speierschen Blumenlese von Bossler) wie auch Sonaten angezogen. 1786 erschienen von E. zu Frankfurt a. M. 3 Clavierquartette mit 2 Violinen und Violoncello (gestochen). Ein *Divertimento p. le Clav. acc. d'un Violon* besitzt L. Erk im Manuscript. In den von Ambrosch und Böheim herausg. »Freimaurer-Liedern mit Melodien,« 2 Theile (Berlin, 1793), finden sich mehrere Compositionen von ihm. Ebenso im Becker'schen Taschenbuch zum gesell. Vergnügen (1782). Es soll auch eine besondere Sammlung von Freimaurerliedern von E. gedruckt erschienen sein. Eine Sonate für zwei Claviere (wahrscheinlich als Nachahmung der bekannten Mozart'schen in D-dur) erschien in Offenbach bei J. André, ebendasselbst auch ein (oder 2?) Liederheft. Endlich sind noch im Handbuch der musikal. Literatur (Leipzig, 1817, S. 325) eine vierhändige Sonate, Op. 8, und ein Marsch als von E. componirt und in München bei Falter erschienen, aufgeführt.

L. Erk.

Ent, Georg, englischer Arzt, geboren 1603, gestorben 1683 zu London, wird von Forkel in dessen Literatur der Musik, Seite 461, als Musikschriftsteller aufgeführt, da er eine Schrift: »*An Essay tending to make a probable conjecture of temper, by the modulations of the Voice in ordinary discourse*« verfasst und veröffentlicht hat. Vgl. Philos. Transact. Vol. XII. p. 1010.

†

Enthusiasmus (französ. *enthousiasme*, ital. *entusiasmo*), s. Begeisterung.

Entr'acte oder Entre-acte (französ.), der Zwischenakt, resp. die Musik in den Zwischenakten der dramatischen Werke. S. Zwischenakt, auch Intermezzo.

Entrada oder Intrada (ital.), der Eingang, das Vorspiel, s. Intrada, Introduction.

Entrée (französ.), der Eingang, die Einleitung, kommt in verschiedener Bedeutung vor und bezeichnet: 1) Ein veraltetes kleines, marschmässig gehaltenes Tonstück, das als Einleitungssatz zu Balletten, Aufzügen, auch grösseren Musikwerken diene. Aus zwei Reprisen von gleicher Länge bestehend, war die E. nicht an eine so strenge Symmetrie der Rhythmen und Takte wie der Marsch gebunden. Sie stand im $\frac{4}{4}$ Takt und war von ernsthaftem gravitätischen Charakter. Der Anfang wurde häufig der Oberstimme allein gegeben, während der Bass erst nach einer Pause imitierend einsetzte. 2) Die Ouverture in Form des ersten Sonatensatzes, aber ohne Wiederholung des ersten Theiles vor der Durchführung; das einleitende Tonstück zu dramatischen Vorstellungen. 3) Der kurze Einleitungssatz von ernstem Charakter und langsamer Bewegung ohne eigentlich bestimmte Form, der bei manchen Sonaten (Beethoven, *Sonate pathétique* u. s. w.) und Sinfonien (Beethoven, 1., 2., 7. Sinfonie u. s. w.) vor dem ersten Allegro steht. S. Sonate. 4) Der Eintritt resp. das Eintrittsgeld zu Musikaufführungen und anderen öffentlichen, gegen einen zu zahlenden Eintrittspreis veranstalteten Productionen. — Endlich verstehen die Franzosen noch unter E. das Eintreten oder Einsetzen einer Stimme.

Entusiastico (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: enthusiastisch, mit Begeisterung.

Envallsson, Karl, Advokat und Mitglied der musikalischen Akademie zu Stockholm, gab 1802 bei Marquard ebenda ein: »*Svenskt musikiskt Lexicon efter Grekiska, Latinska, Italienska och Franska Språken*« heraus, welches wohl das erste schwedische musikalische Lexicon gewesen ist.

†

Enzian, Gisbert, ausgezeichnete deutscher Pianist, der aus den Rheinlanden stammt und seine höhere musikalische Ausbildung dem Conservatorium in Köln verdankt. Seit 1871 hat er sich als Musiklehrer in London niedergelassen und vertritt als Solospieler in den Concerten der Saison die edelste Richtung des Clavierspiels und der Clavierliteratur.

Enzina, Joannes de la, spanischer Tonkünstler, aus Salamanca gebürtig, lebte ungefähr ums Jahr 1520, soll einige Zeit hindurch päpstlicher Hofkapellmeister in Rom gewesen und für geleistete Dienste später Prior in Leon geworden sein. Eine Reise, die E. nach dem gelobten Lande machte, beschrieb er in Versen. Vgl. das comp. Gelehrtenlexicon.

†

Epaminondas, der um 368 v. Chr. berühmte thebanische Held, wird auch als

vorzüglicher Citherschläger, Flötist und Sänger gepriesen, und Cornelius Nepos c. 2 sagt, dass ihn Dionysius, Olympiodorus und Orthagorus in diesen Künsten unterrichtet hätten. Vgl. Athenaeus lib 4. c. ult. †

Epegerma heisst eins der grossen Notationszeichen in der griechisch-katholischen Kirche: *U*, welches, einem demotischen Schriftzeichen der alten Aegypter nachgebildet, einen festen Tongang bezeichnet.

Ephesien oder Ephesische Spiele, auch Artemisien genannt, waren altgriechische Feste, gefeiert zu Ehren der Diana zu Ephesus in Kleinasien, wo der Prachttempel der Göttin (das Artemision) stand. Die Abhaltung auch musikalischer Wettstreite dabei war ausdrückliche Vorschrift. Zur Zeit des Kaisers Vespasianus traten die sogenannten Barbilleen (s. d.) an die Stelle der E.

Ephraem, Syrus, ein Kirchenlehrer des 4. Jahrhunderts, geboren zu Edessa in Syrien, war ums Jahr 380 Diaconus daselbst. Er soll die harmonische Modulation erfunden haben, worunter Cardinal Bona versteht: er habe mit den Melodien der alten Griechen die christlichen Kirchengesänge bereichert und besondere Gesangszeichen oder Noten erfunden, die Gesänge aufzuschreiben. Vgl. *Hederich's Notit. Auctorum Med. p. 68; Theodoretus lib. 4. c. 19. Hist. Eccl.; Nicephorus lib. 9. c. 19. und Bona § III.* †

Epi, griechische Präposition in der Bedeutung «auf», «über», wird sehr häufig an Stelle der Präposition *hyper* bei Benennung der aufwärtsgerechneten Intervalle gebraucht. So sagt man: *Epidiatessaron*, — *diapente*, — *diapason* für *Hyperdiatessaron*, — *diapente*, — *diapason* d. i. also die Oberquarte, Oberquinte, Oberoctave. Kanon in *Epidiatessaron* ist demnach ein Kanon in der Oberquarte u. s. w. — *Epiproslambanomenos* (lat. *superassumptus*, sc. *tonus*), der, nach der Tiefe hin gerechnet, noch über den Proslambanomenos hinausgehende, die nächsttiefere Stufe zu ihm ausmachende Ton G. Es war dies der tiefste Ton des altgriechischen Tonsystems.

Epicedion (griech., latein.: *epicedium*), der Trauer- oder Klagegesang, eine eigene Gattung von Gelegenheitsliedern der Alten, welche dem Inhalte und Versmasse nach mit der Elegie am nächsten verwandt waren und während der Zeit der Ausstellung der Leiche gesungen wurden.

Epiditonos (griech.), war im altgriechischen Tonsystem der Name für die Oberterz.

Epiglottis (griech.) ist der anatomische Name für Kehldeckel, womit man einen Theil des Kehlkopfes bezeichnet. S. Stimmorgan. Ausserdem bezeichnet man mit E. auch die Zungen in den Tangenten der Spinette und Clavicymbeln.

Epigonion (griech.), ein Saiteninstrument der alten Griechen, mit 40 Saiten bezogen und von Epigonus (s. d.) erfunden. (Vgl. Printz, *Histor. Beschr. S. 77*).

Epigonus, mitunter auch Epigonius geschrieben, ein berühmter, aus Ambracia in Epirus gebürtiger Musiker des alten Griechenland. Die längste Zeit seines Lebens über wirkte er in Sikyon, wo er das nach ihm genannte Epigonion (s. d.) erfand. Von diesem vierzigsaitigen Instrumente weiss man nur, dass nicht jede Saite ihren eigenen Ton hatte, sondern, wie auch bei dem 35saitigen Simikon, immer mehrere Saiten im Einklang gestimmt waren.

Epikles, berühmter altgriechischer Kitharöde, der um 478 v. Chr. lebte und besonders als Gesellschafter des Themistokles erwähnt wird.

Epilenion (griech.), ein ländlicher Singtanz, den die Griechen beim Keltern des Weines zu Ehren des Bacchos aufzuführen pflegten.

Epimyllon (griech.), das Müllerlied, nannten die alten Griechen einen Gesang, dessen Text das Müllergewerbe verherrlichte und der deshalb von den Müllern bei der Arbeit gesungen wurde.

Epine, Margaretha de l', s. Pepusch.

Epinette oder **Espinette** (französ.), das Spinett (s. d.). — *E. sourde* oder *E. muette*, ein Clavichord (s. d.).

Epinikion (griech.), ein Siegeslied, mit dem die alten Griechen die preisgekrönten Wettkämpfer begrüßten.

Eplodion (griech.), der Trauer- oder Klagegesang der Hellenen, welcher direkt bei dem Begräbniss ausgeführt und dadurch vom Epicedion (s. d.) unterschieden wurde.

Epiparodos (griech.), der zweite Auftritt des Chors in den altgriechischen Dramen.

Epipanpentika (griech.), Festlieder und Gesänge, wie sie für die feierlichen Aufzüge der Griechen vorgeschrieben waren.

Epiproslambanomenos (griech.), s. *Epi*.

Episch, **Epischer Styl**. Episch ist eine Bezeichnung, die ziemlich häufig auch bei musikalischen Werken angewendet wird, um die die Tondichtung durchziehende Stimmung zu bezeichnen. Wie in allen anderen Künsten hat man auch hier die von der Poesie entlehnten Kategorien episch, lyrisch und dramatisch angewendet, die den drei Richtungen der Kunstformen entsprechen. Ueber den Ursprung und die Bedeutung dieser Kunstausdrücke ist in dem Artikel »Drama« nachzulesen; hier braucht nur die Frage erörtert zu werden, für welche musikalische Formen das Wort »episch« mit Recht anzuwenden sei, und mit welchen Mitteln die mit ihm bezeichnete Stimmung zu erreichen ist. Die wesentliche Stimmung des Epos ist nun bekanntlich die der Ruhe und des behaglichen Aufnehmens. Als solche trat sie zuerst in der Poesie auf, in welcher sie von dem Erzähler durch die Art seines Vortrags geweckt wurde, nämlich dadurch, dass dieser nie zur direkten Leidenschaft überging, wenigstens nicht in den vollendeten Kunstformen dieser Art, und demgemäss alles Auszumalende nicht durch Mimik und Action, sondern nur durch Worte übermittelte, wodurch die Ruhe bei dem Aufzunehmenden schon von selbst bedingt war. Auf Grund dieser Thatsache nun hat man ebenfalls alle Kunstwerke, als Bilder, plastische Werke, Schöpfungen u. s. w., die eben eine Empfindung der Ruhe erwecken, episch genannt im Gegensatz zu den bewegteren dramatischen Kunstwerken, und hat u. A. das »Stilleben« und das »Genrebild« mehr zu den ersteren, die »Historie« dagegen und das leidenschaftliche »Social-Bild« zu der letzteren Gattung gerechnet.

Bei der Musik, die von vornherein stets vorherrschend erregender Natur ist, fällt es schwer, eine nur auf Beruhigung hinzielende Stimmung als von ihr erzeugt zu denken, und man sah sich deshalb genöthigt, den Begriff des Epischen in dieser Kunst zu modificiren und nur dann anzuwenden, wenn neben dramatischen und ähnlichen Elementen zugleich auch Elemente vorkommen, die an das anklingen, was sonst im Epos die Ruhe erzeugt. Darum bezeichnet man besonders solche Elemente, wie z. B. die des Evangelisten in den Passionen, wo die erzählende Vortragsweise in den Vordergrund tritt, als episch, obgleich auch hier die leidenschaftliche Durcharbeitung der Accente sehr wohl einen scharfen dramatischen Charakter annehmen kann. Darum rechnete man die ganze Gattung, in welcher solche erzählende Elemente häufig vorkommen, zu den epischen Formen und übertrug diese Bezeichnung darum auch selbst auf das Oratorium, in welches doch entschieden dramatische Bewegung gelegt werden kann und auch von den bedeutendsten Meistern seit Händel gelegt worden ist. Die Bezeichnung »episch« ist also in dieser Kunst nur relativ gebraucht, ist gewissermassen nur ein Grenzbegriff. Er bedeutet »etwas weniger dramatisch als sonst« und ist durchaus verschieden von der umfassenderen Bedeutung desselben in der Poesie. Der Begriff »episch« hat hier dieselbe Beschränkung, wie der Begriff »dramatisch« auf dem Gebiet der plastischen Künste, wo derselbe nur bedeutet »weniger episch als sonst in den bildenden Künsten«.

Was nun die Mittel betrifft, epische Wirkungen in der Musik zu erzeugen, so bestehen diese nach der textlichen Seite hin vorzugsweise in dem Hineinziehen von betrachtenden, und zwar besonders lyrischen Momenten innerhalb einer sonst dramatischen Handlung. So sind es z. B. in den Passionen vor Allem die eingefügten Choräle, die die epische Stimmung erzeugen. Hier, wo die Gemeinde sich dazu erheben soll, den Gesamteindruck, den die Situation erzeugte, zu verkünden, ent-

stehen im Hörer diejenigen Eindrücke, welche die epische Stimmung bedingen, nämlich das Aufhören des unmittelbaren Eindrucks der Handlung und das Festhalten des Bleibenden im Wechsel. In ähnlicher Weise könnte und dürfte dem Chöre innerhalb der späteren Händel'schen Oratorien eine ähnliche Stellung angewiesen werden, besonders wenn er in der künstlerischen Form verwickelten Periodenbaues, in Imitation und Variation, vor Allem aber in der allervollendetsten dieser Formen, in der der Fuge oder gar der Doppelfuge erscheint. Alle diese Kunstformen nöthigen von vornherein, von der dramatischen Stimmung abzusehen und sich rein in den Genuss der augenblicklichen, lyrischen Empfindung hineinzusetzen. Aber auch selbst in den Opern würde in dieser Weise oft eine epische Stimmung erzeugt, manchmal mit Absicht des Componisten, freilich oft auch gegen den Willen desselben. Hier war es meist falsche Verwerthung des Textes in grossen Arien, bei leidenschaftlichen Situationen, die Raschheit der Handlung forderten, die eine nicht beabsichtigte epische Stimmung erzeugte. Wenn z. B. ein Chor immer an unpassender Stelle von fliehen spricht und sich dabei nicht von der Stelle bewegt, so erzeugt dieses eine epische Stimmung, wenn auch nicht zu Gunsten des Werkes, da diese oft sogar ins Komische umschlagen kann. An anderen Stellen verwendeten dagegen grosse Meister solche episch-lyrische Betrachtungsweisen in Arienformen als Ruhepunkte innerhalb des dramatischen Lebens mit grossem Vortheil. So könnte man z. B. die Octavio-Arien im »Don Juan«, die zwar die Handlung selbst nicht fördern, wohl aber innerhalb der leidenschaftlich strömenden Wellen der Handlung uns Ruhepunkte der Sammlung und Vertiefung gewähren, für ein meisterhaft verwandtes episches Mittel erklären, die uns wieder Fassung gewinnen lassen, um die später folgende höhere dramatische Steigerung desto unbefangener zu geniessen. — Was nun die Stellung der eigentlichen Oratorien zum Epos anbetrifft, so würde eine scharf prüfende Aesthetik wohl die meisten Händel'schen für mehr dramatisch als episch erklären und nur etwa den »Messias« wegen seines sowohl nach textlicher als vor Allem nach musikalischer Seite vollendeten epischen Aufbaues als ein geschlossenes, nach allen Richtungen hin durcharbeitetes Epos, gewissermassen als das Muster eines musikalischen Epos bezeichnen können. Nach anderer Seite hin als Musterform epischer Ruhe für weltliche Darstellung bleiben neben Händel'schen Pastoralen die beiden Haydn'schen Meisteroratorien: die »Schöpfung« und »Jahreszeiten«, Vorbilder von streng durchgeführter epischer Haltung durch textliche und musikalische Mittel. Das letztgenannte Werk scheint vor Allem deshalb charakteristisch, weil es trotz weit reicherer dramatischer Gegensätze, als etwa die »Schöpfung« enthält, — erinnert sei nur an die Jagdchöre des dritten Theiles und an die Spinnstube des vierten, die zu viel lebensvolleren dramatischen Bildern übergehen als etwa die Gesänge Adam's und Eva's in der Schöpfung — dennoch diese Aufgabe so vollendet löst, dass uns, bei aller Lebendigkeit nie die epische Stimmung verlässt. — In der neueren Zeit muss, bei dem immer grösseren Zurücktreten der kirchlichen Richtung die Frage von Neuem ans Publikum herankommen: »Lassen sich epische Formen ebenfalls auf weltlichem Boden festhalten?« Es war dieses um so wichtiger in einer Zeit, wo die Musik mit allen Kräften strebte, selbst ihre instrumentalen Elemente mit dramatischem Eindruck zu durchtränken, und einem Geiste, wie Schumann konnte diese Aufgabe nicht fremd bleiben. In dessen »Paradies und Peri« und in der »Pilgerfahrt der Rose« einerseits und andererseits in den chorisches gestalteten mit Soli versehenen Cantaten, wie auch bei dem Versuche, in dem Melodrama eine epische Stimmung zu erwecken, geschah nun der erste Schritt zur Lösung. Man hat hier oft die Frage aufgeworfen, worin eigentlich in diesem Falle das epische Element bestanden hätte, da ja, besonders bei der »Pilgerfahrt der Rose« fast durchweg dramatische Scenen mit den Chören abwechseln. Auch hier muss eine unbefangene Forschung das epische Element vor Allem daran erkennen, dass die Vorgänge die eine schon abgeschlossene, dauernde Stimmung ausdrücken, wie das Begräbniss, das Knappenlied in der Mühle, ferner der Elfengesang im Anfang in breiteren Formen auftreten, als die eigentlich bewegteren Momente, die spärlich vorkommen,

nur angedeutet erscheinen und eben nur würzen, wie z. B. die kleinen dramatischen Vorgänge, etwa die Frage nach dem Passe u. s. f.; diese eilen stets rasch vorüber. Das Breitere, einheitlich Gehaltene überwiegt, und so bezeichnen diese Lebensbilder, die Schumann in seiner gewohnten Weise, neue Richtungen in den musikalischen Bestrebungen aufzufinden, mit kecken Farben hingeworfen hat, den Anfangspunkt einer neuen Richtung des Epischen in der Musik. Die Vollendung dieser Richtung ist nun in den einschlägigen Arbeiten von Franz Liszt zu erkennen, der diese Aufgabe der Neuzeit vollständig löst. Wer »die heilige Elisabeth« nach den dargelegten Grundsätzen untersucht, wird finden, dass trotz der realsten Ausmalung aller leidenschaftlichen Gegensätze (man betrachte nur die dramatische Scene, wo Sophie die Elisabeth verstösst, das Gespräch der Kinder bei dem Betreten der Wartburg), dass trotz aller dieser Gegensätze die Scenen, die den Stimmungscharakter ruhiger Beschaulichkeit athmen, dennoch mehr in den Vordergrund treten und dem ganzen Werke das Gepräge geben. Vor Allem zeigte sich hier Liszt's grossartige Begabung als Epiker darin, dass er gewisse Bilder, die sonst der Dramatiker mit Lust und Liebe selbst ausmalt, nur so spärlich, doch so charakteristisch andeutete, dass er uns zwingt, sie in der von ihm angedeuteten Weise zu erzeugen. So lebhaft ist die Charakteristik der Motive von ihm gewählt, dass wir nothwendig Alles ergänzen müssen, und zwar nach der von ihm gewollten Richtung. Mit welcher zwingender Kraft z. B. nöthigt uns das Motiv: »In's heil'ge Land, in's Palmenland«, sofort Bilder des Orients in uns wachzurufen! Wer die Lebendigkeit ferner beobachtet, mit welcher in dem Kinderchor des ersten Theils fast jegliche Bewegungsweise beim Spiele sogleich durch eine kleinere musikalische Andeutung des Rhythmus beim Hörer erzeugt wird, der wird zugeben, dass die Aufgabe des Epischen innerhalb der Musik hier wahrscheinlich den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht hat. Der »Christus«, von dem bis jetzt nur der erste Theil aufgeführt ist, scheint nach Anlage des Textes noch mehr Stoff für Durchführung dieser Gedanken zu bieten. — Inwiefern die Motette das epische Element, mit berücksichtigt und warum sie vorherrschend mehr zu den lyrischen als zu den epischen Richtungen zu zählen sei, trotz der durchgreifenden Erweiterung des Grundgedankens, kann hier nicht untersucht, sondern muss bei Lyrik und speciell bei Motette besprochen werden.

R. Benfey.

Episcopus, Melchior, deutscher Theologe, war um 1600 Pastor und Superintendent zu Coburg und hat als solcher auch eine sechsstimmige Passionsmusik »Christi agonizantis etc.« componirt und (Coburg, 1608) herausgegeben.

Episode (griech.: *episodion*, italien.: *episodio*) bezeichnet, nach Aristoteles, in den antiken Tragödien, wo ursprünglich der Chor die Hauptsache war, diejenigen Theile oder Handlungen, welche zwischen den Chorgesängen eingeschaltet wurden, also den »Dialog«; dann erst überhaupt alle Nebenhandlungen im Epos und Drama, welche der Dichter an die Haupthandlung angeknüpft hat und die nicht wesentlich zu ihr gehören, sondern ein kleineres Ganze für sich bilden. Die neueren Kunst-richter haben die technische Bedeutung dieses Worts auch in der Tonkunst auf die letztere allein eingeschränkt. Bei guten Dichtern und Componisten sind die Episoden nicht unnöthige, nur erweiternde Anhängsel oder Ausfüllungen, sondern stehen im engen Zusammenhange mit der Idee des Ganzen und mit den entwickelten Hauptgedanken, die sie, wenn auch nur contrastirend, beleuchten und mit herausheben. Die E. darf daher im Kunstwerke keine unmotivirte Abschweifung von dem Hauptgegenstande sein, in welcher Art man in der Redeweise des gewöhnlichen Lebens den Ausdruck versteht, sondern die Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen gehörig durchblicken lassen. — In den Formen des Oratoriums, der Cantate, der Oper, Ballade u. s. w. fällt der dichterische mit dem musikalischen Begriff natürlich zusammen. Auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik seien von überaus zahlreichen Beispielen als musikalische Episoden nur angeführt: das kleine Andante aus der Ouvertüre zu »Belmonte und Constanze« von Mozart, die Wiederkehr des Scherzmotivs im letzten Satze der *C-moll* Sinfonien von Beethoven, das langsame Sätzchen zu Anfange der Ouvertüre zur »Stimme von Portici« von Auber,

die Cantilene mit Harfenbegleitung in der Ouvertüre zum »Nordstern« von Meyerbeer u. s. w.

Epistanium (griech.-latein.), s. Sperrventil.

Epistrophe (griech.), die Rückkehr, Wiederkehr, Wiederholung der Schlussmelodie des ersten Satzes eines cyklischen Tonwerks am Ende anderer Sätze.

Episynaphe (griech.) hiess in der griechischen Musik die Verbindung dreier nach einander folgender Tetrachorde, z. B. die Folge der Tetrachorde *Hypaton*, *Meson* und *Synemmenon*.

Epithalamion (griech., latein.: *epithalamium*) hiess bei den Griechen und Römern das Hochzeitslied, welches, und zwar gewöhnlich chorweise, vor oder in dem Brautgemache (*thalamos*) Neuvermählter abgesungen wurde, wie der Hymenäus bei der Heimführung der Braut. Die Sitte, das E. zu singen reicht bis in das heroische Zeitalter hinauf. Ueberreste von Epithalamien hat man jedoch nur noch von Sappho, Anakreon, Stesichorus, Pindar u. s. w., sowie von dem römischen Dichter Catullus; gesammelt findet man sie in Wernsdorf's »*Poetae lat. minores* (Bd. 4, Th. 2).

Epitritos (griech.) kommt in der alten Musiklehre in verschiedener Bedeutung vor, je nachdem es auf Intervallen-, rhythmische oder metrische Verhältnisse bezogen wird. Es ist nämlich: 1. das später *Proportio sesquitertia* genannte Intervallenverhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere einmal und noch den dritten Theil derselben in sich fasst, also 4:3 d. i. die reine Quarte (griech.: *diatessaron*). S. auch Proportion. 2. Eine Rhythmengattung aus ungradzahligen Theilen (1:3) bestehend, ähnlich dem neuerdings dann und wann versuchten, aber als unbrauchbar verworfenen $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{8}$ Takt. Die alten Griechen schon wandten diesen Rhythmus äusserst selten an; Aristoxenos bezeichnete ihn sogar als unrhythmisch und verbot seine Anwendung. 3. Ein metrischer Fuss aus einer kurzen und drei langen Sylben; ist die erste kurz, so heisst er *E. primus*, ist es die zweite, *E. secundus*, die dritte *E. tertius* u. s. w.

Epizeuxis (griech.) bezeichnet als rhetorische und musikalische Figur die unmittelbar oder doch wenigstens bald hinter einander folgende Wiederholung desselben Wortes oder Redetheiles oder eines musikalischen Motivs, um den Nachdruck dadurch zu heben, z. B. »Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth«, »Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein Geist« u. s. w.

Epodos (griech.), die Epode, der Nach- oder Schlussgesang, hiess bei den Alten derjenige Theil eines lyrischen Chorgesanges, welcher auf die Strophe und Gegenstrophe (Antistrophe) folgt, sein eigenes Sylbenmass enthält und aus einer willkürlichen Anzahl von Versen bestehen kann. Die meisten Hymnen des Pindar und viele Chorgesänge der altgriechischen Dramatiker geben Beispiele von solchen Gesängen. — Ausserdem bezeichnet man mit E. eine vom Archilochus erfundene und von Horaz auf römischen Boden verpflanzte Gattung lyrischer Gesänge, in denen ein längerer Vers mit einem kürzeren, gewöhnlich ein längerer Jambus mit einem Dimeter, abwechselt. S. Strophe.

Epogdous (griech.) hiess bei den Alten das Intervallenverhältniss, bei welchem die grössere Zahl (der Nenner) die kleinere (den Zähler) einmal und ausserdem noch den achten Theil derselben in sich fasst, wie der grosse ganze Ton 9:8 Vgl. Regino, *Epist. de harm.*, de Muris, III. 309, Gerbert, *script. I.* 238. (*Est numerus, qui intra se habet minorem, et insuper ejus octavam partem, ut 9:8. Appellant autem hunc numerum arithmetici sesquioctavum*).

Epos (griech.) s. Episch.

Epp, Friedrich, ausgezeichneter deutscher Tenorsänger, geboren zu Neuenheim bei Heidelberg im J. 1747, erlernte die Elemente der Musik von seinem Vater, der in genanntem Orte Schullehrer war. Von Noth gezwungen, musste E. in die Armee treten und erwarb sich ein dürftiges Taschengeld, indem er im Chor der Garnisonkirche in Mannheim mitsang. Bei dieser Gelegenheit entdeckte der Hof- sänger Franz Hartig E.'s selten schöne Stimme und übernahm deren Ausbildung, sodass als E. 1777 den Militärdienst verlassen durfte, er alsbald auch eine Anstel-

lung bei der Mannheimer Oper erhielt. Er schwang sich nun schnell zum Liebling des Publikums empor und sang bereits 1780 alle ersten Parthien. Im J. 1797 erhielt er ein sehr vortheilhaftes Engagement in Stuttgart, wo er ebenfalls durch seinen schönen Gesang Alles zur Begeisterung hinriss und dadurch sogar sein mangelhaftes Spiel vergessen liess. Er erwarb sich damals den Ruhm, der grösste Mozartsänger seiner Zeit zu sein. Von einer Gemüthskrankheit erfasst, musste er schon 1801 seine ehrenvolle Stellung in Stuttgart aufgeben; er ging nach Mannheim zurück, starb aber daselbst ungeheilt schon im J. 1802.

Epp, Matthäus ist der Name eines im 17. Jahrhundert zu Strassburg lebenden sehr berühmten Lautenmachers, der selbst aus Elfenbein einige Instrumente fertigte. Vgl. Baron, Untersuch. S. 95. †

Eppinger, Heinrich, einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler und zugleich trefflich gebildeter Musiker, obwohl er die Kunst nur als Liebhaber betrieb, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Wien und stand bei allen Tonkünstlern dieser Stadt in grosser Achtung. Er war ein Schüler Zissler's gewesen, der ihn, wie in allen übrigen Einzelheiten der Kunst, so auch zum ausgezeichneten Quartettspieler ausgebildet hatte. Von 1796 an sind auch von ihm mehrere Compositionen, namentlich Variationen für Violine und Tänze im Druck erschienen, die angenehm in der Erfindung, aber ohne tiefere künstlerische Bedeutung sind.

Eppinger, Joachim, ein aussergewöhnlich geschickter deutscher Mechaniker, war ein Bauersohn aus Baiern und übte sein Talent anfänglich als Autodidakt an hölzernen Uhren. Er liess sich 1760 als Uhrmacher in Augsburg nieder, lernte daselbst den Instrumentenmacher Stein kennen und gewann durch diese Bekanntschaft ganz neue Zielpunkte für seine Bestrebungen. So fertigte er 1764 ein selbstspielendes Orgel-, 1768 ein eben solches Clavierwerk an, die durch einen Uhrmechanismus in Bewegung gesetzt, mit der grössten Präcision mehrere Tonstücke hören liessen. Von seinen Automaten gelangte ein Pan, welcher an einen Baum gelehnt, auf einer Pfeife von neun Röhren verschiedene Pastoralen mit richtigster Intonation und Accentuirung spielte, zur Berühmtheit, ebenso seine singenden und sich dabei bewegenden Kanarienvögel. Er starb um das J. 1800 in Augsburg.

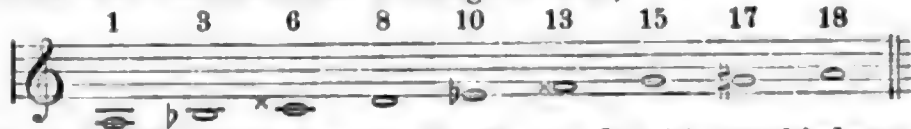
Epstein, Julius, einer der hervorragenden Pianisten und der geachtetsten Clavierlehrer Wiens, über dessen Umkreis er so gut wie gar nicht hinausgekommen ist, wurde am 14. Aug. 1832 zu Agram in Croatien geboren. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er im zehnten Lebensjahre und zwar bei dem Regens Chori an der Domkirche seiner Vaterstadt, Ignaz Lichtenegger. Um seine tonkünstlerischen Studien zu vollenden, begab er sich 1850 nach Wien, nahm bei Ant. Halm Pianoforte- und bei Joh. Ruffinatscha Compositionsunterricht und trat 1852 zum ersten Male vor die grosse Oeffentlichkeit, indem er mit H. Lorenz Schubert's vierhändige Variationen in *E-moll* mit grösstem Beifall vortrug. Seitdem hat er sich Jahr für Jahr theils durch selbstständig gegebene Concerte, theils durch Mitwirkung in denen anderer, zum erklärten Liebling des Publikums unter sämtlichen Pianisten Wiens emporgeschwungen. Nicht allein seine sehr bedeutende Technik, welche namentlich in Zartheit und Abrundung, in Klarheit der Details (z. B. im ausserordentlich gleichmässigen Triller) dominirt, hat dies zu Wege gebracht, sondern auch die liebevolle Sorgfalt, welche E. auf das schwierigste wie auf das einfachste von den Virtuosen oft mit Unrecht verschmähte Tonstück verwendet und die Pietät, mit welcher er es sich angelegen sein lässt, das mit Unrecht Vergessene wieder aus dem Staube hervorzuziehen. Auch in pädagogischer Hinsicht erwarb er sich einen vorzüglichen Ruf, dem er es mit verdankte, dass er 1867 zum Professor am Conservatorium zu Wien ernannt wurde, in welchem Amte er noch jetzt mit Hingebung, Treue und mit der ihm im besonderen Masse eigenen Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit segensreich wirkt. Vermählt ist E. seit dem Juni 1865 mit der sehr geschätzten Pianistin Amalie Mauthner.

Eptacorde (französ., ital.: *ettacordo*, latein.- griech.: *Heptachordum*), d. i. der Siebensaiter, bezeichnet eine diatonische Tonfolge von sieben Stufen und desgleichen



das Intervall der Septime. In letzterer Bedeutung ist: *E. majeur (maggior)* die grosse Septime und *E. mineur (minore)* die kleine Septime. S. Heptachord.

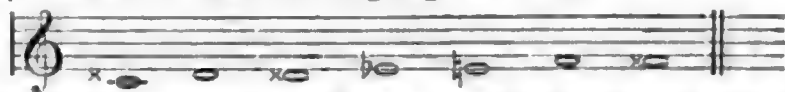
Equabilmente (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: auf gleiche Art, wenn eine bestimmte Vortrags- oder Anschlagsmanier fortgesetzt werden soll. Häufiger jedoch bedient man sich zu diesem Zwecke des Ausdrucks *simile* (s. d.).


E'râq oder **Irak** ist im persisch-türkischen Musikkreise der Name für eine Tonart, welche etwa nachstehende Tonfolge besitzt;



dieselbe ist nach Villoteau's Angabe die 69. von den 84 verschiedenen arabischen Tonarten. S. Arabische Musik Bd. 1. Seite 275 die Abbildung, wo man die Zahlenausdrücke auf *C* transponirt verzeichnet findet. Um die ebenda auf *C* angegebene Tonfolge Irak mit obiger in Einklang zu bringen, muss man die festen durch grosse Buchstaben angegebenen Klänge und die unsern Tönen nur ähnlichen durch kleine Buchstaben angedeuteten, nach den Zahlenausdrücken als durch Drittelstöne modificirte, beachten. Wie man bei uns jede Tonart auf einem beliebigen Tone nachbaut, so auch die Araber. Wir haben der Uebersichtlichkeit wegen es als besser erachtet, in allen Specialartikeln die Scaladarstellung auf *A* zu

wählen, trotzdem der *E.* genannte Modus auf dem ungefähr unserm  entsprechenden Klänge, der sechs Drittelstöne über *A* liegt, basirt, welcher Klang deshalb selbst den Namen *E.* trägt. Der tiefern Oktave dieses Tones geben die Araber den Zusatz *Qab* (s. d.), um denselben als tieferen Grundklang zu kennzeichnen, wonach also der Ton  *Qab-el-e'râq* genannt wird. — Aus gleichem Grunde nennt man auch die siebente Saite des *El Aoud* (s. d.) genannten Tonwerkzeuges, welche zur Hervorbringung der Töne:



dient, ihrer Grundstimmung wegen *E.*, so wie die 6., 13. und 20. Saite des *Qanon* (s. d.), welche Saiten die Töne  vertreten. 2.

E'râqyeh nennen die Araber eines ihrer verbreitetsten Holzblasinstrumente, das aus einem Stücke ohne Schallbecher gefertigt wird. Der Name deutet auf die persische Provinz Irak oder E'râq als Erfindungs- oder Hauptpflegestätte desselben hin. Die Länge des ganzen Instruments beträgt 325 Millimeter; 244 Mm. davon ist die Schallröhre lang, der andere Theil ist Mundstück. Die Bohrung der Schallröhre, durchschnittlich ungefähr 26 Mm. im Durchmesser, ist theilweise parabolisch, theilweise cylindrisch; trotzdem oktavirt das *E.* wie die Oboe oder Flöte. Die Vorderseite der Schallröhre zeigt sieben und die Hinterseite zwei Tonlöcher. Das Mundstück ist verhältnissmässig von grosser Ausdehnung, denn es besitzt neun Centimeter Höhe. Dasselbe wird aus zwei von Stechginster geschnittenen Blättern, die theilweise entbort und abgeschabt sind, gebildet. Die Blätter werden in der Mitte durch ein starkes Band so zusammengeschnürt, dass deren dem Anblaseende entgegengesetzter Theil luftdicht in die Schallröhre einzufügen geht. Das Tonreich des *E.* erstreckt sich durch eine Oktave und eine Sexte, in welchem Bereiche es, dem persischen Musiksysteme entsprechend, alle Vierteltöne, unsere Halbtöne in der Oktave unverletzend, zu geben vermag. Wer genauere Angaben über die Theile des *E.* kennen lernen will, der studire *Villoteau, Description de l'Egypte 2. partie Oh. II. art. II.*, und wer die Tabulatur des *E.* einzusehen wünscht, lese *Fétis Histoire générale de la Musique Tom. II. pag. 152* nach, da dieselbe vom Autor selbst nach eigener Probe verzeichnet ist. Ein *E.* aus dem Nachlasse *Fétis'* ist dem Museum in Brüssel einverleibt worden. 2.

Erard, Sebastien, der berühmteste französische Pianoforte- und Harfen-

fabrikant der Neuzeit, dessen Arbeiten unangefochten lange Jahre hindurch die Muster ihrer Art waren und dessen Name noch jetzt den besten Klang auf dem Gebiete des Instrumentebaues hat, wurde am 5. April 1752 zu Strassburg geboren, wo sein Vater Tischler war. Die Familie selbst soll deutscher Abkunft gewesen sein und den Namen Erhard geführt haben. Der junge E. zeichnete sich schon als Knabe durch sein mechanisches Geschick aus und fand als Lehrling seines Vaters Gelegenheit, dasselbe wenigstens nach einer Seite hin zu vervollkommen. E. war 16 Jahr alt, als er seinen Vater verlor, nach Paris ging und in die Werkstatt eines Clavierbauers trat, woselbst er sich in seinem Elemente fühlte und zu selbstständigen Verbesserungen und Erfindungen vorschritt. Diese erregten in immer weiteren Kreisen Aufmerksamkeit und Interesse und bewirkten es, dass die Herzogin von Villeroy E. unter Protektion nahm und ihm um 1777 in ihrem Palais sogar eine Kunstwerkstätte einrichtete. Die erste grosse That E.'s war nun die Einführung des kunstvoll gebauten Pianofortes (Hammerclaviers) in Frankreich, woselbst bis dahin noch keines gebaut worden war. Bald darauf, um 1780, trat er mit der Konstruktion seines *Clavecin mécanique* vor die Akademie und das Land und bewies dadurch einen Erfindungsgeist, der die Franzosen zur Bewunderung hinriss. Der Aufschwung, den um gleiche Zeit das Harfenspiel nahm, bewog ihn, auch diesem Instrumente seine Aufmerksamkeit zu schenken und demselben vielfache Verbesserungen angedeihen zu lassen, die als wesentlich anerkannt wurden. E. gründete, als sein Geschäft immer mehr den Charakter der Grossartigkeit annahm, in Gemeinschaft mit seinem Bruder Jean Baptiste E. (gestorben im April 1826) um 1785 die berühmte Fabrik zu Paris, welche noch immer mit an der Spitze derartiger Etablissements steht. Während der Revolutionsjahre war E. in London, wo er ein zweites Geschäft begründete und um so schneller in Aufschwung brachte, als er demselben in jener unruhigen Zeit seinen ganzen Eifer ausschliesslich widmete und mit den Vortheilen des englischen Systems bereicherte. Als er 1796 nach Paris zurückgekehrt war und ganz neu construirte Pianofortes und Harfen aufwies, erregte er ungeheures Aufsehen und begründete eine ganz neue Epoche der Instrumentenfabrikation und des Clavier- und Harfenspiels. Von seinen zahlreichen wichtigen Erfindungen seien als weltbewegende nur die der Repetitionsmechanik am Pianoforte und die des *Double mouvement* an der Harfe angeführt. Mit diesen Erfindungen, in Verbindung mit den unausgesetzt betriebenen Verbesserungen wurde nach und nach eine Mechanik geschaffen, welche noch jetzt unübertroffen dasteht und allen Anforderungen des modernen Virtuositenthums entspricht. Die E.'schen Instrumente durchzogen siegreich die ganze Welt, wurden überall als mustergültig anerkannt und mehr oder weniger geschickt nachgebildet. — E. selbst lebte seit 1808 abwechselnd in London und Paris, um den colossalen Betrieb der von ihm geschaffenen Riesenfabriken, so viel es anging, persönlich zu überwachen und starb am 5. Aug. 1831 auf seiner Villa *la Muette* bei Paris, nachdem er noch kurz vor seinem Ableben die sogenannte *Orgue expressif*, die in Frankreich nachmals ein überaus beliebtes Instrument wurde, erfunden hatte. — Sein Neffe und Universalerbe, Pierre E., führte die umfangreichen Geschäfte genau nach den bisherigen Prinzipien fort. Derselbe war 1796 in Paris geboren und von seinem Oheim schon früh in die Londoner Kunstwerkstätte gezogen, woselbst er eine umfassende Ausbildung erhielt. Nach Antritt seiner Erbschaft zog er 1834 nach Paris, besuchte aber London sehr häufig, um sich auch dort nicht überflügeln zu lassen. Er starb im August 1855 zu Paris. Das grossartige Geschäft blühte auch nach seinem Tode weiter und geniesst noch jetzt fast unvermindertes Ansehen, allein der Vorzug, unübertroffen und einzig in seiner Art dazustehen, konnte nicht länger aufrecht erhalten werden, als in dem fünften und sechsten Jahrzehent dieses Jahrhunderts andere betriebsame und erfindungsreiche Meister des Clavierbaues wetteifernd nach allen Richtungen hin weiter arbeiteten.

Erāto, eine der griechischen neun Musen und zwar die der lyrischen Dichtkunst im Allgemeinen, der erotischen im Besonderen. Ihr wird die Erfindung des Hymnengesanges und der Kunst zu tanzen zugeschrieben. Die alten Bildwerke

und Abbildungen zeigen sie mit einer Kithara in der Linken, worauf sie mit dem Plektron spielt und dazu singt und tanzt.

Eratosthenes, griechischer Gelehrter aus Cyrene, woselbst er 276 v. Chr. geboren war, studirte zu Athen und wurde als Custos der grossen Bibliothek nach Alexandrien durch Ptolomäus Euergetes berufen, ein Amt, dem er bis zum 81. Lebensjahre vorstand. Derselbe soll unter andern auch ein musikalisches Werk, ἀρμονία betitelt, geschrieben haben, das jedoch verloren gegangen ist. In der Schrift »*Katasterismen*« (Sternbilder), von Schaubach 1795 übersetzt, dem einzig übrig gebliebenen seiner vielen Werke, schreibt er auch über Musik, namentlich über die Beschaffenheit der alten Lyra. Diese Schrift, die als Quelle unserer Kenntniss der Organisation jenes Kunstwerkzeugs dient und die Fragmente der verloren gegangenen gab am vollständigsten Bernhardt unter dem Titel »*Eratosthenica*« (Berlin, 1822) heraus.

Erba, Giorgio, italienischer Violinvirtuose aus Mailand, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Rom lebte und von dessen Compositionen übrig geblieben sind: »10 *Sonate da camera*« (Amsterdam, 1736). Er war vielleicht ein Sohn des Dionisio E., der um 1690 als Componist in Mailand hochgeachtet war und dessen Werke den besten seiner Zeit zugehört wurden.

Erbach oder **Erbacher**, Christian, deutscher Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Algesheim in der Pfalz, war um 1600 Organist des reichen Patriciers Marx Fugger in Augsburg, dann an der Domkirche daselbst und schliesslich sogar (um 1628) Mitglied des hohen Rathes dieser Stadt. Er war ein fruchtbarer Componist, dessen sehr bemerkenswerthe Arbeiten sich in der Domkirchenbibliothek zu Augsburg befinden. Ausserdem erschienen noch bei seinen Lebzeiten Sammlungen seiner Kirchengesänge zu Augsburg unter dem Titel: »*Modi sacri seu cantus musici ad ecclesiae catholicae usum vocibus 4, 5, 6, 7, 8 et pluribus ad omne genus instrumenti musici accommodatis.*«

Erbach, Georg Eginhard, Graf zu, Sprössling des alten fränkischen Geschlechts, das seinen Stammbaum bis auf Eginhard und Emma, Tochter Karl's des Grossen, hinaufführt, war ein begabter Dilettant und eifriger Beschützer und Beförderer der Kunst. Geboren im J. 1764, hatte er bei Schröder Violinstudien gemacht und es zu anerkannter Virtuosität gebracht. Er wurde der Gründer von Liebhaberconcerten auf seinem Gebiete, starb aber noch in jungen Jahren, am 11. Septbr. 1801, gerade als er den ersten Satz einer Haydn'schen Sinfonie mitgegeben hatte, von mächtigster Gefühlsaufwallung ergriffen, die in einen Schlagfluss auslief.

Erbach, Kaspar, ein deutscher Componist des 17. Jahrhunderts, von dessen Arbeit verschiedene Orgelstücke in einem 1673 geschriebenen Tabulaturbuche enthalten sind, das 1812 im Besitze E. L. Gerbers war. †

Erbeb (arab.), s. Rebâb.

Erben, Balthasar, um 1612 Kapellmeister zu Danzig, wird als guter Componist gerühmt. In Georg Neumarks Sammlung »*Fortgeplanter Musikalisch poetischer Lustwald*« etc. (Jena, 1657) befinden sich drei Tonsätze E.'s. — †

Erek, Ludwig, ein vorzüglicher deutscher Oboevirtuose neuester Zeit, der nach Holland ging und sich in Amsterdam niederliess, woselbst er häufig öffentlich sich hören liess. Von seinen Compositionen haben mehrere den Preis bei dem holländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst davongetragen und sind von dem Verein auch durch den Druck veröffentlicht worden.

Ercolani, Giuseppe, ein italienischer Componist, der sich 1790 zu Neapel befand und daselbst die Musik zu dem Ballet »*Il ben ed il male, ossia i due geni*« zur Aufführung brachte. Vgl. *Indice de' Spett. teatr.* (Milano, 1790). †

Ercoleo, Marzio, auch *Erculei* geschrieben, ein angesehener schaffender und ausübender italienischer Tonkünstler, wurde 1623 zu Otricoli im Kirchenstaate geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung in Rom und trat in noch jugendlichem Alter in die Kapelle des Herzogs Franz I. von Modena. Nach einigen Jahren zog er es vor, in den Priesterstand zu treten, bewarb sich hierauf um eine Präbende an der Kathedralkirche zu Modena und zog sich, als er eine solche nicht

erhielt, nach Cherici in das Priesterhaus der Congregation des heiligen Karl zurück, woselbst er eine Schule für den Kirchengesang errichtete und leitete. Hochbetagt starb er am 5. Aug. 1706. Von seinen Arbeiten sind bekannt geworden: ein Oratorium »*Il battesimo di San Valeriano*« (Modena, 1682), eine Abhandlung über den Kirchengesang unter dem Titel »*Il musico ecclesiastico*« (Modena, 1686), ein Buch Officien für die heilige Woche (Modena, 1688) und ein Lehrbuch unter dem Titel »*Primi elementi di musica*« (Modena, 1689).

Erdmannsdörfer, Max, ein hervorragender Dirigent und tüchtiger Componist der Gegenwart, wurde am 14. Juni 1848 zu Nürnberg geboren, wo sein Vater städtischer Concertmeister war. Beide Eltern widmeten dem ersten Musikunterricht des überaus talentvollen Knaben die grösste Sorgfalt, und seine Fortschritte waren so bedeutend, dass er in seinem 10. Jahre bereits mit Mozart's *D*-moll-Clavierconcert sich erfolgreich öffentlich hören lassen konnte. Seinem Drängen, höhere musikalische Studien machen zu dürfen, nachgebend, sandte ihn der Vater 1863 auf das Conservatorium zu Leipzig, wo im Clavierspiel Moscheles und Reinecke, im Violinspiel David und Dreyschock, in der Composition Reinecke und in der Harmonielehre Hauptmann und Richter seine Lehrer wurden. Nach dreijährigem Aufenthalt daselbst wurde er mit vorzüglichen Zeugnissen entlassen, und da er sich der Dirigentenlaufbahn zu widmen beschlossen hatte, so studirte er noch, während des Winters 1868 und 1869, bei Dr. Jul. Rietz in Dresden Instrumentation und Direktion. Durch unausgesetzten Fleiss körperlich angegriffen, nahm E. darnach zunächst eine Stelle als Lehrer des Clavierspiels und der Theorie in seiner Vaterstadt an und brachte daselbst 1870 sein erstes Instrumentalwerk, eine Overture zu »Gustav Wasa«, mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung. Bald darauf, im Januar 1871, erhielt er einen Ruf als Hofkapellmeister und Amtsnachfolger M. Bruch's nach Sondershausen. In dieser Stellung wirkt E. noch jetzt mit einem höchst bemerkenswerthen Geschick und mit hervorleuchtender Intelligenz; nicht blos in Bezug auf die vollkommene Art der Ausführung, sondern auch in Bezug auf Auswahl und Zusammenstellung der Programme sind die von ihm dirigirten Concerte mustergültig geworden und haben die Aufmerksamkeit und das Interesse der gesammten deutschen Kunstwelt auf sich gezogen. Unter den im Druck erschienenen tondichterischen Arbeiten E.'s ragt als die bedeutendste das Märchen »Prinzessin Ilse« für Soli, Chor und Orchester hervor, dem sich in ähnlicher Faktur das noch nicht vollendete »Sneewittchen« anschliessen wird. Ausserdem sind noch Clavierstücke, Albumblätter für Pianoforte und Violine und Lieder von E. bekannt geworden. Jedenfalls darf die Kunst von diesem jungen Meister noch das Grösste erwarten, da er so glücklich begonnen hat und in seltenem Masse begabt, strebsam und fleissig ist.

Erdmann, Pr., eigentlich Elias Häseler geheissen, schrieb und veröffentlichte unter ersterem Namen eine kleine Schrift, betitelt: »Die hohe Wichtigkeit von S. B. Logier's erfundenem Musikunterricht« (Hamburg, 1830).

Erdtmann, Fabricius, ein deutscher Musiker, der nach Bucelin's Mittheilung als Instrumentalist 1655 in der Hofkapelle des römisch-deutschen Kaisers Ferdinand III. in Wien angestellt war.

Eredia, Pietro, ein spanischer Tonkünstler, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte, wird von *Vincenzo Galilei* in seinem »*Fronimo*« ein tüchtiger Componist genannt. †

Eremita, Giulio, ein vorzüglicher Organist und hochangesehener Componist zu Ferrara, der im 16. Jahrhunderte lebte und in seinem 50. Jahre starb, hat drei Bücher seiner fünf- und sechsstimmigen Madrigale in den J. 1597, 1599 und 1600 zu Venedig und Antwerpen herausgegeben, von denen jedoch nur ein einziges, welches für sechs Stimmen gesetzt enthält (Antwerpen, 1600) erhalten geblieben ist. Vgl. *Superbi, Apparato degli Huomini illustri della Città di Ferrara*, p. 132 und *Draudii Bibl. Exot.* p. 267. Ausserdem findet man einzelne Stücke E.'s in den Sammlungen von Schad, Bodenschatz und Domfridus, sowie in anderen niederländischen und italienischen Sammlungen von Madrigalen.

Ereti, Francesco, italienischer Tonsetzer und Kirchenkapelmeister zu Ravenna in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte von seiner Composition »*Salmi e vespri a 5 voci*« (Venedig, 1632).

Erfindung oder (dem Griechischen entnommen) **Heuristik** ist diejenige Thätigkeit des menschlichen Geistes, mittels deren er auf eine eigenthümliche Weise etwas bis dahin noch nicht Vorhandenes in Stoff oder in Form, oder in beiden zugleich, hervorbringt. Sie zeigt sich in der Wissenschaft und in der Kunst im weiteren Sinne des Wortes, ja Wissenschaft und Kunst an und für sich sind selbst erst Erfindungen des menschlichen Geistes. Der Klang des Metalls, der Gesang der Vögel, der Wunsch, die menschliche Stimme auch noch mit anderen Tönen zu begleiten, liess die Musik erfinden, und schon früh entstanden Saiten- und Blasinstrumente. Diese ersten Erfindungen zogen Verbesserungen und weitere Erfindungen nach sich, deren Erfolge immer bedeutender wurden. Wie die Kunst selbst, ist auch das Kunstwerk ein Erzeugniss der E., das in mehr oder weniger bedeutender eigenartiger Gestalt zu Tage treten kann. Bei demselben kommt es nicht allein auf das Erfinden an und für sich an, sondern auch auf die Art und Weise, wie das Erfundene bearbeitet erscheint. Näheres nach dieser Richtung hin bieten die Artikel **Genie** und **Talent**.

Erfurt, Karl, trefflicher deutscher Tonkünstler, geboren 1807 zu Magdeburg, bildete sich in seiner Vaterstadt, besonders unter Mühlings Leitung zu einem guten Pianisten und gründlichen Componisten heran. Nachdem er viele Jahre hindurch in Magdeburg als Musiklehrer thätig gewesen war, erhielt er einen Ruf nach Hildesheim als Musikdirektor, in welcher Stellung er noch jetzt wirkt. Als Componist ist er mit tüchtigen Arbeiten für Gesang wie auch besonders für Piano-forte in die Oeffentlichkeit getreten, und von den letzteren sind es besonders Rondos, Variationen u. s. w., die sich als brauchbarer Unterrichtsstoff erwiesen haben.

Erhaben (latein.: *sublime*) bezeichnet das Hervortreten der Idee des Unendlichen in der Erscheinung, was sich durch eine bedeutende Grösse der in den Erscheinungen wirkenden Kraft ankündigt. Die Wirkung des Erhabenen vereinigt das Gefühl der Beschränktheit unserer sinnlichen und endlichen Natur mit der dadurch erwirkten Erhebung unserer vernünftigen und übersinnlichen Natur. Ursprünglich ist der Begriff des Erhabenen im Bereiche des Sichtbaren heimisch, ein über das Gewöhnliche sich Erhebendes bedeutend, von da aus aber auf alles Analoge im Seelenleben übertragen, wie wir denn ebensowohl von erhabenen Gefühlen, Ideen, Vorstellungen, wie von gleichartigen Erscheinungen der sinnlichen Aussenwelt sprechen. Das Erhabene ist übrigens dem Schönen nicht entgegengesetzt, obwohl beides nicht immer nothwendig Hand in Hand geht, sondern ersteres ist eine Modification des letzteren; die erhabene Schönheit ist eine besondere Kategorie des allgemeinen Schönheitsbegriffes. Ausserdem aber kann im Erhabenen die Idee so mächtig sein, dass die Form, deren sie zum vollen Ausdruck bedarf, die Möglichkeit überschreitet, von unseren Sinnen als jene Harmonie, welche jeder Schönheit unabweislich nothwendig ist, erfasst und begriffen zu werden. Von den ausführlichen Schriften und Untersuchungen über diesen Gegenstand verdienen Kant's »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« (Königsberg, 1764) obenan genannt zu werden. — Speciell am Tonwerke äussert sich die ästhetische Eigenschaft des Erhabenen durch grosse und grossartige Formen, die sich zu einer prächtigen Fülle der Harmonie und in einer festen, energischen Bewegung gestalten, und denen hauptsächlich eine einfache, klare Gliederung bei Abwesenheit aller kleinlichen Verzierungen eigen sein muss. Im Vortrage erfordert das Erhabene dem entsprechend pathetische Sonorität des Klanges, hervorstechende Betonung der rhetorischen Accente, überhaupt einen gesteigerten würdevollen Ausdruck.

Erhard, Daniel Johann Benjamin, zu Ende des 18. Jahrhunderts Besitzer einer berühmten Claviersaiten-Fabrik in Nürnberg, hat 1795 daselbst eine Schrift: »Kurze Anweisung zum Gebrauch eines zweckmässigen Bezugs für Clavierinstrumente« herausgegeben, welche jedoch der Idee nach von seinem Vater Jacob

Reinhard E. herrührt, der Drahtzieher in Nürnberg war, sich aber gleichfalls schon viel mit der Verfertigung von Claviersaiten beschäftigt hatte. Der zuerst genannte E. ist übrigens ein durch seinen Lebensgang wie als scharfsinniger Denker gleich merkwürdiger Mann. Geboren am 5. Febr. 1766 zu Nürnberg in dürftigen Verhältnissen, übte er das Gewerbe seines Vaters bis nach dessen Tode 1787, worauf er Medicin studirte, während der ersten französischen Revolution politische, dann auch theologische und medicinische Abhandlungen schrieb und endlich am 28. Novbr. 1827 als Obermedicinalrath in Berlin starb. Denkwürdigkeiten aus E.'s Leben gab Varnhagen von Ense (Stuttgart, 1830) heraus.

Erhardi, Laurentius, deutscher Musiklehrer und Magister, geboren am 5. Apr. 1598 zu Hagenau im Elsass, war Cantor am Gymnasium zu Frankfurt a. M. und hat als solcher verschiedene Compositionen und theoretische Werke veröffentlicht. Von den letzteren nennt Walther in seinem musikalischen Lexicon ein »Compendium musices latino-germanicum« (Frankfurt a. M., um 1640) und ein harmonisches Choral- und Figural-Gesangbuch (Ebendas., 1659).

Erhöhung nennt man in der musikalischen Fachsprache jede Tonveränderung, welche in der Weise bewirkt wird, dass man statt eines bestimmten Tones den nächst gebräuchlichen, durch mehr Schwingungen erzeugten Klang der chromatischen Tonleiter (s. d.) setzt und demselben einen Namen gibt, der an die Grundstufe erinnert. Diese Art der E. nennt man eine einfache. Wenn man den schon erhöhten Ton noch einmal in derselben Weise verändert und die Benennung des Klanges sich auf die erste Grundstufe beziehend bleibt: eine doppelte. Am anschaulichsten wird die E. durch Erklärung an einem Tasteninstrument. Die Untertasten führen für gewöhnlich die einfach alphabetischen Namen: *c, d, e, f, g, a* und *h*. Die einfache E. der von diesen Tasten vertretenen Töne findet statt, wenn man statt einer derselben die nächste nach rechts befindliche greift und den Namen dieser Taste durch Abänderung des Namens der ersten bildet; die nächst nach rechts liegende Taste, ähnlich benannt, gibt die doppelte E. Eine einfache E. kennzeichnet man durch Anhängung der

Erhöhungssylbe *is* an den alphabetischen Grundklangsnamen und die doppelte durch Anhängung von zwei E., wonach die Namen der einfach erhöhten Klänge sich als: *cis, dis, eis, fis, gis, ais* und *his*, und die der doppelt erhöhten als: *cisis, disis, eisis, fisis, gisis, aisis* und *hisis* ergeben. In der Notirung wendet man, um die einfache Erhöhung anzudeuten, als

Erhöhungszeichen ein Gitter (\sharp) an, das man vor die Note stellt und nennt dasselbe ein einfaches oder spanisches Kreuz (s. Kreuz); das E., was eine doppelte Erhöhung kennzeichnet, ist ein wirklich einfaches Kreuz (\times), man nennt es aber Doppelkreuz (s. d.).

Erich XIV., König von Schweden, der Sohn und Nachfolger Gustav Wasa's, kam 1560 im 27. Lebensjahre zur Regierung, musste dieselbe jedoch 1569 niederlegen und in's Gefängniß wandern, in welchem er am 25. Februar 1577 an Gift, das er von seinem Bruder Johann erhalten hatte, starb. Er hat nach Scheffer's *Scecia literata* p. 29. einige lateinische Lieder: *In te Domine speravi; Cor mundum crea in me Deus* etc. für vier Stimmen componirt.

Erich, Daniel, vortrefflicher deutscher Orgelspieler, ein Schüler Buxtehude's, war um 1730 Organist zu Güstrow und hat mehrere seiner Claviercompositionen herausgegeben.

Erichius, Nicolaus, Cantor zu Jena, hat zur Feier des 29. August 1622 den ersten Psalm Davids für sechs Stimmen componirt und daselbst herausgegeben.

Erlers, Thomas, französischer Dichter und Musiker, dessen Lebenszeit in das 13. Jahrhundert fällt. Von seinen Liedercompositionen sind noch 12 vorhanden; fünf davon werden in der Staatsbibliothek in Paris aufbewahrt.

Erk, Adam Wilhelm, geboren zu Herpf in Sachsen Meiningen am 10. März 1779, wirkte als Lehrer und Organist von 1802 bis Ende 1811 in Wetzlar, 1811 bis 1812 in Worms (an der »Lutherkirche«), 1812 bis 1813 zu Frankfurt a. M.

und endlich bis zu seinem am 31. Januar 1820 erfolgten Tode zu Dreieichenhain bei Darmstadt. Seine Ausbildung erhielt er in Gemeinschaft mit Ch. H. Rinck im Lehrerseminar zu Meiningen. Er lebte in innigem Verkehre mit seinen Jugendfreunden Rinck und Joh. Balth. Spiess (dem berühmten Pädagogen); auch mit Aloys u. Jak. Schmitt, Xaver Schnyder von Wartensee, A. André, Schelble und Dr. A. Diesterweg war er befreundet, und er wurde von diesen Männern sehr hoch geschätzt. E. war ein trefflicher Orgelspieler; Rinck gestand demselben eine grössere Fertigkeit als sich selbst zu, wie denn auch L. Erk (der Sohn W. E.'s) noch im Besitze von Orgelconcertanzeigen ist, nach denen W. E. in den Jahren 1811 und 1812 in Mannheim öffentlich concertirte. Auch als Componist war E. thätig. Erhalten sind von ihm: »Acht leichte Orgelstücke« (neu herausgegeben von L. Erk Mühlheim a. Rh., J. W. Schmachtenberg, 1832; Originalausgabe: Worms, G. Kreitner, 1812; angezeigt in Hofmeisters »Handbuch der mus. Literatur«, 1817, S. 486 unter dem Namen Erck, wie man früher schrieb) und mehrere allgemein beliebt gewordene Melodien zu Schulliedern (in L. Erk's »Liederkranz«, »Kindergärtchen« u. s. f.). Eine zweite in Mannheim oder Karlsruhe gedruckte Sammlung von Orgelstücken ist nicht mehr aufzufinden. Im Manuscripte besitzt L. Erk noch eine ziemliche Anzahl von Lied- und Orgelcompositionen seines Vaters.

Erk, Friedrich Albrecht, Sohn des Vorigen und Bruder von L. Erk, geboren zu Wetzlar am 8. Juni 1809, besuchte von 1820—1829 das Gymnasium zu Wetzlar und bildete sich später zum Lehrer aus (von 1830—1832 war er Schüler A. Diesterwegs in Meurs). Er war Lehrer in Mühlheim an der Ruhr und dann Hauslehrer; seit 1838 ist er Lehrer an der Realschule zu Düsseldorf, wo er neben anderen Unterrichtsfächern auch den Gesangunterricht, und zwar diesen mit vorzüglichem Erfolge, leitet. Ausserdem ist er amtliches Mitglied der Prüfungs-Commission der im dortigen Regierungs-Bezirk befindlichen Lehrerinnen. — Von seinen Werken sind zu nennen: »Allgemeines deutsches Commersbuch« von Fr. Silcher und Fr. Erk (Lahr, bei M. Schauenburg, 5. Aufl. 1859) und »Allgemeines deutsches Turnliederbuch« mit Melodien herausgegeben von Fr. Erk und M. Schauenburg (Lahr, 2. Aufl., 1861). Beide Werke sind jetzt in vielen weiteren Auflagen erschienen. Ferner erschien von ihm ein »Freimaurer-Liederbuch« (Düsseldorf). Ausserdem war er thätig als Mitarbeiter an dem Erk-Greef'schen Sängerbhain u. s. f. (s. Ludw. Erk).

Erk, Ludwig Christian, Sohn von Ad. Wilhelm E., Königlichem Musikdirektor, »ordentliches Mitglied des Gelehrtenausschusses beim Germanischen Museum in Nürnberg« u. s. f., wirkt seit 1835 zu Berlin als Musiklehrer am Königl. Seminar für Stadtschulen, als Dirigent zweier grosser Gesangvereine, als Componist, als Forscher auf dem Gebiete der Musikgeschichte (speciell der Geschichte der deutschen Choral- und Liedkunst) und als Schriftsteller. Seine zahlreichen schriftstellerischen Arbeiten stehen in innigster Beziehung zu seinem anderweitigen Wirken; sie umfassen methodische Schriften sowie Bearbeitungen und Sammlungen von Chorälen, Volksliedern und Claviercompositionen für den unterrichtlichen Gebrauch, mehrstimmige Bearbeitungen von Volksliedern und Chorälen und Sammlungen von Chorgesängen weltlichen und geistlichen Inhalts zum Gebrauche für Sängerbhain, Arrangements und Clavierauszüge classischer Werke und endlich Schriften und Sammlungen historisch-kritischen Inhalts. Verschiedene seiner Werke haben eine ungemeine Verbreitung gewonnen, denn sie sind in vielen Tausenden, ja in Hunderttausenden von Exemplaren abgesetzt. Ausserdem hat auch das literarische Freibeuterthum noch zur Verbreitung beigetragen, freilich meist ohne die Quellen anzugeben, wodurch doch wenigstens der Anstand gewahrt worden wäre. Nicht blos viele Melodien, die E. oft erst aus den verschiedensten Lesarten herausbilden musste, sondern selbst E.'s Harmonisirungen sind vielfach als herrenloses Gut betrachtet worden. — L. E.'s Bedeutung für die Pflege von Kunst und Wissenschaft muss daher hoch veranschlagt werden. Er hat nicht blos durch Ausbildung seiner zahlreichen Schüler zu tüchtigen Elementar-Gesanglehrern und durch seine Thätigkeit als Dirigent für bessere musikalische Bildung des Vol-

kes zu sorgen gewusst, sondern er hat dem letzteren auch durch seine schriftstellerischen Arbeiten für den Schulgebrauch und für Sängerköre sowohl nach textlicher wie nach musikalischer Seite hin eine gesunde Kost geboten, die zu allen Zeiten, namentlich aber in den Perioden politischer und kirchlicher Reaction von nicht genug zu schätzendem Nutzen gewesen ist. Man vergleiche nur miteinander E.'s erste Veröffentlichungen und die Schulliedersammlungen mit mehr kindischen als kindlichen Texten und trivialen Melodien, wie sie damals gang und gebe waren, oder man stelle seine späteren Arbeiten und die von ihm inspirirten (namentlich die von seinem Bruder Fr. E. und seinem Schwager Greef) in Parellele zu den ungesunden Producten der Regulativpädagogik, und man wird, was oben angedeutet wurde, sofort erkennen. E. hat ferner durch seine Leistungen auf dem Gebiete des Chorgesanges den Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit in den weitesten Kreisen geweckt und gestärkt, was gegenüber jener überschwänglichen Sentimentalität und naiven Trivialität, die sich auf diesem Felde leider noch immer allzubreit macht, nothwendig genug ist. Seine wissenschaftlichen Werke endlich haben nicht nur vielfach zur Aufklärung über dunkle Punkte in der Musikwissenschaft beitragen helfen, sondern sie sind auch für die Sprachforschung nützlich geworden, was z. B. die Gebrüder Grimm wiederholt anerkannt haben, und unter andern auch in der Vorrede zu ihrem berühmten Wörterbuche, zu dem L. E. Beiträge geliefert hat. — Von L. E.'s Werken mögen die wichtigern nach ihren Titeln in chronologischer Reihenfolge hier aufgeführt werden, und zwar an der Hand eines von E. selbst »für Freundeshand« angefertigten, gegen 100 Nummern umfassenden Verzeichnisses (Berlin und Leipzig, 1867): 1. »Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Schullieder« (Essen, Bädeker), drei Hefte und ein Supplementheft (1828, 29, 29, 1834). An dessen Stelle trat später der »Liederkranz« (Nr. 6.). — 2. »Sammlung drei- und vierstimmiger Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten« (Essen, Bädeker, 1832); später ersetzt durch »Sängerhain« (Nr. 14.) II. und III. Heft und durch »Sion« (Nr. 23.). — 3. »Mehrstimmige Gesänge für Männerstimmen« (Essen, Bädeker), 2 Hefte (1833 und 1835); von Heft I. sind auch die Einzelstimmen (1847, 5. Aufl. 1870) erschienen. — 4. »Methodischer Leitfaden für den Gesangunterricht in Volksschulen«, I. Theil (Crefeld, J. H. Funcke, 1834, vergriffen). — 5. »Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen« Heft 1—6 als Band I. (in Gemeinschaft mit Wilh. Irmer, Berlin 1838—41); als Fortsetzung erschien von E. allein: »Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen«, 6 Hefte (als II. Band, Berlin 1841—44) und, »des dritten Bandes erstes Heft« (Berlin 1845). — 6. »Liederkranz. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben« (in Gemeinschaft mit W. Greef), 3 Hefte (Essen, Bädeker, 1839, 1841 und 1841, neue Auflagen — 43., 16. und 5. — 1872). — 7. »Singvögelein. Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Schule, Haus und Leben« (in Gemeinschaft mit W. Greef), 6 Hefte (Essen, Bädeker, 1842, 44, 45, 48, 55 und 67, neue Auflagen zu je 6000 Ex. — 46., 33., 24., 18., 11. und 3. — 1872). — 8. »Volkslieder, alte und neue, für Männerstimmen«, 2 Hefte (Essen, Bädeker, 1845 und 46); von Heft I. auch die Einzelstimmen (1847). — 9. »Vierstimmige Choralsätze der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts«, I. Theil (in Gemeinschaft mit Fr. Fielitz, Essen, Bädeker, 1845). — 10. »Deutscher Liedergarten. Sammlung von ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern für Mädchenschulen« (in Gemeinschaft mit Aug. Jakob), 3 Hefte (Essen, Bädeker, 1846, 46 und 47; neue Auflagen — 6., 7. und 6. — 1872). — 11. »Die bekanntesten und vorzüglichsten Choräle der evang. Kirche, dreistimmig gesetzt für 2 Soprane und 1 Alt nebst untergelegten Texten«, 3 Hefte (Essen, Bädeker, 1847, 47 und 66; neue Auflagen — 8., 5. und 2. — 1872). — 12. »Hundert Schullieder von Hoffmann von Fallersleben«, 3 Hefte (Leipzig, Engelmann, 1848; neue verbesserte Auflage). — 13. »Musikalischer Jugendfreund«, Heft I. (in Gemeinschaft mit A. Jakob, 79 Lieder mit Clavierbegleitung für das zartere Jugendalter, Essen, Bädeker, 1848). — 14. »Sängerhain. Sammlung für Gymnasien, Real- und Bürgerschulen« (in Gemeinschaft mit Fr. Erk und W. Greef), 3 Hefte (Essen,

Bädeker, 1849, 50 und 51; neue Auflagen — 21., 19. und 8. — 1872). — 15. »Johann Seb. Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien. Zum erstenmal unverändert nach authentischen Quellen mit ihren ursprünglichen Texten und mit den nöthigen kunsthistorischen Nachweisungen herausgegeben«,*) 2 Theile (Leipzig, C. F. Peters, 1850 und 1865, Heft I. auch in Einzelstimmen). — 16. »Volksklänge. Lieder für den mehrstimmigen Männerchor«, 7 Hefte (1851, 52, 52, 54, 56, 56 und 60; theilweise auch in Einzelstimmen erschienen). — 17. »Auswahl ein- und mehrstimmiger Lieder für die Volksschulen der Provinz Brandenburg« (in Gemeinschaft mit W. Greef), 3 Hefte (Essen, Bädeker, 1852; neue Auflagen — 19., 23. und 15. — 1872). — 18. »Auswahl kleiner leichter Uebungstücke (von verschiedenen Componisten) für den ersten Unterricht im Pianofortespiel« (in Gemeinschaft mit C. E. Pax), 3 Hefte (Leipzig, Peters, 1852, 52, und 54). — 19. »Des Knaben Wunderhorn von L. A. von Arnim und Cl. Brentano, vierter Band, nach A. v. Arnims handschriftlichem Nachlass« (Berlin, Arnims Verlag, 1854). — 20. »Sangesblüthen. Lieder für gemischten Chor«, 4 Hefte (Berlin, 1854, 56., 60. und 64). — 21. »Blätter und Blüthen. Lieder alter und neuer Zeit«, 2 Hefte (Berlin, 1854 und 56). — 22. »Deutsches Volksgesangbuch« (Berlin, Janke, 1855, 2. Aufl. 1867); auch erschienen als: »Germania. Deutsches Volksgesangbuch. Neue verbesserte und mit Melodien versehene Ausgabe« (Berlin, O. Janke, 1868, 363 Lieder enthaltend). — 23. »Siona. Choräle und andere religiöse Gesänge (für gemischten Chor) in alter und neuer Form« (in Gemeinschaft mit Fr. Erk und W. Greef), 2 Hefte (Essen, Bädeker, 1855 und 57). — 24. »Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder aus der Vorzeit und der Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien.« Band I. (Berlin, A. Enslin, 1856) enthält nur Lieder, die noch jetzt im Munde des Volkes leben. Ein 2. Band, welcher die Volkslieder vom 13—17. Jahrhundert enthält, liegt druckfertig vor. — 25. »Bibliothek ausgewählter classischer Compositionen« (in Gemeinschaft mit C. E. Pax), 46 Hefte (Berlin, Leo's Verlag, bis 1856). — 26. »Frische Lieder und Gesänge für gemischten Chor« (in Gemeinschaft von Fr. Erk), 3 Hefte (Essen, Bädeker, 1857, 59 und 67). — 27. »Deutscher Liederschatz.« (Für Männerstimmen), 5 Hefte (Berlin, A. Enslin, 1859, 59, 60, 65 und 72; alle Hefte in Stereotypie); Ergänzung und Fortsetzung mit Nr. 3. Heft VI. erscheint noch 1872. — 28. »Chorgesänge berühmter Meister der Vorzeit und Gegenwart, in dreistimmiger Bearbeitung für 2 Soprane und Alt« (in Gemeinschaft mit C. E. Pax), 3 Hefte (Berlin, Enslin, 1860, 60 und 64). — 29. »Vierstimmiges Choralbuch für evangelische Kirchen.« (In Gemeinschaft mit E. Ebeling und Frz. Petreins, Berlin, A. Enslin, 1863.) Enthält einen Anhang mit historischen Notizen. — 30. »Turnliederbuch für die deutsche Jugend.« (Berlin, Enslin, 1864). — 31. »Choräle für Männerstimmen (in alter und neuer Melodieform). Für höhere Schulen und Singvereine.« (In Gemeinschaft mit C. E. Pax). I. Heft (Essen, Bädeker 1866). — 32. »Jugend-Album. Volksthümliche Jugendlieder für 1 und 2 Singstimmen mit Pianofortebegleitung.« (In Gemeinschaft mit A. Jakob, Leipzig, C. F. Peters, 1871; Nr. 983 der Ed. Peters). — 33. »Neue Liederquelle. Periodische Sammlung von ein- und mehrstimmigen Liedern für Schule und Leben.« (In Verbindung mit Mehreren herausgegeben von L. Erk und Benedict Widmann), 3 Hefte (Leipzig, C. Merseburger, 1868, 69 und 69). — Druckfertig liegen ausserdem vor: der bereits erwähnte II. Band des Liederhort und noch folgende wichtige Werke: 1. »Auswahl von Chormelodien der evang. Kirche, nach ihrer Originalform mitgetheilt, nebst kritischer Beleuchtung der daraus hervorgegangenen neueren Lesarten« (gegen 300 Nummern umfassend). — 2. »Deutsches Kinderbuch. Enthaltend die aus dem Munde des deutschen Volks aufgezeichneten Kinderliedchen und Kinderreime, mit ihren eigenthümlichen Melodien.« (Aehnlich dem »Deutschen Kinderbuch« von

*) Hiervon erschien eine wohlfeile Ausgabe bei Peters, aber gegen Erk's Wunsch ohne Vorrede und ohne Quellenverzeichniss, daher verschlechtert; in Aussicht steht eine neue Ausgabe in Originalgestalt.

K. Simrock). — 3. »Sammlung von Volkstänzen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert.« — Neben dieser grossen Zahl von wichtigeren Werken finden sich nun noch Arrangements, Clavierauszüge (»Zauberflöte« und »Requiem« von Mozart u. s. w.), Partitur- und Stimmausgaben von Werken anderer Meister (»Dorfmusikanten« von Mozart, »Religiöse Gesänge« von Bernh. Klein), viele kleinere Choral- und Liedsammlungen und einzelne Lieder, sowie zahllose Beiträge (Notenbeilagen, Abhandlungen, Recensionen, Biographien u. s. f.) zu verschiedenen Sammlungen, wissenschaftlichen und lexicalischen Werken und zu Zeitschriften. Dieselben sind der Mehrzahl nach einzeln aufgeführt in dem oben erwähnten »Chronologischen Verzeichnisse« für Freundeshand und in Ledeburs »Tonkünstlerlexicon Berlins« (Berlin, 1861). — Zum Schluss mögen einige biographische Nachrichten folgen, und zwar im engsten Anschlusse an die Notizen, welche L. E. »zur Berichtigung falscher Angaben in G. Schilling's Universallexicon der Tonkunst, wie auch in mehreren ähnlichen Werken und Zeitschriften«, eigenhändig verfasst hat. Ludwig Christian E. ist geboren am 6. Januar 1807 zu Wetzlar, wo sein Vater, Adam Wilhelm E. (s. d.), als erster Lehrer an der Stadtschule und zugleich als Cantor und Organist am Dome angestellt war. Seine Ausbildung verdankt er dem damals berühmten Erziehungsinstitute von Joh. Balth. Spiess in Frankfurt a. M. In der Musik förderte ihn zunächst der Unterricht seines Vaters, sodann J. B. Spiess und L. Reinwald (s. d.). Die Orgel spielte E. schon als 11jähriger Knabe. Ausserdem wirkte auf ihn noch ein der persönliche Umgang mit folgenden Männern: A. André, Ch. H. Rinck, Aloys und Jak. Schmitt, Dr. G. W. Fink, Prof. J. W. Dehn, Ludw. Hellwig, Prof. Dr. A. B. Marx, Joh. Christ. Markwort (in Darmstadt), Prof. Dr. Hoffmann von Fallersleben und Fr. Fielitz (früher in Berlin, später in München). Den beiden letzteren trat E. näher durch seine Studien auf dem Gebiete des deutschen Volks- und Kirchenliedes. — Am 2. November 1829 wurde L. E. als Musiklehrer am Königl. Seminare zu Meurs (wo A. Diesterweg Direktor war) — fest angestellt, nachdem er dort vorher eine Zeitlang (seit Ende Mai 1826) provisorisch gearbeitet hatte. Während seines Aufenthaltes am Rhein begründete E. in Gemeinschaft mit dem Lehrer W. Schlösser in Hilden die grossen bergischen Lehrer-Gesangfeste, deren erstes am 9. October 1834 in Remscheid stattfand. — Im October 1835 folgte er, wie ein Jahr früher A. Diesterweg, einem Rufe an das Königl. Seminar für Stadtschulen zu Berlin. — In Berlin übernahm E. im Jahre 1836 die Leitung des Liturg. Chores in der Domkirche; dieselbe gab er jedoch bereits Ende 1838 an A. Neithardt ab, weil mit den damals vorhandenen Kräften und Mitteln — (die Tenoristen und Bassisten erhielten gar kein Honorar und die Sopran- und Altsänger nur wenige Groschen monatlich) — ein kunstgerechter Gesang nicht zu erzielen war. — Jetzt ist E., wie schon erwähnt, Dirigent zweier grösserer Gesangsvereine: 1. des »Erk'schen Männergesangsvereins« (seit 1843 ohne und seit 6. Juni 1845 mit Statuten begründet) und 2. des »Erk'schen Gesangsvereins für gemischten Chor« (seit 3. Juli 1852). Der Männergesangsverein zählt gegenwärtig über 100 Mitglieder. — In den Jahren 1836—38 wirkte E. als Musiklehrer in der Familie des Prinzen Karl von Preussen. — Sein Patent als Königl. Musikdirektor erhielt E. am 7. Febr. 1857, und zwar auf Antrag von Meyerbeer, Rungenhagen, Dehn, Fr. Kugler u. s. f. — Nachrichten über E.'s Leben und Schriften finden sich in folgenden Werken und Schriften: 1. Dr. G. Schilling, »Universal-Lexicon« (Stuttg., 1835—42. Supplementband S. 118 und im Anhang von Gassner S. 110). — 2. Dr. Schilling, »Musikalisches Europa« (Speier, 1842. S. 86). — 3. (Dr. W. Koner) »Gelehrtes Berlin im Jahre 1845« (Berlin, 1846. S. 82). — 4. »Revue et gazette music. de Paris« 1849. Nr. 41 (von Fétis). — 5. F. J. Fétis, »Biographie universelle de Musiciens« (Deuxième édit. Paris, 1860. T. I. p. 196. T. III. (1862) p. 150.) — 6. J. B. Heindl, »Galerie berühmter Pädagogen« (München, 1859. I, 126). — Ferner in den verschiedensten lexicalischen Werken und in musikalischen und anderen Zeitschriften.

O. T.

Erkel, Franz, der bedeutendste und berühmteste ungarische Tondichter der Gegenwart, der sich ebenso sehr durch Fruchtbarkeit als durch Popularität aus-

zeichnet, wurde am 7. Novbr. 1810 zu Gyula geboren und wegen seines sich schon früh äussernden musikalischen Talentes zunächst auf das Clavierspiel hingewiesen. Umfassendere Studien in allen Zweigen der Tonkunst machte er nach Absolvirung wissenschaftlicher Curse zu Klausenburg in Siebenbürgen und liess sich hierauf in Pesth nieder, wo er sich alsbald in zahlreichen Concerten den Ruf eines ausgezeichneten Pianisten, dann auch den eines trefflichen Musiklehrers erwarb. Weiter strebend, war er besonders auf die Pflege der vaterländischen Musik bedacht, der er eine möglichst hohe Stellung in der Kunstwelt erobern wollte. Zur Erreichung dieses edlen Ziels setzte er sein ganzes, an der Classicität in der Musik genährtes Talent und seine ausgezeichnete Arbeitskraft ein. Unterstützt wurde er nach dieser Richtung hin, als er 1837 die Stelle eines ersten Kapellmeisters am neuen Nationaltheater in Pesth erhielt und ein Jahr später antrat, ein Amt, das er als Schöpfer eines ausgezeichneten Orchesters, als Dirigent und als Componist in vorzüglicher und hervorragender Weise ausfüllte und dem er mit dem Titel eines General-Musikdirektors noch gegenwärtig vorsteht. Als solcher wirkte er nach zwei Seiten auf seine Nation ein: durch Composition zahlreicher Lieder und Gesänge, welche das Glück hatten, allgemein bekannt und beliebt zu werden, da sie den Charakter ungarischer Volksweisen verschmolzen mit den Erfordernissen des modernen höheren Musikstyls an sich trugen, und dann besonders durch seine Opern, die meist mit Enthusiasmus aufgenommen wurden und von denen besonders »Hunyady Laszlo« (1844) einen ungeheuren, bis jetzt unübertroffen gebliebenen Erfolg hatte. Diese Oper gilt noch immer als die ungarische Nationaloper im hervorragenden Sinne des Wortes, ähnlich wie in Deutschland »der Freischütz«, in Frankreich »die Stumme von Portici« u. s. w.; sie vereinigt in sehr geschickter und gefälliger Art den deutschen und italienischen Musikstyl mit der eigenthümlichen Melodik und Rhythmik, welche in Ungarn als nationale Eigenart gepflegt wird. Von E.'s übrigen Opern sind noch als mit allgemeinem Beifall aufgenommen zu nennen: »Bathóry Mária« (1840), »Ersébet« (1857), »Sarolta« (1862), »Bank Bán« (1861), E.'s Meisterwerk, und »Dózsa György« (1867). Eine nationale Auszeichnung erfuhr E. 1868 in Folge des grossen ungarischen Sängerfestes in Debreczin, dessen Oberleitung er führte; er wurde zum lebenslänglichen Oberkapellmeister aller Gesangvereine Ungarns ernannt. Von anderen gediegenen Compositionen E.'s, der ein begeisterter Verehrer der deutschen Tonmeister bis hin zu Meyerbeer ist, sind noch ein preisgekrönter Hymnus und seine Krönungscantate für Franz Joseph zu erwähnen.

Erl, Joseph, berühmter deutscher Bühnensänger, geboren 1811 zu Wien, war mit einer vorzüglichen Altstimme begabt, die sich in den Jünglingsjahren in einen Tenor von seltener Schönheit umwandelte. Als Chorist trat er in die k. k. Oper am Kärnthnerthor ein und blieb in dieser untergeordneten Stellung bis 1834, versäumte aber nicht, währenddem höheren Gesangstudien bei Binder und Ciccimara obzuliegen. Nachdem er 1835 in Pesth engagirt gewesen, gastirte er mit Erfolg am Josephstädter Theater in Wien, folgte 1836 einem Rufe an das Königstädter Theater in Berlin und endlich 1838 einem solchen an die Hofoper in Wien. Dort gehörte er neben Staudigl, Frau Hasselt-Barth u. s. w. lange Zeit zu den Zierden der Gesangsbühne, bis er durch den jüngeren Ander mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Im J. 1842 wurde E. zum k. k. Hofkapellsänger ernannt.

Erlach, Friedrich von, deutscher Flöten- und Claviervirtuose, geboren am 2. Aug. 1708 als der Sohn eines preussischen Gardeofficiers, war von Jugend auf blind und warf sich daher mit dem grössten Eifer auf die Erlernung musikalischer Instrumente, auf denen er es zum Theil bis zur Meisterschaft brachte. Componirt soll er fast täglich haben; jedoch ist von derlei Arbeiten nichts im Druck erschienen. Um 1730 lebte er in Eisenach, kehrte aber später nach Berlin zurück und starb daselbst, nach Einigen 1752, nach Anderen 1757, nach Schilling aber erst im J. 1772.

Erlanger, Max, trefflicher Violinspieler und Dirigent, geboren um 1810 zu Frankfurt a. M., studirte die Musik in seiner Vaterstadt besonders unter Leitung

des Kapellmeisters Guhr und versuchte sich als Dirigent zuerst in Halle, wo er kurze Zeit hindurch Musikdirektor war. Im J. 1844 kehrte er nach Frankfurt zurück und liess sich endlich in Moskau nieder, wo er das Musikblatt »Musikalny Westnik« redigirt.

Erlebach, Philipp Heinrich, angesehener deutscher Componist und Dirigent, geboren am 25. Juli 1657 zu Essen, erhielt seine musikalische Ausbildung in Paris, wohin er frühzeitig gebracht worden war. Im J. 1683 wurde er Kapellmeister des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt und starb als solcher am 17. April 1714 zu Rudolstadt. Bei seinen Zeitgenossen stand er als Tonsetzer in hohem Ansehen und seine Ouvertüren, Sonaten für Streichinstrumente, mehrstimmige Gesänge, Arien und Cantaten für eine Singstimme mit Viola- und Orgelbegleitung galten für Meisterwerke, nicht minder seine Orgelstücke, von denen Eckold in seinem Tabulaturbuche (1692) einige mittheilt.

Ermel, Louis Constantin, trefflicher belgischer Pianist, Componist und Musiklehrer, geboren am 27. Decbr. 1798 zu Gent, erhielt in seiner Vaterstadt den ersten Musikunterricht und wurde darnach auf das Pariser Conservatorium gebracht, wo er bei Zimmermann Clavierspiel, bei Lesueur Composition und bei Eler Contrapunct studiren musste. Mit der Cantate »*Thisbé*« erwarb er sich 1823 den grossen Staatspreis und unternahm auf Kosten der französischen Regierung die übliche dreijährige Studienreise nach Italien und Deutschland. Zunächst kehrte er nach Paris zurück, ging aber endlich wieder in sein eigentliches Vaterland und erhielt 1834 für die Cantate »*le drapeau belge*« den von der Regierung ausgeschriebenen Preis. Später liess er sich abermals in Paris als Musiklehrer nieder und zog sich bei herannahendem Alter nach Clermont zurück. Dort starb er auch am 3. Octbr. 1871. Von seinen als tüchtig gerühmten grösseren Compositionen ist nur noch eine Ouvertüre bekannt geworden, welche er 1826 in Wien, während seines Studienaufenthalts in dieser Stadt, aufgeführt hat.

Ermengardus, auch Ermengandus geschrieben, ein Kirchenvater aus dem 12. oder 13. Jahrhunderte, hat einen Traktat mit dem Titel »*de cantu ecclesiastico*« geschrieben, welcher sich in der Bibliothek des Pères in Paris befindet.

Ernemann, Moritz, guter Clavierspieler und gewandter Componist, geboren 1800 zu Eisleben, wurde zu seiner kaufmännischen Ausbildung nach Berlin geschickt, gewann aber dort eine solche Leidenschaft für die Musik, dass er dem für ihn bestimmten Berufe untreu wurde und sich bei Ludwig Berger, zu dessen vorzüglichsten Schülern er bald gehörte, eifrigen Pianoforteübungen hingab. Der kunstsinnige Fürst Radziwill zog ihn 1820 nach Polen, und dort lebte er mehrere Jahre hindurch in den angenehmsten Verhältnissen, zuletzt im Hause des Fürsten Zamoiski in Warschau. Hierauf wurde er Lehrer am Warschauer Conservatorium und verheirathete sich als solcher mit der Tochter eines reichen russischen Finanzmannes. Seitdem betrieb er die Kunst nur noch zu seinem Vergnügen, lebte von 1833 bis 1836 in Breslau und hierauf wieder in Warschau, woselbst er zahlreiche Arbeiten seiner Laune veröffentlichte. Er starb am 8. Aug. 1866 zu Breslau. — Seine Compositionen überhaupt bestehen in Sonatinen, Variationen, Rondos und Divertissements für Pianoforte, sowie in ein- und mehrstimmigen Liedern u. s. w. Sein Clavierspiel war zwar fertig und sehr ausdrucksvoll, aber keineswegs glänzend und virtuosenhaft nach modernen Begriffen.

Erniedrigung, die, eines Tones findet statt, wenn man an seiner Stelle den nächsten durch weniger Schwingungen hervorgebrachten Klang der chromatischen Tonfolge (s. d.) anwendet, und dies in der Benennung und in der Notirung durch Beziehung auf den Grundklang markirt. Man unterscheidet eine einfache, die eben beschriebene, und eine doppelte E. Doppelt heisst eine E., wenn die Klangveränderung noch um eine Stufe der chromatischen Tonleiter über die einfache hinaus abwärts unter gleichen Bedingungen stattfindet. Eine E. wird gewöhnlich nur als solche erachtet, wenn sie eine der *c, d, e, f, g, a* oder *h* genannten Grundstufen betrifft, und fügt man diesen Tonnamen bei einfacher E. die

Erniedrigungssylbe: *es* zu. Die einfach erniedrigten Grundtöne heissen hier-

nach: *ces, des, eēs* (wofür *es* in Gebrauch), *fes, ges, aēs* (wofür *as* in Anwendung), und *hes*. Die E. zweimal an den alphabetischen Klangnamen gehängt, kennzeichnet eine doppelte Erniedrigung: *ceses, deses, eses* (Ausnahme), *feses, geses, asas* (Ausnahme) und *heses*. Ueber die von der Regel abweichenden Benennungen belehrt der Artikel Alphabet (s. d.). Um die Erniedrigung eines Tones bei der Notirung zu vermerken, bedient man sich des

Erniedrigungszeichens, des Be's (*b*) für die einfache und des zweifach gesetzten Be's (*bb*) für die Doppelerniedrigung, welche Zeichen stets vor die Noten gestellt werden, auf die sie sich beziehen sollen. 2.

Ernst II., seit 1844 regierender Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha, im deutschen Reiche ebenso als patriotischer Förderer der Einheitsbestrebungen des Volkes, wie als Tondichter und Kunstkenner gerühmt, ist in jeder Beziehung eine in dem Herrscherstande, besonders was die musikalische Kunst anbetrifft, seltene Erscheinung. Am 21. Juni 1818 wurde dieser Fürst zu Coburg geboren als Sprosse eines Herrscherhauses, das seit langer Zeit schon zur Musik vor allen anderen Künsten sich hingezogen gefühlt hatte. Der Vater E.'s, dem die reiche musikalische Begabung seines Erben, die sich schon früh bemerkbar machte, nicht entging, wandte der Ausbildung derselben wie der wissenschaftlichen des Prinzen, die grösste Sorgfalt zu. Frühzeitiger Unterricht im Clavierspiel und in der Harmonielehre, die oft der Vater selbst controllirte, regelten das zum Schaffen drängende Talent des Prinzen, von dem selbstgedichtete und componirte Lieder noch heute Zeugniss ablegen; bei Colburn in London erschien eine Sammlung derselben, aus der »die Aeugleine« und »Lass' mich nur einmal dich beschauen« gegenwärtig noch immer Verehrer finden. Auch in der ferneren Erziehung des Prinzen blieb die Musik ein hervorragender Faktor. In Bonn, während seiner akademischen Studien, vertraute sich E. dem Rathe des Professors Breidenstein an, und in der kunstsinnigen Residenz Dresden, wo er vorzüglich seiner militärischen Ausbildung oblag, dem Kapellmeister Reissiger. Ausserdem ward ihm hier der Verkehr mit Männern wie Mendelssohn, Moscheles, Meyerbeer, Wagner, Liszt, Thalberg u. A., welcher auf seine musikalische Entwicklung in förderndster Weise mit einwirkte. Er befasste sich in dieser Zeit vielfach mit der Composition von kleineren, besonders der Kammermusik angehörigen Werken, die jedoch von der Zeit überfluthet worden sind, um so mehr, als der Drang, im Felde der dramatisch-musikalischen Schöpfung sein Talent zu offenbaren, ihn bald zu grösseren Thaten anspornte. Als erste Frucht dieses Dranges ist die Cantate für Gesang und Orchester: »Immer Liebe« zu verzeichnen, der bald eine zweite: »Aller Seelen« betitelt, folgte; beide erlebten wiederholte Aufführungen am Hofe zu Coburg. Auf Liszt's mehrfache Anregung schuf E. dann sein erstes dramatisch-musikalisches Werk, die Oper »Zaire«, welche über viele Bühnen Deutschlands ging. Diesem ersten Werke folgten in kurzen Zeiträumen die Opern: »Tonic«, »Casilda«, 1854 »Santa Chiara« und 1858 »Diana von Solange«. Wenn »Santa Chiara« besonders genaue Kenntniss und Einwirkung der wagner'schen Muse dokumentirt, so scheint die letztere Oper dazu bestimmt gewesen zu sein, einem den sich heftig befehdenden Extremen organisch entkeimten neuen Style Bahn zu brechen. Alle grösseren Werke E.'s, besonders letztgenanntes, befinden sich noch gegenwärtig auf dem Repertoire der Bühnen Deutschlands und der bedeutenderen des Auslandes. Gedruckt sind von E.'s Werken ausser sämtlichen Opern mehrere Hefte Lieder, wovon als sehr bekannte: »Wenn deine Lieben von dir gehen«, Quartett; »Heinrich«, Lied für Bariton; »In die Ferne«, Declamation mit Piano- und Violoncellbegleitung zu nennen sind; so wie viele Instrumentalcompositionen, von denen besonders die »Fantasie für Piano, Violoncell und Aeolodion;« und der »Fackeltanz« für grosses Orchester und Blechmusik zur Vermählungsfeier des Grossherzogs von Baden hervorzuheben sind. Am verbreitetsten und bekanntesten ist wohl die Hymne für Männerchor und Blechmusik: »Die deutsche Tricolore«, welche viele Auflagen erlebte und in neuester Zeit im Auslande mit anderem Texte sich Verehrer gewann, in Belgien und Frankreich kennt man sie als: »Hymne à la paix«, als welche sie bei dem Preisgesangsfest in

Dreux gekrönt wurde. Wenn ein regierender Fürst neben seinen Berufsgeschäften eine solche Zahl der verschiedenartigsten musikalischen Kunstschöpfungen, wie sie manche Musiker von Fach nicht aufzuweisen vermögen, geschaffen und noch in der Lebensvollkraft steht, so lässt sich annehmen, dass derselbe in der Kunst noch nicht das letzte Wort gesprochen hat. Deshalb muss die Darlegung der künstlerischen Bedeutsamkeit E.'s seinem späteren Biographen anheim gestellt bleiben.

B.

Ernst, Christian Gottlob, deutscher Orgelspieler, Componist und verdienstvoller Lehrer zahlreicher Organisten Schlesiens, geboren am 2. Febr. 1778 zu Silberberg in Schlesien, wo sein Vater Rathsdienner war, fand bis zum 18. Jahre hin keinen anderen Musikunterricht als den nothdürftigen, den die öffentliche Schule seiner Vaterstadt gewährte, und erst in Landshut, wo er in den Stadt-Singechor und in die Schule trat, entdeckte der Cantor Bürgel eine ganz besondere musikalische Anlage in E. und bemühte sich, dieselbe zur Entwicklung zu bringen. Aber erst seit 1796, wo E. in das Schullehrerseminar zu Breslau aufgenommen wurde, fand er bei Neugebauer und Berner eine regelrechte künstlerische Ausbildung, der er schon 1798 seine Anstellung als Organist an der evangelischen Kirche in Ohlau dankte. Hier erwarb er sich um die Erweckung eines musikalischen Sinnes und eines regeren Kunstlebens enorme Verdienste. So richtete er stehende Concerte ein, an deren Ausführung sich die Musiker der Stadt ebenso wie die Dilettanten beteiligten und gründete ferner eine musikalische Vorbereitungsschule für das Schullehrerseminar. E. wird als ein gründlicher Tonkünstler und als guter Orgelspieler gerühmt und hat auch einige Compositionen veröffentlicht, besonders Sonaten für Pianoforte und Violine, mehrere Psalme u. s. w.

Ernst, François, oder **Ernest**, französischer Violinist und Instrumentalcomponist, war in der Grossen Oper zu Paris von 1786—1800 als Bratschist angestellt und gab 1792, als die Harmoniemusik zu höherer Bedeutung von Staats wegen erhoben wurde, eine sehr bedeutende Zahl von Suiten und Arrangements für zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotts heraus.

Ernst, Franz Anton, vorzüglicher Violinvirtuose und gediegener Componist für sein Instrument, wurde am 3. Decbr. 1745 zu Georgenthal in Böhmen unfern der sächsischen Gränze geboren und erhielt seine Erziehung und mit dieser den ersten Violinunterricht von seinem Grossvater, nach dessen Tode er in Kreibitz neben musikalischen auch wissenschaftliche Studien trieb und endlich noch beim Stadtorganisten in Warndorf Unterricht nahm. Ein Besuch bei einem Verwandten im Kloster Neuzell veranlasste ihn, sich daselbst als Chorsänger engagiren zu lassen und in dieser Stellung ein Semester hindurch zu bleiben, worauf er zu den Jesuiten nach Sagan ging, dort vier Jahre lang sich für die Universität vorbereitete und endlich in Prag den Rechtsstudien oblag. Als Syndicus wurde er nun in seiner Vaterstadt angestellt, folgte aber bald dem Rufe des Grafen von Salm, der sein Violinspiel bewunderte und ihn als Privatsecretär an sich zog. In dieser Stellung hörte E. in Prag den Meister Lolli, nahm Unterricht bei demselben und begab sich, von ihm ermuntert, auf Kunstreisen. In Strassburg war es Stad, der auf E.'s bewundertes ausdrucksvolles Spiel einen nachhaltigen Einfluss ausübte. Im J. 1773 kehrte E. nach Prag zurück und wurde 1778 als herzoglicher Concertmeister in Gotha angestellt. Dort starb er am 13. Januar 1805, nachdem er sich in der letzten Zeit nur noch mit dem Violinbau und dessen Verbesserung beschäftigt hatte. Die Leipz. allgem. musikal. Zeitung verdankt ihm nach dieser Richtung hin mehrere wichtige Aufsätze. Von seinen zahlreichen Compositionen für Violine ist nur wenig im Druck erschienen, darunter jedoch sein Meisterwerk, ein Violinconcert in *Es*-dur.

Ernst, Heinrich Wilhelm, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten Violinvirtuosen der jüngsten Vergangenheit, der in Bezug auf edlen, schönen Ton und seelenvollen Ausdruck unübertroffen geblieben ist, wurde im J. 1814 zu Brünn geboren und offenbarte bereits in früher Jugend so hervorragendes Talent für die Musik, insbesondere für das Violinspiel, dass man ihn seiner Neigung folgen liess

und ihn zu höherer Ausbildung auf das Conservatorium zu Wien brachte. Dort wurde er sehr bald der beste Schüler Böhm's, während ihn in der Composition Seyfried gleichfalls mit Erfolg unterrichtete. Schon 1830 konnte er, zum vollkommenen Künstler herangereift, seine erste Kunstreise unternehmen, die über München, Frankfurt a. M., Stuttgart u. s. w. ging und sich bis Paris erstreckte, woselbst er längere Zeit verweilte und noch bei Ch. de Bériot studirte. In letzterer Stadt wurde er gefeiert und bewundert, was ihn jedoch nicht abhielt, sich immer mehr zu vervollkommen, bis er sich zur wirklichen Meisterschaft empor geschwungen hatte. Seine Concertreisen führten ihn hierauf von 1834 an bis 1850 durch fast ganz Europa, und erst in London nahm er seit 1844 stets längeren Aufenthalt. Ein Rückenmarksleiden erschütterte jedoch seit 1857 seine Gesundheit unter langsamen aber gefährlichen Fortschritten in dem Masse, dass er sich in den letzten Jahren sogar von seiner Violine trennen musste. Als die Aussicht, sein Leben zu erhalten, bis auf einen Schimmer herabgesunken war, wurde ihm der Aufenthalt in Nizza verordnet, und dort starb er unter furchtbaren Qualen am 14. Octbr. 1865. — E.'s Spiel war ein ausserordentlich fertiges und technisch ausgeglichenes, die Art seines Vortrags war schwungvoll, elegant und liess deutlich erkennen, dass ein tiefes und volles Gemüth sich aussprach. Dem entsprechend waren auch seine Compositionen: sehr schwer und auf Virtuosität berechnet, aber doch angenehm, in ihrer Art dankbar und vorzugsweise zum Herzen sprechend; grossen Erfolg hatten von ihnen und haben noch immer »die Elegie«, die Fantasie über Rossini's »Othello« und »der Carneval von Venedig«, eine Nachbildung der Paganini'schen gleichnamigen Composition.

Eroico (ital., französ.: *heroïque*), heroisch, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: heldenmässig, mit gesteigerter Kraft und mit Schwung. Beethoven benutzte dies Wort zur Bezeichnung des Charakters seiner dritten (*Es-dur*) Sinfonie.

Erotica (griech.-latein.), Liebeslieder, s. Erotisch.

Erotiden (aus dem Griech.) waren Feste alten Ursprungs, welche die Griechen auf dem Berge Helikon bei der Stadt Thespia in Böotien alle fünf Jahre dem Liebesgott Eros (Amor) zu Ehren feierten und bei denen auch Preise für musikalische Wettstreite angeordnet waren.

Erotisch (aus dem Griech.) nennt man Alles, was auf den Gott der Liebe (griech. Eros) oder auf die Liebe selbst Bezug hat. Erotische Lieder oder Erotica sind demnach so viel wie Liebeslieder, eine leichtere lyrische Gattung, die nichts als das Gefühl der Liebe zum Gegenstand hat und sich daher in ihrer Art mehr zu Spiel und losem Scherz als zum Ernst neigt. S. Melopöie.

Errars, Jean, altfranzösischer Dichter und Musiker des 14. Jahrhunderts, von dessen Dichtung und Composition noch 24 Gesänge in der Staatsbibliothek zu Paris befindlich sind.

Ersch, Johann Samuel, der Begründer der neueren deutschen Bibliographie, geboren zu Gross-Glogau am 23. Juni 1766, zeigte von früh an entschiedenen Sinn für Bücherkunde, welchem Sinne später mühevoll aber höchst wichtige Werke für Bibliographie und Statistik entsprossen. Im J. 1800 wurde er Universitätsbibliothekar zu Jena, drei Jahre später ordentlicher Professor der Geographie und Statistik zu Halle und 1808 daselbst auch Oberbibliothekar. Dort unternahm er u. A. mit Gruber die »Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste« (Leipzig, 1818 fg., 4), jenes Riesenwerk, welches in Bezug auf mögliche Vollständigkeit, Genauigkeit, Anordnung und innere Einrichtung auf immer als ein Muster dasteht; die ausführlicheren, die Musik betreffenden Artikel darin stammen aus den Federn von Rochlitz, Fink, Gottfr. Weber, Marx, Lobe, Reissmann u. a. Dies grossartige Unternehmen leitete E. mit Umsicht und enormer Thätigkeit bis zu seinem Tode, der am 16. Januar 1828 zu Halle erfolgte.

Erselius, Johann Christoph, um 1768 Organist am Dom und an der Kirche St. Jakob zu Freiberg, wurde von Agricola für einen der hervorragendsten Orgelspieler Deutschlands erklärt. Vgl. Adlung, Music. mech. Theil I. Seite. 229.

Erste Stimme (latein.: *prima pars*), bezeichnet in Musikwerken aller Art stets die höchstliegende Stimme. Im gemischten oder allgemeinen Chor z. B. ist der Sopran, im vierstimmigen Männergesang der erste Tenor die erste Stimme; ebenso ist bei Terzetten, Duetten u. s. w. diejenige Stimme die erste, welche dem Klange nach die höchste ist. Dasselbe gilt auch für Orchester- und mehrstimmige Instrumentalwerke, wo man jedoch auch diejenige Hauptstimme die erste nennt, welche concertirend auftritt. In der Regel hat die erste Stimme die Melodie zu führen und wird in Beziehung darauf dann auch Hauptstimme genannt.

Ertel, Sebastian, ein Benediktinermönch zu Weihenstephan bei Freising im Anfange des 17. Jahrhunderts, später im Kloster Gersten in Oberösterreich, gab *Symphoniae sacrae* für sechs bis zehn Stimmen (München, 1611) und ein achtstimmiges Magnificat (München, 1615) heraus. Vgl. Draudii Bibl. Class. p. 1617 und 1631. Ausserdem erschienen von ihm: »6 *Missae*, 7, 8 et 10 *voc. ad organum accomodatis*« (München, 1613). †

Erthel oder Ertl, Augustin, gelehrter und kunstgebildeter Augustinermönch, geboren am 7. Octbr. 1714 zu Wülfershausen im Bisthum Würzburg, empfing seine umfassende wissenschaftliche und künstlerische Bildung im Benediktinerkloster zu Fulda, dem er schon früh zugeführt wurde. Er ist der Verfasser des »*Rituale Fuldense*«, vom J. 1765, das in der Dichtung wie in der Musik Geist, Gefühl und ein andächtiges Gemüth bekundet. E. sowohl wie sein Bruder Placidus E. galten ausserdem noch für ausgezeichnete Waldhornbläser. Dass der erstere es selbst in mechanischer Geschicklichkeit weit gebracht haben muss, beweist der Umstand, dass er sich auch selber einige musikalische Instrumente, darunter einen Pantaleon, verfertigte. Hochgeachtet starb er zu Fulda am 18. Octbr. 1796.

Erweiterte Harmonie, s. Enge und weite Lage.

Erweiterte Sätze sind melodische Theile eines Tonstücks, deren Sinn durch eine weitere Ausführung und Entwicklung des bereits im knapperen Umfang Gegebenen näher bestimmt ist. Dies kann durch Wiederholung melodischer Phrasen, durch Transposition derselben, durch Fortführung einer bloss metrischen Formel, durch Anhänge, Aufhaltungen u. s. w. geschehen. S. Periodenbau.

Erweiterung des Themas in der Fuge heisst die Verwandlung eines Intervalls des Themas in ein grösseres, z. B. einer Quinte in eine Sexte u. s. w. Diese Verwandlung ist unter gewissen Umständen zur richtigen Beantwortung des Führers nothwendig. S. Fuge.

Erythraus, Gotthard, hochverdienter Componist von geistlichen Gesängen, geboren zu Strassburg um 1560 wurde 1587 Magister zu Altdorf, 1595 Cantor und Lehrer der Musik am Gymnasium daselbst und erhielt 1609 das Rektorat der Stadtschule, dem er bis 1617, wo er starb, vorstand. Von demselben sind »*Psalmi et Cantica varia, ad notas seu Tonum musicum adstricta*«. (Nürnberg, 1608) und »*Dr. M. Lutheri, und anderer gottesfürchtiger Männer Psalmen, und geistliche Lieder in vier Stimmen gebracht durch etc.*« (Nürnberg, 1608) erschienen und zwar nach der Vorrede des erstgedachten Werkes, dasselbe in der zweiten Ausgabe. S. Will's Nürnberg. Gelehrt. Lexicon. — Nicht mit diesem um die Beförderung der Kunst hochverdienten Mann ist der noch gelehrtere Giovanni Vittorio Rossi (s. d.) zu verwechseln, der zu gleicher Zeit unter dem Namen Janus Nicius E. pseudonym mehrere interessante musikalische Werke veröffentlichte. †

Es, s. Erniedrigungssylbe.

Es (ital.: *mi bemolle*, französ.: *mi bémol*, engl.: *E flat*), heisst die erniedrigte Terz der C-durleiter, welche eigentlich *eës* genannt werden müsste, aber gegen die Regel (s. Alphabet), der Kürze wegen, diese Benennung erhalten hat. Es steht zu c in dem Verhältniss 5:6, welches reine Verhältniss jedoch sehr selten in der Ausführung diesem Klange zu Theil wird. Die mathematische Feststellung von *es* für die gleichtemperirte Tonfolge geschieht durch die Proportion 27:32, findet durch alle Tasteninstrumente ihre Vertretung und erhält in dieser Gestalt oft den Namen *dis*. In der Praxis schwankt bei den eine kleine Tonhöhenveränderung gestattenden Instrumenten die wirkliche Tonhöhe des *es* zwischen

beiden mathematischen Feststellungen, bedingt durch Fähigkeit des Tonzeugers und die Anforderung der Harmonie. Die diatonisch-chromatische Tonfolge aufwärts von *c* führt *es* als vierte Stufe. In der Notenschrift wird *es* durch Vorsetzung eines *Bes* (*b*) vor *c* vermerkt. 2.

Es (französ.: Bocal), nennt man die enge abwärts gebogene Messingröhre an der Flügelröhre des Fagotts (s. d.), an welche das Blattmundstück, mittelst dessen man das Instrument intonirt, gesteckt wird; die deutsche Benennung entsprang wohl aus der Aehnlichkeit der Form dieser Röhre mit dem lateinischen Versalbuchstaben **S**. Die französische Benennung ist, weil sie eigentlich Mundstück bedeutet, falsch, indem das Mundstück dieses Tonwerkzeugs ein durchaus vom Bocal gesonderter Instrumenttheil ist. †

Eschalotte (französ.) wird die Zunge der Orgelrohrwerke genannt.

Eschborn, Karl, trefflich gebildeter deutscher Tonkünstler, war seit 1830 Concertmeister in der Kapelle des Hoftheaters zu Mannheim, 1842 Musikdirektor in Köln und 1845 Operndirektor in Aachen. Im J. 1847 führte er zu Amsterdam eine Oper eigener Composition, betitelt: »Bastards oder das Stiergefecht« nicht ohne Beifall auf. Ausserdem hat er sich durch artige Gesänge bekannt gemacht. — Seine Gattin erwarb sich unter dem Namen Frassini als Coloratursängerin auf verschiedenen deutschen Opernbühnen einen geachteten Namen.

Eschenbach, Johann Tobias, ein geschickter deutscher Instrumentalmusiker, war um 1800 Thürmer zu St. Michael in Hamburg und beschäftigte sich eifrig mit Verbesserung von Instrumenten, in welchem Bestreben er auch auf einige neue Erfindungen, so auf die des Aeolodion (s. d.) kam.

Eschenbach, Wolfram von, einer der vorzüglichsten Dichter und Sänger des schwäbischen Zeitraums der deutschen Geschichte, wurde im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts aus einem adeligen Geschlechte geboren, das von dem jetzigen Städtchen Eschenbach bei Ansbach seinen Namen führte. Doch hatte er, als ein nachgeborener Sohn, keinen Theil an den Besitzungen seiner Ahnen, wie er denn selbst öfters und nicht ohne Bitterkeit über seine Armuth klagt. Daher musste ihn wohl oder übel sein Dichtertalent, das er seinem ritterlichen Stande gegenüber mit Geringschätzung erwähnt, vor Noth und Mangel schützen, oder ihn wenigstens in glänzendere Verhältnisse bringen, als er zu Hause finden mochte. Von der Freigebigkeit der Fürsten lebend, zog er wie die fahrenden Sänger von einem Hofe zum anderen. Im J. 1204 kam er an den Hof des Landgrafen Hermann von Thüringen, wo er unter den »Singern« beim sogenannten Wartburgkriege glänzte. Des Landgrafen Hermann Nachfolger, Ludwig der Heilige, scheint E. weniger Gunst und Freigebigkeit bewiesen zu haben, als jener, daher sich derselbe gegen Ende seines Lebens vom thüringischen Hofe zurückzog. Er starb zwischen 1219 bis 1225 und wurde im Frauenmünster zu Eschenbach begraben. — E. hatte, wie es bei einem edlen Ritter der damaligen Zeit nicht anders erwartet werden konnte, keine gelehrte Bildung erhalten; er konnte sogar weder lesen noch schreiben. Dagegen hatte er im Leben sich mancherlei Kenntnisse, unter anderen die der französischen Sprache erworben, mit welcher er oft und gern glänzt. Die berühmtesten seiner Werke sind allerdings epischer Form, nämlich »Parzival«, beendet vor 1212, »Wilhelm von Orange« und der unvollendete »Titurel«, allein auch seine lyrischen Gesänge, obwohl in jeder Beziehung denen seines Zeitgenossen Walther von der Vogelweide weit nachstehend, sind von Werth und Bedeutung, ja man darf behaupten, dass sein Talent mehr zur inneren Beschaulichkeit der Lyrik, als zur klaren objektiven Auffassung des Epos sich hinneigte. Seine Lieder gehören meist zu derjenigen Gattung, welche man »Tageweisen« oder »Wächterlieder« nennt, für deren Erfinder er sogar gilt. Wahrscheinlich ist es zwar, dass er durch die südfranzösischen Gesänge ähnlicher Art auf die Erfindung der Wächterlieder gekommen ist, aber auf jeden Fall hat er den Wächter auf der Zinne als Hüter der Liebenden zuerst eingeführt. E.'s Tageweisen sind seinen Minneliedern weit vorzuziehen; erstere zeichnen sich durch Reichthum an Reimen, durch glückliche Behandlung derselben und durch Wohlklang der Sprache aus. — E. wurde in der Folge

gänzlich vergessen, und erst die Kritiker der neuesten Zeit erhoben ihn auf den ihm gebührenden hervorragenden Platz, nachdem die Romantiker einen widerlichen Cultus mit ihm getrieben hatten (Fr. Schlegel entblödete sich sogar nicht, ihn für den grössten deutschen Dichter überhaupt zu erklären). Allerdings erscheint E. ganz vorzüglich als Wahlverwandter der Dichter der neudeutschen romantischen Schule, denn er theilt mit diesen in auffallender Weise alle Vorzüge und alle Mängel. Er kann demnach als das Urbild aller Romantik gelten, die sich zwar auch bei anderen Minnesängern derselben Zeit in einzelnen Zügen, aber nur bei ihm entschieden ausgesprochen findet.

Eschenburg, Johann Joachim, ein ausgezeichnete deutscher Literator, geboren am 1. Decbr. 1743 zu Hamburg, studirte zu Leipzig und war in der Folge Professor am Carolinum zu Braunschweig, sodann Geheimer Justizrath und Senior des Cyriacusstifts daselbst. Gestorben ist er am 29. Febr. 1820 zu Braunschweig. Deutschland im Allgemeinen und die deutsche Musikerwelt im Besonderen verdankt ihm die Bekanntschaft der vorzüglichsten englischen Schriftsteller im Gebiete der Aesthetik, die von ihm übersetzt und mit zum Theil trefflichen und sehr lehrreichen Anmerkungen begleitet wurden. So Brown's »Betrachtung über die Poesie und Musik« (Leipzig, 1769); Webb's »Betrachtung über die Verwandtschaft der Poesie und Musik« (Leipzig, 1771); Burney's »Abhandlung von der alten Musik« (Leipzig, 1781); »Ein Brief über Jomelli's Leichenfeier« (aus dem Italienischen, im deutschen Museum Bd. I. pag. 464); Burney's »Nachricht von Händel's Lebensumständen und seiner Gedächtnissfeier« (Berlin, 1785); Burney's »Versuch über musikalische Kritik« (im musikal. Wochenbl. pag. 73) u. s. w. Seine eigenen hierher gehörigen Arbeiten sind: »Abhandlung über die Cäcilia« (Hannov. Magaz. St. 94 ff.); »Ueber die kürzere Dauer des Wohlgefallens an dem Spiel der Blasinstrumente« (musikal. Wochenbl. pag. 155—162); »Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, nebst einer Beispielsammlung dazu« (8 Bde. Berlin, 1788—1795); ferner zahlreiche kleinere musikalische Aufsätze und Recensionen in verschiedenen Zeitschriften. Schliesslich sind noch zu erwähnen E.'s deutsche Bearbeitungen der Texte zu »Judas Maccabäus« von Händel, zu den »*Pellegrini*« von Hasse, zu »Robert und Caliste oder der Sieg der Treue« von Guglielmi u. s. w.

Eschenholz wird seiner Härte wegen häufig zu Tonwerkzeugtheilen benutzt; seltener findet man es zu Instrumenten selbst angewandt, trotzdem seine fortpflanzende Schallgeschwindigkeit, der Faser entlang 4809 Meter und senkrecht gegen die Jahresringe 1434 Meter in der Secunde, auch in dieser Beziehung gute Erfolge erwarten liesse.

0

Escherny, François Louis, Graf d', französischer Gelehrter, der Freund Rousseau's, war in Neufchatel am 24. Novbr. 1733 geboren. Er führte ein merkwürdiges Leben, zum Theil in toller Lebenslust verschwärmt, zum Theil mit ascetischer Strenge wieder der Kunst und der Wissenschaft gewidmet. So verkehrte er an den Höfen von Wien, Potsdam, Warschau, St. Petersburg und Stuttgart und war überall willkommen und beliebt. Musikalisch zeichnete er sich als Bratschist und als Quartettspieler aus und unter seinen literarischen Arbeiten befinden sich auch »*Fragments de la musique*«, die jedoch keinen höheren Werth beanspruchen können. E. starb im J. 1815 zu Paris.

Eschmann, Julius Karl, talentvoller und tüchtiger Tonkünstler, der als Componist feinen Kunstsinn mit Gestaltungskraft vereinigt, geboren um 1825 zu Winterthur, lebte bis 1852 zu Kassel, wo er treffliche didaktische und Saloncompositionen für Pianoforte, für Pianoforte und Violine u. s. w. herausgab, welche sich mit Geschick in der von Rob. Schumann eingeschlagenen Richtung bewegen. Von Kassel siedelte er nach Zürich über, wo er als geschätzter Lehrer des Pianoforte wirkt, aber die musikalische Production aufgegeben zu haben scheint.

Eschthruth, Hans Adolph Freiherr von, kunstgebildeter deutscher Dilettant, geboren am 28. Januar 1756 zu Hamburg und gestorben am 30. Apr. 1792 zu Kassel als wirklicher Regierungsrath, war ein sehr fertiger Clavierspieler und hatte auch die Composition auf's Gründlichste beim Concertmeister Hupfeld in

Marburg und beim Organisten Vierling studirt. Componirt und veröffentlicht hat er Clavierstücke, ein- und mehrstimmige Gesänge, 22 Märsche mit einer Vorrede über Geschichte, Literatur und Theorie dieser Musikgattung u. s. w. In seinem Nachlasse befanden sich einige druckfertige theoretische Werke, die jedoch auch späterhin nicht erschienen, nämlich: »Uebersetzung von Rousseau's Anleitung, die Musik in Partitur und Stimmen zu setzen«; ein »Lehrbuch der höheren Musik mit besonderer Beziehung auf ihre Literatur und Aesthetik« und eine Biographie Phil. Eman. Bach's.

Escobedo, Bartolomeo, s. Scobedo.

Escovar, Andre de, ein spanischer Tonkünstler, der seine Jugend in Indien zugebracht hatte, wurde nach seiner Rückkehr in der Kathedalkirche zu Coimbra angestellt, in welcher Stellung er eine »*Arte Musica para tanger o instrumento da Charamelinhã*« schrieb. Vgl. Machado Bibl. Lus. Th. I, p. 146. †

Escovar, Joaõ de, portugiesischer Dichter und Tonkünstler, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts und veröffentlichte eine Sammlung von ihm componirter Motetten (Lissabon, 1620). Auch ein theoretisches Werk von ihm »*Arte de musica theorica y practica*« befindet sich auf der königl. portugiesischen Bibliothek.

Escribano, Juan, spanischer Sänger und Tonsetzer, der in ersterer Eigenschaft bei der päpstlichen Kapelle in Rom gegen Ende des 15. Jahrhunderts angestellt war. Im Archive genannter Kapelle befinden sich auch noch einige seiner Kirchengesänge.

Escudier, Gebrüder Marie und Leon, französische Musikkritiker, wurden, der erste und ältere am 29. Juni 1819, der letztere am 17. Septbr. 1821 zu Castelnandary geboren. In Toulouse erzogen, gründeten sie daselbst gemeinschaftlich eine Buchhandlung und Druckerei, siedelten jedoch später nach Paris über, wo sie anfangs für verschiedene Zeitschriften, auch musikalische Fachblätter, arbeiteten, dann aber einen Musikverlag anlegten und eine eigene musikalische Zeitung »*la France musicale*« herausgaben. Nach beiden Seiten hin offenbarten sie das Bestreben, die neitalionische Musik zur Anerkennung und Herrschaft in Paris zu bringen und die Einbürgerung der deutschen Musik zu unterdrücken. In diesem tendenziösen Kampfe beharrten sie auch, als sie sich 1855 trennten und Marie E. ein neues Musikblatt »*l'Art musical*« begründete. Gemeinschaftlich verfasst und veröffentlicht haben beide Brüder auf musikalischem Gebiete: »*Etudes biographiques sur les chanteurs contemporains etc.*« (Paris, 1840); »*Dictionnaire de musique après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres*« (2 Bde. Paris, 1844, umgearbeitete Auflage 1854); »*Rossini, sa vie et ses oeuvres*« (Paris, 1854); »*Vie et aventures des cantatrices célèbres, précédées des musiciens de l'empire, et suivies de la vie anecdotique de Paganini*« (Paris, 1856).

Es-dur (ital.: *Mi bemolle maggiore*, französ.: *Mi bémol majeur*, engl.: *E flat major*) ist eine der vierundzwanzig Durarten des modernen abendländischen Tonsystems, die in neuerer und neuester Zeit sich besonders häufig verwendet findet. Die Klänge, welche in dieser Durart verwerthet werden, unterscheiden sich in ihrer Höhe von den Grundklängen der *C*-Durart (s. d.) durch Erniedrigung der *e*, *a* und *h* genannten Töne, deren Erniedrigung durch die Abwechselung der Ganz- und Halbtöne in der Durleiter bedingt wird. Die Grundklänge von *Es*-dur heissen hiernach: *es*, *f*, *g*, *as*, *b*, *c* und *d*, deren mathematisches Verhältniss nach der diatonischen wie gleichtemperirten Stimmung die Zahl der Schwingungen jedes Tones dieser Durart im Tonreich leicht ergibt. Folgende Tabelle zeigt nicht nur die mathematischen Verhältnisse beider Arten von Klängen dieser Durart, sondern auch deren Schwingungszahlen in einer Octave nach dem Kammerton *a'*, durch 437,5 Körperschwingungen erzeugt, berechnet; einfache Multiplication oder Division führt zu den Schwingungszahlen der verschiedenen Octaven dieser Klänge.

Namen der Klänge	es^1	f^1	g^1	as^1	b^1	c^2	d^2	es^2
Verhältnisszahlen der diatonischen Folge	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
Schwingungszahlen der diatonischen Folge	815	354,375	393,75	420	472,5	525	590,6	630
Verhältnisszahlen der gleichtemperirten Folge	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{37}{16}$	$\frac{243}{128}$	2
Schwingungszahlen der gleichtemperirten Folge	815	354,375	398,66	420	472,5	531,56	597,78	630

Die häufigere Anwendung von *Es*-dur bei Tonstücken für Tasteninstrumente hat ihren Grund in der nicht zahlreichen Vorzeichnung (s. d.), so wie in der Applicatur derselben; der Daumen wird stets auf die nach einer Obertaste folgenden Untertaste genommen. Weniger häufig findet man Sätze für Streichinstrumente in *Es*-dur gesetzt, weil auf diesen Instrumenten der Grundton wie die anderen Hauptklänge, indem fast keiner durch eine freie Saite vertreten ist, leicht eine ungleiche Intonation erleiden. Am häufigsten jedoch werden Tonwerke für Blasinstrumente in *Es*-dur geschrieben, indem die Grundtöne dieser Instrumentgattung, vorherrschend *es* und *b*, mit Leichtigkeit die reinste Intonation aller Klänge dieser Tonart gestatten. Da nun besonders die Blasinstrumente in der Kriegsmusik seit der frühesten Zeit Anwendung fanden, und man auch zeitweise die Signale (s. d.), in dieser Durart blies, so nannte man *Es*-dur auch den Feldton (s. d.), welche Benennung jedoch jetzt als veraltet zu erachten ist. Gesangstücke, besonders für Männerstimmen, werden in dieser Tonart gern verzeichnet, da der höhere Grundton es^1 , in der höchsten und nächsthöheren Männerstimme der Schlussklang eines Registers ist, das in seinen Klängen eine stets sichere Intonation und gleiche Klangfarbe besitzt, und mit den nächstwichtigen, demselben Register angehörigen Klänge, *b*, der Intonation aller andern Scalatöne eine Festigkeit ertheilt, die den Darstellungen in *Es*-dur ausgeführter Tonsätze eine Umwandelbarkeit des Eindrucks verleiht, welcher vielen anderen Tonarten nicht allein mangelt, sondern in der Weise, wie dieser, keiner anderen eigen ist; das *Es* der tiefen und das *es* und *b* der hohen Bässe theilen durchaus die Tonarteigenheiten der erstangeführten Klänge. Diese durch die Tonfarben der Register der Männerstimme bedingte Intonation der Einzelklänge der verschiedenen Tonarten, welche bis heute noch nicht durchaus klar zu legen möglich war, wurde schon im vorigen Jahrhundert von Vielen empfunden, die solchem Empfinden dadurch Genüge thaten, dass sie jeder Tonart ästhetische Eigenheiten zuschrieben. Mit der Zeit erhielt die ästhetische Charakterfeststellung der Tonarten eine allgemeine Gleichheit, welche in kürzester und bestimmtester Fassung Schubart in seinem Werke: »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. ff. uns gegeben hat. Nachdem er die Tonarten in solche ohne Vorzeichnung, mit Kreuzen und mit Been als Gattungen aufgestellt, und letzterer Gattung die Eigenheit beigemessen hat, »sanfte und melancholische Gefühle« zu malen, so behauptet er von der Art *Es*-dur, dass sie »den Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott darzustellen sich eigene und durch ihre drei *b* die heilige Trias ausdrücke«. Fast die ganze erste Hälfte dieses Jahrhunderts hindurch galt Vielen der Ausspruch der Aesthetiker über Tonartencharakter als Evangelium; erst in neuester Zeit wurde diese Charakterfeststellung angezweifelt, der Anhänger dieser Kunstanschauung wurden immer weniger, bis jetzt nur noch Kunstjünger einige Zeit in ihrer Entwicklungsperiode denselben Anerkennung zollen.

C. B.

Esensa, *Salvadore*, auch *Essenga* geschrieben, Tonkünstler spanischer Abkunft und ausgezeichnete Tonlehrer, der um 1540 zu Modena gelebt und Madri-

gale unter dem Titel »*Il primo libro de' madrigali a 4 voci*« (Venedig, 1566) herausgegeben hat. Erchelango Gherardini und Orazio Vecchi waren seine Schüler.

Esercizio (ital., französ.: *exercice*), s. Etude.

Es-es, Sylbename desjenigen Tones, der als mittels des Doppelbee (bb) (s. Notenschrift) vollzogene doppelte Erniedrigung des Tones *E* um zwei halbe Töne, oder als nochmalige Erniedrigung des schon erniedrigten Tones *E^b* um einen zweiten halben Ton erscheint, und auf gleichschwebend temperirten Instrumenten mit dem Tone *D* auf einer Taste zusammenfällt.

Eslava, Miguel Hilario, einer der ausgezeichnetsten spanischen Componisten und Tongelehrten der Gegenwart, wurde am 21. Octbr. 1807 zu Banlada, einem Dorfe bei Pampeluna, geboren und erhielt als Chorknabe an der Kathedralkirche der letztgenannten Stadt seine erste musikalische Ausbildung, die sich, während er im Seminar sich zum Priesterstande vorbereitete, mit Glück zu immer tieferen Studien neigte. Als seine Lehrer werden u. A. Julian Prieto und Francisco Seccanilla genannt. Schon 1828 konnte er die Kapellmeisterstelle am Dome zu Ossuna übernehmen und wurde zugleich Diaconus, nachdem er die Priesterweihe erhalten hatte. Vier Jahre später wurde er in gleicher Stellung an die Domkirche zu Sevilla berufen, woselbst er bis 1844 verblieb, in welchem Jahre er zum Hofkapellmeister der Königin ernannt wurde und nach Madrid übersiedelte. E. ist nicht bloß einer der vorzüglichsten, sondern auch einer der vielseitigsten Componisten Spaniens und hat neben zahlreichen sehr geschätzten Kirchenwerken aller Art auch italienische und spanische Opern, so z. B. »*il solitario*«, »*la tregua di Ptolemaides*«, »*Pedro el pan*« u. s. w. geschaffen. Ausserdem veröffentlichte er einige Sammlungen von Kirchencompositionen verschiedener älterer und neuerer spanischer Tonmeister, nämlich eine: »*Lira sacro-hispana*« und ein »*Museo organico español*« und gab zwei Jahrgänge (1855 und 1856) des Fachblatts »*Gaceta musical de Madrid*« heraus. Die *Revue de musique sacrée* (Paris, 1862) endlich enthält einen geistvollen und interessanten Abriss der kirchlichen Musikgeschichte Spaniens aus seiner Feder.

Es-moll (ital.: *Mi bemolle minore*, französ.: *Mi bémol mineur*, engl.: *E flat minor*), kommt als selbstständige Tonart fast gar nicht in Gebrauch, da es, sechs Versetzungszeichen (s. d.) führend, in der Darstellung zu oft eine Ungleichheit der gleichnamigen Klänge zeigen würde, weshalb wir jede Auslassung über deren Scalatöne etc. unterlassen. Man schreibt in *Es-moll* gedachte Tonsätze stets in *Dis-moll* (s. d.). Im Laufe der Modulation, besonders bei für Gesang oder Blasinstrumente gesetzten Tonstücken, begegnet man jedoch dieser Tonart zuweilen, z. B. in dem Chor »*Selig sind die Todten*« in dem Spohr'schen Oratorium »*Die letzten Dinge*« u. s. w. 2.

Espace (französ., latein.: *spatium*, ital.: *spazio*), der Zwischenraum im Notensystem.

Espagne, Franz, kenntnisreicher Musikgelehrter, geboren 1828 zu Münster, studirte den theoretischen Theil der Musik von 1851 bis 1854 in Berlin bei S. W. Dehn und wurde 1858 Musikdirektor zu Bielefeld. In dieser Stellung war er nur kurze Zeit, da ihm, bald nach Dehn's Tode das Amt als Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin übertragen wurde, welches er gegenwärtig noch führt. Ebenso ist er als Chordirigent an der katholischen St. Hedwigskirche in Berlin angestellt. — E. hat sich besonders um die Beethoven-Literatur Verdienste erworben; bei der Breitkopf und Härtel'schen Gesamtausgabe von Beethoven's Werken besorgte er die Herausgabe des gesanglichen Theils und veröffentlichte ausserdem: »*Volkslieder für eine und für mehrere Stimmen, Violine, Violoncello und Pianoforte von L. van Beethoven*, mit einer Vorrede« (2 Hefte, Leipzig, 1861), sowie vier Sinfonien für Orchester von Ph. Em. Bach.

Espenholz wird selten zu Tonwerkzeugen oder zu Theilen derselben verwandt, was wahrscheinlich mehr zufällig als absichtlich geschieht, da seine fortpflanzende Schallgeschwindigkeit in der Secunde der Faser entlang 5236 Meter und senk-

recht gegen die Jahresringe 1663 Meter betragend, grösser als die der meisten anderen Holzarten ist, was auf eine unseren Anforderungen sehr befriedigende Tonzeugungsfähigkeit schliessen lässt. O.

Espenmüller, Matthäus, geschickter deutscher Tonkünstler, geboren 1780 zu Kaufbeuren, war Organist zu Ravensburg und Direktor der dortigen Winterconcerte und Kirchenmusik, in welcher Stellung er sich viele Verdienste erworben hat.

Espinals, ein altfranzösischer Dichter und Musiker aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, von dessen Gesängen sich noch einige in der Staatsbibliothek zu Paris befinden.

Espinel, Vicente, berühmter spanischer Dichter und Tonkünstler, wurde am 28. Decbr. 1551 zu Ronda im Königreiche Granada geboren und stammte aus einer altadeligen, aber verarmten Familie. Statt des Namens seines Vaters Francisco Gomez nahm er, gemäss einem damals herrschenden Missbrauche, den seiner mütterlichen Grossmutter, Espinel, an. Er studirte zu Salamanca die Wissenschaften und die Musik, liess sich aber von der Sucht nach Abenteuern, einer Modekrankheit seiner Zeit, verlocken, Kriegsdienste zu nehmen und durchzog nun als Soldat einen grossen Theil Spaniens, Frankreichs und Italiens. Schon damals musste er sich als Dichter und Musiker einen Namen erworben haben; denn als zu Ende des Jahres 1580 für die Gemahlin Philipp's II., Anna von Oestreich, feierliche Exequien zu Mailand veranstaltet wurden, erhielt E. den Auftrag, Text und Musik dazu zu componiren, und seine Arbeit wurde der des Anibale Tolentino vorgezogen. Reich an Erfahrungen und Kenntnissen, aber auch an Jahren und arm an irdischen Gütern, kehrte er in seine Heimath zurück, trat in den geistlichen Stand und erhielt ein Beneficiat in seiner Vaterstadt Ronda und später die Stelle eines Kapellans am dortigen königlichen Hospital. Auch genoss er, wie sein Freund Cervantes, eine Pension von D. Bernardo de Sandoval y Rojas, ohne dass er es, wie ebenfalls Cervantes, jemals zu einer sorgenfreien Existenz bringen konnte, eine Schuld seiner Tadelsucht und bissigen Laune. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er zu Madrid in der Zurückgezogenheit des Klosters von Santa Catalina de los Donados, wo er auch 1634 starb. — Als Dichter ist er der Verbesserer der Decimen, zehnzeiliger Strophen achtsylbiger Verse, denen er eine geregelte Form und Reimstellung gab und die daher seitdem den Namen Espinelas tragen. Aber auch als praktischer Musiker gebührt ihm in der Kunstgeschichte ein bedeutender Platz; denn er war Virtuose auf der Guitarre, welcher er die fünfte Saite beifügte.

Espinosa, Juan, spanischer Tonsetzer, geboren im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, ist im Cataloge der königl. portugiesischen Bibliothek als der Verfasser folgender zwei Traktate aufgeführt: »*Tractado de principios de musica practica y theorica*« und »*Retractaciones de los errores y falsedades, que escrivò Goncalo Martinez de Biscargui en el arte de canto llano*«.

Espirando (ital.), selten vorkommende Vortragsbezeichnung in der Bedeutung »ausathmend«, »dahinsterbend«, identisch mit *perdendosi*.

Espressivo, abgekürzt: *espress.* oder *con espressione*, abgekürzt: *c. espress.* (ital.), sehr häufig vorkommende Vortragsbestimmung in der Bedeutung »ausdrucksvoll«, dient sowohl für einzelne Stellen, die mit besonderem Nachdruck hervorgehoben werden sollen, als auch in Verbindung mit anderen, meist ein langsames oder gemässigttes Zeitmass ankündigenden Bezeichnungen für ganze Tonsätze und Stücke, z. B. *Andante espressivo*, *Adagio espress.* u. s. w.

Essacordo (ital.) die Sexte. *E. maggiore*, die grosse, *e. minore*, die kleine Sexte.

Essenga, Salvadore, s. Esensa.

Esser, Heinrich, trefflich gebildeter deutscher Tonkünstler und allgemein bekannter und beliebter Liedercomponist, geboren am 15. Juli 1818 zu Mannheim. Er erhielt eine tüchtige Ausbildung im Violinspiel und in der Composition und wurde bereits mit 20 Jahren Concertmeister des Theaters in seiner Vaterstadt und

wenige Jahre darauf Musikdirektor. Als Componist ein- und mehrstimmiger Lieder und Gesänge, besonders für Männerchor, erwarb er sich damals bereits einen immer weitergehenden Ruf, aber es verdient hervorgehoben zu werden, dass er sich nicht mit diesen Errungenschaften begnügte, sondern sich immer höher liegenden Aufgaben erfolgreich zuwandte. Nachdem E. einige Jahre hindurch Dirigent der Liedertafel in Mainz gewesen war, wurde er im J. 1847 als Kapellmeister am k. k. Hofoperntheater nach Wien berufen, wo er den nach Berlin gegangenen Otto Nicolai ersetzen sollte und trat dieses Amt am 1. Juli genannten Jahres an. Obwohl er sich bereits in der Operncomposition nicht ohne Erfolg versucht hatte, so benutzte er dennoch seine Stellung nicht, um auf diesem Gebiete weiter zu experimentiren, sondern lebte in geräuschloser Weise seinen Pflichten als Dirigent der Oper und der Sinfonieconcerte des Philharmonischen Vereins, welche letzteren Functionen er später an K. Eckert abtrat. In Anerkennung seiner Verdienste wurde er 1867 zum Beirath der obersten Verwaltung des Hofoperntheaters ernannt, reichte aber, seiner erschütterten Gesundheit wegen, schon 1869 sein Entlassungsgesuch ein. Er zog sich, ehrenvoll pensionirt, hierauf mit seiner Familie nach Salzburg zurück, wo er am 3. Juni 1872 starb. Seine Wittve und minderjährigen Kinder bedachte der Kaiser von Oesterreich mit einer Extra-Pension. — E. war als Componist ein hochbegabter, feinfühlig, den edelsten Intentionen folgender Künstler, der, wenn ihm mehr Musse für eigene Produktion verstattet gewesen, gewiss dem Höchsten in der Kunst nahe gekommen wäre. Seine bekannt gewordenen Arbeiten bestehen ausser in Liedern und Gesängen, in einer Sinfonie, einer Suite, einem Psalm, einigen Kammermusikwerken und mehreren trefflichen Orchesterbearbeitungen älterer Kammermusikstücke. Von seinen schon erwähnten Opern wurde die erste, »Silas«, 1839 in Mannheim gegeben; 1843 kam »Riquiqui« in Aachen und 1844 »die beiden Prinzen« in München, letztere auch anderwärts, auf die Bühne.

Esser, Karl Michael Ritter von, ein von seinen Zeitgenossen gefeierter deutscher Violinvirtuose, geboren um 1736 zu Aachen, war seit etwa 1756 erster Violinist in der Hofkapelle zu Kassel und trat 1759 eine Kunstreise an, die von kurzer Dauer sein sollte, aber in Folge der enthusiastischen Aufnahme, die er überall fand, zu einer vieljährigen wurde und sich beinahe über ganz Europa erstreckte. Im J. 1772 war er in Rom, wo ihn der Papst zum Ritter vom goldenen Sporn erhob; zwei Jahre später entzückte er durch sein Meisterspiel Paris und 1775 und 1776 erwarb er sich durch seine Concerte in London Reichthümer. Im J. 1777 hielt er sich in Bern, 1779 in Basel auf und machte um 1786 eine Triumphreise nach Spanien. Seit 1791, wo er eine Oper »die drei Pachter« schrieb, ist er aus der Oeffentlichkeit zurückgetreten und verschollen. Man kennt von ihm noch Violin-Solos, Trios, Quartette und Sinfonien, die jedoch von wenig Belang und auch nicht im Druck erschienen sind.

Essex, Dr., englischer Clavierspieler und Modecomponist, geboren 1779 zu Coventry in der Grafschaft Warwick, hat zu Anfange des 19. Jahrhunderts zahlreiche Rondos geschrieben und veröffentlicht.

Essiger, Musikdirektor in Lübben, componirte in den Jahren 1797 und 1798 folgende Opern: »Sultan Wampum oder die Wünsche«, dreiaktig, und »der Barbier und der Schornsteinfeger«, einaktig, welche sich beide mehrerer Aufführungen erfreuten. †

Est oder Este, Michael, englischer Tonsetzer, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Baccalaureus der Musik und Lehrer der Chorknaben an der Hauptkirche zu Lichfield und hat zahlreiche Anthems und Madrigale seiner Composition veröffentlicht. Andere seiner Gesänge enthält die von Thomas Moore herausgegebene Sammlung »*The triumphs of Oriana, to five and six voices*« (London, 1601). — Von Thomas E., den man für den Vater Michael's hält, erschien das Psalmenwerk »*The whole book of psalmes, with their wonted tunes etc.*« (London, 1594), welches Gesänge von Allison, Blancks, Dowland, Farmer, Hooper u. s. w. enthält.

Estève, Pierre, französischer musikalischer Schriftsteller, Mitglied der Akademie zu Montpellier, in welcher Stadt er zu Anfange des 18. Jahrhunderts geboren wurde, hat u. A. mehrere Bücher verfasst und veröffentlicht, deren wissenschaftlich-musikalischer Werth aber ein sehr geringer ist, so: »*Problème, si l'expression que donne l'harmonie est préférable à celle que fournit la mélodie*« (Paris, 1750), worin er die Harmonie auf Kosten der Melodie, die nur conventionelle Formel sei, hervorhebt, während die Harmonie in der Natur begründet sein solle. Dieselbe Doctrin durchzieht auch seine Schrift: »*Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que Mr. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe*« (Paris, 1751). Ferner trägt seinen Namen das Werk »*l'Esprit des beaux-arts*« (Paris, 1753, 2 Bde.), welches sich auch mit antiquarischen, besonders altgriechischen Kunstbestrebungen befasst, während ein anderes Buch von ihm: »*Nouveaux dialogues sur les arts*« (Paris, 1755) anonym erschien. E.'s Todesjahr fällt wahrscheinlich in die Sturmperiode der Revolution; wenigstens war er 1780 noch am Leben.

Estiacus, altgriechischer Musiker aus Kolophon, soll der Leier des Hermes eine zehnte Saite hinzugefügt haben.

Estinguendo (ital.), verlöschend, häufiger in der Participialform der Vergangenheit: *estinto* d. i. erloschen vorkommend, ist eine Vortragsbezeichnung, welche ungefähr dasselbe wie *calando*, *morendo*, selbst wie *diminuendo* (s. diese Art.), mit denen ein Abnehmen der Klangstärke verbunden ist, bedeutet.

Estocart, Paschal de l', ein französischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dessen vielen gedruckten Werken bekannt geblieben sind: »*Octonaires de la Vanité du monde à 3, 4, 5 et 6*« (Lyon, 1582); »*CXXVI Quatrains du Pibra, mis en musique, à 2, 3, 4—6 part.*« (Lyon, 1582) und »*Cent cinquante Pseaumes de David*« (Lyon, 1583 in fünf Büchern). Letzgenanntes Werk befand sich vor dem 1794 stattgefundenen Schlossbrande im Musikarchive zu Kopenhagen. †

Estrée, Jean de, französischer Tonkünstler, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als königl. Kammermusiker in Paris angestellt und ist der Verfasser der historisch interessanten »*Quatre livres de danseries etc.*« (Paris, 1564).

Estrem, Mutil, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, ist nur noch durch einige Gesangcompositionen bekannt, die von de Antiquis in seinem »*Primo Libro a 2 voci de diversi Autori di Bari*« (Venedig, 1585) aufgenommen sind. †

Estrinciendo (ital.), selten vorkommende Vortragsbezeichnung in der Bedeutung »mit kräftigem Ausdruck«.

Estwick oder Eastwick, Sampson, englischer Tonkünstler, war in seiner Jugend einer der ersten Chorknaben, die nach der 1660 stattgefundenen Restauration in der königlichen Kapelle eine Anstellung erhielten und unter Henry Cook erzogen wurden. Er wurde später Kapellan in der Christkirche und als solcher mit Dr. Aldrich eng befreundet. Nach dessen 1710 erfolgtem Tode kam E. nach London, wo er zuletzt Kardinal an der St. Paulskirche wurde, welches Amt er bis zu seinem im Februar 1739 im 90. Lebensjahre erfolgten Tode verwaltete. Bis dahin war er auch stets beim Kirchengesange mit seiner schönen tiefen Bassstimme thätig und soll auch verschiedene Werke für die Kirche componirt haben, von denen jedoch nichts bis auf uns gekommen ist. Vgl. Hawkins, *Histor. of Music* Vol. V.

Estwick, Samuel, eifriger englischer Musikfreund, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu London lebte und um 1690 Vorsteher des dortigen Dilettantenvereins war.

Eszterházy (Familie). Der österreich-ungarische Adel weist, vor allem am Schlusse des 18. Jahrhunderts, eine grosse Anzahl von Geschlechtern auf, die sich um Förderung der Musik sehr verdient gemacht haben. Unter diesen ragt allen voran das ungarische Magnatengeschlecht der E. hervor. Ihm gebührt auch ein Platz in einem musikalischen Lexicon. Was wäre z. B. der Altmeister Haydn ohne die fürstliche Familie E., vor allem ohne den Fürsten Nicolaus Joseph? Nicht mit Unrecht vergleicht ein Musikkritiker die Genossenschaft Eszterházy-Haydn

mit gewissen berühmten Handelsfirmen des Mittelalters. In der folgenden kurzen Uebersicht über das ganze E.'sche Geschlecht soll denn auch vor allen Dingen der vier Fürsten gedacht werden, unter denen Joseph Haydn lebte und arbeitete. — Die E.'s sind ein altes Magnatengeschlecht, das erste Ungarns nicht bloss an Alter und Verdienst, sondern besonders an Reichthum ihres Besitzes, in letzter Beziehung vielleicht das erste in ganz Europa. Ueber das 10. Jahrhundert lässt sich die Genealogie der E.'s, wie überhaupt jede ungarische Genealogie, nicht hinaufführen, wenn auch eine apokryphe Urkunde von 1225 es versucht hat, dieselbe bis Nimrod und sogar bis Cham zurückzuleiten. Die ersten sicheren urkundlichen Nachrichten treffen wir erst bei dem Jahre 1238. In diesem Jahre theilten die Söhne Salomons, Peter und Elias, die in der Insel Schütt gelegenen Besitzungen ihres Vaters; jener erhielt Zerház, dieser Illyeshaz. Von diesen Besitzungen gingen 2 Geschlechter aus, die sich nach denselben benannten. Bis zum Jahre 1584 nannten sich die Nachkommen Peters: Zerhazy. Erst Franz, Vicegespan des Presburger Comitats verwandelte den Namen in E. und fügte demselben, zugleich in den Freiherrenstand erhoben, den Namen Galantha wahrscheinlich von seiner Mutter her, einer gebornen Bessenyi von Galantha, hinzu. Freiherr Franz von E.-Galantha (gestorben 1595) hinterliess 4 Söhne: Gabriel, Daniel, Paul und Nicolaus, von denen der Stamm des ersteren bald ausstarb, die andern 3 aber die Ahnherren der 3 Häuser zu Czesznek, Altsohl und Frakno oder Forchtenstein wurden. Die ersten beiden Linien erlangten 1683 die gräfliche Würde und blühen beide heute noch fort. Welche Pflege die Musik bei ihnen genossen hat, ist uns nicht überliefert. Nicolaus, der Stifter der Forchtensteiner Linie, war von protestantischen Eltern geboren, trat aber später zur katholischen Kirche über. Ueberwiegend Soldat, wie die meisten E.'s, zeichnete er sich vor allem im 30jährigen Kriege, namentlich gegen Bethlen aus. Er erhielt daher 1625 die Palatinwürde und wurde 1626 für sich und seine männlichen Erben in den Grafenstand erhoben, nachdem er schon 1622 die Herrschaft Forchtenstein von Ferdinand II. zum Geschenk erhalten hatte. Er starb 1645 und hinterliess 3 Söhne, von denen der eine 1652 in einer Schlacht fiel, die anderen beiden aber, Paul und Franz, die Stifter zweier Nebenlinien wurden, in die sich die Forchtensteiner Hauptlinie theilte, nämlich der fürstlichen und der gräflichen. Franz, der Stifter der gräflichen Nebenlinie (gestorben 1683), hatte 3 Söhne, von denen aber nur der jüngste, gleichfalls Franz genannt (gest. 1758), den Stamm fortsetzte. Auch dieser hatte wieder 3 Söhne, Nicolaus, Carl und Franz. Der zweite Sohn Carl wurde Bischof in Erlau und der Erzieher des späteren Fürsten Nicolaus (s. weiter unten). Mit Nicolaus und Franz theilte sich diese Linie wieder in 2 Nebenzweige. Des ersteren, Nicolaus (gestorben 1764), Söhne sind es, die in der musikalischen Welt sich einen Namen gemacht haben, Graf Johann Nepomuk und Graf Franz E. Graf Johann Nepomuk (geboren 1748) spielte fertig die Oboe und war vor allen Dingen ein treuer Freund und Beschützer Mozarts. Bei ihm wurde am 26. Februar und 4. März 1788 das Oratorium »Auferstehung und Himmelfahrt Jesu«, von Ph. Em. Bach zuerst aufgeführt. Sein Orchester bestand aus 80 Personen, der Chor aus 30 Personen, und Mozart war es, der die Aufführung dirigierte. Auch Graf Franz E. (geboren 1758) war ein grosser Musikfreund. Er gab zu gewissen Zeiten des Jahres grosse Academien, in denen Sachen von Händel, Ph. Em. Bach, Pergolese u. a. aufgeführt wurden, und wobei sich immer eine Auswahl der besten Virtuosen einfanden. Er wurde später Botschafter in Venedig und starb ohne Erben, während in den Nachkommen seines Bruders der Zweig noch fortlebte. Auch der andere, von Franz dem Aelteren ausgehende Nebenzweig der gräflich Forchtensteiner Linie blüht heute noch fort, ohne dass eines seiner Glieder sich besonders ausgezeichnet hätte. Die grösste Bedeutung für die Musik erhielt dieses Geschlecht erst in der fürstlichen Linie Forchtenstein, von der nunmehr ausführlicher zu sprechen ist. Der Stifter derselben Paul, der andere Sohn des ersten Grafen Nicolaus, war 1635 geboren und gleich seinem Vater Palatin. Er war vor allen Dingen ein grosser Feldherr und gewandter Staatsmann und hat alle Schlachten von 1663 bis 1686 mitgekämpft, so wie spä-

ter noch einmal bei der Niederwerfung der Racoczy'schen Unruhen (1701—1711) mitgewirkt. Am 6. December 1687 wurde er in Anerkennung seiner Verdienste zum Fürsten des heiligen römischen Reiches erhoben. Er widmete sich fortan mehr den friedlichen Bedürfnissen des Vaterlandes und war wohl der erste E., der sich auch die Pflege der Wissenschaften und Künste angelegen sein liess. Er war der Erbauer von Eisenstadt, der Hauptwirkungsstätte von Joseph Haydn. Eisenstadt hat 1400 Einwohner und besteht aus 3 Complexen, die weit aus einander liegen, der Bergstadt, die fürstlich, der eigentlichen Eisenstadt, die eine königliche Freistadt, und dem fürstlichen Schlosse nebst Zubehör, die wieder eine Gemeinde für sich bilden. Das Schloss ist ein prachtvoller Bau, Viereck mit 6 Thürmen, 2 Stock hoch und auf jeder Seite 15 Fenster, ausserdem mit prächtigem Garten und Lusthäusern ausgestattet. Fürst Paul ist ferner der Erbauer vieler Kirchen und als Wohlthäter der Armen bekannt. Als solcher hinterliess er, als er 1713 in seinem Schlosse Eisenstadt starb und auch dort begraben wurde, ein segensreiches Andenken. Von Fürst Paul demnach ging der Antrieb aus, der dann in seinen Enkeln reife Früchte treiben sollte. Von Paul's 3 Söhnen pflanzte der dritte, Joseph Anton, Oberster eines Husarenregiments, allein die Linie fort, die im Laufe der Zeit eine der reichsten Familien Europa's geworden war. Ausser einigen Herrschaften in Deutsch-Oesterreich, Steiermark und Baiern besaßen sie allein in Ungarn einige 30 Herrschaften mit 21 Schlössern, 60 Marktflecken, 414 Dörfern und 207 Praedien. Diese Besitzungen erstreckten sich über den grössten Theil des Königreichs Ungarn und waren von ungeheurer Ergiebigkeit. Der jährliche Ertrag wird auf 1,800,000 Silbergulden geschätzt. — Fürst Joseph Anton (gestorben 1721) hinterliess 2 Söhne, Paul Anton, geboren 22. April 1711, und Nicolaus Joseph, geboren am 18. Decbr. 1714. Beide hatten eine vorzügliche Erziehung im Elternhause genossen. Der Aeltere hatte mehrfache Reisen unternommen und machte schon 1734 als Volontair den Feldzug am Rhein mit, wie überhaupt er und sein Bruder sich in den österreichischen Feldzügen der folgenden Jahre bis zum 7jährigen Kriege hin auszeichneten. Beide wurden Ritter des goldenen Vlieses, k. k. Kämmerer, geheime Räte, Feldmarschälle, sowie oberste Kämmerer des Königreichs Ungarn. Paul Anton ging 1758 als Gesandter an den neapolitanischen Hof, ob als ausserordentlicher oder stehender Gesandter, ist nicht gesagt. Jedenfalls war er 1760 wieder zurückgekehrt. Neben den kriegerischen Thaten vernachlässigten Paul Anton, ebensowie sein Bruder, vor allem die Musik nicht. Bei Paul Anton zeigte sich allerdings die Vorliebe für Musik in sehr primitiver Art. Die besondere Liebhaberei des Fürsten war das Marionettenspiel. Er besaß ein eigenes Marionettentheater, ein ziemlich geräumiges Gebäude, jedoch ohne Logen und Gallerie, mehr einer Grotte als einem Theater ähnlich. 4 Sänger, 2 Männer und 2 Frauen, sassen vor der Bühne und sangen, während die Drahtpuppen oben auf den Brettern hin und her spazierten und gesticulirten und die Kapelle, die der Fürst eigen hielt, dazu spielte. Fürst Paul Anton war u. a. auch befreundet mit dem Grafen Morzin, der ebenfalls eine Musikkapelle hielt, an deren Spitze seit 1759 Joseph Haydn stand. Hier hörte Fürst Paul Anton einstmals, im Jahre 1760, eine neu componirte Symphonie von Haydn und gedachte, da der Graf Morzin Schulden halber seine Kapelle auflösen musste, Haydn, dessen Symphonie ihm gefallen, in seine Dienste zu nehmen. Indessen hatte Fürst Paul Anton sein Versprechen nur zu bald wieder vergessen. Es waren Monate vergangen, als ein gewisser Friedberg, der auch in der Kapelle des Fürsten angestellt und zugleich Freund und Verehrer Haydn's war, diesen beredete, eine neue Symphonie zu schreiben, die am 22. April 1761, dem 50. Geburtstage des Fürsten, in Eisenstadt aufgeführt werden sollte. So geschah es denn auch; der Fürst erinnerte sich bald seines Versprechens und schon vom 1. Mai 1761 datirt das Anstellungsdecret Haydns. Fürst Paul Anton lebte indess nur noch ein Jahr. Er starb 1762, wie wohl aus der Trauer- und Trostrede auf den Tod des Fürsten E. von Georg Primes, die in jenem Jahre in Oedenburg erschien, zu entnehmen ist. Da er kinderlos war, so folgte ihm sein Bruder, Fürst Nicolaus Joseph, dessen allgemeine militärische

Verhältnisse schon vorhin erwähnt sind, so dass nur wenig nachzutragen ist. In der Schlacht bei Collin erwarb er sich das Ritterkreuz des Maria Theresienordens; 1765 bei Stiftung des Commandeurkreuzes desselben Ordens wurde er zum Commandeur desselben ernannt. 1783 endlich erhielt er von Kaiser Joseph II. die Ausdehnung der fürstlichen Würde auf die gesammte männliche und weibliche Descendenz. Unter diesem Fürsten gewann nun die Musik eine weitaus grössere Bedeutung als unter seinem Bruder, und es wird schwer, über diesen Fürsten zu sprechen, ohne zugleich in die Biographie Haydns einzugreifen. Fürst Nicolaus Joseph war nicht bloss Musikliebhaber, sondern mehr Musikkenner, ja sogar ausübender Musiker. Er spielte ziemlich gut Violine und Bariton, ein Saiteninstrument, auch Viola di bordone genannt, das im vorigen Jahrhundert sehr beliebt war, später aber ganz aus der Reihe der Instrumente verschwand (vgl. Art. Bariton I. 468). Anfangs behielt der Fürst noch das Marionettentheater in der ursprünglichen Form bei, später wurde es allmählig zur geistlichen und weltlichen Operette umgewandelt, bis sich endlich der Fürst entschloss, ein eigenes Opernhaus zu bauen. Hier wurde denn tagtäglich sowohl italienische Opera seria und buffa, wie deutsche Comödie gespielt, denen der Fürst regelmässig beiwohnte. Auch die Kapelle, die unter seinem Bruder noch schwach war (sie wird 1762 höchstens 15—18 Mann betragen haben), wurde allmählig mit Ausnahme des Sängercorps auf 30 Köpfe gebracht, wie aus dem Verzeichniss hervorgeht, das Gerber als Bestand der Kapelle im J. 1790 beim Tode des Fürsten angiebt. Die Vermehrung der Kapelle begann schon bald nach dem Regierungsantritt des Fürsten; denn schon 1770, bei dem später zu erwähnenden Feste in Kittsee wird die Zahl des fürstlichen Chors mit den Sängern auf 36 angegeben. Im nächsten Jahrzehnt erfährt die Kapelle keine weitere Vergrösserung. Aus dem J. 1782 ist uns nämlich in Forkels Musikalischem Almanach von 1783 p. 101. ein Verzeichniss der Mitglieder der Kapelle erhalten. Sie bestand danach ausser Haydn aus 22 Musikern und 12 Sängerinnen, zusammen also 35 Mann. Da 1790, wie vorher erwähnt, die Musikkapelle 30 Mann betrug, so ist dieselbe in den folgenden 8 Jahren nur um 8 Mann vermehrt worden. Es dürfte wohl nicht ohne Interesse sein, beide Verzeichnisse hier nebeneinanderzustellen.

Forkel (1782).

Violini: Tomasini, Panur, Mestrino, Ungricht, Hirsch, Fux, Menzl, Hofmann, Oliva, Polzelli,

Viola: Speck, Burgsteiner,
Violoncelli: Kraft, Pertoja,
Contrabassi: Schiringer, Diezel,
Oboi: Schaudick, Mayer,
Fagotti: Perzival, Stainer,
Corni: Rupp, Makowicz.

Gerber (1790).

1. *Violini:* Tomasini, Panur, Ungricht, Leopold und Zacharias Hirsch, Weber.

2. *Violini:* Griso, Oliva, Czervenka, Polzelli, Fux,

Viola: Burgsteiner, Speck.
Violoncelli: Kraft, Tauber,
Contrabassi: Schiringer, Diezel,
Oboi: Czervenka, Majer,
Fagotti: Perzival, Heiner,
Corni: Chiesa, Richl.

Ausserdem: 1 *Pauker*, 2 *Trompeter*, 2 *Clarinettisten* und 2 *Fagotti*.

Mitglieder der Kapelle liessen sich sogar öffentlich hören. Aus einem Verzeichnisse von Virtuosen, die in den Jahren 1768—1792 in Leipzig auftraten, findet sich am 4. Februar 1788 Carl Franz aus der E.'schen Kapelle auf dem Bariton, auf welchem er die von Joseph Haydn für dies Instrument gesetzte Musik zu dem Gedicht: Deutschlands Klage über den Tod Friedrich des Grossen vortrug. Die Unterhaltung der Musik und der Opern kostete dem Fürsten jährlich 40,000 Fl., wobei in Betracht zu ziehen ist, dass der Eintritt in beide Theater Jedermann frei stand. Daneben verschlangen die Bauten des Fürsten und die grossen Festlichkeiten ungeheure Summen. Noch im Anfange der Regierung des Fürsten Nicolaus Joseph

stand an der Stelle des jetzigen Schlosses nur ein mittelmässiges Gebäude, im übrigen nichts als Wiesen, Aecker, Gebüsche und Waldungen. Erst in den Jahren 1766—1769 liess der Fürst das neue Schloss mit fürstlicher Pracht und fürstlichem Aufwand erbauen. Das Schloss liegt am Neusiedlersee im Oedenburger Comitate, in einer damals grade nicht gesunden Gegend. Der Neusiedlersee bildet nämlich meilenlange Moräste, die mit Schilf und Rohrgebüschen bewachsen sind. Ausserdem war das umliegende Land vielfach Ueberschwemmungen ausgesetzt. Um solchen Uebelständen zu steuern, liess der Fürst in den Jahren 1780 und 1781 auf eigene Kosten einerseits von dem Dorfe Pamaggen aus einen auf beiden Seiten mit Bäumen bepflanzten Damm über den Morast des Sees schlagen, der bis zum Schloss E. reicht und 4300 Klafter lang ist, andererseits den Morast überhaupt abzapfen und 3 Kanäle graben, deren grösster wenigstens auf kleinen Schiffen befahren werden konnte. Trotz dieser ungesunden Lage wurde das Schloss alljährlich von Hunderten und Tausenden wegen seiner unzähligen Sehenswürdigkeiten im Innern, wie in der äusseren Umgebung besucht. Bot sich dem Auge einerseits fast in jedem der 162 Zimmer, die das Schloss in seinen 3 Stockwerken enthält, besonderes Seltenes dar, so fesselte andererseits vor Allem der grosse Garten und Park mit Springbrunnen, Cascaden, Alleen, Tempeln und Statuen. Alljährlich waren daher auch im Sommer grosse Festlichkeiten, bei denen es an hohen Besuchen nicht fehlte. Erwähnt werden vor allem im J. 1769, höchstwahrscheinlich zur Einweihung des neuen Schlosses, 3 grosse Feste, das erste für den französischen Gesandten, das zweite für die Kaiserin Maria Theresia, das dritte für den Erzherzog Ferdinand und seine Gemahlin. Vor allem glänzend waren die letzten beiden. Ein jedes dauerte 3 Tage. Als die Kaiserin anwesend war, war am ersten Tage Aufführung einer neuen Haydn'schen Oper, danach Souper und Ball. Am zweiten Tage war Concert, in dem sich auch u. a. ein Musiker auf dem Pianoforte hören liess, nachher wieder Ball. Am dritten Tage war Marionettenoper von Haydn, grosses Feuerwerk und Illumination, der der Hof in einem eigens auf einer Terrasse hergerichteten Tempel zusah. Unterhalb desselben war das ganze fürstliche Orchester aufgestellt und unterhielt die Gäste; zum Schluss war ländlicher Tanz. Aehnlich verlief das erste und dritte Fest. Es war gleichfalls alle 3 Tage Ball und ausserdem entweder Oper oder Comödie. — Als im J. 1770 in Presburg ein Landtag abgehalten wurde, bei dem Kaiser Joseph II. und Kaiserin Maria Theresia mit dem ganzen Hofe anwesend waren, gab der Fürst Nicolaus Joseph am 25. Juli ein grosses Fest, bei dem auch die Haydn'sche Kapelle sowie einige hohe Dilettanten mitwirkten. Um 5 Uhr Nachmittags gingen die hohen Herrschaften von Presburg aus nach dem Schloss Kittsee, wohin eine lange Allee führte. Am Eingang in das Schloss hatte sich mittlerweile, wie berichtet wird, das ganze fürstliche Musikcorps, 36 an der Zahl, aufgestellt. Zunächst fanden einige Cavallerie-Manoeuvres statt und um 8 Uhr begann der Ball, der bis zum Morgen dauerte. — Im September 1773 war die Kaiserin Maria Theresia wieder in Schloss E. anwesend, um der ersten Aufführung von Haydns Possenspiel »*L' infedeltà delusa*« beizuwohnen, wie sie denn noch öfter in den folgenden Jahren sich einfand, die neuen Haydn'schen Marionettenopern zu hören. Selbst ernsteren Stücken noch im Marionettentheater zuzuhören, verschmähte die Kaiserin nicht. Im J. 1779 war auch Kaiser Joseph II. in E., um der ersten Aufführung von Haydns Drama giocoso: »*La vera costanza*«, die in Wien durch Intriguen vereitelt worden war, anzuwohnen. Ueber die Festlichkeiten der 80er Jahre ist keine Ueberlieferung zu uns gedrungen. Im Winter 1782 soll der Fürst, einigen Nachrichten zu Folge, nach Paris gereist sein und sich dort etwa 1 Jahr aufgehalten haben. Ob er aber zu dem Zweck, wie zugleich berichtet wird, seine Kapelle reducirte, mag dahingestellt bleiben. Es hätte sich höchstens um die Entlassung von 8 Mitgliedern gehandelt, da von den 22 Mitgliedern des Jahres 1782, sich 14 noch 1790 in der Kapelle befinden. Hochbetagt, im Alter von 76 Jahren, starb der Fürst am 28. September 1790, nachdem ihm seine Gemahlin, eine geborne Gräfin Weissenwolf, mit der er 3 Jahre vorher die goldene Hochzeit gefeiert, am 25. Februar desselben Jahres vorangegangen

war. Fürst Nicolaus Joseph hatte seinem Kapellmeister Haydn eine lebenslängliche Pension von jährlich 1000 Gulden bestimmt, der sein Sohn und Nachfolger im Majorate, Fürst Paul Anton, freiwillig 400 Gulden noch beifügte. Im Uebrigen war Fürst Paul Anton (geboren 1738) wieder durchweg Soldat. Er hatte den 7jährigen Krieg mitgemacht, dann den Dienst quittirt, war aber später wieder eingetreten und 1784 zum Feldmarschall ernannt worden. Als solcher machte er den Türkenkrieg mit und wurde am Ende desselben zum Capitain der ungarischen Leibgarde und Ritter des goldenen Vlieses ernannt. Es war daher fast natürlich, dass er theils aus persönlicher Abneigung gegen Musik, theils auch aus ökonomischen Rücksichten, die Kapelle gleich nach dem Tode seines Vaters auflöste, nur Haydn allein den Titel eines Kapellmeisters belassend. So hat denn die kurze Zeit der Regierung Paul Antons gar keine Beziehung zu dem Musikleben der Zeit, war doch Haydn selbst den grössten Theil davon in England abwesend. Als Haydn dann im Juli 1792 zurückkehrte, hatte Fürst Paul Anton eben den Befehl über ein Corps im Breisgau erhalten. Zu Anfang 1794 wieder in Wien eingetroffen, überraschte den Fürsten der Tod schon am 22. Januar, nachdem wenige Tage vorher Haydn seine zweite Reise nach England angetreten hatte. So, kann man sagen, hatten Fürst Paul Anton und Haydn fast in gar keinen näheren Beziehungen zu einander gestanden. Anders wurde dies Verhältniss wieder unter dem Fürsten Nicolaus, dem Sohne Paul Antons (geboren 1765) und dabei doch so ganz verschieden von dem, wie es unter Nicolaus Joseph bestanden hatte. Es ist nicht leicht, ein genaues Bild vom Fürsten Nicolaus zu geben, das sowohl gegen den früheren Fürsten, wie gegen die günstigen Schilderungen absticht, die über das Verhältniss desselben zu Haydn und zur Musik überhaupt in den biographischen Notizen vorzukommen pflegen. Ich folge hier dem trefflichen Aufsätze über die E.'s von Dr. L. in Bagge's deutscher Musikzeitung 1862, dem die folgende Schilderung entnommen ist. Seine Jugend brachte Fürst Nicolaus bei dem Grafen Carl E., Erzbischof von Erlau, von der gräflich Forchtensteiner Linie (s. vorher), einem der tugendhaftesten und wohlthätigsten Menschen zu. Darnach trat er Reisen durch fast ganz Europa an, auf denen er Ueppigkeit, Verschwendung und vor allem das Prunken mit Kunstschatzen kennen lernte. Als er zurückgekehrt war, wurde er vielfach zu diplomatischen Sendungen verwendet; so war er z. B. 1792 Wahlbotschafter in Frankfurt a. M., wo es ja galt, die grösste Pracht zu entfalten. Nach diesen Antecedentien begreifen sich einigermassen die scheinbar unvereinbaren Gegensätze im Charakter des Fürsten. Seinem Cultus so ergeben, dass er tagtäglich zweimal dem Gottesdienste beiwohnte, war er doch dabei der lebenswürdigste Weltmann und entfaltete eine fast orientalische Pracht des Hofhaltes, der nach und nach sein grosses Vermögen verschlang. Zur Zeit der Herbstjagden vor allem fanden sich oft 40—50 Cavaliere aus den ersten Häusern Europa's in Eisenstadt zusammen. Fürst Nicolaus liebte nämlich besonders den Aufenthalt in Eisenstadt. Während so das Schloss E. allmählig verfiel, restaurirte der Fürst dagegen das Schloss in Eisenstadt und legte daselbst auch den grossen englischen Garten an. Hiernach leuchtet ein, welche Bewandniss es mit dem Kunstleben des Fürsten, besonders in Bezug auf Musik hatte. Auch hier galt es nur, zu prunken und als der erste Cavalier Europa's zu erscheinen. Seine Vorliebe für die Kirchencompositionen Mich. Haydn's und Anderer war wohl nichts weiter, als, wie Dr. L. richtig sagt, eine »aus Erlauer Jugenderinnerungen datirende Marotte«, bei einem Mann, der weder für Palestrina, Bach, Händel noch für Jos. Haydn, Sinn und Empfänglichkeit hatte, überhaupt in Bezug auf Kunst und Wissenschaft nur die oberflächliche Bildung eines Weltmannes besass. Weniger Kunst- als Prunkliebe war es auch, die ihn eine der reichsten und kostbarsten Gemädegallerien, meist spanische Gemälde enthaltend, anlegen, die ihn ferner in Eisenstadt einen Tempel der Tonkunst und Botanik gründen liess, der seltene Schätze aus beiden bewahrte. Eben demselben Umstande verdankte seine berühmte Kapelle ihr Entstehen, eine Kapelle, wie sie kein Privatmann je besessen. Schon ein halbes Jahr nämlich nach dem Tode seines Vaters, benachrichtigte der Fürst Haydn von Neapel aus, wo er

sich gerade aufhielt, dass er die ganze Kapelle wieder herstellen wolle und ihn zum Kapellmeister ernenne. In der Zeit ihrer höchsten Blüthe war sie 80 Köpfe stark und bestand fast aus lauter Virtuosen, so dass sie einzelne Opern besser als das Hoftheater in Wien aufzuführen vermochte. Vor allem genannt zu werden verdienen Henneberg, Bevilacqua, die beiden Tomasini, die beiden Prinster, Hyrtl, Forti, Wild etc.; auch musikliebende Cavaliere pflegten mitzuwirken, wie Fürst Rasumowski, Graf Fuchs, Lamberg etc. Der Fürst war so stolz auf die Kapelle, dass bei den Schlossbällen von auswärts herbeigerufene Musiker aufspielten, während die Mitglieder der Kapelle als geladene Gäste erschienen. Bei besonderen Gelegenheiten lud er auch, um neue Compositionen von ihnen aufzuführen, musikalische Celebritäten nach Eisenstadt ein, wie Salieri, Abt Vogler, Gyrowetz, Kreutzer, Beethoven. Die eigentlichen Dirigenten waren Fuchs für die Kirchenmusik, und Hummel für die Opern. Haydn dirimirte nur seine eigenen neuen Compositionen in Eisenstadt. Bei der Eitelkeit des Fürsten Nicolaus bleibt doch immerhin die Thatsache befremdend, dass Haydn nicht das Ansehen und den Einfluss genoss, den sein Weltruhm erwarten liess; aber sie ist wahr und wird von noch lebenden Zeugen bestätigt. Das ganze Benehmen des Fürsten, der sich die geringste Kleinigkeit erst abnöthigen liess, besagt es nicht minder, wie Haydn's beredtes Schweigen über diesen Fürsten. Je mehr aber Haydn mit Aeusserungen zurückhielt, desto mehr spielten die Texte seiner Canons mit halbverdeckter Satyre auf allerhand Zustände des fürstlichen Hofes an, die genug errathen lassen. Um nur eins hier noch zu erwähnen, liess der Fürst Haydn die weiten Wege in Eisenstadt zu Fuss machen, während dem Kammerdiener die Equipage zur Verfügung stand. Auch nach dem Tode Haydn's noch zeigte der Fürst, dass er Haydn's Musik nicht besonders liebte dadurch, dass er verschiedene Manuscripte an vornehme Verehrer verschenkte. Andere Papiere sind dann verschleppt worden bei der Sequestration, in die der Fürst 1813 verfiel in Folge der Verschwendung, die er ja allüberall zeigte. Immerhin bezog er aber während dieser Zeit noch eine Jahresrente von 80,000 Fl. Eine Folge dieser Sequestration war ferner, dass die berühmte Kapelle aufgelöst werden musste, um nie wieder mehr so zusammen zu kommen. Indess die Trefflichkeit derselben zeigte sich hierbei in so glänzendem Maasse, dass sämtliche Mitglieder vortheilhaftes Unterkommen bei Hofkapellen und reichen Adeligen fanden. — Im J. 1820 endlich bequeme sich der Fürst, und das auch erst auf Anreiben englischer Prinzen, Joseph Haydn ein Grabdenkmal in Eisenstadt zu errichten. Die Gebeine Haydn's selbst liess er allerdings wieder mit grossem Pompe bestatten, aber das Denkmal war einfach, ja geradezu ärmlich zu nennen. Eine gewöhnliche Marmorplatte, eingefasst mit einem ordinären Sandsteinquader, dem man durch Besprenkeln mit Farbe den nothdürftigsten Anschein von Granit zu geben versucht hatte! Welcher Abstand zwischen dem Fürsten Nicolaus und seinem Grossvater in Beziehung auf die Musik überhaupt wie speciell auf Haydn! Das musikalische Element scheint auch allmählig ganz aus dieser Familie geschwunden zu sein; wir hören wenigstens in der Folgezeit nichts mehr davon. — Fürst Nicolaus verlebte seine letzten Jahre in Como in Italien, woselbst er am 25. November 1833 starb. Der Sohn dieses Fürsten, der im Majorate nachfolgte, Paul Anton (geboren 1786) widmete sich ganz der diplomatischen Laufbahn. In den 40er Jahren dieses Jahrhunderts war er Oesterreichs Vertreter am englischen Hofe und starb hochbetagt im J. 1866. Sein Nachfolger, das gegenwärtige Oberhaupt der fürstlichen Linie, ist der einzige Sohn, Fürst Nicolaus, der 1817 geboren ist und 3 Söhne und 2 Töchter hat. So blüht denn diese Familie noch in zahlreicher Nachkommenschaft fort, wengleich wohl nie eine Zeit wiederkehren wird, wie die von 1761—1809, oder enger begrenzt von 1761—1790, während welcher eine so innige Congenialität zwischen einem Fürstenhause und einem Componisten bestand, den die Welt nicht mit Unrecht den Vater der neueren Instrumentalmusik nennt und den jene Jahre erst dazu bildeten.

F. J.

Etendue (französ., ital.: *estensione*, latein.: *ambitus*), bezeichnet bei den romanischen Völkern die Spannweite der Intervalle von einem Gliede zum anderen, so-

dann auch den Umfang der Singstimmen und Instrumente, sowie endlich den Umfang der überhaupt gebräuchlichen und möglichen Tonscala, gleichbedeutend mit *Diapason* (s. d.) in diesem Sinne.

Ethan, ein Sohn Kusaja's, hiess nach der Bibel einer der drei Kapellmeister Davids, der, geübt im Cimbel-, Harfen- und Trompetenspiel, den auf der linken Seite der Bundeslade stehenden Chor leitete. Siehe 1. Paral. 6 v. 16; C. 17 v. 6; Ps. 89 v. 1; 1. Reg. 4 v. 31; 1. Paral. 2 v. 6—8; C. 7 v. 42—44 und C. 26 v. 1; sowie Till's Dicht-, Sing- und Spielkunst Seite 181. †

Etheridge oder Edryeus, Georg, englischer Tonkünstler, Mathematiker und Dichter, geboren zu Thame bei Oxfordshire, studirte 1534 zu Oxford und wurde seiner ausgezeichneten Kenntniss der griechischen Sprache wegen 1553 zum Professor derselben ernannt, welche Stellung er nach der Regierung Maria's verlor und sich ferner vom Unterricht in der Musik, Mathematik und Sprachen erhalten musste. Antony Wood und andere ältere Musikschriftsteller loben E. als einen sehr talentvollen Musiker, der auch in der Composition nicht unerfahren war. Vgl. Hawkins Hist. Vol. II. p. 531. †

Etienne, Charles Guillaume, Pair von Frankreich, bekannt als dramatischer und politischer Schriftsteller, wurde am 6. Jan. 1778 zu Chamouilly im Departement der Ober-Marne geboren. Im J. 1796 kam er nach Paris, wurde Secretair des Herzogs von Bassano und 1810 Censor aller Zeitschriften, eine Stellung, die er nach der zweiten Rückkehr der Bourbonen verlor. Doch blieb er wegen seiner Kenntnisse und Redegewandtheit von dem öffentlichen Leben nicht lange ausgeschlossen. Seit 1822 wurde er wiederholt in die Deputirtenkammer und zum Vicepräsidenten gewählt, worauf er 1837 zum Pair erhoben wurde. Er starb am 13. März 1845. Unter seinen Theaterstücken sind die Texte der von Isouard componirten Opern »Cendrillon« (Aschenbrödel) und »Joconde« die berühmtesten und geeignet E.'s Namen noch lange zu erhalten. Den ersteren Text hat er übrigens nicht allein, sondern in Gemeinschaft mit Nanteuil gearbeitet.

Ett, Kaspar, vorzüglicher Orgelspieler, Kirchencomponist und gründlicher Theoretiker und Pädagog, geboren am 5. Jan. 1788 zu Erling unfern des Ammersees in Baiern, offenbarte schon in frühesten Jugend Liebe zur Musik und Lust zu ernsteren Studien, weshalb er als neunjähriger Knabe einen Platz als Chorsänger in der Benediktinerabtei Andechs fand. Ein dreijähriger Unterricht daselbst bereitete ihn tüchtig für das Gymnasium vor und bildete ihn im Gesang, Orgelspiel und Generalbass bis zu einer höheren Stufe aus. Er kam nun in das kurfürstliche Seminar zu München und genoss daselbst die Unterweisung des trefflichen Professors Joseph Schlett im Orgelspiel und des gelehrten Meisters Joseph Gratz im Contrapunkt. Von so ausgezeichneten Lehrern zur künstlerischen Selbstständigkeit geführt, schlug er denn bald auch eigene Wege ein. Der damals herrschende Kirchenmusikstyl, der sich kaum merklich von der theatralischen Schreibweise unterschied, war dem feinen und religiösen Sinne E.'s zuwider, und er richtete seine Gedanken auf die Frage, ob hier keine gründliche Abhülfe aller Uebelstände möglich sei. Eine Folge solcher Erwägungen war, dass er sich in das Studium der alten Musikwerke des Seminars vergrub und dort in der That die schmerzlich vermisste Kraft, Weihe und Erhabenheit der kirchlichen Tonkunst wiederfand namentlich in den mit Unrecht verschollenen Schöpfungen eines Ockenheim, Lasso u. s. w. Solche gelehrte Forschungen und Untersuchungen setzte er noch still und geräuschlos fort, als er bereits längst in wissenschaftlicher Hinsicht mit dem Zeugniss der Reife entlassen worden war; seine ganze Zeit war seitdem der Musik und der Beschäftigung mit classischer Literatur und Sprachen gewidmet. So kam es, dass er erst 1816 eine feste Anstellung erhielt und zwar als Organist an der Hofkirche St. Michael in München, welchem Amte er von da an bis zu seinem Tode ununterbrochen vorstand. Von jener Zeit an wurde zugleich sein Wirken auch für die Aussenwelt segensreich und fruchtbar. Nicht für sich allein hatte er sich mit der alten und mittelalterlichen Tonkunst beschäftigt; in den Aufführungen an seiner Kirche erschienen bald genug die frommen Schöpfungen des 16., 17.

und 18. Jahrhunderts, denen E. auch in seinen Compositionen möglichst nahe zu kommen suchte, und alle Welt verfolgte mit Interesse diese gediegenen Bestrebungen, die in Folge dessen nicht isolirt blieben. So verdienstvoll E. für die Wiederfindung und Einführung der alten Meisterwerke heiliger Musik, ebenso segensreich wirkte er als Lehrer und Componist; seine Thätigkeit nach allen diesen Richtungen hin gereichte seinem ganzen Vaterlande zum Vortheil und zur Ehre. Seine eigenen Arbeiten sind Muster des mehr- und vielstimmigen Satzes und schöner, natürlicher Stimmführung, ohne dass sie der Anmuth und sogar einer gewissen Eleganz entbehren, wie sie mit religiöser Würde wohl zu vereinbaren ist. Fern ist ihm im Gesang jedes rein äusserliche Wirkungsmittel, welches man eher in seiner reichen, oft pomphaften Instrumentirung finden könnte, und man kann behaupten, dass alle seine Compositionen ein ächt kirchlicher Geist durchwehe. Nach einem wenig bewegten, aber von grösster Bedeutung gewordenen Leben starb er am 16. Mai 1847. — E.'s Werke grösseren Umfangs belaufen sich auf etwa hundert, sind jedoch nur zum geringsten Theile im Druck erschienen. Von den Manuscript gebliebenen Arbeiten befinden sich in der Bibliothek der St. Michaels-Hofkirche in München u. A.: vier Messen mit Orchesterbegleitung, drei ebensolche acht- und sechsstimmig *a capella*; vier Requien; ein acht- und vierstimmiges Miserere; zwei achtstimmige Stabat mater; zwei instrumentirte Litaneien und solche für fünf und sechs Stimmen; die grosse neunstimmige Cantate »die neun Engelchöre«; viele Gradualien, Offertorien und Motetten zu vier und acht Stimmen u. s. w., u. s. w. Auch eine, ebenfalls Manuscript gebliebene Compositionslehre ist noch vorhanden. Von den gedruckt erschienenen Sammelwerken E.'s sind zu erwähnen: »40 Gradualia für die Sonn- und Festtage des Jahres« (München, bei Aibl) und »*Cantica sacra in usum studiosae juventutis*« (München, 1840).

Ettmüller, Michael Ernst, Doktor und Professor der Medicin zu Leipzig, woselbst er am 26. August 1673 geboren war und am 25. September 1732 starb. Unter seinen vielen Werken findet sich auch eins von musikalischem Interesse, betitelt: »*De effectibus musicae in hominem*« (Leipzig, 1714). †

Ettori, Guglielmo, einer der bedeutendsten italienischen Tenorsänger seiner Zeit, geboren um 1740, stand 1770 in kurpfälzischen Diensten, hielt sich sodann in Padua einige Zeit auf und begab sich von dort 1771 nach Stuttgart, woselbst er aber in demselben Jahre starb. †

Etude (französ.), d. i. Studienstück, ist der Name von Musikstücken für die verschiedensten Instrumente, deren nächste Bestimmung technische Uebung und Ausbildung des Spielers ist. Hauptsächlich wird darin eine Figur, Passage u. s. w. in möglichst verschiedenen Wendungen durchgeführt, damit der Studirende sie in allen Lagen vollkommen frei beherrschen lerne. Der Uebungsstoff ist jedoch in der E. so verarbeitet, dass Tonformen entstehen, welche dem Spieler zugleich Nahrung für seinen Geist und sein Gefühl geben. Durch diese Verschmelzung des didaktischen Zwecks mit dem ästhetischen hat die E. in neuerer Zeit immer mehr und mehr eine besondere Bedeutung erlangt. Indem man nämlich das ausschliessliche Festhalten einer gewissen Figur oder Passage, theils zu einer charakteristischen Färbung, theils zu bloß sinnlich schönen Klangwirkungen benutzte, dem Ganzen aber eine genügende Ausdehnung und Formenrundung gab, erhob man die E. zur Geltung einer selbstständigen Kunstgattung, bei der der ursprünglich instruktive Zweck oft nur scheinbar beibehalten ist. Es sind dies die sogenannten Vortrags-etuden, die oft bis zu den bedeutendsten Schwierigkeiten steigen, und, von guten Tonsetzern gearbeitet, meist wirklichen musikalischen Gehalt besitzen, sodass sie auch von den Virtuosen zur Entfaltung ihrer Bravour in Concerten benutzt werden (Concert-E.). Zu dieser Kategorie gehören u. A. auch Rob. Schumann's symphonische Etuden, Clavierstudien über ein gegebenes Thema, sowohl hinsichtlich des Tonsatzes selbst, als auch der Technik und des Vortrages in einem höheren Sinne. Wenn an sich gegen eine solche Vervollkommnung der E. auch nichts einzuwenden ist, da ja auch andere Gattungen, z. B. Tänze, zu einer künstlerischen Bedeutung erhoben wurden, die über den Namen und ursprünglichen Zweck weit

hinausgeht, so ist doch nicht zu verkennen, dass von Vielen, namentlich Claviercomponisten, die E. bis jetzt mit einer Vorliebe behandelt wurde, die nicht ohne Beeinträchtigung anderer Gattungen geblieben ist. — Gegenüber der E. stehen die Studienstücke, welche sich ausschliesslich mit der Mechanik beschäftigen, bloss auf Erlangung technischer Fertigkeit hinzielen, ohne dabei den Anforderungen an ein gefühltes, charactervolles und geistbelebtes Tonstück zu genügen. Diese nennt man *Exercices* oder Uebungsstücke.

Euchero, Pastore Arcade, ist der angenommene Name eines italienischen Gesanglehrers, der unter dem Titel: »*Riflessioni sopra alla maggior facilità che trovasi nell' apprendere il canto con l'uso di un Solfeggio di dodici monosillabi, atteso il frequente uso de gl'accidentia* (Venedig, 1746) eine Gesangschule herausgab.

†

End oder **Oud** (arab.), die Laute, s. **El Aoud**.

Eudes, Mönch von Cluny, war nach Fauchet *livre XI. c. 61* der grösste und gelehrteste Tonkünstler Frankreichs im 9. Jahrhundert.

Eugen, Friedrich Karl Paul Ludwig, Herzog von Württemberg, ausgezeichneter russischer General, wurde am 8. Januar 1788 zu Oels in Schlesien geboren und war der Sohn des 1822 verstorbenen preussischen Generals Herzogs Eugen Friedrich Heinrich. E. wurde frühzeitig von seinem Oheim, Kaiser Paul von Russland, in Dienst genommen. Er nahm an den Feldzügen von 1806—1807 in Ostpreussen und 1810 in der Türkei Theil, commandirte in den Befreiungskriegen mit Auszeichnung eine Division und 1828 gegen die Türken ein Armeecorps. Nachdem er sich vom Militärdienst zurückgezogen hatte, lebte er, wie schon sein kunstsinniger, in der Biographie K. M. von Weber's bekannter Vater, meist auf seiner Herrschaft Karlsruhe in Schlesien und starb auch dort am 16. Septbr. 1857. — Herzog E. war ein vorzüglicher Musikdilettant, von dessen Composition Lieder, Instrumentalstücke und Opern z. B. »die Geisterbraut« weithin bekannt geworden sind.

Eugenius, Traugott, ein ums Jahr 1490 als Cantor zu Thorn angestellter Musiker, der als einer der ältesten deutschen Contrapunktisten gelten darf, von denen Arbeiten gedruckt worden sind. Nach dem Reichsanzeiger vom J. 1800, Seite 538 heisst der Titel eines erhalten gebliebenen Werkes von E.: »50 neue Lieder, herausgegeben von Cothenius, genannt der Heubinder, in Harmonie gesetzt etc. und anno 1502 wieder vom neuen aufgelegt«.

†

Euklides, der Vater der Mathematik, geboren zu Alexandria um 300 v. Ch., studirte zu Athen unter Platon und lehrte dann in seiner Geburtsstadt, unter Ptolemäus Soter, die Geometrie. In seinen Schriften herrscht eine unübertroffene Strenge der Methode und des Systems. Wie fast alle altgriechischen Mathematiker hat er sich auch eingehend mit Musik, hauptsächlich mit musikalisch-mathematischen Feststellungen beschäftigt, und es werden ihm auf diesem Gebiete die beiden Werke »*Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ*« (*Introductio harmonica*, d. i. Anfangsgründe der Musik) und »*Κατατομὴ κανόνα*« (*Sectio canonis*), die von den Klängen, Intervallen, Klanggeschlechtern u. s. w. handeln, zugeschrieben, aber wohl mit Unrecht, da dieselben nur als Auszüge aus Aristoxenos anzusehen sind und überdies in einigen Manuscripten dem Kleonides zugeschrieben werden.

Eule, C. D., gewandter und gefälliger deutscher Componist, geboren 1776 zu Hamburg, erhielt schon früh eine musikalische Ausbildung, sodass er bereits 1796 als Componist mehrerer Clavierstücke und 1779 mit der Operette »die verliebten Werber« in die Oeffentlichkeit treten konnte und grossen Erfolg hatte. Später wurde er als Musikdirektor des Theaters seiner Vaterstadt angestellt und componirte für dasselbe verschiedene Schauspielmusiken, sowie die Opern »der Unsichtbare«, »Giaffar und Zaide« und »das Amt- und Wirthshaus«, von welchen die erste allgemein bekannt und beliebt wurde, die anderen in Hamburg ebenfalls Glück machten, aber wohl nicht auf andere Bühnen gelangt sind. Ausserdem schrieb und veröffentlichte er noch ein Concertino, Sonaten, Rondos, Variationen, Polonäsen u. s. w.

für Pianoforte, die sehr dankbar und ansprechend sind. E. selbst starb zu Hamburg im J. 1827.

Eulenstein, Anton Heinrich Edler von, kunstgebildeter Musikdilettant, geboren 1772 in Wien, war in seinen Mannesjahren k. k. Beamter, hatte aber von jeher der Tonkunst sich mit Lust und Eifer gewidmet und sogar eine kurze Zeit hindurch den Unterricht Mozart's genossen. Sein Hauptinstrument war die Violine, die er mit Fertigkeit und Geschmack spielte. Als Componist hat er sich durch Quartette, Sonaten, Gesänge, komische Singspiele (»die Wanderschaft«, »der gebesserte Lorenz«, »Vetter Damian«, »der Perrückenmacher« u. s. w.) bekannt gemacht. Ausserdem war er Dirigent eines Wiener Dilettantenorchesters. Gestorben ist er zu Wien am 14. Novbr. 1821.

Euler, Leonhard, einer der grössten Mathematiker und Akustiker, geboren am 15. Apr. 1707 zu Basel, studirte auf der Hochschule seiner Vaterstadt und genoss daselbst den Unterricht Joh. Bernouilli's, dessen ausgezeichnete Söhne Daniel und Nicolas seine Freunde waren. Durch die beiden letzteren, die Katharina I. nach St. Petersburg berufen hatte, wurde auch E. veranlasst, dorthin zu gehen und wirkte als Professor der Physik und der höheren Mathematik an der Universität und an der Akademie. Im J. 1741 folgte er einem Rufe des Königs Friedrich II. an die Akademie der Wissenschaften zu Berlin, kehrte aber 1766 nach Petersburg zurück und starb daselbst am 7. Septbr. 1783 als Direktor der mathematischen Klasse der Akademie, nachdem er die letzten Jahre in völliger Blindheit verlebt hatte. Sein Fleiss und seine Fruchtbarkeit, von denen 45 grosse Werke und 700 Aufsätze zeugen, sind staunenswerth. Die mathematische Theorie der Musik behandeln u. A. folgende seiner Schriften: »*Dissertatio de sono*« (Basel, 1727); »*Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiiis dilucide expositae*« (Petersburg, 1729, 2. und 3. Aufl. 1734 und 1739); »*Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis*« (Berlin, 1750); viele Abhandlungen über Fortpflanzung des Schalles, über Schwingungsverhältnisse von Saiten, Glocken, Paukenfellen, Stäben, der Luft u. s. w.; in seinen »*Lettres à une princesse d'Allemagne*« (3 Bde., Berlin, 1768—72, deutsch von Kries, 3 Bde., Leipzig, 1792—94) handeln mehrere Briefe vom Schalle und dessen Geschwindigkeit, von den Con- und Dissonanzen, von den 12 Tönen des Claviers, von der Aehnlichkeit zwischen Farben und Tönen u. s. w. Dass er sich hierbei auch oft sehr widerlegbaren und in der Praxis unhaltbaren Hypothesen hingab, darf nicht in Erstaunen setzen; gleichwohl sind seine Forschungen auch auf diesem Gebiete scharfsinnig, tief und geistreich. — Von seinen dreizehn Kindern kam Johann Albert E., geboren am 27. Novbr. 1734 zu Petersburg, gestorben als russischer Staatsrath am 18. Septbr. 1800, als gründlicher und gewandter Mathematiker seinem Vater am nächsten.

Eumolpus, berühmt als Sänger der Periode vor dem trojanischen Kriege, war der Sohn des Poseidon und der Chione, soll aus Thracien in Attika eingewandert sein, mit den Eleusiniern den König Erechtheus bekriegt und die eleusinischen Mysterien gestiftet haben. Von diesem E. unterscheidet man andere gleiches Namens, den Sohn des Musäus und Schüler des Orpheus u. s. w. Der Name ist überhaupt einer aus der Reihe jener uralten priesterlichen Sänger, welche durch Gründung religiöser Institute unter den rohen Bewohnern von Hellas Cultur und Gesittung verbreiteten. Von dem Gründer der eleusinischen Mysterien hatte ein vornehmes Geschlecht in Athen den Namen der Eumolpiden, aus dem die Priester der Demeter in Eleusis gewählt wurden.

Euneos, Sohn Jasons und der Königin der Insel Lemnos, Hypsipyle, war ein sehr berühmter altgriechischer Kitharist im alten Griechenland. Derselbe erhielt in den nemeischen Spielen den Preis und ordnete an, dass alle seine Nachkommen sich der Kunst des Citherspiels widmen müssten. Lange Zeit hindurch hatten sie als Zunft einzig die Musik bei den Opfern in Athen auszuführen und noch länger hinaus nannte man die Kitharöden daselbst, selbst wenn sie keine Nachkommen E.'s waren, Euniden.

†

Eunike, Friedrich, ein vortrefflicher deutscher Tenorsänger, geboren zu

Sachshausen bei Oranienburg am 6. März 1764, war der Sohn und Musikschüler eines Cantors. Zum Studium der Theologie bestimmt, konnte E., der in Berlin eine erhoffte Unterstützung nicht fand, dieses nicht durchführen und bewarb sich um die Präfektenstelle beim Berliner Currende-Chor, die er auch erhielt. Seine schöne Stimme erregte damals Aufsehen und verschaffte ihm 1786 den Ruf als markgräfl. Schwedt'schen Kammersänger, in welcher Stellung er auch zum ersten Male die Bühne betrat. Im J. 1788 erhielt er ein Engagement in Mannheim, ein Jahr später ein solches in Mainz; 1792 und 1793 war er bei der Bühne in Bonn, ging aber von dort zur deutschen Operngesellschaft nach Amsterdam und 1795 nach Frankfurt a. M., überall ausserordentlichen Beifall gewinnend. Die Kriegsunruhen trieben ihn 1796 aus Frankfurt und glücklicher Weise nach Berlin, wo er die Hauptstätte seines Ruhms finden sollte. Denn beim königl. Theater bis 1823, in welchem Jahre er in den Pensionsstand trat, angestellt, trat er in allen ersten Tenorparthien des damaligen Repertoirs auf und war der Liebling des Publikums, seiner Bühne eine Zierde. Hochbetagt starb er zu Berlin am 12. Septbr. 1844. — Was E. als fertigen Sänger besonders zu Statten kam, waren seine gründlichen musikalischen Kenntnisse, die ihn auch befähigten, als Componist mit Liedern und Gesängen hervorzutreten und Clavierauszüge von Opern, u. A. den zur »Zauberflöte« anzufer-tigen. — E. war zweimal verheirathet, und seine Gattinnen, ebenso seine Töchter nahmen eine hervortretende Stelle in der musikalischen Welt ein. Seine erste Gattin Henriette, geborene Schüler, geboren 1772 zu Döbeln in Sachsen, gehörte ihm seit 1796, aber kaum ein Jahr an, da er sich von ihr scheiden liess, worauf sie einen Dr. Meyer und auch von diesem 1805 geschieden, den Schriftsteller Professor Schütz heirathete. Sie war zwar auch Bühnensängerin, aber vorzugsweise Schauspielerin und machte als Frau Händel-Schütz durch ihr Talent für das Deklamatorische und Mimisch-Plastische bis 1820 das grösste Aufsehen. Seitdem zurückgezogen von der Bühne, starb sie zu Cöslin am 4. März 1849. — E. verheirathete sich 1797 abermals und zwar mit Therese, Tochter des Violinisten Ignaz Schwachhofer. Dieselbe war am 24. Novbr. 1776 zu Mainz geboren, gehörte schon seit 1789 der Bühne an und war in Mainz, Amsterdam und Frankfurt a. M. engagirt gewesen. Auch sie war 1796 nach Berlin gekommen, wo sie eine Zierde des Hoftheaters in der Gattung der komischen Oper, auch im Lustspiele, bis 1830 war. Seitdem pensionirt, starb sie am 16. März 1849 zu Berlin. Ihrer Ehe mit E. entstammt zunächst die wegen ihrer herrlichen hohen Stimme und ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit gefeierte Johanna E., geboren 1798 in Berlin, welche von 1812—1825, in welchem Jahre sie den berühmten Historienmaler Professor Krüger heirathete, der Berliner Hofbühne als ausgezeichnete Soubrette angehörte und am 28. Aug. 1856 starb. — E.'s jüngere Tochter, Katharina E., liess sich 1823 zuerst in Concerten zu Berlin als Sängerin hören, worauf sie 1824 beim königstädtischen Theater engagirt wurde. Von dort aus verheirathete sie sich mit dem Violinisten Mühlenbruch, ging mit demselben 1830 nach Bremen, sodann nach Schwerin und starb in letzterer Stadt im J. 1842.

Eunomius oder **Eunomos**, ein altgriechischer Kitharöde aus Lokris, dem seine Landsleute eine Statue setzten, die ihn mit der Lyra, auf der eine Heuschrecke sass, darstellte. Nach der Sage nämlich soll in dem Augenblicke, als ihm während eines musikalischen Wettstreites eine Saite sprang, eine Heuschrecke sich auf das Instrument niedergelassen und durch ihren Gesang den fehlenden Saitenton in richtiger Folge ersetzt haben.

Eunuch, im Allgemeinen gleichbedeutend mit **Castrat** (s. d.), werden besonders die entmannten Wächter genannt, denen im Orient die Obhut über die Frauen eines Harems anvertraut ist.

Euouae (**Evovae**) ist eine Zusammenstellung der sechs Vocale aus den beiden Wörtern *seculorum amen*, auf welchen im Kirchengesange seit Alters her die der Doxologie oder dem *Gloria patri* am Schlusse eines jeden Psalmes angehängten Tropen mit ihren Differenzen beschlossen wurden. Der Tropus war ein kurzer Gesang, der dem Anfang und Ende, sowie der Modulation desjenigen Tones, dem

er angehörte, entsprach (S. Tropen); die Differenzen dagegen waren verschiedene melodische Abweichungen von den ursprünglichen Formeln der Tropen.

Euphon, dem griechischen εὐφωνία (s. Euphonie) nachgebildet, nannte Chladni ein von ihm erfundenes, 1790 am 8. März zuerst fertig gewordenes Tonwerkzeug, in welchem mittelst Glasstäben, die man durch Streichen mit genässten Fingerspitzen in Längsschwingungen versetzte, eng damit verbundene Eisenstäbe tönend erregt wurden. Die innere Einrichtung dieses Instrumentes, lange Zeit vom Erfinder geheim gehalten, beschrieb derselbe hinterher selbst in einer Broschüre: »die Theorie und Anleitung zum Bau des Clavicylinders (s. d.) und damit verwandter Instrumente« (Leipzig, 1821). Später vervollkommnete Chladni den Bau dieses Instruments noch, liess die Beschreibung dieser Vervollkommnung im 24. Jahrg. der Leipz. musikal. Zeitung (1822, Seite 789, 805 und 821) abdrucken, und gab zum besseren Verständniss eine Kupfertafel bei. Dies E. hatte in seiner im Juli 1822 zuerst dargestellten vollendetsten Form die Gestalt eines Kastens von 80,4 Cm. Länge, 49,4 Cm. Breite und 15 Cm. Höhe. In dem Kasten befanden sich auf dem mit schiefer Oberdecke gearbeiteten Resonanzboden in horizontaler Ausbreitung die eisernen Klangstäbe nebeneinander befestigt. Diese Befestigung geschah bei jedem Stabe an zwei gleichweit von der Mitte desselben entfernten Schwingungsknotenstellen, die man vermöge Bestreuung des Stabes mit Sand vor dessen tönender Erregung fand. Die Klangstäbe waren an ihren Enden aufwärts gebogen. Zwischen den gebogenen Enden derselben waren die gläsernen Streichstäbe, alle von ziemlich gleicher Länge (34 bis 39 Cm.) und Thermometerröhren nicht unähnlich, fest eingeklemmt, so dass sie die Klangstäbe vertikal theilweise deckten. Die Streichstäbe wurden an ihren Enden von einem Rahmen bedeckt, der die Einklemmung derselben dem Auge verbarg und der zugleich an einer Seite mit Wasser gefüllte Behälter besass, die zum Anfeuchten der Fingerspitzen vor und während des Spielens dienten. Zwischen beiden Stabarten wurde von der rechten Aussenseite des Kastens ein mit Tuch bespannter Rahmen geschoben. Diese Vorrichtung sollte die Klangstäbe vor den öfter den nassen Fingerspitzen entfallenden Wassertropfen schützen, welche leicht ein Rosten derselben veranlassen konnten. Die Streichstäbe, zu den Ganztönen der C-durleiter von blauem und zu den Halbtönen von milchweissem Glase gefertigt, welche von dem Spieler behandelt wurden und dem Auge allein sichtbar waren, mussten jeden Nichtkenner des E.'s zu der Annahme bringen, dass sie die Tonerzeuger seien, weshalb es Chladni auch leicht fiel, die innere Einrichtung des E.'s lange Zeit als Geheimniss zu wahren. Uebrigens sei hier noch nebenbei bemerkt, dass durch Streichung gläserner oder anderer elastischer Stäbe mit nassen Fingern, harzigen Handschuhen oder einer ähnlich construirten Mechanik nach der Länge hin einen Klang hervorzubringen, so wie, das Wesentliche des E., die Einwirkung einer solchen Streichung auf andere mit den gestrichenen Stäben innig verbundene, zuerst von Chladni entdeckt wurde. Er selbst sagt hierüber in oben angeführter Schrift Seite 17. »Die Idee, einen klingenden Körper, der transversale Schwingungen macht, durch longitudinales Streichen eines daran in die Quere angebrachten Stabes in Bewegung zu setzen, habe ich zuerst 1790 an meinem E. ausgeführt, und seit dem ist sie auch von einigen Andern zu einer Art von E. angewendet worden, und ganz neuerlich auch in Frankreich von Herrn Savart zu einigen theoretischen Versuchen.« Zu den Andern, welche eine Art von E. bauten, deren Erzeugnisse weitere Beachtung fanden und die somit Chladni's, Verdiensten Gefahr zu bringen drohten, ist besonders Dr. Quandt in London zu rechnen, der bald nach Chladni's erstem Auftreten mit dem E. mit einem auf dieselbe Theorie basirenden Tonwerkzeug vor die Oeffentlichkeit trat. Chladni berichtet, um sich die Erfindung der Theorie zu wahren, über sein Verhältniss zu Quandt in oben erwähnter Schrift Seite 158 folgendermassen: »Dr. Quandt, der damals (vor 1790) in Jena studirte, hernach praktischer Arzt zu Niesky in der Oberlausitz war und vor mehreren Jahren gestorben ist, baute 1790, durch Erzählungen von einem zu Anfange desselben Jahres zu Stande gebrachten E. veranlasst, ein Instrument, wo an den kürzeren Schen-

keln einer Gabel der Streichstab (wozu er sich schmaler Glasstreifen bediente) rechtwinklich angebracht war. Als er es im Journale des Luxus und der Moden bekannt machte, waren einige Aeusserungen so, als ob er sich die eigentliche Erfindung zuschriebe. Ich hielt also für nothwendig, einiges dagegen zu erwidern; er erklärte hierauf im Intelligenzblatte desselben Journals, er habe nie geleugnet, dass er mir die erste Idee seines Instruments zu verdanken habe; wodurch also dieser Streit schneller, als sonst gewöhnlich literarische Fehden, geendet war. — Das Tonreich, welches Chladni dem E. gewöhnlich einverleibte, bot chromatisch die Klänge von c bis f^3 , und nur wenige umfangreichere, die Töne von F bis f^3 führende E.'s sind überhaupt gebaut worden. Diese Grenzen sind jedoch nicht geboten, vielmehr vermag man bis in die tiefsten Contratöne und in die viergestrichene Oktave gehende E.'s zu fertigen, allein die Klänge unter C sind von nicht ausreichender Kraft, und die über f^3 hinausgehenden von unschöner Wirkung. — Die Applicatur auf dem E., welche Chladni in seiner Schrift § 103 eingehender behandelt, ist der auf dem Pianoforte nicht unähnlich, wenn man statt des Niederdrückens der Taste sich ein ruhiges Fortbewegen der Finger auf den Glasstäbchen denkt, welche im Raum einer Spanne die Töne einer Oktave bieten. Dieser Technik jedoch fremd ist die von dem Erfinder später angewandte und empfohlene Praxis, öfter, wenn man zwei oder mehrere einander benachbarte Töne anzugeben hat, mit demselben Finger von einem Streichstabe zum andern fortzurutschen. Diese Praxis, besonders auf chromatische Gänge in der Höhe angewandt, gestattet gebundene und gestossene Tongänge zu machen, die auf andere Weise gar nicht auszuführen möglich sind. Man kann auch bisweilen durch ein solches Fortrutschen bei einem Läufer den Fingern eine bequemere Lage verschaffen, so dass in manchen Fällen der Vortheil erwächst, als wenn man noch einen Finger mehr hätte. — Die Tonstücke, welche auf diesem Instrumente die dankbarste Darstellung zu erhoffen haben, müssen in langsamer Bewegung geführte Tongänge enthalten, die in der Tonführungsweise ihre höchste Aufgabe suchen, denn je nach dem wechselnden Druck der Finger bei der Streichung der Stäbe entströmen den Klangstäben die Töne in einer Klangweise, wie sie ausser dem E. nur die Glasharmonika (s. d.) zu geben vermag. Die Klänge des E. sind jedoch nicht so nervenerschütternder Natur, wie die der Harmonika, und deshalb länger zu ertragen, was wohl in gewisser Beziehung als ein Vorzug des E. zu betrachten ist. Diesem Vorzuge gesellt sich noch der bei, dass auf dem E. auch schnellere Tonsätze und Läufer ausführbar sind, wodurch dasselbe sich als mehr concertfähig ergibt. Trotz aller vorzüglichen Eigenheiten des E. ist dasselbe nur von seinem Erfinder in Concerten vorgeführt, nach dessen Ableben, so viel bekannt, nirgend mehr gebaut worden und ganz ausser Gebrauch gekommen. Ob sich bis zur Jetztzeit noch E.'s erhalten haben, ist bisher ebensowenig festgestellt worden. Viel zu dem Verschwinden des E.'s aus dem Kreise der Tonwerkzeuge mag wohl die der menschlichen Gesundheit zuweilen schädliche Tonerregungsart beigetragen haben. Ein langanhaltendes Streichen der Stäbe, welches sich, wenn man eine Fertigkeit auf dem E. erhalten will, nicht umgehen lässt, muss im Uebermass einen Reiz auf die Nerven ausüben, welche sich bekanntermassen auf der inneren Fläche der Fingerspitzen zur Verstärkung des Tastsinnes in kleine Wärzchen enden. Die Vibration der Streichstäbe erzeugt selbst bei gesunden Spielern schon mit der Zeit ein Kribbeln in den Fingerspitzen, was, bei geringem Unwohlsein desselben sich oft in lästigster Weise bemerkbar macht. Bei solchen Einwirkungen auf das Nervensystem des Spielers lässt sich wohl annehmen, dass das E. sehr bald immer mehr gemieden wurde, da sich in der abendländischen Musikentwicklung auch nicht einmal die Nothwendigkeit der Pflege desselben herausgestellt hatte.

C. Billert.

Euphonie (griech.: εὐφωνία), d. i. Wohllaut der Töne, bezieht sich auf den Klang oder die Qualität des Tons, z. B. der Stimme, ohne Rücksicht auf deren äussere Erscheinung in irgend einem Verhältnisse. Erst die späteren mittelalterlichen musikalischen Schriftsteller, wie Tinctor (*Term. mus. diffin.*) erklären die E. für gleichbedeutend mit Harmonie (*videm est quod armoniaa*). Andere ältere wie

Marchettus, *Lucidarium* cap. III. (Gerbert, *script.* III. 81) übersetzen E. ganz sprachgemäss mit »Wohlklang« (*bona sonoritas*) oder wie Isidorus (*ibid.* I. 21) mit »Wohllaut der Stimme« (*»Euphonia est suavitas vocis.«*). E., vereinigt mit Eurhythmie (s. d.), erhoben bei den Griechen ein Tonstück erst zum Kunstwerke.

Euphonion ist der Name eines in der Militairmusik gebräuchlichen, vom Instrumentebauer Sommer 1843 erfundenen, chromatischen Baritoninstrumentes von Blech mit drei Ventilen, das in *C*-, *B*- und *A*-Stimmung geführt wird; die Klangfarbe der Töne desselben ist denen des Tenorhorns nicht unähnlich. Das E. wird in gleicher Weise wie der Bariton (s. d.) und wie das Tenorhorn verwerthet, zur Darstellung der Mittelstimme, bassverstärkend oder melodieführend. Zuweilen findet man auch in Harmoniemusiken zwei E. an Stelle der Fagotte in Gebrauch. Die Töne für das E. notirt man gewöhnlich im Bassschlüssel; die höheren, wie beim Tenorhorn, im Tenor- oder Violinschlüssel. Viele Instrumentfertiger haben sich mehrfache Verbesserungen an dem E. erlaubt, unter welchen jedoch keine so bemerkenswerth ist, als die von Cervený in Königgrätz, indem der letztere durch dieselben bei dem E. einen noch volleren Ton zu erzielen wusste. Nach Zamminer's *Akustik* (1855, Seite 313), war das von Sommer construirte E. das erstgebaute Ganzinstrument (s. d.). C. B.

Euphonikon ist ein von Beale in London erfundenes Musikinstrument, das aber wahrscheinlich wieder in Vergessenheit kam. Es hatte die Eigenschaften des Pianoforte mit denen der Harfe vereinigt, umfasste 7 Oktaven und hatte zugemacht die Grösse eines Spieltisches, nur etwas länger. Die Basssaiten traten oben offen hervor; ein dreifacher Resonanzboden unterstützte die Klangwirkung. M-s.

Euphorion, ein altgriechischer Tonkünstler, soll Gesänge mit Begleitung des Psalteriums, der Pandura und Sambuka componirt haben. Vgl. Laborde. †

Euphranor, ein pythagoraischer Philosoph und Musiker, Zeitgenosse des Platon, soll ein Buch *περὶ αὐλῶν* (von den Flöten) geschrieben haben; bis auf uns ist dasselbe nicht gekommen. Vgl. Athen. Lib. IV. †

Euporistus (latein., griech.: *εραυλής*), nannte man jeden der geweihten Priester zu Rom, welcher am 14. Juni beim Fest der Flötenweihe im Tempel der Minerva theilhaftig war. Till's *Sing-, Dicht- und Spielkunst* I. 1. †

Euremont, Charles de Saint, oder Charles de Saint Denis, ein französischer Edelmann aus der Niedernormandie, der sich grösstentheils in England aufhielt, wo er auch am 20. September 1703 im 92. Jahre starb, hat in seinen *Oeuvres meslées* Tom. III. p. 579—591 auch über die Oper damaliger Zeit geschrieben. †

Eurhythmie (aus dem Griech.) heisst seit dem klassischen Alterthume her das richtige Verhältniss, das Ebenmass in der Bewegung, z. B. im Tanze, im Takte der Musik und in der Poesie. Nicht blos in den bewegten Formen, sondern auch in den unbewegten kann übrigens in Rücksicht auf das erwähnte Erforderniss von E. die Rede sein. Sonst nennt man auch mehr im Allgemeinen jede schöne Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen E., namentlich in einem Kunstwerke, das, um vollkommen zu sein, auch der Euphonia (s. d.) bedarf.

Euripides, neben Aeschylus und Sophokles der vorzüglichste altgriechische Tragiker, geboren am 5. Octbr. 480 v. Chr., gerade am Tage des berühmten Seesieges seiner Landsleute über des Xerxes Uebermacht, hatte eine treffliche Kunst- und philosophische Bildung erhalten und war mit Sophokles innig befreundet. Von seinen dramatischen Stücken, deren Zahl auf 75, von Einigen sogar auf 120 angegeben wird, sind nur 19 auf uns gekommen. Er starb im J. 407 v. Chr. während eines Besuchs beim Könige Archelaus von Macedonien, der Sage nach in Folge eines Hundebisses.

Eustachio, Luca Antonio, italienischer Edelmann aus Neapel und ums Jahr 1605 Kämmerer des Papstes Paul V., erfand eine dreichörige Harfe, die jedoch keine weitere Verbreitung fand. Vgl. Furetière, *Dictionnaire*, Art. Harpe. †

Eustachische Röhre oder **Trompete** (latein.: *tuba Eustachii*), nennt man einen Kanal, welcher die Trommelhöhle mit der Mundhöhle verbindet, wodurch die Luft in ersterer mit der Atmosphäre in Verbindung steht. Die Leichtigkeit, mit welcher das Trommelfell die Schallgeschwindigkeit der Luft aufnimmt, hängt wesentlich von dem Grade seiner Spannung ab. Eine zu starke Spannung desselben könnte leicht entstehen, wenn die Trommelhöhle vollständig abgeschlossen wäre. Gase und Dämpfe, welche sich im Inneren der Höhle entwickeln, verbunden mit einer Abnahme der Spannung der äusseren Luft, müssten das Trommelfell nach Aussen drücken; entgegengesetzte Ursachen nach Innen. Solchen Uebelständen ist durch die E. vorgebeugt. Wird dieser Kanal durch Krankheit verstopft, so tritt jedesmal Schwerhörigkeit ein. Den Namen erhielt diese Röhre nach dem italienischen Anatomen Bartolomeo Eustachio, der dieselbe zuerst beschrieb. Siehe **Gehörwerkzeuge**. O.

Eustathius, der berühmte griechische Erklärer des Homer und anderer alter Klassiker, war anfangs Diakonus und Lehrer der Rhetorik in seiner Vaterstadt Konstantinopel, aber seit 1155 Erzbischof von Thessalonich, wo er 1198 starb. Sein Commentar zum Homer (4 Bde., Rom 1542—50, Fol.; 4 Bde., Leipzig, 1825 bis 1828, 4.) ist eine wahre Fundgrube philologischer Gelehrsamkeit und enthält auch viele werthvolle antiquarische Mittheilungen über Musik.

Euterpe, eine der neun Musen, und zwar im eigentlichen Sinne die der Musik, war, der Sage nach, die Tochter des Zeus und der Mnemosyne, die Ergötzerin, Freudespenderin, und vom Flussgotte Strymon Mutter des Rhesos. In antiken Darstellungen sieht man sie mit der von ihr erfundenen Flöte sitzend oder stehend, zuweilen auch nur mit einer Rolle in der Hand, in Ambrakia sich auflehnend, ja auch tanzend.

Euthia (griech.), eine von der Tiefe zur Höhe aufsteigende Tonfolge, als Gegensatz von Anakamptos. S. **Melopöie**.

Eutitius, Augustin, Minorit, Sänger und Componist, befand sich 1643 in der merkwürdigen und berühmten Kapelle des Polenkönigs Wladislaus IV. Einen besonders künstlich gesetzten dreistimmigen Canon von E. findet man in Scacchi Cribro p. 209. †

Evacuant (latein.), auch Windauslasser, Windabführer und ähnlich genannt, ein mechanischer Zug an der Orgel, der eine Klappe im Windkanal öffnet, um den nicht mehr gebrauchten Wind hinauszulassen.

Evander, griech. Euandros, war, der Sage nach, ein Heerführer der Arkadier, der etwa sechzig Jahre vor dem trojanischen Kriege nach Italien gekommen und auf der Stelle, wo später Rom erstand, am palatinischen Berge, dessen Namen man von der arkadischen Stadt Pallantium ableitete, eine Niederlassung gegründet und griechische Gesittung, Götterdienst, Musik und musikalische Instrumente zuerst in Italien eingeführt haben soll.

Eve, Alfonso d', ein zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Paris lebender Tonkünstler, von dessen Composition daselbst »*Airs serieux et à boire*« (1710), Trios für verschiedene Instrumente und *Missa a 1, 2, 3 voci e 5 stromenti* erschienen sind.

Eveillon, Jacques, französischer Geistlicher, geboren zu Angres 1582 und ebenda als Domherr der Stiftskirche und Grossvicar des Bischofs im December 1651 gestorben, hat unter vielen von ihm herausgegebenen Schriften auch eine die Musik berührende: »*De recta psallendi ratione*« (Flexiae, 1646) veröffentlicht. Vgl. Gerber, Tonkünstlerlexikon Th. 1. p. 392. †

Evers, Karl, trefflicher Pianofortevirtuose und Componist, geboren am 8. Apr. 1819 zu Hamburg, erhielt mit 6 Jahren in Jacques Schmitt seinen ersten Musiklehrer und machte als Pianist so gewaltige Fortschritte, dass er sich, 12 Jahr alt, in seiner Vaterstadt öffentlich mit grossem Beifall hören lassen konnte und ermuntert wurde, nicht lange darauf eine erfolgreiche Kunstreise durch Dänemark und Schweden zu machen. Im J. 1837 begab er sich nach Hannover, wo er beim Organisten Zieger Unterricht in der Theorie der Musik nahm. Nach Hamburg zu-

rückgekehrt, studirte er Composition bei Karl Krebs und empfing während eines Aufenthalts in Leipzig 1839 noch einige Unterweisungen Mendelssohn's. Die Frucht dieser Studien waren einige grössere Compositionen, Quartette, Sonaten u. s. w., die noch stark dem Formalismus huldigten. Von Leipzig aus wandte sich E. zu mehrjährigem Aufenthalte nach Paris, sodann nach Wien und liess sich endlich in Gratz nieder, wo er 1858 eine Musikhandlung gründete, Unterricht erteilte und auf ein gediegeneres Kunstleben sehr vortheilhaft einwirkte. Seit 1872 lebt er als Musiklehrer wieder in Wien. — Unter seinen Compositionen ragen Clavierstücke im Salonstyl, mehrere Etüden, sowie einige Lieder und Gesänge durch mehr als vorübergehenden Werth hervor. — Seine Schwester, Kathinka E., geboren am 1. Juli 1822 zu Hamburg, hat sich als Sängerin grossen Ruf erworben. Von Hamburg aus, woselbst sie ihren Gesangunterricht erhalten hatte, ging sie nach Hannover, wo sich kein Geringerer als H. Marschner ihrer völligen musikalisch-dramatischen Ausbildung widmete. Von diesem Meister empfohlen, wurde sie 1838 für das Stadttheater in Leipzig engagirt und sang 1840 an der Wiesbadener und 1846 an der Stuttgarter Hofbühne. Von Stuttgart aus begab sie sich nach Italien, woselbst sie an einigen grösseren Operntheatern mit Beifall auftrat. Seit etwa 1856 scheint sie der öffentlichen Laufbahn ganz entsagt zu haben.

Eversio oder **Evolutio** (latein., italien.: *rivolgimento*), die Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkte. S. **Contrapunkt** und auch **Inversio**.

Evirato (italien.) ist identisch mit **Castrat** (s. d.).

Evlus ein altgriechischer Flötenbläser aus Chalcis, der auch auf der Hochzeit Alexanders des Grossen sich als Bläser und Chorleiter hervorthat. Vgl. Athen. lib. 12 und Plutarch. †

Evovae, s. **Euouae**.

Ewflr ist in der persisch-türkischen Musik eine Tempo- und Rhythmusbenennung zu gleicher Zeit. Dieselbe zeigt an, dass das Tonstück sich im Allegretto-tempo bewegen, im fünf Achteltakt geschrieben sein, und jedes der Achtel oft vier Zeittheile zeigen muss. 0

Ewidoch nennen die Türken den ungefähr unserem *f* entsprechenden Klang ihrer Grundtonleiter, welche Tonleiter der unserigen in *A*-moll bis auf die Töne *h* und *f* durchaus gleich ist; *h* erklingt etwas tiefer und *f* etwas höher als bei uns. Die Türken deuten diese Grundtöne auch mittelst Farben an (s. **Farbenscala**), in welcher Andeutungsweise für den Ton *E*. schwarz eintritt. 0

Ewzât heisst in der türkischen oder persisch-türkischen Musik eine Zeitbestimmung für ein Tonstück, dessen genaue Erkenntniss bei uns bisher noch nicht bekannt ist. Wahrscheinlich bewegt sich ein in *E*. geschriebenes Tonstück nach unserer Angebungsart im Allegrettotempo, hat dreizehn Achtel in einem Takte oder in einer Periode, von denen jedes Achtel zwei gleiche Zeittheile zeigt. 0

Exaudet, Joseph, französischer Tonkünstler, geboren zu Rouen um das Jahr 1710, war vom Jahre 1749 bis zu seinem Tode 1763, erster Violinist im Opernorchester zu Paris. Ein Menuett seiner Composition erfreute sich in Frankreich sehr grosser Beliebtheit und wurde nach *E*. benannt; über dasselbe wurden viele Variationen, Trios u. s. w. geschrieben. †

Excellentes (sc. *voces, claves*, latein.) ist der Name: a) der drei obersten Töne (*f*¹, *g*¹, *a*¹) des Tetrachordes Hyperboläon im griechischen Tonsystem. S. **Tetrachord**; b) der vier höchsten Töne *bb-ee* (auch zuweilen der Töne *e-aa*) im System der Hexachorde. S. **Solmisation**.

Excellentium extenta (latein.), die dritte Saite des Tetrachordes Hyperboläon (*Paranete hyperbolason*) im griechischen Tonsysteme, die unserem *g*¹ entspricht. S. **Tetrachord**.

Exclamatio (latein.), d. i. der Ausruf, eine oratorische Figur, welche in der Musik durch das Aufwärtssteigen oder Springen consonirender oder dissonirender Töne, je nachdem der herrschende Ausdruck diese oder jene verlangt, ausgeführt, oder eigentlich mehr nachgeahmt wird.

Exklusus oder **Summus sonus** (latein.), die Quinte, als der zu oberst liegende

Bestandtheil der *Trias harmonica*, oder des Dreiklangs (Grundton, Terz und Quinte).

Executirung (französ.: *Exécution*), s. Ausführung.

Exequiae (latein.), die Exequien, bei den Römern der Leichenzug, nannte man in der alten Kirche alle Feierlichkeiten, welche bei der Beerdigung gebräuchlich waren. Dahin gehörten das Absingen von Psalmen, Antiphonen und Responsorien und hin und wieder auch die Feier des Abendmahls. Im Allgemeinen bezeichnet in der katholischen Kirche noch gegenwärtig das Wort E. dieselben Bestattungsceremonien, hauptsächlich aber die Seelenmessen, welche einige Tage oder Wochen nach dem Begräbniss für den Verstorbenen abgehalten werden. Die ganze Trauerfeierlichkeit ist folgendermassen angeordnet: a. die Empfangnahme (Aussegnung) der Leiche Seitens der Kirche zum Begräbniss, wobei die Antiphone »*Si iniquitates*« mit dem Psalm »*De profundis*« im siebenten Ton angestimmt wird, an die Sündhaftigkeit der Menschen und das Gericht Gottes mahnend; nach einigen Versikeln und Responsorien empfiehlt der Priester die abgeschiedene Seele der Barmherzigkeit des Höchsten. Darnach beginnt derselbe die Antiphone »*Placabo domino*« und der Chor führt mit dem Psalm »*Miserere*« fort, während man zur Grabstätte zieht. Hierauf folgt die Antiphone »*Subvenite angeli*«, ein Zuruf an die Engel, die Seele des Bruders den Wohnungen der Seligen zuzuführen. Am Grabe selbst wird das »*Requiem aeternam*« gesungen, und nachdem der Priester die Leiche in das Grab eingesegnet hat, beginnt er die Antiphone »*Ego sum*« und singt mit dem Chor abwechselungsweise das Canticum Zachariae »*Benedictus*« im zweiten Kirchenton, das Vertrauen auf die Erlösung vergegenwärtigend. Am Schluss wird die Antiphone »*Ego sum resurrectio*« (»Ich bin die Auferstehung«) ganz abgesungen, und einige Versikel, Responsorien und die Oration beschliessen diesen Theil der E. — Zu den Begräbnissfeierlichkeiten gehört aber noch b. die Seelenmesse für die Verstorbenen, *Requiem* (s. d.) genannt, von dem ersten Worte dieser Art von Gebeten. Ehemals wurde es vor dem Begräbniss, in Gegenwart des in der Kirche niedergesetzten Leichnams abgehalten. Solche Messen für die Seelenruhe der Verstorbenen werden auch am 3., 7. und 30. Tage abgehalten, bei hohen, besonders fürstlichen Personen noch weiterhin an den Jahrestagen ihres Todes. Bei den E. der letzteren wird zugleich ein *Castrum doloris* errichtet, eine feierliche Musik aufgeführt, die Kirche schwarz ausgeschlagen u. s. w.

Exercice (französ., ital.: *esercizio*), das technische Uebungsstück. S. Etude.

Eximeno, Antonio, gelehrter spanischer Jesuit, geboren 1732 zu Balbastro in Arragonien, trat in den Jesuitenorden ein, nachdem er zu Salamanca bei den Geistlichen dieser Gesellschaft studirt hatte. Später wurde er Professor der Mathematik bei der neu errichteten Militärschule zu Segovia, musste aber nach Aufhebung seines Ordens Spanien verlassen und ging nach Rom, wo er 1798 starb. Zwei seiner Werke beschäftigen sich mit Musik. In dem Buche »*Dell origine e delle regole della musica*« (Rom, 1774) untersucht er sehr scharfsinnig die Systeme des Pythagoras, Galilei, Euler, Tartini, Rameau u. s. w. und sucht zu beweisen, dass die Musik mit der Mathematik nichts zu schaffen habe, sondern eine auf Melodie mehr wie auf Harmonie beruhende Sprache der Empfindung sei. Wie schon in diesem Werke, so in gesteigertem Grade bekämpft E. in der Schrift »*Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del R. Padre Martinia*« (Rom, 1775) die Existenzberechtigung des Contrapunkts und antwortet zugleich auf die tadelnden Bemerkungen, welche Pater Martini gegen das zuerst angeführte Buch veröffentlicht hatte.

Exner, Gustav Hermann, trefflicher Orgelspieler und Componist, geboren am 28. Octbr. 1815 zu Berbisdorf bei Hirschberg in Schlesien, erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Cantor, und bildete sich wissenschaftlich und musikalisch in Hirschberg, Jauer und Bunzlau völlig aus. Als Organist und Dirigent von musikalischen Vereinen wirkte er von 1841—1845 zu Goldberg und kam dann in gleicher Eigenschaft nach Sagan, um dessen Musikleben er sich durch bemerkenswerthe Aufführungen sehr verdient machte. Als Componist ist E. mit

kleineren und grösseren Werken für Männerstimmen und mit Kirchenstücken verschiedener Art hervorgetreten und hat auch ein Choralbuch herausgegeben.

Extempore (latein.), das ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif Gespielte oder Gesungene. **Extemporiren** ist demnach so viel wie frei phantasiren.

Extemporir- oder **Phantasirmaschine** nennt man eine Maschine, die, mit einem Pianoforte in innigen Zusammenhang gesetzt, mittelst gewisser mechanischer Einrichtungen musikalische Themata darstellen und über dieselben Combinationen auszuführen vermag, welche der freien Phantasie eines Künstlers ähnlich erscheinen. Die innere Construction dieser E. ist leider nicht bekannter geworden, ebenso wenig der Name des Erfinders. Eine andere Art E., auch wohl Copirmaschine genannt, ist in dem Artikel *Melograph* (s. d.) ausführlicher abgehandelt. †

Extension (französ.), die Ausdehnung, besonders bei der Applicatur von Streichinstrumenten.

Eybler, Joseph von, vortrefflicher deutscher Kirchencomponist, geboren am 8. Febr. 1765 (laut Grabstein) zu Schwechat unfern Wien, wurde zuerst von seinem Vater, dem Schullehrer und Regenschori des Ortes, in der Musik unterrichtet und kam durch einen Gönner, den k. k. Beamten Jos. Seitzer, in das Musik-Seminar zu Wien, hierauf (von 1777—1779) zu Albrechtsberger, bei dem er sich dem Contrapunct und der Composition widmete. An der Fortsetzung juridischer Studien, denen er gleichfalls oblag, durch Unglück, welches seine Eltern betraf, gehindert, musste er durch sein musikalisches Wissen und Talent sich sein Fortkommen zu sichern suchen, wobei ihm der freundschaftliche Verkehr mit Haydn und Mozart sehr zu Statten kam. Für den letzteren hielt er die Clavierproben zur Oper »*Così fan tutte*« ab, während Mozart selbst noch mit dem Partitur-Satze beschäftigt war. Wie innig die gegenseitige Freundschaft war, bewies auch E.'s liebevolle und ausdauernde Pflege, die er Mozart in seiner letzten Krankheit widmete. Im J. 1792 erhielt E. die Chordirektor-Stelle an der Carmeliter-Pfarrkirche, 1793 auch die am Schottenstifte. Von diesen Aemtern aus verschaffte er sich endlich durch seine Messen und sonstigen Kirchenwerke auch als Componist einen Namen und Ansehen, sodass er 1801 an den Hof als kaiserl. Musiklehrer berufen, 1804 zum Hof-Vicekapellmeister und nach Salieri's Tode zum ersten k. k. Hofkapellmeister befördert wurde. Nachdem ihn im J. 1833 während der Direktion von Mozart's Requiem ein Schlaganfall getroffen und zur Niederlegung seines Amtes genöthigt hatte, lebte er noch 13 Jahre im Pensionsstande und starb am 24. Juli 1846. Begraben liegt er auf dem Währinger allgemeinen Friedhof zu Wien neben seiner Gattin Theresia. Kaiser Franz hatte seine Verdienste durch seine Erhebung in den Adelstand geehrt. — Der grösste Theil von E.'s überaus zahlreichen Compositionen besteht aus Werken für die Kirche; es sind: zwei Cantaten, die Oratorien »die Hirten an der Krippe« und »die vier letzten Dinge«, 25 meist solenne Messen, 7 Te deen, ein grosses Requiem, 34 Graduales, 26 Offertorien, Vesperhymnen, Litaneien und viele andere Kirchenstücke. Sie sind ernst in der Harmonie aber sehr beweglich, doch niemals unedel in der Melodie; die Instrumente sind gleichfalls sehr volubil gehalten und lassen den Gesang oft zurücktreten. Ausser den genannten kirchlichen Werken sind noch von E. vorhanden: die Oper »das Zauberschwert«, Sinfonien, Claviersonaten, Quintette, Quartette, Trios, Violinduette, Concerte, Tänze, vier italienische Scenen, eine Pantomime »die Mutter der Gracchen« u. s. w.

Eycken, van der, s. Quercu.

Eyken, Johannes Albert van, hervorragender holländischer Orgelvirtuose und sehr talentvoller Componist, geboren am 26. Apr. 1823 zu Amersfoort in Holland, wurde von seinem Vater Gerhard van E., einem tüchtigen Organisten und Musikdirektor, unterrichtet. Höhere Musikstudien machte er 1845 und 1846 auf dem Conservatorium zu Leipzig und widmete sich, auf den Rath Mendelssohn's hin, noch eingehender beim Hoforganisten Joh. Schneider in Dresden dem höheren Orgelspiele. Im J. 1847 gab er in Holland, Aufsehen machende Orgelconcerte und wurde 1848 Organist an der Remonstrantenkirche in Amsterdam, welche Stelle er 1853 mit der an der Zuyder-Kirche und der eines Professors an der Musikschule

in Rotterdam vertauschte. Im J. 1854 als Organist an die reformirte Hauptkirche nach Elberfeld berufen, starb er daselbst am 24. Septbr. 1868. Die Compositionen dieses tüchtigen Tonkünstlers bestehen in Sonaten, Variationen und Choralvorspielen für Orgel, in den 150 Goudimel'schen Psalmen der reformirten Kirche für Chor und Orgel, mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen, in Liedern und Gesängen, Hymnen für Männerchor mit Blechinstrumenten, Clavierwerken u. s. w. Die holländische Gesellschaft für Beförderung der Tonkunst hat von denselben ein Clavierquartett, zwei Orgelsonaten, die Musik zu dem holländischen Drama »Lucifer«, vierstimmige Männerchöre und eine Sonate für Pianoforte und Violine mit dem Preise gekrönt. — Nicht minder tüchtig ist sein Bruder und Schüler Gerhard Isaac van E., geboren am 5. Mai 1832, der genau dieselbe Schule durchmachte, nur dass er von 1851—1853 auf dem Leipziger Conservatorium und dann bei Joh. Schneider war. Auch er gab Orgelconcerte und liess sich endlich in Utrecht nieder, wo er als sehr geschätzter Clavierlehrer noch gegenwärtig lebt und wirkt. Veröffentlicht hat er Lieder und Gesänge, zwei Clavier-Sonatinen und eine Sonate für Pianoforte und Violine.

Eykens, Jean Simon, talentvoller belgischer Componist und Dirigent, geboren am 13. Octbr. 1812 zu Antwerpen, woselbst auch der Organist Ravets sein erster Clavierlehrer war, bis er in das Lütticher Conservatorium treten und bei Jalheau und Daussoigne-Méhul weiter studiren konnte. Schon 1829 trat er mit der in Lüttich aufgeführten Operette »le départ de Gretry« als Componist in die Oeffentlichkeit und wirkte seitdem wieder in Antwerpen als Musiklehrer und Dirigent mehrerer Vereine. Man kennt noch von ihm die Opern »le bandit« und »la clé du jardin«, ferner Kirchensachen, Cantaten, Männergesänge, Clavierstücke u. s. w.

Eylenstein, Gregori Christoph, trefflicher deutscher Violoncellist, geboren am 28. Octbr. 1682 zu Gelmroda bei Weimar, lernte in Weimar 1696 die Stadtpfeiferkunst und trat mit dem Jahre 1706 als Kammermusiker in herzogliche Dienste. — Er scheint der Vater von Adam E. gewesen zu sein, der am 11. Mai 1705 zu Weimar geboren, seit 1724 bei dem Instrumentenmacher Joh. Heinr. Ruppert in Erfurt den Geigenbau erlernte, 1731 Hofinstrumentenmacher in Weimar wurde und als solcher einen grossen Ruf erlangte. — Aus derselben Familie jedenfalls war auch J. F. E., gegen Ende des 18. Jahrhunderts herzogl. weimar'scher Hofmusiker, der 1788 eine Sammlung von Liedern seiner Composition veröffentlichte.

†




Eymar, Anna Marie, Graf von, Musikdilettant, geboren um 1740 zu Forcalquier in der Schweiz, hat sich durch das Buch »Anecdotes sur Viotti etc.« (Mailand, 1801) einen Namen gemacht.

Eysel, Johann Philipp, ein eifriger Musikliebhaber und Componist, geboren 1698 zu Erfurt und gestorben daselbst 1763, war zwar Advokat, galt aber zugleich für einen fertigen Violoncellisten. Dass er auch in der Composition gut gebildet war, beweisen seine im Druck erschienenen Cantaten, Motetten und zahlreichen Violin- und Flötensolos mit Generalbass. E. soll auch der Verfasser des anonym gedruckten Werkes »Musicus autodidactus« sein, welches besonderen Werth hat wegen der u. A. darin enthaltenen Beschreibung von 24 Arten von Instrumenten mit beigegebenen Abbildungen.

Eytelwein, Heinrich, deutscher Componist aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, von dem sich noch einige Melodien in einer auf der Bibliothek zu Zwickau bewahrten, 1548 gedruckten Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder erhalten haben.

F.

F ist in der alphabetischen Tonbenennung (s. Alphabet) der Name für die vierte Stufe oder Quarte in der *C*-durfolge vom Grundtone ab aufwärts, die in der diatonisch-chromatischen Tonleiter sich als die sechste ergibt; in der Solmisation wird dieser Klang *fa*, auch *ffaa* ut genannt. Siehe Solmisation. Das Klangverhältniss von *f* zu *c* als Quarte ist durch die Proportion 3:4, und das Saitenverhältniss durch die umgekehrte Ration 4:3 darzustellen. Siehe Verhältniss. Die absolute Tonhöhe, nach dem pariser Kammerton a^1 durch 437,5 Schwingungen entstehend, berechnet, ergibt sich für f^1 als dessen Unterterz, die zu a^1 im Verhältniss von 5:4 steht, als einen Klang, welcher durch 350 Schwingungen in der Secunde erzeugt wird, von welcher Feststellung leicht durch Vervielfältigung oder Theilung alle anderen *f* geheissenen Klänge des Tonreiches zu berechnen sind. Alle *F* genannten Töne des Tonreiches kennzeichnet man, je nach der Oktave in der sie vorkommen, durch kleine, dem Buchstaben zugefügte Zeichen (s. Alphabet). Da jeder *f* genannte Klang stets durch halb oder doppelt soviel Schwingungen entsteht, als einer seiner zunächst gelegenen, so kann man leicht anschaulich darstellen, wie jedes *f* des Tonreichs genannt und notirt wird, so wie, durch wie viel Schwingungen dasselbe erzeugt wird. (S. die Tabelle)

Name	Notirung	Schwingungen in d. Sec.
f^4	oo	2800
f^3	q	1400
f^2		700
f^1		350
<i>f</i>		175
<i>F</i>		87,5
F_1		43,75

C. B.

Fa war in der aretinischen Solmisation (s. d.) die Tonbenennung für die Quarte in der diatonischen Folge, welche gewöhnlich dem jetzt *f* genannten Klange zufiel, jedoch in der Mutation (s. d.) auch anderen zuertheilt werden musste. Nach Einführung der Tonbenennung *si* (s. d.) für den jetzt *b* genannten Klang in der Solmisation war *fa* die feste Benennung unsers heutigen *f*. †

Faa, Orazio, italienischer Tonsetzer, geboren zu Casale di Monferrato in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat mehrere Bände Psalme und Magnificat geschrieben.

Fa bémol (französ., ital.: *Fa bemolle*, engl.: *F flat*), ausländischer Name der Note *Fes*.

Faber, Benedict, angesehener deutscher Kirchencomponist, geboren zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Hildburghausen, befand sich in seinen Mannesjahren in den Diensten des Herzogs von Coburg und schuf zahlreiche Werke, von denen man noch kennt: achtstimmige Psalme, vier- bis achtstimmige geistliche Lieder, eine Hymne, betitelt: »*Triumphus musicalis in victoriam resurrectionis Jesus Christi, septem vocibus compositus*« (Coburg, 1611) und ein »*Gratulationum musicale sex vocum*« (Coburg, 1613). Viele andere seiner Arbeiten befinden sich noch jetzt in der Bibliothek zu Coburg.

Faber, Daniel Tobias, deutscher Orgel- und Clavierspieler, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts als Organist zu Craylsdorf im Ansbach'schen angestellt und hat seinen Ruf dadurch erhalten, dass er der erste war, welcher ein durchaus bundfreies Clavier mit drei Veränderungen anfertigte. Durch die erste derselben wurde der Ton einfach gedämpft, durch die zweite erwirkt, dass der Ton dem Klang einer Laute und durch die dritte, dass er dem eines Glockenspiels nahe kam.

Faber, Gregor, deutscher Musikgelehrter, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Professor der Musik zu Tübingen. Man kennt von ihm eine »*Institutio musices, sive musices practicae Erotematum lib. II.*« (Basel, 1552 und 1553), welches Werk wegen der darin enthaltenen Vocalsätze von Josquin, Brumel und Ockenheim wichtig ist.

Faber, Heinrich, Magister zu Braunschweig, dann Musiklehrer in Wittenberg, gestorben im August 1598 als Rector zu Quedlinburg, schrieb das bemerkenswerthe Lehrbuch: »*Compendiolum musicae pro incipientibus conscriptum ac nunc denuo, cum additione alterius compendioli, recognitum*« (Braunschweig, 1548), welches Werk seiner Klarheit und Fasslichkeit wegen gerühmt wurde und im Original, sowie in's Deutsche übersetzt, viele Auflagen und Nachdrücke erlebte. — Zeit-, Namens- und Standesgenosse dieses F. war Heinrich F., geboren zu Lichtenfels im sächsischen Voigtlande, der um 1550 als Magister und Schullehrer zu Naumburg wirkte, und vermuthlich um 1571 starb. Dieser ist der Verfasser des Lehrbuchs: »*Ad musicam practicam introductio, non modo pra ecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime complectens*« (Nürnberg, 1550), welches gleichfalls öfters aufgelegt wurde und auch in Leipzig (1558), in Mühlhausen (1569) und in Augsburg (1591) erschien.

Faber, Jacobus, eigentlich Jacques Febvre geheissen, französischer musikalischer Schriftsteller der letzten Hälfte des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war ein Schüler von Jacob Labinius und Jacob Turbelinus und erhielt zu seinem lateinischen Gelehrten- noch den Beinamen *Stapulensis*. Er starb 1547 zu Paris in dem seltenen Alter von 101 Jahren. Seine Werke »*Introductio in arithmetica speculativam Boëthii*« und »*Elementa musicae*« erschienen zuerst im J. 1496, dann noch in mehreren späteren Auflagen in Paris und wurden in damaliger Zeit viel studirt.

Faber, Johann Adam Joseph, Kirchen-Musikdirektor zu Antwerpen, woselbst er um 1755 angestellt war. Von seinen Compositionen kennt man zwei Messen, welche sich im Archive der Kirche Notre-dame zu Antwerpen befinden.

Faber, Joseph, berühmter deutscher Orgelbauer, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Augsburg und hat für Kirchen daselbst und der Umgegend mehrere Werke gebaut. Er wird auch unter dem Namen *Fabri* aufgeführt.

Faber, Nicol, der älteste bekannte deutsche Orgelbauer, war seines Standes Priester und verlieh dem Dome zu Halberstadt 1361 eine grosse, von ihm selbst angefertigte Orgel, die Prätorius noch kannte und in ihrer Schwerfälligkeit und Unvollkommenheit beschreibt. Dieselbe hatte 20 Riesenbülge, 3 Zoll breite und $\frac{1}{2}$ Zoll von einander entfernte Tasten und musste mit Fäusten traktirt werden. Auch dieser F. wird vielfach unter dem Namen *Fabri* aufgeführt.

Faber, Nicolas, ein Musikgelehrter, der zu Ende des 15. Jahrhunderts zu Botzen geboren war und »*Rudimenta musicae*« (Augsburg, 1516) veröffentlichte.

Faber, Peter, eigentlich Pierre du Faur geheissen, französischer Rechtsgelehrter und Musikforscher, geboren um 1540 zu Sanjore, gestorben 1600 als Präsident des königl. Senats zu Toulouse, schrieb ausser verschiedenen juristischen Büchern das archäologische Werk »*Agnosticon etc.*« (Lyon, 1592), in dem er über die Musik der Alten handelt

Fableor (im Plural *Fablière*, von dem latein.: *fabulari, fabellare*, d. i. sprechen oder erzählen) hiessen in der Kunstsprache der nordfranzösischen Dichter des Mittelalters (s. *Trouvères*) Diejenigen, welche blos zum Sagen und nicht auch zum Absingen bestimmte Gedichte verfassten, oder auf diese Weise vortrugen, im Gegensatz zu den Chanteor, oder eigentlichen Sängern, welche nicht nur zum Sagen, sondern auch zum Singen bestimmte Gedichte verfassten oder vortrugen.

Fabre, André, französischer Gesangcomponist, geboren um 1765 zu Rietz, einem Städtchen im Departement der *Basses-Alpes*, lebte als Musiklehrer zu Paris und hat daselbst mehrere Sammlungen Romanzen mit Clavier- und auch mit Harfenbegleitung veröffentlicht, unter ihnen das weithin populär gewordene Lied: »*Ce mouchoir, belle Raymonde*«.

Fabre d'Olivet, Antoine, rühmlichst bekannter französischer Orientalist und Schriftsteller, geboren zu Ganges im J. 1768, lebte und wirkte in Paris und hat sich auch als Componist durch einige Gelegenheitscompositionen auf Napoleon I. bemerkbar gemacht.

Fabri, Annibale Pio, mit dem Beinamen Balino, ausgezeichnete italienischer Tenorsänger, geboren 1697 zu Bologna, genoss den vortrefflichen Unterricht Pistocchi's. Er war an mehreren Höfen seines Vaterlands und Deutschlands engagirt und erhielt endlich einen Ruf an die königl. Kapelle zu Lissabon, woselbst er am 12. Aug. 1760 starb. Da er auch Componist war, so wurde er bereits 1719 zum Mitglied der berühmten philharmonischen Gesellschaft seiner Vaterstadt aufgenommen und war sogar zu verschiedenen Zeiten Präsident derselben.

Fabri, Honorius, italienischer Jesuitenpriester, der 1688 als Oberbeichtiger zu Rom starb, ist der Verfasser einer Abhandlung, welche den Titel führt: »*De vibratione chordarum*«.

Fabri, Stefano. Zwei berühmte italienische Kirchencomponisten und Zeitgenossen (angeblich sogar Brüder) führen diesen Namen. **F.**, genannt der **Aeltere**, war von 1599 bis 1601 Kapellmeister am Vatican zu Rom, soll dann ein Jahr in Deutschland gewesen sein und erhielt bei seiner Rückkehr 1603 die Kapellmeisterstelle an San Giovanni in Laterano, welche er bis 1607 inne hatte. Seine weiteren Lebensumstände sind nicht mehr bekannt geblieben. Von seinen Compositionen erschienen im Druck: »*Duodecim modi musicales, tricinis sub duplici texto lat.-germ. concinne expressis*« (Nürnberg, 1602) und »*Tricinia sacra juxta duodecim modorum seriem concinnata*« (Nürnberg, 1607). — **F. der Jüngere**, 1606 zu Rom geboren, war ein Schüler des Bernardo Nannini und 1648 Kapellmeister an San Luigi de' Francesi in Rom. Im J. 1657 erhielt er dasselbe Amt an Santa Maria maggiore, starb aber schon am 27. Aug. 1658. Von seinen Compositionen werden genannt: Motetten zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen (Rom, 1650) und nach seinem Tode erschienene: »*Salmi concertati a cinque voci*« (Rom, 1660).

Fabriano, Sebastiano, italienischer Componist, lebte in der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und war Camaldulenser-Mönch. Er hat eine Sammlung fünf- und sechsstimmiger Messen seiner Composition (Venedig, 1593) herausgegeben.

Fabrice oder **Fabrizio, Geronimo**, latinisirt: Hieronymus Fabricius, nach seinem Geburtsorte im Kirchenstaate *ab Aquapendente* genannt, war ein gelehrter und berühmter italienischer Anatom und Chirurg. Geboren 1537, studirte er zu Padua, lehrte seit 1562 daselbst und starb am 23. Mai 1619, wahrscheinlich an Gift. Seine zahlreichen Beobachtungen und Entdeckungen berührten auch das physiologisch-musikalische Gebiet; in seiner Schrift »*De visione, voce audituque*« wird zum ersten Male auf Grund anatomischer Untersuchungen von der Stimme und deren Mechanismus gehandelt. Seine Forschungen in diesen Beziehungen sind

als die Grundlage aller ferneren Entdeckungen für den Physiologen noch immer von grosser Wichtigkeit.

Fabriel, Gaetano, italienischer Musiker, geboren um 1530, war in seinen Mannesjahren Kapellmeister beim Herzog von Guise in Paris und erhielt im Jahre 1577 für die Composition des Gedichts »*C'est mourir mille fois le jour*« einen Preis.

Fabriel, Pietro, italienischer Geistlicher, lebte im 16. Jahrhundert zu Florenz und hat eine Schrift, betitelt: »*Regole di canto fermo*« verfasst.

Fabricius, Albin, deutscher Tonsetzer, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Steiermark, gab von seiner Composition: »*Cantiones sacrae sex vocum*« (Gratz, 1595) heraus.

Fabricius, Bernhard, Organist in Strassburg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat eine Sammlung für seine Zeit guter Compositionen unter dem Titel: »*Tabulaturae organis et instrumentis inservientes*« (Strassburg, 1577) herausgegeben, welche Sammlung jetzt sehr selten geworden ist. F.'s Compositionsstyl hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des Claudio Merulo.

Fabricius, Georg, verdienter deutscher Schulmann, berühmt als Dichter, Componist und Kritiker, hiess eigentlich Goldschmied und war am 23. April 1516 zu Chemnitz geboren. Er studirte zu Leipzig, war als Hofmeister eines jungen Adligen in Rom, privatisirte sodann in Strassburg und wurde endlich Rector an der Fürstenschule zu Meissen, in welcher Stellung er, verehrt und geliebt von seinen Schülern, bis an seinen Tod, am 13. Juli 1571, segensreich wirkte. In seinen Mussestunden beschäftigte er sich eifrig mit Naturkunde, Musik und Poesie, wie er denn wegen seiner Verdienste um die letztere von Kaiser Maximilian II. zum Dichter gekrönt und in den Adelstand erhoben wurde. Von seinen in das musikalische Fach schlagenden Werken sind nur noch bekannt seine »*Disticha de quibusdam musicis etc.*« (Strassburg, 1546) und sein lateinischer Commentar über die alten christlichen Lieder (Basel, 1564), worin er auch mehrere musikalische Terminologien erklärt.

Fabricius, Werner, deutscher Rechtsgelehrter, Schriftsteller, Orgelvirtuose und Componist, geboren am 10. Apr. 1633 zu Itzehoe, woselbst er auch von seinem Vater, einem dort angestellten Organisten, den ersten Musikunterricht empfing. Höhere Studien, bei Sellius in der Composition und bei Heinrich Scheidmann im Orgelspiel, betrieb er, als er in Hamburg das Gymnasium besuchte. Im J. 1650 bezog er die Universität zu Leipzig, um Theologie, Philosophie und die Rechte zu studiren und wurde daselbst auch Advokat, während er zugleich nach einander an verschiedenen Kirchen der Stadt als Organist fungirte. Er starb am 9. Januar 1679 zu Leipzig. Als Schriftsteller und Organist stand er bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen und seine Pavanen und Sarabanden waren sehr beliebt. Ausserdem schrieb er Allemanden, Couranten, geistliche Arien, eine Anleitung zum Generalbass, eine Unterweisung in der Orgelprobe u. s. w. — Sein Sohn, Johann Albert F., der berühmte deutsche Polyhistor, wurde am 11. Novbr. 1668 zu Leipzig geboren, wo er auch Philosophie, Medicin und Theologie studirte. Als Professor am Gymnasium zu Hamburg starb er, nachdem er mehrere auswärtige, sehr ehrenvolle Rufe abgeschlagen hatte, am 30. Apr. 1736. Er umfasste fast alle Zweige des menschlichen Wissens, besass eine unglaubliche Belesenheit, einen unerschöpflichen Schatz besonders philologischer und literarhistorischer Kenntnisse und verstand es, diesen Reichthum auf das Vielseitigste zu benutzen. Von seinen zahlreichen Werken, Mustern der Gründlichkeit, Vielseitigkeit und Fülle der Gelehrsamkeit, berühren auch das musikalische Gebiet: »*Bibliographia antiquaria*« (Hamburg, 1713; neue Aufl. von Schafshausen, 1760), in deren 11. Capitel er ausführlich von der alten Kirchenmusik handelt; ferner seine »*Bibliotheca latina*« (Hamburg, 1697) und »*Bibliotheca mediae et infimae aetatis*« (5 Bde. Hamburg, 1734), in welchen sich viele Notizen von den Lebensumständen und Werken der berühmtesten musikalischen Schriftsteller aus dem Alterthum und Mittelalter befinden. Mit Hinweglassung des nicht musikalischen Inhalts erschien die letztge-

nannte Bibliothek auch unter dem Titel: »*Elenchus brevis scriptorum medii aevi latinorum de musica cantuque ecclesiastico*«, wovon vier Auflagen herauskamen. In seinem »*Thesaurus antiquitatum hebraicarum*« (Hamburg, 1713) findet sich im 6. Bande die Dissertation Salomon von Till's, über die Musik der Hebräer in's Lateinische übersetzt, sowie die Dissertation von Zoëga »*De buccina Hebraeorum*. Von einer »*Bibliotheca graeca*« erschienen seit 1705 nach einander 14 Bände mit zahlreichen Nachrichten über griechische musikalische Schriftsteller; dieselbe ist aber erst von Harless fortgesetzt und zu Ende geführt worden (Hamburg, 1790 bis 1809) und erhielt 1838 den sehr nothwendigen Index.

Fabrini, Giuseppe, italienischer Componist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welcher nur durch ein im Druck erschienenes Werk sich bekannt gemacht hat; betitelt ist dasselbe: »*Coeli cives etc., Mot. a Basso solo con instrumentis*« (Bologna, 1695). †

Fabrizi, Vincenzo, italienischer Operncomponist, um 1765 in Neapel geboren und wahrscheinlich auf dem damals hochberühmten Conservatorium seiner Vaterstadt gebildet, hat zahlreiche und zwar überwiegend komische Opern geschrieben und mit grossem Erfolg auf die Bühnen seines Vaterlandes gebracht. In Deutschland ist, soviel bekannt, nur eine Oper von ihm: »*La necessità non ha legge*« näher bekannt geworden, welche schon 1786 zu Dresden aufgeführt worden ist; die Partituren zweier anderen im Manuscript, nämlich: »*Li castellani burlati*« und »*La sposa invisibile*« befinden sich auf der Bibliothek zu Dresden. Ausser den eben genannten sind noch von seinen 36 Opern anzuführen: »*I puntigli di gelosia*«, »*L'incontro per accidente*«, »*La moglie capricciosa*«, »*La contessa di nova luna*«, »*La nobiltà villana*«, »*Gli amanti trappolieri*«. Nähere Lebensumstände und Todestag dieses Componisten sind nicht bekannt geworden.

Fabrizio oder **Fabrizzi**, Paolo, italienischer Operncomponist der Gegenwart, geboren um 1812 zu Nola in Campanien, machte auf dem Conservatorium zu Neapel und zwar hauptsächlich bei Zingarelli seine Compositionstudien und trat schon 1831 mit einer Oper »*Il giorno degli equivoci*« in Neapel an die Oeffentlichkeit. Dieser folgten bis 1847: »*La vedova d'un vivo*«, »*La caravana del Cairo*«, »*Il conte di Savernas*«, »*Il portatore d'acqua*« und »*Lara, o il cavaliere verde*«. Zu längerer Lebensdauer oder grösserer Verbreitung hat es keine derselben gebracht.

Fabroni, Angelo, ein berühmter italienischer Biograph, geboren am 7. Sept. 1732 zu Marradi in Toscana, gebildet zu Faenza und Rom, das er aber später der ihm feindlich gesinnten Jesuiten wegen verliess. Er wurde hierauf Curator der Akademie zu Pisa, war seit 1773 Erzieher der Söhne des Grossherzogs Leopold von Toscana, machte dann mehrere Reisen in's Ausland und starb am 22. Septbr. 1803. Seine in gutem Latein geschriebenen »*Vitae Italorum doctrina excellentium, qui saeculo XVII. et XVIII. floruerunt*« (20 Bde., Pisa, 1778—1805) gehören unter die vorzüglichsten Arbeiten dieser Art und umschliessen einen Schatz von Gelehrsamkeit. Als musikalische Musterbiographie ragt aus dem 9. Bande hervor die Lebensbeschreibung des Meisters Benedetto Marcello, welche auch apart in einer italienischen Uebersetzung 1788 zu Venedig erschien, aber auffallender Weise den Namen Fontana's als den des Autors trägt.

Fabry, Michel, französischer Sänger und Componist, um 1540 in der Provence geboren, befand sich als Sänger in den Diensten Katharina's von Medicis und erhielt für seine Kirchencompositionen zwei Mal den Preis von Evreux.

Façade (französ.), die Aussenseite oder äussere Ansicht eines Bauwerks; in Bezug auf die Orgel, s. Orgelfront.

Façaden-Pfeifen, s. Frontpfeifen.

Faccho, Padre Agostino, italienischer Tonsetzer, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organist zu Bologna. Von ihm: »*Motetti a due e tre voci*« (Bologna, 1674).

Faccini, Giovanni Battista, ein italienischer Componist, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebte und »*Salmi concertati a 3 de 4 voci*« (Venedig, 1644) veröffentlichte. †

Facciola, Fabrizio, ein italienischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dem nur wenige Arbeiten bekannt geblieben sind. *De Antiquis* hat einige derselben in sein »*Primo libro di 2 voci a div. Autori di Bari*« (Venedig, 1585) aufgenommen.

†

Facco, Giacomo, italienischer Instrumentalcomponist, der zu Anfange des 18. Jahrhunderts lebte, hat zwölf Concerte für drei Violinen, Alt, Violoncell und B. C. 1720 zu Amsterdam erscheinen lassen.

†

Faces d'un accord (französ.) nennen die Franzosen die verschiedenen Lagen eines Accords.

Facile (französ. und ital.), leicht und *facilement* (französ., ital.: *facilmente*) in leichter Art, Bezeichnungen in Rücksicht auf die technischen Anforderungen eines Tonstücks; in ähnlicher Art die Substantiva: *Facilité* (französ.) und *facilità* (ital.), die Leichtigkeit.

Facio oder Fasio, Anselmo, latinisirt *Fatius*, ein Augustinermönch aus Enna in Sicilien, war zugleich Componist und lebte in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von seiner Composition erschienen: »*Motetti a cinque voci*« (Messina, 1589) und »*Madrigali a cinque voci*« (Ebendas.).

Facius, J. H., wahrscheinlich Violoncellist, der zu Wien um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts lebte, gab 1799 drei Duos für zwei Violoncelli bei Artaria in Wien und drei Violoncellsolos als op. 2 im J. 1802 ebenda heraus. †

Fackeltanz (französ.: *Marche des flambeaux*), ein in alten Zeiten sehr üblicher ceremonieller Tanz im Marschcharakter, begleitet von feierlicher, prächtiger Trompetenmusik, während dessen Dauer die Tänzer Fackeln in den Händen trugen. Seinen Ursprung findet der F. unzweifelhaft in den Hochzeitfeierlichkeiten der alten Griechen; als Hofceremonie wurde er durch Konstantin den Grossen, nachdem derselbe seine Residenz von Rom nach Byzanz verlegt hatte, im 4. Jahrhundert eingeführt. In späteren Zeiten wurden F. ein Theil der Turniere, womit Kaiser und Könige ihre Hochzeiten verherrlichten. Als das Turnierwesen ein Ende hatte, blieb der F. als ein Denkmal der Ritterzeit, und noch gegenwärtig werden an einigen Höfen, z. B. in Preussen, bei Vermählungen Fackeltänze gehalten. Dieselben bestehen aus Rundgängen in Polonaisenart, unterbrochen von Verbeugungen, welche die Tanzenden vor dem Königspaaire zu machen haben, welches letztere auf den Thronsesseln sitzend, der Ceremonie zuschaut. Die Musik ist demzufolge im feierlichen Marschrhythmus und polonaisenartig im $\frac{3}{4}$ Takte geschrieben. Das fanfarenmässige Hauptmotiv kehrt immer (drei- oder viermal) wieder, sobald die Verbeugung auszuführen ist; die im cantablen Style componirten Trios begleiten die Umgänge. Das Orchester besteht aus Messinginstrumenten und Pauken. Musikalische Kunstwerke in dieser Gattung haben Spontini und besonders Meyerbeer für die verschiedenen Vermählungsfestlichkeiten am Preussischen Hofe geschaffen, der letztere deren vier, welche sich mit Recht als feine, charakteristische und melodische Tonstücke einer grossen Beliebtheit erfreuen.

Factor (aus dem Latein.) nennt man die Art und Weise, wie ein Tonstück zusammengesetzt ist, mit besonderer Rücksicht auf seinen inneren Bau. Abweichend hiervon bezeichnen die Franzosen mit dem Worte *Facture* die Orgelregister in Bezug auf die Länge und Weite der Pfeifen, also der Mensur. So sind z. B. *les jeux de grosse facture* die weit mensurirten und *les jeux de petite facture* die eng mensurirten Register.

Fa dièse majeur (französ., ital.: *Fa diesis maggiore*), *Fis-dur* (s. d.).

Fa dièse mineur (französ., ital.: *Fa diesis minore*), *Fis-moll* (s. d.).

Fadini, Andrea, italienischer Instrumentalcomponist, der um 1710 lebte und von dem zwölf Sonaten für zwei Violinen, Violoncello und Orgel in Amsterdam erschienen sind.

Fadschek, Bernhard, zuweilen auch *Fattscheck* und *Fatscheck* geschrieben, ein geschickter, wahrscheinlich aus Böhmen stammender Harfenvirtuose, welcher um 1830 als königl. Kammermusiker in der Hofkapelle zu Stockholm ange-

stellt war und 1833 und 1834 auch erfolgreiche Concertreisen durch Deutschland, Holland und Frankreich unternommen hat.

Fänger nennen die Instrumentbauer beim Pianoforte und Flügel eine mit weicherem Leder beklebte schmale Leiste, welche in der Nähe der vorderen Seite des in der Ruhelage befindlichen Hammerkopfes angebracht ist; wenn die Taste horizontal liegt, berührt der Hammerkopf den Fänger gar nicht, weshalb derselbe dem Hammer beim Aufgang auch kein Hinderniss bereitet. Der niederfallende Hammer würde vermöge der Elasticität, welche bei dem Stoss von Holz gegen Holz immer ins Spiel tritt, in eine hüpfende Bewegung gerathen, welche die Präcision eines rasch nachfolgenden zweiten Anschlags gefährden könnte. Dieser Uebelstand wird durch den F. gehoben. 2

Fagnani, Francesco Maria, aus Mailand gebürtig, war nach Laborde in den Jahren von 1670 bis 1680 in Italien als vorzüglicher Sänger bekannt. †

Fago, Lorenzo, italienischer Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, der zwar sehr geschickt und thätig in seinem Fache gewesen sein soll, von dessen Arbeiten aber nichts im Druck erschienen ist. Was von ihm noch übrig geblieben, reducirt sich auf ein vierstimmiges *Kyrie cum Gloria* mit Orchester und ein fünfstimmiges *Credo*, Compositionen, die sich in der Sammlung des Abbate Santini befinden.

Fago, Nicolò, hervorragender italienischer Componist, geboren um 1675 zu Tarent (weshalb er auch *il Tarentino* genannt wurde), erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium *della pietà de' Turchini* zu Neapel, wo Provenzale sein Lehrer in der Composition war. Diesem Meister folgte er auch um 1700 im Lehramte an demselben Institute. F. hat Opern, von denen *»l'Eustachio«* als die bekannteste zu nennen ist, sowie zahlreiche tüchtig gearbeitete Cantaten und Kirchen-sachen geschaffen. Von den letzteren besitzt die Bibliothek des Pariser Conservatoriums im Manuscript mehrere Messen, Motetten, Litaneien, Credos, zwei Magnificat und ein Benedictus. In der Breitkopfschen Manuscriptensammlung befand sich von ihm eine Cantate für Sopran mit Clavierbegleitung: *»Tra cento belle sola mia bella u. s. w.«*, sowie eine Arie: *»Perchè amarmia«*, welche letztere Reichardt in sein Kunstmagazin Heft 6 aufgenommen hat.

Fagott (ital.: *Fagotto*, französ.: *Basson*) ist der Name eines Holzblaseinstrumentes, das die tiefere Region des Tonreichs von *D* bis *g'* vertritt. Die italienische Benennung *Fagotto* d. i. Bündel, der die deutsche nachgebildet, soll dies Tonwerkzeug der Anordnung seiner Bestandtheile wegen erhalten haben; zwei ungleich gestaltete Röhren bilden, dicht nebeneinander gelegt, einem Stangenbündel nicht unähnlich, die Haupttheile desselben. Andere behaupten, dass die Eigenheit dieses Instrumentes, dass man es seit der frühesten Zeit her in ziemlich gleich grosse Theile zerlegen konnte, und diese, um dasselbe leichter zu transportiren, zusammenband, demselben den Namen F. zuwandte. Die Franzosen nannten dies Instrument, weil ihm stets die Bassparthie zu den Oboen zuertheilt wurde: *Basson* (sc. *d'hautbois*). Die Erfindung des F.'s fällt in die früheste Zeit der Entwicklung der noch jetzt gebräuchlichen abendländischen Tonwerkzeuge. Man berichtet, dass ein *Canonicus* zu Ferrara, Afranio (s. d.), im J. 1539 dasselbe als seine Erfindung vorführte. Den frühesten Bericht hierüber bringt Ambr. Tes. Albonesio in seiner Schrift *»Introductio in Chaldaicam linguam«* (Pavia, 1539) nebst einer Abbildung des Instruments. Für diese Zeit der Erfindung, so wie dafür, dass in sehr kurzer Zeit dies Instrument sich einer weiten Verbreitung erfreute, zeugen ferner Doppelmaiers *»historische Nachrichten von Nürnberg'schen Mathematikern und Künstlern«* (Nürnberg, 1730), die berichten, dass der Instrumentbauer Siegmund Schnitzer, zu Nürnberg 1578 gestorben, vorzügliche F.'s baute, die nicht allein durch schöne Drechslerarbeit und reine Intonation sich auszeichneten, sondern auch durch leichte Tonansprache, besonders in der Höhe, weshalb seine Fabrikate im Vaterlande wie in Frankreich und Italien sehr gesucht waren. Halten wir dieser Nachricht die des Prätorius in seiner *Syntagma*, (Wolfenbüttel und Wittenberg, 1614 bis 1618), entgegen, so scheint es fast, als ob später in und ausser

Deutschland das F. weniger gepflegt worden sei, denn das in einer Abbildung jenes Werkes vorgeführte Instrument zeigt nur acht offene Tonlöcher und zwei Klappen, und erweckt nicht eine so hohe Vorstellung von der Vollkommenheit und der Reinheit der chromatischen Töne desselben, als jene historischen Nachrichten von dem früheren. Gleiche Nachrichten bringt auch Kircher in seiner *Musurgia* (Rom, 1650) aus Italien über die Beschaffenheit des F.'s. Nach dieser Zeit aber lässt sich nach der Benennungsweise der Einzeltheile desselben und dem Baue annehmen, dass das F. sich in Deutschland besonders einer hervorragenden Beachtung erfreute. Jedem der vier Theile desselben gibt der deutsche Musiker einen fast poetischen Namen. Der Untertheil, in den zwei Schallröhrenenden eingesteckt werden, wird Stiefel (s. d.) genannt; der eine in den Stiefel gesteckte Schallröhrentheil, durch den das Instrument angeblasen wird, heisst seiner mittleren Verbreiterung halber: der Flügel (s. d.); der andere: die Stange (s. d.); und der der Stange eingefügte Endtheil der Schallröhre: Haube (s. d.). — Der Bau des F.'s hat nach letzterwähnter Zeit eine stete Verbesserung ohne Veränderung der Aussenform, durch Hinzufügung von Klappen erfahren. In Ozi's Fagottschule (Paris, 1788) finden wir als gebräuchlich ein F. abgebildet, das acht offene Tonlöcher und sieben Klappen zeigt, und später erlitt, je nach den Anschauungen der Instrumentenmacher, das Instrument vielfach verschiedene Umgestaltungen in Bezug auf Zahl und Anordnung der Tonlöcher und Klappen, bis endlich sich eine feste Form mit sieben Tonlöchern, zwölf geschlossenen und vier offenen Klappen als die ausgebreitetste herausstellte. Diese letztgedachte feste Form verdanken wir dem deutschen Fagottvirtuosen und Instrumentbauer Almenräder (s. d.), der, gestützt auf die Grundsätze, welche Gottfr. Weber in seiner Akustik der Blasinstrumente aufstellte, den Klappen einen bestimmten Platz gab und eine bessere Anordnung der Tonlöcher construirte, wodurch ein grösserer Tonumfang und eine möglichste Gleichheit der Klänge erzielt wurde. Vgl. in der Zeitschrift »Cäcilia« Band 2, p. 123 u. w. und Band 9, p. 128 u. f. — Um von der Lage der Tonlöcher und Klappen beim F. doch eine annähernde Beschreibung zu geben, wollen wir hier die Anordnung derselben, wie sie an den Einzeltheilen des Instruments sich befinden, verzeichnen, und zwar deren Namen in der Folge von unten nach oben. Der Stiefel des F.'s zeigt auf seiner Vorderseite ausser den drei offenen Tonlöchern, welche die Töne *a*, *h* und *c* geben und mittelst des Zeige-, Mittel- und Ringfingers behandelt werden: drei Klappen, die durch den kleinen und den Ringfinger derselben Hand regiert werden; die *gis*-, *f*- und *b*-Klappe. Auf der Rückseite des Stiefels befindet sich ein offenes Tonloch, das *E*-Loch benannt, das ebenso wie die beiden Klappen, doppel-*gis*- und *fis*-Klappe geheissen, mit dem Daumen der rechten Hand gegriffen werden. — Der Flügel hat auf seiner Vorderseite die drei offenen, die Töne *d*, *e* und *f* gebenden Tonlöcher, welche mit dem Zeige-, Mittel- und Ringfinger der linken Hand gedeckt werden und zwei Klappen, die *cis*- und *dis*-Klappe, von denen erstere mit dem kleinen und letztere mit dem Ringfinger gegriffen wird. Auf der Rückseite hat der Flügel dem *Es* (s. d.) zunächst drei Klappen, die *a*-, *c*- und *es*-Klappe, welche durch den Zeige- und Mittelfinger der linken Hand behandelt werden. — Die Stange hat im Ganzen fünf Durchbrechungen, auf der Vorderseite eine, die mit der *es*-Klappe gedeckte (diese Klappe wird mittelst des kleinen Fingers der linken Hand behandelt), und auf der Rückseite vier. In der Mitte der Rückseite der Stange befindet sich ein offenes Tonloch, das mit dem Daumen gedeckt wird; dem unteren wie dem oberen Stangenende zunächst befinden sich Tonlöcher, die durch die *d*- und *b*-Klappe gedeckt werden, und deren Klappenschwänze, nahe dem Mittelloche endigend, durch dem Daumen ebenfalls regiert werden. Im oberen Theile der Rückseite der Stange befindet sich dann noch eine durch die *des*-Klappe gedeckte Oeffnung, welche mittelst des auf der Vorderseite der Stange endigenden Klappenstiels durch den Mittelfinger der linken Hand behandelt wird. — Die Haube hat nur ein Tonloch und zwar auf der Rückseite, dasselbe wird durch die *h*-Klappe gedeckt, welche durch einen Hebel, der bei dem Mittelloche auf der Rückseite der Stange endigt, regiert wird, dessen Behandlung

ebenfalls dem Daumen der linken Hand zufällt. — In allerneuester Zeit ist es öfter vorgekommen, dass Solospieler sich ein F. mit noch mehr Tonlöchern bauen liessen, jedoch hat keine solche Konstruktion sich bisher einer Verbreitung erfreut. Die vier zuvor genannten Theile des F.'s werden gewöhnlich aus Ahornholz gefertigt und an den Enden, ausser denen der Haube, der Haltbarkeit wegen durch breite Messingbänder eingefasst. — Die Intonirung des Instruments geschieht durch ein Rohrblattmundstück, Fagottrohr (s. d.) genannt, welches mit einer Es (s. d.) oder Bocal (s. d.) genannten Messingröhre verbunden ist, die in den Flügel luftdicht eingesteckt wird. Dies Es und die Schallröhre des Holzkörpers bilden einen Conus, der zu Anfang 4,36 und am Ende 50,14 Millimeter Durchmesser zeigt. Diese eigenthümliche Gestaltung der ganzen Schallröhre ist von wesentlichem Einflusse auf die Bildung der Schwingungen in derselben. Wenn, wie Zamminer in seiner Akustik (Giessen, 1855) Seite 305 u. w. ausführlicher auseinandersetzt, eine solche Röhre mittelst eines Fagottrohrs intonirt wird, so ist die Wirkung zwar wie die einer theilweise gedeckten Röhre, deren Tongabe sich wissenschaftlich nicht genau feststellen lässt, doch das Ueberschlagen (s. d.) derselben geschieht in die Oktave und nicht in die Duodecime, wie bei der Clarinette (s. d.). Deshalb ist die Applicatur auf dem F. bedeutend einfacher, als die auf der Clarinette, und kann leicht durch Selbststudium mit Hilfe einer Tabelle erlernt werden. Die tiefsten unter *D* liegenden Töne, *D* bis *B*₁, sind voll und stark, aber von etwas rauhem Klange, und werden, wie die über *g*¹, noch bis über *c*² hinausreichenden vorhandenen selbst von Virtuosen nicht angewandt. Sonst ist die Klangfarbe der Fagotttöne in der grossen Oktave ziemlich gleichmässig, stark und voll; in der kleinen jedoch dumpfer, dem Gesange mit geschlossenem Munde ähnlich; höher hinauf wird der Ton wieder stärker, gewinnt aber bei *e*¹ und *f*¹ ein gepresstes Wesen, das sich je höher je mehr steigert. Der eigenen Klangfarbe der verschiedenen Oktaven des F.'s halber ist dies Instrument im Orchester am besten geeignet die Bassstimme nicht allein markiger zu gestalten, sondern besonders deren nächste Deckung in zartester Weise zu bezwecken, indem die Mitteltöne desselben vorzüglich tauglich sind, durch gehaltene Klänge ein sonst nicht erreichbares Kolorit zu schaffen; die höheren Klänge des F.'s werden meist melodieverdoppelnd angewandt und sind, in dieser Weise gebraucht, oft von sehr überraschender Wirkung. Seltener findet man das F. allein zu Passagen verwendet, indem es hierzu zu schwach im Klange ist; nur Gänge, die vom Violoncell oder sonst einem kräftiger tönenden Instrumente in der mittleren Tonlage ausgeführt werden, lässt man, um denselben noch etwas Kraft hinzuzufügen, vom F. mitspielen. Diese Klangeigenheiten des F.'s haben dahin geführt, dass man in neuerer und neuester Zeit in Orchestern gleichzeitig zwei, auch drei F. führt, indem man so jedem eine der vorerwähnten Missionen zuzuertheilen und ausserdem zu einem accordischen Wirken der Holzblasinstrumente die klanglich geeignetsten Grund- und Mittelklänge zu geben vermag. In frühester Zeit, als Nachwirkung der durch die zur Blüthezeit des Vorgängers des F.'s, das Pommer (s. d.), herrschenden Sitte, von jeder Instrumentart einen Accord (s. d.) zu schaffen, finden wir ausser dem noch gebräuchlichen F. zwei in der Bauart ihm durchaus gleiche, in der Stimmung jedoch von demselben unterschiedene Tonwerkzeuge vor: das Quartfagott (s. d.), dessen Grundton eine Quarte tiefer, und den Quintfagott (s. d.), Tenorfagott oder Fagottino genannt, dessen Töne um eine Quinte höher erklangen als die des unsrigen. Notirt wurden die Klänge aller dieser Instrumente im Bassschlüssel, nur wenn sie die Region desselben zu weit überstiegen, im Tenorschlüssel. Der Reiz der tieferen Fagottklänge und der Mangel an Holzblasinstrumenten dieser Gattung führte schon frühe, 1619, vgl. *Syntagma mus.* T. II, p. 23 von Prätorius, zur Erfindung des Contrafagotts (s. d.), das sich bis heute in Gebrauch befindet. — Aus Vorhergehendem wird es einleuchtend sein, dass das F. wenig geeignet ist, in langen Tonwerken als anhaltendes Soloinstrument sich Verehrer zu erringen, obgleich in kurzen Sätzen dessen Wirkung oft von überaus grossem Erfolge sein kann, besonders wenn es abwechselnd mit der Clarinette, Oboe und Flöte verwerthet wird. Wir finden

deshalb auch viele hervorragende Virtuosen, von denen nur genannt seien: Almenräder, Bärman, Böhmer, Czerwenka, Czeyka, Delcambre, Duvernoy, Ernst, Gebauer, Hirth, Kummer, Michel, Neukirchner, Ozi, A. Romberg, Steiner u. A., aber wenige noch brauchbare Lehrbücher. Ozi, *Méthode nouvelle et raisonnée pour le Basson* (Paris, 1788, deutsch: Leipzig, Breitkopf und Härtel) und Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts, mit zwei Tabellen von Carl Almenräder (Mainz bei Schott) sind von diesen die bekannteren: indem die meisten Schüler sich mit der einfachen Applicaturtabelle behelfen und ihre spätere Ausbildung dem Leben anheim geben. C. B.

Fagott, die dem gleichnamigen Blasinstrumente nachgebildete Orgelstimme, auch Fagottzug (s. auch Pedale) genannt, ist ein sanftes Schnarrwerk, das gewöhnlich 5 oder 2,5 metrich im Manual wie Pedal geführt wird; man nennt dasselbe auch wohl Dulcian (s. d.). Die Bauart dieses F.'s ist verschiedenartig. Man fertigt den Körper desselben sowohl rund von Metall wie viereckig von Holz an und giebt demselben gewöhnlich eine cylindrische Form. Zuweilen baut man dieselben jedoch auch oben erweitert, theilweise oder ganz gedeckt. Die ganz gedeckten Körper erhalten, wie die der Rohrflöte, im Deckel eine kleine Röhre. Der Klang dieser Orgelstimme ist durchweg gleich, dem Posaunen- und Trompeten-Register ähnlich, nur sehr schwach im Verhältniss zu diesen. C. B.

Fagottino, s. Fagott.

Fagottrohr nennt man das Mundstück des Fagotts. Dasselbe besteht aus zwei Rohrblättchen, die vorn in zwei schwachgewölbte, breite Platten endigen, und an der anderen Seite zu einem cylindrischen Röhren zusammengeschnürt sind. Letzteres wird mit dem *Es* (s. d.) eng verbunden und die Platten nimmt der Spieler zwischen die Lippen, um durch deren schmalen Spalt blasend, das Fagott erklingen zu lassen. 2

Fagottgeige, ein Streichinstrument, welches nach Leopold Mozart's Beschreibung an Grösse und Besaitung von der Bratsche in etwas unterschieden ist. — »Einige nennen es auch Handbassl; doch ist das wirkliche Handbassl noch etwas grösser als die F. Man pflegt den Bass auf derselben zu vertreten, allein nur zu Violinen, Zwergflauten und anderen hohen Oberstimmen.«

Fahle ist im Allgemeinen eine der musikalischen Bezeichnungen, welche in der persisch-türkischen Kunst zugleich über den Takt, die Zahl der Takttheile und die Bewegungsart derselben Auskunft ertheilt. F. besonders bezeichnet eine Melodie, die sich in zwei Vierteln fünf Takte hindurch in ziemlich langsamer Art bewegt. Siehe Persisch-Türkische Musik. †

Fahnenmarsch oder **Fahnentrupp** heisst beim Militair derjenige Marsch, welcher beim Abholen und Zurückbringen der Fahne aus und nach ihrem Quartiere vom Musikcorps gespielt wird. Es ist dies kein bestimmt vorgeschriebenes Stück aus dem Marschrepertoire, jedoch bezeichnet der Präsentirmarsch (s. d.) den Anfang und das Ende des Aufzugsakts. Nur die Tambour- und Trompetencorps haben für das Abholen oder Abbringen der Fahnen und Standarten einen nach gewissem Rhythmus geschlagenen oder geblasenen Marsch, der auch bei sogenannten Leichenparaden ausgeführt wird, wenn das Begleitungscommando den Kirchhof verlässt.

Fahrbach, Joseph, trefflicher deutscher Flötenvirtuose, Guitarrespieler und Musiklehrer, geboren am 25. Aug. 1804 zu Wien, verdankt seine tüchtigen musikalischen Kenntnisse und die sehr bedeutende Fertigkeit auf seinem Instrumente lediglich dem eigenen Trieb und Streben, wodurch er endlich in den Stand gesetzt wurde, seine arme Familie sorgenfrei hinzustellen. In zahlreichen Concerten hat er sich Ruf und Ruhm erworben und wurde als erster Flötist im k. k. Hofopernorchester zu Wien angestellt. Als Componist für sein Instrument hat er sich durch Solocompositionen und Transcriptionen wenn auch nicht hervorragend, so doch ehrenvoll bemerkbar gemacht. Auch eine Flötenschule hat er veröffentlicht. — Sein von ihm theilweise mit ausgebildeter Sohn, Wilhelm F., geboren 1838 zu Wien, schwang sich zu einem sehr beliebten Tanzcomponisten empor, dessen Ruf

weit über den Umkreis Oesterreichs hinausging. Derselbe war zugleich Dirigent eines eigenen Orchesters, welches in Wien Unterhaltungsconcerte gab. Er starb in jungen Jahren 1866 in seiner Vaterstadt.

Fahsius, Johann Justus, deutscher Gelehrter zu Anfange des 18. Jahrhunderts, in dessen Schriften sich auch Musikalisches befindet. So in seinem »*Atrium eruditionis*« (Goslar, 1718) auf sieben Seiten (380—387) Betrachtungen über die Wichtigkeit der Musik im Bildungsgange der Menschen und an deren Ende des Kaspar Calvörs gelehrte Vorrede zu Sinns Temperatur »*De arcanis musicis*«.

Faldit, Anselmo oder Gancelm, provençalischer Jongleur, d. h. fahrender Dichter, Sänger und Componist, geboren zu Uzerche im Limousin um 1150, hat sich seinen Ruhm durch seine Monolog- und Gesprächdichtungen erworben, die er selbst in Musik setzte und mit seiner Gattin, einer von ihm aus einem Kloster zu Aix entführten Nonne, an den Tafeln hoher Herren vortrug. Besonders gelangte F. bei König Richard, als dieser 1180 als *Count of Poitou* in der Provence residirte, in hohe Gnaden, wie er denn auch diesem Könige auf dessen Kreuzzug nach Palästina folgte. Burney theilt in seiner *Hist. of Music* vol. II, p. 242 das Gedicht und die Melodie mit, welche F. 1198 auf den Tod seines königlichen Gönners verfasst hatte, und Signorelli führt in seiner Geschichte des Theaters eines von F.'s Gesprächen, das unter dem Titel »*Heregia dels Preyeres*« bekannt war, an. In der Geschichte der Trobadors wird F. als provençalischer Sänger genannt, der es verstanden habe, *des bons mots et des bons sons* zu fertigen. Im J. 1220 soll F., der nach dem Tode Richards an den Höfen der Marquis von Montferrat und des Raymond d'Agoult lebte, gestorben sein.

Faignient, Noë, ein hervorragender belgischer Componist, geboren um 1570 zu Antwerpen, lebte als Musiklehrer in seiner Vaterstadt und ahmte in seiner Eigenschaft als Componist den Styl des Orlandus Lassus so treu und geschickt nach, dass er in der Musikerwelt damals *Simia Orlandi*, d. i. Affe des Orlandus, genannt wurde. Erhalten geblieben sind von ihm mehrere Bücher vier- bis achtstimmiger Motetten und Madrigale, sowie Chansons.

Fairfax oder Fayrfax, Robert, Professor der Musik, Organist und Componist, aus edler Familie in Yorkshire entstammend, wurde nach Bischof Tanner zu Bayford in der Gegend von Hertford (um 1460) geboren, zu Cambridge 1504 zum Doktor der Musik creirt und 1511 von der Universität Oxford zum Mitgliede und lehrenden Professor ernannt. Lange Jahre war er gleichzeitig als Sänger und Organist zu Oxford an der St. Albanskirche thätig, welche Thätigkeit, nach seinem Grabmal daselbst zu schliessen, erst mit seinem Tode um 1514 endigte. Von seinen Compositionen haben sich nur sehr wenige erhalten. Bisher kannte man nur die, welche als Manuscripte in der sogenannten Thoresby'schen Sammlung zu London sind und aus der Hawkins eine dreistimmige Motette »*Ave summe aeternitatis*« für Alt, Tenor und Bass entnahm, die er in seiner *Hist. of Music* vol. II. p. 516 und 517 abdruckte. Ferner vgl. noch Burney, *Hist. of Mus.* vol. II. p. 546 und 561. — Aus F.'s Familie stammte der nachmals so berühmte Lord Thomas F., General der Parlamentstruppen, der 1611 geboren war und 1671 starb. †

Faisst, Immanuel (Gottlob Friedrich), ausgezeichneter deutscher Orgelvirtuose, tüchtiger Theoretiker und Componist, geboren am 13. Octbr. 1823 zu Esslingen im Königreich Württemberg, trieb schon in früher Jugend, obwohl er für das Studium der Theologie bestimmt war, musikalische Uebungen, namentlich das Orgelspiel, mit grösstem Eifer und solchem Erfolge, dass er mit neun Jahren schon selbstständig Organistendienste aushülfeweise versah und auch componirte. Im J. 1836 bezog er das Seminar zu Schönthal und 1840 das sogenannte Stift in Tübingen, wo er Musikschüler Silcher's wurde. Der letztere Umstand fachte von Neuem seine Vorliebe für die Tonkunst in einem Grade an, dass er beschloss, sich derselben ausschliesslich zuzuwenden und das weitere Studium der Theologie fallen zu lassen. Die württembergische Ober-Kirchenbehörde unterstützte sein Vorhaben dadurch, dass sie ihn auf Staatskosten im Interesse der Kirchenmusik auf Reisen

gehen liess. F. wandte sich in Folge dessen gegen Ende des J. 1844 nach Berlin, um in die Zahl der Schüler des von ihm hochverehrten Mendelssohn zu treten. Da dieser Meister aber gerade damit beschäftigt war, Berlin für immer zu verlassen, so musste sich derselbe darauf beschränken, F. mit Rathschlägen für seine Selbststudien zu unterstützen. Dieser wandte sich nun an S. Dehn, der ihn theoretisch bis auf die höchste Stufe brachte, während die Organisten Thiele und Haupt seinem Orgelspiel die letzte Feile verliehen. Ganz wesentlich bereichert in seinem Wissen und Können konnte er um die Mitte des J. 1846 in sein Vaterland zurückkehren. Auf der Reise dorthin trat er in verschiedenen Städten als Orgelvirtuose auf und erregte durch seine Vorträge grosses Aufsehen; auch seine Compositionen für dieses Instrument fanden die ehrenvollste Anerkennung. Er liess sich gänzlich in Stuttgart nieder, gründete und leitete 1847 eine Organistenschule, verbunden mit einem Verein für die Pflege der klassischen Kirchenmusik, erhielt bald dazu noch die Direktion des Liederkranzes, welche er zehn Jahre lang führte, sowie 1849 die Oberleitung des damals neu begründeten Schwäbischen Sängerbundes. In demselben Jahre wurde er auch Gesanglehrer des Katharinenstifts und in Folge einer grösseren Abhandlung: »Beiträge zur Geschichte der Claviersonate« (Band 25 und 26 der Musikzeitschrift »Cäcilia«) von der Universität Tübingen zum Doctor der Philosophie ernannt. Im J. 1857 betheiligte sich F. an der Gründung des Stuttgarter Conservatoriums, dem er seit 1859 in verdienstvoller Weise als Director vorsteht. Seit 1865 ist er auch Organist und Musikdirektor des Chors an der Stiftskirche und führt, gemäss besonderer Verleihung, den Titel eines Professors der Musik. Aus allen diesen Berufungen ist bereits zu ersehen, einen wie bedeutenden Einfluss F. nach einer bestimmten Seite hin auf das Musikleben Stuttgarts und ganz Württembergs gewonnen hat, und der Aufschwung in der edlen Pflege der Tonkunst daselbst verdankt ihm besonders die Hauptanregung. — Als Componist, hauptsächlich von kirchlichen Werken und weltlichen Chorgesängen, war und ist noch F. sehr fruchtbar. Gediegene, kunstreiche und interessante Arbeit zeichnet Alles aus, was er geschrieben hat, weit weniger dagegen Originalität und Selbstständigkeit der Erfindung. Man kennt von ihm zahlreiche Orgelstücke, Motetten, Psalme, Männerchöre, Lieder u. s. w. Was davon im Druck erschienen ist, reducirt sich auf Weniges, nämlich auf ein Heft Gesänge und ein Heft Lieder ohne Worte (Jugendarbeiten), sodann mehrere Männerquartette und Orgelstücke (in Sammlungen) und endlich eine grosse Doppelfuge für Clavier, welche sich in der Pianoforteschule von Lebert und Stark befindet. Erwähnt sei noch, dass sein »Gesang im Grünen« 1865 beim grossen Sängerbund in Dresden und seine Composition von Schiller's »die Macht des Gesanges« 1866 vom Schlesischen Sängerbund mit dem Preise gekrönt worden ist.

Fakir, im Arabischen überhaupt ein Armer, nennt man in mohammedanischen Ländern auch die Derwische (s. d.), in Indien die Büssenden oder Sanjassis, eine Kaste, die sich der Selbstpeinigung und Kasteiung gewidmet hat.

Fa la, bei den Italienern Ausdruck tändelnden Lallens, ist der Gattungsname von Arien und Volksliedern geworden, die mit einem derartigen Refrain endigen. Muzio Clementi war, allem Wissen nach der Erste, welcher in seiner Anleitung zum Clavierspielen das Fa la in die Literatur führte.

Falandry, Alexis Germain, französischer Kirchen- und Kammercomponist, geboren am 28. Apr. 1798 zu Lavalette im Departement de l'Aude, war von 1824 bis 1827 Schüler des Pariser Conservatoriums, in der Composition speciell der von Fétis. Sofort nach seinem Austritt aus dem Institute erhielt er eine Kapellmeisterstelle in Südfrankreich und starb 1853. Von seiner Composition erschienen in Paris Kirchen- und Orgelstücke aller Art und zahlreiche Romanzen.

Falb, P. F., Remigius, Mönch zu Fürstfeldbrück, gab 1747 zu Augsburg: »*Sutor non ultra crepidam, seu Simphoniae VI a 2 Viol. et Basso*« heraus. †

Falbetti, Eleonore und Elisabeth, wahrscheinlich Schwestern, hiessen zwei berühmte italienische Sängerinnen, die in den Jahren von 1650 bis 1670 in Italien wirkten. †

Falck, Georg, der Aeltere, auch Falke geschrieben, deutscher Musiker in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Cantor und Organist zu Rothenburg an der Tauber und hat veröffentlicht: »*Idea boni cantoris etc.*« (Nürnberg, 1688).

Falckenhagen, s. Falkenhagen.

Falco, Francesco, italienischer Violinvirtuose, um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, kam im J. 1773 nach Paris und fand in der Kapelle des Königs Anstellung. Er hat u. A. ausser Violin-Solos (London) noch »*Solfeggi di scuola italiana con i principi della musica vocale*« veröffentlicht. — Ein Michele F., italienischer Componist und seinem Musikstyle nach Zeitgenosse des Alessandro Scarlatti, ist in der Bibliothek des Pariser Conservatoriums durch ein »*Oratorio di Santo Antonio*« vertreten, sonst aber nicht weiter mehr bekannt.

Falcon, Maria Cornelia, berühmte französische Bühnensängerin, geboren am 28. Januar 1812 zu Paris, gewann seit 1827, zuerst als Schülerin des Pariser Conservatoriums, sowie weiterhin durch Privatstudium bei Bordogni und Nourrit eine vorzügliche musikalisch-dramatische Gesangsbildung, mit der sie 1830 zur Bühne ging und von 1832 bis 1837 eine Zierde der Grossen Oper ihrer Vaterstadt, an die sie Meyerbeer gebracht hatte, war. Ihre Stimme, ein Mezzosopran, war von grosser Schönheit und Fülle und ihr Vortrag von hinreissender Macht. Meyerbeer rühmte von ihr, dass sie die lebhafteste Verkörperung seiner Ideen gewesen sei, und dass keine der späteren Sängerinnen Europa's sie auch nur annähernd erreicht habe. Ihre Meisterrolle war daher auch die Valentine in Meyerbeer's »Hugenotten«, eine Parthie, in der sie von der ersten Aufführung des Werks (1836) an bis zu ihrem frühen Abgange von der Bühne die grossartigsten Triumphe feierte. Zu Ende des Jahres 1837 stellte sich als Folge einer vorhergegangenen Krankheit eine solche Alteration ihres Organs ein, dass sie das Singen ganz einstellen und ihrer ehrenvollen Stellung entsagen musste. Keine Sängerin der Folgezeit hat sie genügend zu ersetzen vermocht.

Falcone, Achille, italienischer Contrapunktist zu Ende des 16. Jahrhunderts, welcher als Kapellmeister zu Caltacirone angestellt war, aber schon am 8. Novbr. 1600 zu Cosenza noch im Jünglingsalter starb. Bainsi erzählt nach dem Manuscript Pitoni's die Einzelheiten eines langwierigen gelehrten Streites, welchen F. mit dem spanischen Contrapunktisten Sebastian Raval, Kapellmeister des Vicekönigs von Sicilien, führte, dessen letzte Entscheidung F. aber nicht mehr erlebte. Die ausführlichste Beschreibung dieses merkwürdigen Haders findet man in der Vorrede zu einem Madrigalenwerke F.'s, welches dessen Vater drei Jahre nach dem Tode des Sohnes in Venedig herausgab und ebenso in einer Sammlung Motetten, die Raval schon 1601 zu Palermo veröffentlicht hatte.

Falconi, s. Bochkoltz-Falconi.

Falconi, Giacomo, berühmter und verdienstvoller italienischer Notenstecher, der um 1767 zu Venedig lebte und wirkte.

Falconeri, G., italienischer Componist, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts in Neapel lebte.

Falconio, mit dem Mönchsnamen Placidus Falconius, ein Benediktiner, der 1549 zu Brescia in den Orden trat und zu Asola um 1530 geboren war. Er hat sich als vorzüglicher Tonsetzer hervorgethan, wie folgende seiner im Druck erschienenen Werke beweisen: *Missae seu Introitus per totum annum* (Venedig, 1575); *Passio, seu Voces Hebdomadae S.* (Ebenda, 1580); *Responsoria in Hebdomada S. canenda* (Ebenda, 1580) und *Magnificat octo tonorum* (Ebenda, 1588). Vgl. Ziegelhauer's *Hist. lit. ord. S. Bened.* Th. IV. Seite 314. Er starb zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Falengio, Teofilo, italienischer Componist, geboren zu Mantua 1494 und gestorben nach einem sehr bewegten Leben, als Benediktinermönch zu Campasio am 9. December 1544, hat sich musikalisch bemerkbar gemacht. Pater Martini führt eins seiner musikalischen Werke, welches 1520 und 1692 zu Amsterdam gedruckt sein soll, an. Vgl. Speyer'sche mus. Zeitung 1789 Seite 394. †

Falgara, kurfürstl. baierischer Kammermusiker und Hofcomponist um 1790,

hat sich durch Composition mehrerer pantomimischer Ballets seiner Zeit bekannt gemacht, Compositionen, die mit Beifall auf der Münchener Bühne aufgeführt wurden, und unter welchen man besonders »die Schäferstunde« rühmte. †

Falkenhagen, Adam, deutscher Virtuose auf der Laute, geboren am 17. Apr. 1697 zu Gross-Döltzig bei Leipzig, erlernte die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater, einem Schullehrer, gründlichere Studien in Kunst und Wissenschaften später bei einem Prediger in dem benachbarten Knauthayn betreibend. Den letzteren verliess er in seinem 18. Jahre als ein fertiger Clavier- und Lautenspieler, der es hierauf bei dem berühmten Lautenisten Graf in Merseburg bis zur Virtuosität brachte. Er wirkte hierauf als Lehrer beider Instrumente in Leipzig, war von 1721 bis 1725 herzogl. Weissenfels'scher Kammermusiker und machte bis 1727, wo er in die Weimar'sche Hofkapelle trat, Kunstreisen, die ihm einen grossen Ruf verschafften. Im J. 1729 wurde er, gleichfalls als Kammermusiker, nach Baireuth gezogen, woselbst er bis zu seinem Tode im J. 1761 blieb, nachdem er 1750 auch noch Brandenburg-Kulmbach'scher Kammersekretair geworden war. Von seinen Compositionen sind Variationen und geistliche Gesänge mit Variationen für die Laute sowie Solos und Sonatinen für letzteres Instrument sehr beliebt gewesen.

Falkner, Rudolph, ein deutscher Tonkünstler, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in England wirkte, gab »*Instructions for playing the Harpsichord, Thorough-Bass, fully explained, and exact rules for Tuning the Harpsichord*«, im J. 1762 oder 1760 zu London heraus. Vgl. Blankenburg's Zusätze zu Sulzer, Band II, Seite 178. †

Fallani, Domenico, ein neapolitanischer Componist, welcher in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts Kapellmeister in Puzzuoli war und zahlreiche Kirchenstücke geschrieben hat. Als ein Meisterwerk in Bezug auf schönen, charakteristischen Ausdruck wird seine »*Orazione di Geremia a canto solo con stromenti*« gerühmt.

Fallen kommt als Kunstaussdruck in verschiedenen Bedeutungen vor; zunächst zur Bezeichnung der unmittelbaren Ausweichung durch die Dreiklangs-Harmonie auf die erste Stufe der neuen Tonart, als sogenannter fallender Schluss, weil hier in dem Dominantén-Accorde nothwendig die Quinte und in dem folgenden Dreiklange über die Tonica die Octave in der Melodie liegen muss. Sodann wenn von einer an Höhe und Stärke abnehmenden Stimme die Rede ist. S. Abfallen. Endlich zur Bezeichnung des stufenweisen Herabsteigens der Töne einer Leiter, als sogenannte fallende Intervalle, z. B. Secunde, Terz u. s. w.

Faller, Charlotte, geborene Thiele, angesehenen deutsche Sängerin, geboren am 14. Octbr. 1758 zu Hubertsburg, verheirathete sich 1782 zu Ansbach.

Fallonard, Pierre Jean Michel, französischer Tonkünstler und Musikschriftsteller, geboren am 11. Juli 1805 zu Honfleur, erhielt schon in früher Jugend musikalischen Unterricht, auf welcher Basis ihn seit 1821 Delaporte, der Organist an der Katharinenkirche zu Honfleur, im Orgelspiel und in der Harmonielehre weiter bildete. Die letzten Studien im Orgelspiel machte er beim Organisten Godefroid in Rouen. Im J. 1825 wurde er zum Nachfolger seines Lehrers Delaporte in Honfleur ernannt und wirkte seitdem als Organist wie als Lehrer sehr vortheilhaft. — Von seinen Compositionen erschienen Werke für Gesang und für verschiedene Instrumente, von seinen schriftstellerischen Arbeiten: »*Notices, biographies et variétés musicales*« (Honfleur, 1855) und »*Les musiciens normands etc.*« (Honfleur, 1859).

Falsch wird in der praktischen Musik immer dann als Beiwort gebraucht, wenn es sich darum handelt, das Abweichen von allgemein logischen und ästhetischen oder von speciell musikalischen Gesetzen, Regeln und Gewohnheiten zu bezeichnen. Es bedeutet dann stets soviel als »fehlerhaft«, »unwahr«, »unlogisch«, »inconsequent«, »ungesetzlich«, »ungenau«, »unrein« u. s. f. Man spricht deshalb von »falschem Ausdruck«, »falschem Pathos«, »falscher Deklamation«, »falscher Auffassung«, »falschem Vortrage«, »falscher Intonation«, »falschem Tempo«, »falschem Takte«, »falscher Betonung«, »falschen Tönen«, »falscher Stimmung«, »fal-

scher Temperatur«, »falschen Fortschreitungen«, »falschen Auflösungen«, »falschen Vorbereitungen«, »falscher Modulation«, »falscher Stimmführung« u. s. f. Wann bei diesen Einzelheiten das Beiwort »falsch« anzuwenden ist, ersieht man aus den betreffenden Specialartikeln: »Ausdruck«, »Pathos« u. s. f. — In ganz demselben Sinne ist der Ausdruck F. auch aufzufassen, wenn einige Theoretiker die verbotenen Quinten und die verbotenen Octaven (s. d. und Quintenparallelen, Octavenparallelen) unrichtiger Weise »falsche Quinten« und »falsche Octaven« nennen.

Falsche Quinte (lat.: *quinta falsa*, französ.: *fausse quinte*) bedeutet bei einigen Theoretikern soviel als verminderte Quinte (s. d.); diese Theoretiker verstehen darunter also eine Quinte ($h-f$, $cis-g$), welche um einen kleinen Halbton enger ist als die reine Quinte ($h-fis$, $c-g$). Consequenter und klarer ist hier jedenfalls der Ausdruck »vermindert«, denn erstlich ist die übermässige Quinte (s. d.) auch keine reine, sondern eine unreine, also eine »falsche«, zweitens aber müsste man dann mindestens auch die verminderte Octave (s. d.) »falsch« nennen. Der Gebrauch des Ausdrucks »falsche Quinte« für »verminderte Quinte« hat aber doch wenigstens einige historische Berechtigung, da man früher die »verminderte Quinte« nur »*quinta falsa*« d. h. »falsche Quinte« nannte. Ganz unrichtig ist es dagegen, wenn einige Tonlehrer die Bezeichnung »falsch« oder »vermindert« nur für diejenigen verminderten Quinten in Anspruch nehmen wollen, welche zwischen leitereigenen und chromatischen Tönen stattfinden (in C-dur: $c-ges$, $cis-g$ u. s. f.), während sie diejenigen »verminderten Quinten«, welche zwischen den Tönen einer und derselben Tonartleiter möglich sind ($h-f'$ in C-dur, $d-as$ in C-moll) »kleine Quinten« nennen. Die nähere Bestimmung derjenigen Intervalle, welche nicht natürliche Intervalle (s. d.) sind, deren höhere Töne also nicht in der Dur-tonartleiter der tieferen vorkommen, erfolgt immer nur auf Grund einer Vergleichung mit den betreffenden natürlichen Intervallen. Die natürlichen Intervalle heissen nun theils »gross« (bei Secunde, Terz, Sexte und Septime), theils »rein« (bei Prime, Quarte, Quinte und Octave). Der Ausdruck »vermindert« bedeutet aber in Beziehung auf »rein« nur soviel, als: »einen Halbton enger als rein«. Die Quinte $h-f'$ ist nun aber um einen Halbton kleiner als die reine Quinte ($h-fis'$), ebenso wie die Quinte $c-ges$ um einen Halbton kleiner ist als die reine Quinte ($c-g$). In beiden Fällen muss also die betreffende Quinte eine »verminderte«, oder will man für »vermindert« den Ausdruck »falsch« setzen, eine »falsche Quinte« heissen.

Falsche Saiten sind Darmsaiten, deren Fäden ungleichmässig zusammengesponnen sind, so dass sich bei der Bewegung dieser Saiten zu deren regelmässigen und natürlichen Schwingungen noch unregelmässige Schwingungen gesellen, welche den Klang unbestimmt und klirrend machen. Auch hier könnte man wohl von »falschen Quinten« sprechen, da man im gewöhnlichen Leben für die e'' Saite der Geige den Namen »Quinte« gebraucht.

Falsche Stimme (französ.: *voix fausse*) nennt man ein menschliches Stimmorgan, welches die Töne nicht vollkommen rein angiebt, sondern »aus Mangel an gehörig fester Organisation der Stimmwerkzeuge« bald zu hoch, bald zu tief.

O. T.

Falset (französ.: *fausset*, ital.: *falsetto*), die Kopfstimme (s. d.) oder Fistel.

Falsetlisten, italienisch auch *Alti naturali* oder *Tenori acuti* genannt.
S. *Alti naturali*.

Falso bordone (ital., französ.: *Faux-Bourdon*) bezeichnet zunächst eine besondere Art des Organums oder der Diaphonie (s. d.), welche vor und während der Entwicklungsperiode des »Discantus« oder »Déchant« in den französischen Kirchen im Gebrauche war. Bei dieser Art der Diaphonie begleiteten die organisirenden Stimmen den Tenor in Terzen- und Sextenparallelen, während das ältere Organum nur die vollkommenen Consonanzen (Quarten, Quinten und Octaven) zu-liess. Die drei Stimmen eines solchen F. b. schritten also in Sextenaccorden fort, nur mit der Abweichung, dass zu Anfang und zum Schluss die höchste Stimme

mit dem Tenor eine Octave bildete, während die Mittelstimme die Terz oder die Quinte des Tenors zu singen hatte. Im Wesentlichen sind diese *Falsi bordoni* ebenso mechanisch entstanden, wie die »Diaphonie« des Hucbald, nur sind sie dem Ohr erträglicher. Erwähnt wird diese Art des mehrstimmigen Gesanges bei Tinctoris, Gafor und bei anderen Schriftstellern. Tinctoris sagt von ihr (»Contrapunkt«) folgendes: »Während des ganzen Verlaufes desjenigen Gesanges, welchen man »Faux-Bourdon« nennt, wird die Quarte zugelassen, oft wird ihr aber die (tiefere) Quinte und noch öfter die (tiefere) Terz (des tiefsten Tons) beigefügt.« Bei Ambros (»Geschichte der Musik, II. S. 313) findet sich das folgende von Tinctoris gegebene Beispiel eines zweistimmigen Faux-Bourdon (a). Franch. Gafor, von welchem Ambros (S. 314) das unter b zu findende Beispiel eines dreistimmigen *Falso bordone* mittheilt, spricht sich über den F. b. wie folgt aus: Wenn der Tenor und der Cantus in einer oder mehreren Sexten fortschreiten, dann wird die Mittelstimme, nämlich der Contratenor, immer unter dem Cantus die Quarte einhalten und gegen den Tenor die höhere Terz; diese Gattung Contrapunkt nennen die Musiker »Faux-Bourdon« (Ambros, a. a. O. S. 314).

a. (Fauxbourdon.)

b. (Cantus.)

(Tenor.)

(Contratenor.)

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem (Tenor.)

In Italien fand diese Art des mehrstimmigen Gesanges erst später Eingang, und er wurde dort »*Falso bordone*« genannt. Ueber die Entstehung des Namens sind die Ansichten getheilt. Prätorius (»*Syntagma*«) giebt mehrere Ableitungen. Einmal meint er, dass diesem Gesange dieser Name gegeben sei, weil Bordone oder »Bourdon« »eine grosse Hummel bedeute, welche daher rauschet, summet und brummet«, und weil solche Art zu singen »keine liebliche, sondern rauschende, summende Harmonien« gebe. Weiter meint er, dass man den Namen deshalb gebraucht habe, weil in diesen Gesängen der Tenor, der auch Bordone heisse — (von Bordon — ein Ständer, eine Stütze, ein Stab, oder von Bordonale — ein Träger) — nicht die eigentliche Grundstimme der Harmoniefolge, sondern die höhere Terz derselben singe, also ein falscher Tenor, ein *Falso-bordone* sei. Andere Schriftsteller haben noch andere Ableitungen gegeben. Am meisten Anklang hat die zweite Erklärung des Prätorius gefunden, und daher ist wohl die Auffassung am weitesten verbreitet, dass jene Singeweise geheissen habe: »Psalmodiren mit dem *Falso bordone* oder *Faux-Bourdon*, d. h. mit der uneigentlichen Grundstimme, eben weil nicht die eigentliche Grundstimme der Harmoniefolge, sondern ihre umgekehrte Terz den Bass abgab, während jene in der Oberstimme lag« (A. v. Dommer, »*Handbuch der Musikgesch.*« S. 67). — In späteren Zeiten kommen aber unter dem Namen *Falsi bordoni* einige ganz andere Arten mehrstimmigen Gesanges vor. Baini führt in seinem Werke über Palestrina noch zwei verschiedene Arten von *Falsi bordoni* an. Zunächst verstehe man darunter eine Art von regelmässigen Compositionen, aber ohne bestimmten Rhythmus, worin eine der vier Stimmen den Can-

tus firmus bringe, während die drei anderen Stimmen Contrapunkte seien, welche aus lauter Consonanzen mit nur einigen Ligaturen in den Cadenzen beständen. Diese Falsi bordoni sind auch von bedeutenderen Tonsetzern angewendet worden und haben sich noch bis heutigen Tages in der Uebung erhalten. (Die Antworten des Chores in der Liturgie sind solche Falsi bordoni.) Ambros führt (a. a. O. S. 314) folgendes Beispiel an, das er Battista Rossi's »Organo de cantoria« (Venedig, 1618) entnommen hat.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. It contains three measures of music. Below the first measure is the text "Domine me festina ad adjuvandum." with a dot above the 'i'. Below the second measure is "Gloria patri et filio, et spiritui sancto." with a dot above the 'i'. Below the third measure is "Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum." with a dot above the 'i'. The second system also consists of two staves with a brace on the left, containing two measures of music. Below the first measure is the text "Al - le - lu - ia." with a dot above the 'i'.

Die einzelnen auf einen Ton auszusprechenden Silben mussten die Sänger selbstständig einer guten Deklamation entsprechend vertheilen. Man bezeichnet daher auch wohl das in der Psalmodie übliche Sprechen von mehreren Silben auf ein und demselben Tone als »Psalmodiren mit dem Falso bordone«. — Eine weitere Art des Falso bordone, welche Baini angiebt, und welche in Rom im 17. Jahrhundert beliebt gewesen sei, soll nach v. Dommer (a. a. O. S. 67) darin bestanden haben, »dass die Psalmodie als Grundstimme oder Tenor auf der Orgel gespielt wurde, während vier Singstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Vers zu Vers abwechselnd, einen Contrapunto alla mente (s. d.) mit allerhand Passagen und Fiorituren darüber ausführten.« — Wie das Wort F. b. zur Bezeichnung so verschiedenartiger Dinge hat verwendet werden können, ist nicht »begreiflich, wenn es nicht mit der Zeit ein Allgemeinausdruck für die verschiedenen Arten mehrstimmig zu psalmodiren, geworden ist«.

O. T.

Falster, Christian, Conrektor zu Ripa in Jütland, veröffentlichte u. A. ein Werk »*Questiones romanae, sive idea historiae literariae Romanorum*« (Leipzig und Flensburg, 1718), in welchem sich auch einige Untersuchungen über antike Musik befinden.

Faltenbälge nennt man die in den Werkstätten der Schmiede und Schlosser angewandten Bälge, bei denen die Platten durch Leder verbunden sind, das beim Sinken der Oberplatte mehrere Falten bildet. Diese Faltenbälge fanden sich in frühester Zeit in der Orgelbaukunst in Gebrauch, wurden aber zu Ende des 16. Jahrhunderts durch die Span- oder Spahnbälge (s. d.) ersetzt, die später in einer Bauart, wenn nämlich durch mehrere mittelst Leder verbundene Spähne mehrere Falten bedingt wurden, um eine grössere Luftmasse aufnehmen zu können, ebenfalls F. genannt wurden; diese noch jetzt gebräuchlichen F. wurden zuweilen auch Spahnbälge geheissen. Siehe Balg. 2.

Fa-mi ist die in der Mutation (s. d.) gebotene Tonbenennung in der abwärts gehenden Folge für die Stufen des Halbtons, gleichviel ob dieselbe sich von selbst ergab oder nicht. Siehe Hexachord. †

Fanart, L. S., französischer Tonkünstler, geboren um 1810 zu Rheims, ist in seiner Vaterstadt als Organist angestellt und hat sich auch durch Veröffentlichung einiger musikalischen Schriften bekannt gemacht.

Fandango (spanisch) ist, wie der Bolero (s. d.) ein alter spanischer Nationaltanz im $\frac{3}{4}$ Takte von weichem, zärtlichen Charakter. Die meist in der Molltonart gesetzte Melodie desselben hält eine mässige, ziemlich langsame Bewegung fest und wird meist auf der Zither, Guitarre und ähnlichen Instrumenten gespielt, während die Tänzer selbst, gewöhnlich nur zwei Personen beiderlei Geschlechts, durch Castagnetten den Rhythmus markiren. Auf dem Lande in Spanien wird er, häufig auch mit Gesang untermischt, am graziösesten getanzt, zugleich aber auch so leidenschaftlich geliebt, dass, alles Eifers der Geistlichkeit ungeachtet, er niemals ganz unterdrückt werden konnte. Durch die Spanier ist der F. auch in Süditalien und Südfrankreich bekannt und beliebt geworden, woselbst er jedoch nicht in der reinen Form seiner Heimath ausgeführt wird, sondern vielfach fremdartige Elemente in sich aufgenommen hat.

Fanelli, Cola Vincenzo, ein italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen nichts und von dessen Arbeit nur die wenigen Tonsätze bekannt geblieben sind, welche de Antiquis im *primo libro a 2 voci di diversi Aut. di Bari* (Venedig, 1585) mittheilt.

Fanfare (französ.) nennt man ein kleines für die Reiterei bestimmtes Tonstück von zugleich schmetterndem und schallendem Charakter, das sich meist in den am prächtigsten klingenden Naturtönen der Blechinstrumente bewegt; ursprünglich wurde es nur für Trompeten und Pauken, jetzt jedoch auch für alle bei der Reiterei gebräuchlichen Instrumente gesetzt. Ein interessantes, die Art genau charakterisirendes Trompetenstück dieser Gattung findet sich im 2. Akte des »Struensee« von Meyerbeer. Der Ursprung der F. überhaupt ist in Frankreich zu suchen. — Auch kurze bei der Jagd eingeführte Signale (s. d.) nennt man F. sowie denselben nachgebildete Tonstücke, meist munteren Charakters, sich im $\frac{3}{8}$ Takt bewegend, die auch unter der Bezeichnung Horn-Bicininien (s. d.) bekannt sind. — Das durch freies accordisches Ergehen auf Blasinstrumenten gebräuchliche Begleiten eines ausgebrachten Hochs bei festlichen Gelegenheiten nennt man mitunter auch wohl eine F.; gebräuchlicher hierfür ist aber der Name Tusch (s. d.). — Das in der preussischen Armee F. genannte Signal



auch: »Marsch! Marsch!« (Carrière) genannt, hat den Zweck, das schnellste Fortbewegen der Truppe zu bewerkstelligen. In der französischen Militärsprache bezeichnet F. ausserdem die Cavalleriemusik überhaupt, welche laut Dekret von 1872 aus einem Trompeten-Major und zehn Trompetern besteht. 2.

Fang-hiang heisst ein in China 1679 durch den Kaiser Kang-hi gesetzlich eingeführtes Musikinstrument, bei welchem die klingenden Körper 16 Holzstücke bilden, die in der Ordnung der Steinplatten des King (s. d.) aufgehängt und mit einem Klöpfel tönend erregt werden. 0

Fangventil nennt man ein in der unteren Balgplatte der Orgel eingesetztes Ventil (s. d.), das nicht weit vom hinteren Ende in der Mitte derselben befindlich ist. Hebt man, mittelst Niedertreten des Calcantenclavis (s. d.) die Oberplatte eines Balges, so heben sich durch die Verdünnung der Luft im Balge die Klappen des F.s nach dem Innern des Balges zu, und gestatten der Aussenluft freien Eingang; wird diese Thätigkeit eingestellt, so drückt die geschöpfte Luft die Ventilklappen nieder und es wird somit die in den Balg eingedrungene Aussenluft durch dies Ventil abgeschlossen oder gefangen. 2.

Fanna, Antonio, trefflicher italienischer Clavierspieler, sowie tüchtiger Lehrer seines Instruments und fleissiger Componist für dasselbe, geboren 1793 zu Venedig und gestorben daselbst am 15. März 1845. Seine zahlreichen Clavier-

sachen aller Art, sowie Romanzen und Canzonetten von ihm erschienen bei Ricordi in Mailand, und seine Lebensbeschreibung verfasste Pasquale Negri unter dem Titel: »*Cenni biografici sopra Antonio Fanna*« (Venedig, 1845).

Fantasie (aus dem Griech.), s. Phantasie.

Fantasiren, s. Phantasiren.

Fantasirmaschine, scherzhafte Benennung für Melograph oder Notenschreibmaschine (s. d.). S. auch Extemporirmaschine.

Fantastico (ital., französ.: *fantastique*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung phantastisch, überschwänglich. — Vielen neueren Compositionen wird diese Bezeichnung gleichfalls beigelegt, z. B. einer Sonate, Sinfonie u. s. w., um anzudeuten, dass der Inhalt sowie die durch diesen bedingte Form von dem Ueblichen abweichen, also recht eigentlich Neues und Eigenthümliches bringen.

Fante, Antonio del, italienischer Kirchencomponist und Kapellmeister, gestorben im März 1822 zu Rom, war seit 1817 daselbst Dirigent der Musik an der Kirche Santa Maria Maggiore. Ueber seine geistlichen Compositionen, deren er sehr zahlreiche im Manuscript hinterliess, fällt Kandler das Urtheil, dass sie einen viel zu weltlichen Beigeschmack haben und ohne die erforderliche religiöse Würde und Einfachheit geschrieben sind.

Fantini, Caterina, berühmte italienische Sängerin, deren Blüthezeit auf den Bühnen Italiens nach Laborde in die Jahre 1680—1690 fällt.

Fantini, Geronimo, berühmter italienischer Trompetenvirtuose, geboren um die Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts zu Spoleto, wirkte von 1621—1670 als Hoftrompeter des Herzogs Ferdinand II. von Toscana. Er zog auch auf Kunstreisen die allgemeine Bewunderung auf sich, so um 1642 zu Rom; es ist sogar mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er sich zwischen 1635 und 1640 auch in Deutschland hat hören lassen. Daselbst erschien wenigstens sein Werk »*Modo per imparare a suonare di tromba di guerra*« (Frankfurt, 1638), eine Art Trompetenschule mit 100 Stücken verschiedenen Charakters, welche von grösstem historischen Interesse für die Jetztzeit ist. — Nach Pater Mersenne's Zeugniß (vgl. dessen lib. 2 *de instrumentis harmon.* pag. 109) war F. im Stande, auf seinem Instrumente alle chromatischen Töne mit der grössten Sicherheit anzugeben, eine Kunst, die ihn zum grössten Virtuosen seiner Zeit erhob.

Fanton, Nicolas, Abbé, französischer Kirchencomponist, war erst Kapellmeister an der Kathedalkirche zu Blois und dann an der Sainte-Chapelle zu Paris, wo er im J. 1755 (oder 1757) starb. Zahlreiche Kirchenstücke, im Style ähnlichen Lalande's, gingen aus seiner Feder hervor, von welchen Motetten mit ganz besonderem Beifall im *Concert spirituel* zu Paris zur öfteren Ausführung gelangten.

Fantocci, Angelo, hervorragender italienischer Baritonsänger, geboren um 1760, trat zuerst 1783 auf der Opernbühne zu Venedig auf und war 1789 in Genua, 1790 in Brescia und 1791 in Mailand engagirt. Von dort kam er im folgenden Jahre an die italienische Oper zu Berlin, wo er bis 1802 seiner schönen und hohen Stimme wegen sehr geschätzt war. Spätere Nachrichten über ihn fehlen. — Noch berühmter als er war seine Gattin, Maria F., geborene Marchetti, welche 1767 zu Neapel geboren und 1788 verheirathet, mit ihrem Manne, nachdem sie an verschiedenen Theatern ihres Vaterlands gegläntzt hatte, 1792 nach Berlin gekommen war. Die letzten Nachrichten von ihr fallen in das J. 1807, wo sie in St. Petersburg mit abgenutzter Stimme und deshalb ohne Erfolge auftrat.

Fantozzi, Josephine, s. Weixelbaum.

Fantuzzi, Giovanni, Graf von, italienischer Kunstgelehrter, geboren um 1740 zu Bologna, war Mitglied der Akademie seiner Vaterstadt und veröffentlichte »*Notizie degli scrittori bolognesi*« (9 Bde., Bologna, 1781—1794), in denen wichtige biographische Mittheilungen über Artusi, Banchieri, Bottrigari, Padre Martini, Penna, Spataro und andere ausgezeichnete Tonkünstler Bologna's sich befinden, sowie auch eine historische Abhandlung über die philharmonische Akademie dieser Stadt.

Fanzago, Francesco, Abbate und Rector des Collegiums zu Padua, gab eine von ihm am 31. März 1770 in der Servitenkirche zu Padua gehaltene Lobrede auf Giuseppe Tartini: »*Orazione delle lodi di G. Tartini etc.*« (Padua, 1770) heraus, welche Schrift auch Tartini's Bildniss enthält.

Farabi, El- oder Alfarabi, dessen ursprünglicher Name Abunaser Mohammed ben Mohammed war, ist einer der ältesten arabischen Musikschriftsteller; er wirkte im Anfange des vierten Jahrhunderts nach der Hedschira. Bekannt mit den Werken der griechischen Philosophen und Mathematiker, übertrug er davon viele ins Arabische, so u. A. die des Aristoteles über Musik. Ausserdem schrieb F. auch ein selbstständiges grösseres Werk über Musik in zwei Theilen, dessen erster Theil aber leider bis jetzt noch nirgends wieder aufgefunden ist; derselbe enthielt nach F.'s eigener Angabe Kunstabhandlungen älterer Musikgelehrten. Von dem zweiten Theil dieses Werkes, welcher in Bagdad geschrieben wurde, befinden sich Abschriften in der Bibliothek des Escorial und in der zu Leyden, die den Titel: »die theoretische und praktische Musik« tragen. Ausführlicheres über den Inhalt dieses Theiles des F.'schen Werkes giebt Fétis in seiner *Hist. de la Musique* Tom. II. p. 167—169. — F. starb im Jahre 339 der Hedschira (943 n. Chr.).

2.

Faraday, Michael, einer der berühmtesten englischen Chemiker und Physiker, geboren um 1790, war zuletzt Direktor des Laboratoriums der *Royal Institution* zu London. Er erregte seit 1820, wo er als Schriftsteller mit den interessantesten und wichtigsten Entdeckungen auftrat, ein ungemeines Aufsehen in der ganzen gebildeten Welt. Auch über den Ton hat er überaus scharfsinnige Untersuchungen veröffentlicht.

Farandole oder Farandoule (französ.), ein provençalischer Nationaltanz von munterem und fröhlichen Charakter und rascher Bewegung, dessen Musik gewöhnlich im $\frac{6}{8}$ Takt steht.

Farant, Richard, gelehrter englischer Kirchencomponist, geboren im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, war Organist in Windsor und starb als solcher im J. 1545.

Farben, die, sind seit den frühesten Zeiten her mit den Tönen in Beziehung gebracht worden. Schon die Chinesen verwandten zu ihrem ältesten umfangreichsten Saiteninstrumente, dem Ke (s. d.), farbige Stege. Diese Stege erhielten stets die gleiche Farbe in der gleichen Tonregion, nämlich: die ersten fünf Stege waren blau, die zweiten fünf roth, die dritten gelb, die vierten weiss und die fünften schwarz. Diese Gleichheit der Stege in ihrer Farbe, wie die Uebereinstimmung aller chinesischen Musikschriftsteller darüber, dass jeder Theil des Ke Lehre sei, und in demselben das All des Seins in seinen Einzeltheilen versinnbildlicht werde, lässt annehmen, dass auch die F. der Stege symbolischen Darstellungen dienen. Ob diese Anwendung der F. in der Kunst, welche in China 3000 v. Chr. schon gepflegt sein soll, später auf den assyrischen Musikkreis einwirkte und so vielleicht die griechischen ähnlichen Ideenverbindungen, so wie die persischen veranlasste, ist bisher, noch nicht nachgewiesen. Wenn nun die neueste Forschung eine sehr frühe gegenseitige Beeinflussung der asiatischen Musikkreise sehr wohl annehmen lässt, so ist es auch wahrscheinlich, dass über Assyrien hin Persien und Griechenland Kunde über die chinesische Anwendung der F. in ihrer Kunstausbübung erhielten, diese Kunde ihnen jedoch so mystisch vorkam, dass sie in ihrer Weise empfindend, sich mit der Zeit die selbstständige Ausbildung einer sinnigen Beziehung der F. zu den Tönen befeissigten. Dieser Voraussetzung entsprechend, finden wir die F. im persischen Musikkreise für Töne in Gebrauch, und zwar für den Ton *a*, Grün; für *b*, Rosa; für *c*, Blauschwarz; für *d*, Violet; für *e*, Gelb; für *f*, Schwarz und für *g*, Hellblau. — Die Griechen nannten ein Tongeschlecht chromatisch (s. d.), welche Bezeichnung, dem Worte *χρῶμα*, Farbe, entstammend, ohne eine Farben und Töne in Beziehung bringende Reflexion der alten Griechen kaum erklärbar ist. Für die Annahme, dass diese Reflexion durch Kunde über Assyrien angeregt worden, spricht der Umstand, dass Aegypten, sonst als Quelle

aus der alle griechische Weisheit und Kunst entkeimte, angenommen, hierfür keine Anknüpfungspunkte bietet. — Auch im Mittelalter fanden in der Tonnotirung farbige Linien Anwendung. Siehe Notation und Tabulatur. Diese Anwendung ist jedoch nicht das Produkt einer Reflexion über einen inneren Zusammenhang der Farben und Töne gewesen, sondern entstand aus rein praktischen Gründen. Auch sind die Musikgelehrten darüber einig, dass diese Linien nichts dazu beitrugen, dass die griechische Bezeichnung chromatisch in der abendländischen Fachsprache Eingang fand.

C. B.

Farbenclavier, Augenclavier oder Augenorgel (französ.: *Clavecin oculaire*) nannte der Jesuit Louis Bertrand Castel (s. d.) zu Paris ein von ihm erfundenes Tasteninstrument, das, dem Claviere nicht unähnlich, beim Niederdrücken der Tasten bestimmte Farben dem Auge vorführte. Alle Farben wurden durch sieben Haupt- und fünf Nebenstufen in der mittleren Oktave geboten, welche Farben in den höheren Oktaven heller und in den tieferen dunkler, sonst in gleicher Anordnung wiederkehrten. Die Anordnung der Farben in der Oktave geschah von dem Erfinder nach bestimmten, von ihm selbst hinterlassenen Grundsätzen. Er lässt sich darüber folgendermassen aus. »Erstens giebt es einen festen Ton, Stammtone, den wir *c* nennen wollen; es giebt auch eine feste, tonische und gründliche Farbe, die allen Farben zum Fundament dient, das ist Blau. Zweitens hat man drei wesentliche Klänge, die, von diesem Stammtone abhängig, mit ihm eine vollkommene und ursprüngliche Zusammenstellung ausmachen, nämlich: *c*, *e* und *g*; man hat auch drei ursprüngliche Farben, welche, dem Blau anhängend, aus keiner anderen Farbe zusammengesetzt sind und die anderen alle hervorbringen, nämlich: Blau, Gelb und Roth. Blau ist also der Grundton, Roth die Quinte und Gelb die Terz — alle drei geben den Dreiklang. Drittens finden sich fünf tonische Saiten, nämlich: *c*, *d*, *e*, *g* und *a*, und zwei halbtonische *f* und *b*; es finden sich auch fünf tonische Farben, worauf sich gemeinlich die übrigen beziehen: Blau, Grün, Gelb, Roth und Violett, und man hat zwei zweideutige Farben: Aurora und Violant, welches ein etwas brennendes Blau ist. Viertens besteht aus fünf ganzen und zwei halben Tönen die sogenannte diatonische Tonleiter: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* und *b*; auf gleiche Weise entspringen aus fünf völligen und zwei halben Farben die natürlichen Stufen der aufeinanderfolgenden Farben: Blau, Grün, Gelb, Aurora, Roth, Violett und Violant, denn das Blau leitet zum Grünen, welches halb blau und halb gelb ist; das Grüne leitet zum Gelben, das Gelbe zum Aurora u. s. w. und das Violant, welches fast ganz blau ist, leitet wieder zum reinen, aber um die Hälfte helleren Blau, so dass mit der erhöhten Oktave alle vorhergehenden Farben in eben derselben Ordnung, wie die Töne, also nur um die Hälfte heller, zum Vorschein kommen.« Um nun die Klänge, welche durch die Farben vertreten werden sollten, dem Gefühle gleichzeitig vorzuführen und so, die Uebereinstimmung des Eindrucks der Farben und Töne documentirend, ein wärmeres Empfinden dafür zu wecken, fügte Castel dem Instrumente Orgelpfeifen zu, die die entsprechenden Töne beim Tastenniederdruck angaben und zu der Benennung Augenorgel führten. Dies Instrument, 1725 von seinem Erfinder zuerst öffentlich vorgeführt, machte anfangs bedeutendes Aufsehen und man unterzog die Empfindungsbereitung Castel's fast überall einer Probe, doch da die Erfolge weit hinter den Erwartungen zurückblieben, so gerieth dasselbe sehr bald ganz in Vergessenheit und wird jetzt wohl schwerlich noch irgendwo ein Exemplar desselben sich erhalten haben; auch hat sich bisher ausser dem weiter unten Genannten Niemand veranlasst gefunden, ein ähnliches Instrument zu construiren. Wenn die Grundsätze Castel's auch annähernd, was die harmonische Anordnung von Farben betrifft, um desswillen, weil des Menschen Auffassung nicht gleichzeitig über drei Vorstellungen hinausgreifen kann, mit denen der Tonharmonien übereinstimmen, so hat er leider unerwogen gelassen, dass nicht allein diese Empfindungsgattungen in durchaus verschiedener Weise dem Geiste zum Verständniss gelangen — die Töne in mehr sinnlicher, dem Anatomen theilweise erklärbarer Weise durch Vibrationen, welche nach Zehnern oder höchstens nach Tausenden in der Secunde zählen, und die Farben durch

Schwingungen entstehen, deren Vorhandensein die Wissenschaft nur ahnt, welche in der Secunde zu 400 bis 800 Billionen stattfinden; — sondern dass auch die Farben sehr viel mehr dem Menschen deutlich unterscheidbare Momente bieten, als die Töne. Schon Goethe giebt in seiner Farbenlehre ein gewisses Uebereinstimmen der Farben mit den Tönen zu, doch glaubt er demselben durch beispielsweise Darstellung nur ein Verständniss bereiten zu können. »Gleich zwei Flüssen sind Farben und Töne«, sagt er, »die auf einem Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen, in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so dass auf dem beiderseitigen Wege keine einzelne Stelle der anderen verglichen werden kann. Beide sind allgemein elementare Wirkungen nach dem allgemeinen Gesetze des Trennens und Zusammenstrebens, des Auf- und Abschwankens, des Hin- und Wiederwogens wirkend, doch nach ganz verschiedenen Seiten, auf verschiedene Weise, auf verschiedene Zwischenelemente, für verschiedene Sinne.« Ausser Castel hat sich übrigens, so viel bekannt, nur noch ein Engländer um den Bau des F.'s ein Verdienst erworben, wovon eine bei Gooper and Morley in London von demselben im J. 1757 veröffentlichte Schrift, »*Explanation of the ocular Harpsichord*« betitelt, Zeugniss giebt. Der Verfasser derselben, dessen Name unbekannt geblieben, schreibt im ersten Theile der Schrift die Geschichte des F. und im zweiten die Werkstellung desselben. In der Geschichte hebt er hervor, dass Kircher schon die Aehnlichkeit der Farben und Töne bemerkt; dass ferner Newton diese Vergleiche weiter gefördert, und dass endlich Castel 1725 die Idee eines F.'s gefasst und veröffentlicht, ohne deshalb die Absicht gehabt zu haben, ein solches Instrument zu bauen. Trotzdem arbeitete er mehrere Jahre an der Herstellung eines F.'s, ohne es zu Stande bringen zu können, weshalb er, oft deshalb angegriffen, sich öffentlich rechtfertigte. Im J. 1754 machte Castel den letzten Versuch, der den Zuschauern jedoch mehr gefallen haben soll als ihm selber. Der Verfasser eben gedachter Schrift, nach eigener Aussage, ein Schüler Castel's, baute auch ein F., das folgendermassen beschaffen war. Das Instrument war wie ein Schrank gestaltet, der 1,778 Meter hoch, 1,045 Meter breit und 0,627 Meter tief war. Derselbe stand perpendicular auf dem vorderen Theile eines Claviers, welches die Basis davon war. Der Boden enthielt in einem Raume von einem Quadratmeter fünfhundert Gläser und eben so viele Lampen. Der vorderste Theil zeigte dem Zuschauer sechzig gefärbte Gläser. Ein jedes dieser Gläser hatte einen Farbenton, der mit dem Klange des Schalles überein kam, welcher zu derselben Zeit das Ohr berührte, wenn das gefärbte Licht das Auge ergötzte. Da die Bewegung des Schalles langsamer als die des Lichts ist, so wurde der Ton zuerst erzeugt, und die Erscheinungsintervalle so geordnet, dass sie gleichzeitig auf die Sinne der Beobachter einwirkten. Die gefärbten Gläser waren durchsichtige Emaillen von elliptischer Gestalt, 6,5 Centimeter im Durchmesser. Noch ist von dem Verfasser obiger Schrift zu bemerken, dass er die harmonische Anordnung der Farben anders als Castel einrichtete.

C. B.

Farce (französ., ital.: *farsa* d. i. gestopft) nennt man ein dramatisches Gaukelspiel, eine Posse, in welcher das niedere Komische herrscht und für welche viele Nationen eigene stehende Charaktere haben, die Spanier z. B. den Gracioso, die Italiener den Arlechino (Harlekin), Scaramuz u. s. w., die Deutschen den Hanswurst, Kasperle u. s. w. Die F. steht noch einen Grad tiefer als die Burleske (s. d.) und lässt sich häufig auf die unterste Stufe des Niedrigkomischen und Unwahrscheinlichen herab. Was die Deutschen F. nennen, heisst bei den Engländern einfach Burleske, und man bezeichnet dort mit dem Namen F. jedes kleine Füllstück komischen Charakters. Ein Hauptbestandtheil der F. mit Musik ist das Couplet, dessen Witze und Anspielungen auf Personen und Zustände häufig massgebend für den Erfolg solcher Stücke sind. — Während Adelung meint, Farse sei ursprünglich eine Art Gesänge zwischen den Gebeten gewesen, mithin bedeute F. einfach Intermezzo oder Zwischenspiel, und während der Provençale Abbate Paolo Bernardy das Wort von einem provençalischen Gerichte herleitet, liegt die Ableitung von dem italienischen *farsa* und weiterhin von dem lateinischen

farsum, d. h. gestopft, wohl näher, weshalb auch Lessing dasselbe im Deutschen Farse geschrieben haben wollte.

Farcien, zwei Brüder, wahrscheinlich aus der Provence gebürtig, waren zu ihrer Zeit berühmte Musiker und standen um 1422 als Menestrels in den Diensten des Königs Karl VI. von Frankreich.

Faria, Henrique de, portugiesischer Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, geboren zu Lissabon, war zuletzt Kapellmeister zu Erato in Portugal. Er war aus der Schule des berühmten Duarte Lobo hervorgegangen und hat viele Compositionen hinterlassen, die sich jedoch zerstreut in portugiesischen Klöstern befinden und noch nicht näher bekannt geworden sind. Vgl. Machado, *Bibl. Lus.* Tom. II. p. 448.

†

Farina, Carlo, italienischer Violinist, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Mantua, kam als Virtuose und Componist ums Jahr 1626 an den kurfürstlichen Hof in Dresden und gab daselbst 1628 eine Sammlung von Pavanen und Sonaten heraus.

†

Farinelli, der Oheim des berühmten Sängers Carlo Broschi (s. d.), war als Violinist wie Componist zu seiner Zeit ungemein berühmt und lebte, nach Hawkins, erst in Frankreich, dann, angestellt als Concertmeister, um 1685 zu Hannover. Auf einer Kunstreise, die ihn von dort aus zunächst nach Kopenhagen führte, wurde er in den dänischen Adelsstand erhoben und in London vom König Georg I. von England zum Residenten in Venedig ernannt. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen Compositionen ist nur eine einfache Melodie, *la follia* genannt, bekannt geblieben, und auch nur deshalb, weil sowohl Corelli wie Vivaldi Variationen für Violine über dieselbe geschrieben haben.

Farinelli Giuseppe, italienischer Operncomponist, geboren am 7. Mai 1769 zu Este unweit Padua, wo er auch die Anfangsgründe der Musik unter dem Maestro D. Domenico Lionelli erlernte und darauf zu Venedig bei dem Maestro Martinelli weiter studirte. In einem Alter von 16 Jahren kam er nach Neapel, wo er im Conservatorio della Pietà de' Turchini unter dem Maestro Fago, genannt il Tarantino, den Generalbass, unter dem Maestro La Barbiera, il Siciliano genannt, den Gesang, unter dem Maestro Nicolò Sala die Composition und unter dem Maestro Giacomo Tritto die Instrumentation trieb. Nachdem er vom J. 1804 an sich in verschiedenen Städten Italiens aufgehalten und für deren Theater Opern componirt hatte, erhielt er im J. 1815 die Kapellmeisterstelle in Turin, blieb aber dort nur zwei Jahre im Amte und wurde im J. 1817 zum Kapellmeister an der Domkirche und am grossen Theater in Triest ernannt. F. war ein äusserst thätiger Operncomponist; er schrieb ernste Opern: »*Adriano in Siria*« (1815), »*Scipione in Cartagine*« (1815), »*Zoraida*« (für Venedig, 1816), »*Annibale in Capua*« (1810), »*I Riti d'Efeso*« (1804), »*Attila*« (1808), »*Il trionfo d'Emilia*«, »*La Climene*«; dann die komischen: »*L'inganno non dura*« (1804), »*La donna di Bessarabia*« (1819), »*Ginevra degli Amieri*« (1818), »*La locandiera*« (1812), »*Il matrimonio per concorso*«, »*Bandiera d'ogni vento*«, »*Amor sincero*«, »*Oro senza oro*«, »*L'amico dell' uomo*« (1817), »*La finta sposa ossia il Barone burlato*«, »*Chiarino*« (für Mailand, 1816), endlich die Operetten: »*Il testamento ossia 600,000 franchi*« (1816), »*La Pamela maritata*«, »*Odoardo e Carlotta*«, »*Un effetto naturale*« (1817), »*L'arrivo inaspettato*«, »*Il finto sordo*« (1822), »*Annetta*«, »*La tragedia finisce in una commedia*«, »*La Giulietta ossia le lagrime di una vedova*«, »*Teresa e Claudio*«. Ausserdem componirte er einige Gelegenheitscantaten, 2 Messen zu Neapel, einige Oratorien u. s. w. und starb am 12. Dezember 1836 zu Triest. Als einer der letzten Zöglinge der grossen Meister Sala, Fenaroli und Picini gehört er noch der alten neapolitanischen Schule an, der er sein ganzes Leben treu geblieben; der modernen ital. Musik, wie sie durch Rossini gestaltet worden ist, war er abhold. Sein Styl ist rein und fliessend.

E.

Farmer, John, ein englischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts zu London, dessen Arbeiten würdig erachtet wurden, in die Sammlung fünf- und sechsstimmiger Gesänge mitaufgenommen zu werden, die 1601 zu London zu Ehren der

Königin Elisabeth unter dem Titel: »Die Triumphe der Orianen« herauskamen. Er hat ausserdem noch manches Bedeutende veröffentlicht, von dem man das bekannt Gebliebene in Gerber's Tonkünstler-Lexikon vom J. 1812 verzeichnet findet.

†

Farmer, Thomas, englischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, der seinen bedeutenden Ruf lediglich sich selbst und seinem gediegenen Streben verdankt. Denn er lebte anfangs in London als gewöhnlicher Musikant, brachte es aber in Folge fleissigen Selbststudiums und dadurch, dass er sich den Meistern der Kunst anschloss, dahin, dass er 1684 die Prüfung in Cambridge bestand und zum Baccalaureus der Musik ernannt wurde. Er componirte zahlreiche Gesänge, die sich noch in grösseren Sammelwerken damaliger Zeit befinden, ausserdem auch Ouverturen, Concerte und andere Instrumentalwerke und starb um 1696. Purcell hat eigens eine Ode auf F.'s Tod componirt, die in dem »*Orpheus britannicus*« erschienen ist.

Farnaby, Giles, englischer Vocalcomponist, geboren zu Trury in Cornwall, wurde 1592 am Christkirchencollegium zu Oxford Baccalaureus der Musik. Von seinen Schöpfungen sind nur wenige erhalten: Canzonetten zu vier Stimmen und ein achtstimmiger Gesang (London, 1598) und einige Psalmenmelodien, London, 1633 in Ravenscroft's Sammlung. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music* III, p. 367.

†

Farnik, Wenzel, ausgezeichnete Clarinettenvirtuose, geboren 1769 in Dobuzichowitz in Böhmen, erlernte bei einem Schullehrer Singen, sowie etwas Violin- und Clavierspiel und trat, zwölf Jahre alt, als Chorknabe in das Kreuzherrenstift zu Prag. Dort blieb er fünf Jahre und wandte sich dem Selbststudium der Oboe und Clarinette zu, für welche Instrumente ihn das Anhören tüchtiger Künstler begeistert hatte. Als er sich endlich als Clarinettist an die Oeffentlichkeit wagte, gefiel er so sehr, dass er sofort eine Anstellung in der gräflich Pachta'schen Kapelle fand, aus welcher er später als erster Clarinettist an das ständische Theater in Prag kam. Alsbald nach Errichtung des Prager Conservatoriums im J. 1810 wurde er zum Professor dieser Anstalt ernannt. Als solcher hat er zahlreiche treffliche Schüler, darunter den berühmten Franz Thaddäus Blatt, herangebildet. Hochverehrt starb F. am 30. Novbr. 1838 zu Prag.

Farrant, Richard, englischer Kirchencomponist, geboren um 1530, war Geistlicher, Chormeister und Organist an der königlichen St. Georgenkapelle zu Windsor. Vor dieser seiner Amtsstellung, die er im J. 1564 einnahm, war er Mitglied der königlichen Kapelle gewesen, in welche er 1569 zum zweiten Male berufen wurde und in der er bis 1580 verblieb, worauf er wieder in sein geistliches Amt eintrat, das er bis zu seinem Tode, 1585, verwaltete. Mehrere seiner sehr feierlich geschriebenen, contrapunktisch interessanten Compositionen sind in Bernard's Sammlung von Kirchenstücken und Dr. Boyce's »*Cathedral Music*« abgedruckt. Sein Anthem »*Lord, for thy tender mercie's sake*« wird noch heute gesungen, und Dr. Crotch, der es in seiner Compositionslehre mitgetheilt hat, rühmt seine schönen Effekte, bei aller Strenge der contrapunktischen Arbeit. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music* III, p. 279. — Sein Sohn Daniel F., welcher ums Jahr 1600 sehr bekannt war, scheint sich ganz der weltlichen Musik zugewandt zu haben. Er war einer der Ersten in England, der Stücke im Bänkelsängerton, als eine Nachahmung der alten englischen Laute und Bandore, für die Gambe setzte. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music* V. p. 18. — Ebenfalls als Tonkünstler wirkten um dieselbe Zeit ein gewisser John F., Organist zu Salisbury und ein anderer John F., Organist am Christhospital in Newgate. Ueber beide sehe man Hawkins, *Hist. of Music*, Vol. III, p. 422. —

†

Farrenc, Jacques Hippolyte Aristide, französischer Flötist und Componist für sein Instrument, geboren am 9. Apr. 1794 zu Marseille, trieb, obwohl er in den Kaufmannsstand zu treten bestimmt war, seit seinem 13. Jahre Flötenstudien. Aus Liebe zur Musik ging er 1815 nach Paris und trat ein Jahr später in das Conservatorium, wo ihn Guillon auf der Flöte und Vogt auf der Oboe

unterrichteten; nebenbei versah er den Dienst eines zweiten Flötisten im Orchester der Italienischen Oper. Als Lehrer der Flöte und Componist für dieselbe erwarb er sich hierauf einen guten Ruf und errichtete auch eine Musikalienhandlung, der er bis 1848 vorstand. Er starb Anfang 1865 zu Paris, nachdem er die Herausgabe des berühmten Sammelwerks »*le trésor du pianiste*« begonnen hatte. — Seine Gattin, Jeanne Louise F., geborene Dumont, eine vorzügliche Pianistin, hat zugleich den Ruf, die kenntnisreichste und gediegenste Componistin Frankreichs zu sein. Geboren am 31. Mai 1804 zu Paris, genoss sie den Unterricht der besten Clavierlehrer, als Moscheles, Hummel u. s. w. Seit 1815 studirte sie bei Reicha Harmonielehre, später die höhere Composition. Mit F. verheirathete sie sich 1821 und begab sich mit demselben auf Kunstreisen in die französischen Departements. Als Lehrerin war sie in Paris bald so gesucht und berühmt, dass man sie 1842 für den Unterricht am Conservatorium gewann. Sie hat als Componistin in allen Musikgattungen sehr Bemerkenswerthes geleistet und mehrfach Compositionspreise davongetragen. Man kennt von ihr Sinfonien, Ouvertüren, ein Nonett, ein Sextett, Quintette, Quartette, Trios, Sonaten, Clavierstücke und Unterrichtswerke, sowie Gesangssachen, von denen Vieles im Druck erschienen ist. — Die Tochter der beiden Vorgenannten, Victorine Louise F., geboren am 23. Febr. 1826 zu Paris, strebte mit Glück ihrer Mutter und Lehrerin nach. Sie trat mit Erfolg in vielen Concerten zu Paris und Brüssel auf und machte sich durch einige ihrer im Druck erschienenen Romanzen und Clavierstücke vortheilhaft bekannt. Ihr schwächlicher Körper war jedoch den Anstrengungen künstlerischer Ausübung nicht gewachsen. Sie starb am 3. Jan. 1859 zu Paris nach zwölfjährigen Leiden.

Fasch, Johann Friedrich, Vater des berühmten Stifters der Singakademie zu Berlin, Carl Friedrich Christian F., war ebenfalls ein vorzüglicher und kenntnisreicher Musiker. Geboren am 15. Apr. 1688 zu Butteltstädt im Weimar'schen, entwickelte sich sein musikalisches Talent zu Ruhla, wo sein Vater 1693 Rector geworden war; dort musste er als Sopranist an den Kirchenmusik-Aufführungen fleissig Theil nehmen. Da aber sein Vater früh starb, kam er zu seinem Oheim, einem Kaplan in Teuchern, und von dort als Sängerknabe der herzoglichen Kapelle nach Weissenfels. Der Cantor Kuhnau zog ihn auf die Thomasschule nach Leipzig, und dort bildete er sich zum guten Clavierspieler und durch Studium Telemann'scher Partituren auch zum Componisten heran, der sich durch einige Ouvertüren und durch Composition der Hunold'schen Cantaten schon damals bekannt machte. Als Student der Theologie in Leipzig errichtete er 1707 einen musikalischen Cirkel, der sich sonntäglich zur Einübung und Ausführung grösserer und kleinerer Werke vereinigte. Im J. 1710 wurde er zur Composition und Direction von Opern und Cantaten an den herzoglichen Hof zu Naumburg gezogen, von wo aus ihn die Herzogin auf eine Studienreise nach Italien schickte. Nach seiner Rückkehr studirte er ein halbes Jahr hindurch beim Kapellmeister Graupner in Darmstadt auf's Eifrigste die Composition, wurde 1715 Secretair und Kammereschreiber zu Gera und 1720 Organist und Stadtschreiber zu Zeitz. Ein Jahr später folgte er dem böhmischen Grafen Morzin als Componist und Privatsecretair, nahm aber schon 1722 die fürstliche Kapellmeisterstelle in Zerbst an, die er, viele ehrenvolle Berufungen ausschlagend, bis zu seinem Tode, im J. 1759 (nach Zelter schon 1758) bekleidete. Als Componist war er daselbst überaus thätig, denn er schuf ein Oratorium sowie die Oper »*Berenice*«, Passionen, Messen, Motetten, Concerte für Flöte, Oboe und andere Instrumente, endlich 42 Ouvertüren, die damals alle deutschen Orchester gern ausführten und in denen, wie überhaupt auch in F.'s Vocalwerken, die Behandlung der Blasinstrumente eine bemerkenswerth musterhafte, seine Zeit fast überflügelnde, war. Der Breitkopf'sche Verlag in Leipzig erstand viele dieser Werke aus dem Nachlasse, ohne jedoch etwas davon zu veröffentlichen. — Sein Sohn, der bereits genannte Carl Friedrich Christian F., wurde am 18. Novbr. 1736 zu Zerbst geboren, seiner Schwächlichkeit und Kränklichkeit halber aber jeder anstrengenden Beschäftigung entzogen. Sein musikalisches Ta-

lent wurde erst entdeckt, als er kleine, selbst erfundene und selbst eingeübte Stücke auf dem Claviere spielte. Er erhielt hierauf beim Concertmeister Höckh auch Violinunterricht und durfte den Aufführungen bei Hofe und in der Kirche beiwohnen, während der Vater ihn im Orgelspiel und der Theorie unterwies. Häufiger Landaufenthalt musste ihn für die Fortbetreibung dieser Studien stärken. Im J. 1750 wurde er nach Strelitz zu dem Concertmeister Hertel gebracht, der F.'s weiteren Unterricht sorgfältig förderte. Auch in wissenschaftlicher Beziehung blieb jedoch F. nicht zurück, da er noch die Schule zu Klosterbergen bei Magdeburg besuchen musste. Nach Zerbst zurückgekehrt, lebte er gänzlich der Musik, bis er 1756, auf Franz Benda's Empfehlung, als zweiter Cembalist (neben Phil. Eman. Bach) und Nachfolger Nichelmann's mit 300 Thalern Gehalt an den Hof Friedrichs des Grossen nach Berlin berufen wurde. Hier musste er, von vier zu vier Wochen abgewechselt von Ph. E. Bach, täglich die Flötenübungen des Königs auf dem Flügel begleiten. Diese Thätigkeit wurde nur zu bald durch den siebenjährigen Krieg unterbrochen, und F. sah sich lediglich auf den kärglichen Ertrag von Unterrichtsstunden angewiesen. Dieser Zustand machte ihn im höchsten Grade muthlos, grüblerisch und hypochondrisch; seine damaligen Arbeiten waren meist ein Resultat sich selbst peinigender mühsamer Speculation, die sich besonders im Anfertigen von Kanons gefiel, unter denen ein fünffacher zu 25 Stimmen als wahres Ungeheuer hervorragt. Endlich, im J. 1774, nach Agricola's Tode, erhielt er wieder eine bestimmte Thätigkeit, indem man ihm die musikalische Direktion der königl. Oper übertrug, aber schon 1776, als der neu ernannte Kapellmeister Reichardt in sein Amt trat, hörte dieselbe wieder auf, und F. überliess sich wieder dem unfruchtbarsten Grübeln und Brüten. Mittlerweile war Reichardt in Italien gewesen und hatte u. A. von dort 1783 die als Wunderwerk angestaunte sechszehnstimmige Messe von Orazio Benevoli mitgebracht. F. copirte sich dieselbe und fasste sofort den Vorsatz, eine gleiche Arbeit zu unternehmen, die er denn auch in wenigen Wochen zu Stande brachte. In den Jahren 1784 und 1785 machte er vergebliche Versuche mit den königl. Sängern in Berlin und Potsdam, sein kunstvoll ausgeklügeltes Riesenwerk zur Aufführung zu bringen. Die Schwierigkeit der Aufgabe machte alle Anstrengungen scheitern, und selbst angesehene Musiker bezeichneten eine solche Arbeit als unfruchtbare Künstelei und als verfehlt. Erst nach Jahren war es ihm vergönnt, den Beweis zu liefern, dass seine Messe wohl aufführbar sei. Im Hause seiner Schülerin, der Geheimrätthin Milow, hatte sich nämlich seit 1789 ein Kreis Berliner Dilettanten zusammengefunden, die sich an Musikübungen ergötzten, und für diesen setzte F. vier- bis sechsstimmige Gesangsachen. Die Gesellschaft vergrösserte sich immer mehr, fing an sich regelmässig zu versammeln, und constituirte sich, nachdem ihr 1792 ein Saal im Akademiegebäude bewilligt worden war, zu einem geschlossenen Vereine, der sich die Berliner Singakademie nannte und Vorbild vieler ähnlicher, sich über ganz Deutschland verbreitender und segensreich wirkender Vereine wurde. F. selbst, als artistischer Direktor angestellt, opferte dem neuen Unternehmen freudig alle seine Musikstunden, componirte eifrig, studirte ein, dirigirte, ja componirte sogar für seine Akademie und hatte endlich die Genugthuung und Freude, sein für un- ausführbar erklärtes Meisterwerk mit selbsterzogenen Sängern und Sängerinnen öffentlich vorführen zu können. F. starb am 3. Aug. 1800 zu Berlin, und sein Schüler Zelter wurde sein in der That würdiger Nachfolger. Derselbe hat die Verdienste seines Amtsvorgängers in einer eigenen biographischen Schrift (Berlin, 1801) ausführlich gewürdigt. — In F.'s Werken, die der stets nach höchster Vollkommenheit strebende Urheber leider noch vor seinem Tode zum grösseren Theile verbrennen liess, zeigte sich im vielstimmigen Satze eine seltene Gewandtheit; mit der tiefsten Kenntniss der musikalischen gelehrten Kunst verknüpfte sich der verständigste Sinn und der innigste Ausdruck. Sein Schooskind, die berühmte sechszehnstimmige Messe zu veröffentlichen, hinterliess F. seinem Nachfolger 300 Thlr.; die Herausgabe dieses Werks, sowie anderer erhalten gebliebener F.'scher Compositionen erfolgte aber erst 1839 durch die Singakademie zu Berlin in sieben Lief-

rungen. Verschiedene Cantaten, Motetten u. s. w. dagegen befinden sich handschriftlich auf der königl. Bibliothek zu Berlin.

Fasching, Joseph, Violinist, war in den Jahren von 1721—1727 in der kaiserl. Hofkapelle zu Wien angestellt.

Fasciotti, Giovanni Francesco, italienischer Castrat, geboren zu Bergamo um die Mitte des 18. Jahrhunderts, begann seine Laufbahn als Kirchensänger in Pisa, ging aber dann zur Bühne. Nachdem er zuerst an den kleineren Theatern Italiens Erfolge errungen hatte, wurde er auch nach Neapel, Turin, Genua, Mailand u. s. w. berufen und wegen seines ausdrucksvollen Vortrags, der Biegsamkeit und Geschmeidigkeit seiner Stimme gefeiert.

Faselt, Christian, zuletzt Superintendent zu Liebenwerda, schrieb 1668, als er noch Magister zu Wittenberg war, »*Disputationes ex Physicis*«, deren erstes Capitel »*de Auditu*« handelt. Er starb am 26. April 1694 im 56. Lebensjahre. †

Fa-sol, die gewöhnliche Benennung in der Mutation (s. d.) für die vierte und fünfte Stufe der aufwärtsgehenden diatonischen Tonfolge, trat aussergewöhnlich in der Folge mit *b c* ein, indem *a b* auf *mi-fa* (s. d.) gesungen werden musste, und dies für das nachfolgende, sonach *h fa* zu nennende *c*, die Benennung *sol* bedingte. Um diese aussergewöhnliche Benennung des *c* anzudeuten, vor dem *b* gewesen sein musste, bediente man sich der durch die Mutation für beide bedingenden Töne erforderlichen Tonsylben *fa* und *sol* als Namen des *c*¹. Richtiger, doch nur selten, findet man *fa-sol* als Namen für das *c*², weil nur diese beiden Sylben im sechsten und siebenten Tetrachord für diesen Klang Anwendung finden können, während man dann dem entsprechend *c*¹: *ut-fa-sol* und *c*: *ut-fa* genannt findet. 0

Fasolo, Giovanni Battista, italienischer Organist und Componist, zugleich auch Geistlicher, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat nach Parstorffers mus. Catal. (München, 1653) unter dem Titel: »*Annuale organistico etc.*« Orgelstücke herausgegeben, die beim katholischen Gottesdienste dem Chore als Antwort zu spielen sind. Ausserdem sind von ihm noch »*Arie spirituali*« (1659) im Druck erschienen. †

Fassmann, Auguste von, eine der bedeutendsten deutschen dramatischen Sängerinnen der jüngsten Vergangenheit, geboren 1814 zu München, war die Tochter eines Steuerbeamten, der, frühzeitig auf ihre schöne Stimme aufmerksam gemacht, der Tochter einen trefflichen Gesangunterricht, zuletzt bei der Sängerin Pellegrini angedeihen liess. In Concerten erregte sie schon um 1831 Aufsehen und Bewunderung und wurde bald darauf für die Münchener Hofbühne gewonnen. Der Abgang des Kapellmeisters Chelard von München, der ihre letzte Ausbildung in die Hand genommen hatte, veranlasste sie, diesem ihrem Lehrer nach Augsburg zu folgen. Von dort, wo sie alsbald engagirt wurde, ging sie im Sommer 1834 gastirend nach Stuttgart, wo man sie glänzend aufnahm und kehrte dann wieder in den Verband des Hoftheaters in München zurück. Im J. 1836 sang sie als Gast in Berlin und fand einen so ungeheuren Erfolg, dass man sie, von 1837 angefangen, dort fesselte. Ihre Stimme war ein überaus klangvoller und umfangreicher Mezzosopran, ihre Ausdrucksweise und ihre Darstellung von edelster innigster Art. Leider bekundeten ihre herrlichen Mittel schon von 1844 an eine immer bedeutendere Abnahme, und 1848 musste sie pensionirt werden. Sie hatte sich 1840 mit einem Herrn von Seckendorf verheirathet, von dem sie jedoch getrennt werden musste, worauf sie die Gattin des Hauptmanns von Held wurde. Nach ihrer Pensionirung nahm sie ihren Aufenthalt in Colberg, woselbst sie in Zurückgezogenheit noch gegenwärtig lebt.

Fassmann, Franz, ein deutscher Orgelbauer zu Elnbogen in Böhmen, woher er auch gebürtig war, baute u. a., unter Pater Loheli's Aufsicht, 1746 die schöne Orgel im Stifte Strahow zu Prag, welche 33 klingende Stimmen, 3 Manuale und Pedal hatte und von der Loheli eine ausführliche Beschreibung gegeben und veröffentlicht hat. †

Fastenzeit (lat.: *Quadragesima*), so genannt mit Beziehung auf das vierzig-tägige Fasten Jesu in der Wüste, heisst diejenige Zeit, welche von der katholischen

Kirche der Busse und Trauer gewidmet ist und die Vorbereitung auf das Fest der Auferstehung (Ostern) bilden soll. Die F. nimmt vorschriftsmässig seit dem 8. Jahrhundert am sogenannten Aschermittwoch (*Dies cinerum*) ihren Anfang. Von der aus dem Judenthum, wo sie das Zeichen der Trauer war, herübergenommenen Sitte, Asche den Gläubigen auf das Haupt zu streuen, schreiben die Liturgisten des 12. und 13. Jahrhunderts als einer schon alten Ceremonie. Die Vollziehung dieser Aschenweihe ist mit Gesang verbunden; vorher singt der Chor die Antiphone »*Exaudi nos domine*«, welcher ein Psalmvers mit »*Gloria patri*« und Repetition der Antiphone (wie beim Introitus der Messe) folgt. Nach der Weihe und bei Aufstreuung der Asche führt derselbe zwei Antiphonen: »*Immutemur*« und »*Inter vestibulum*« mit dem »*Emendemus*« aus, denen sich die Messe, jedoch ohne »*Gloria*« und »*Credo*« anschliesst. Bei den Messen und Aemtern der F. ist der Gebrauch der Orgel und der Instrumentalmusik streng verpönt; ausgelassen wird das »*Gloria in excelsis*« und das »*Ite missa est*«, sowie das »*Alleluja*«, an dessen Stelle beim Graduale der Tractus, im Officium nach »*Deus in adiutorium*« der Lobspruch »*Laus tibi, domine, rex aeternae gloriae*« tritt. Nur der vierte Sonntag in der F., Lätare genannt, macht eine Ausnahme; an ihm ist der Gebrauch der Orgel erlaubt, weil im Introitus wie in der Epistel und im Evangelium an die himmlischen Freuden erinnert wird, um die Gläubigen zur beharrlichen Ausdauer in Busse und Fasten aufzumuntern. — Die sogenannten Vespere werden in der F. täglich, Sonntags jedoch nicht vor Mittag abgehalten, da in der ursprünglichen Kirche an Fasttagen die Mahlzeit erst nach Sonnenuntergang eingenommen wurde. — Am Freitag in der vierten Fastenwoche, also unmittelbar vor dem Passionssonntage, feiert die katholische Kirche das Fest *septem dolorum* (der sieben Schmerzen Mariä), wobei die Sequenz »*Stabat mater*« sowohl in der Messe, als auch statt des Hymnus im Officium und zur besonderen Abendandacht zur Ausführung gelangt.

Fastnachtsspieler hiessen seit dem Mittelalter die dem Handwerksstande angehörigen Männer, welche sich damit befassten, alljährlich in den letzten Tagen und Nächten vor Anfang der Fastenzeit (s. d.) unter allerlei Mummenschanz in Gasthöfen und Privathäusern scenische Vorstellungen heiteren, ausgelassenen Charakters zu geben. In Nürnberg gehörten sie von 1540 an zur Zunft der Meistersinger, hatten ihre eigenen Herbergen, ihre Altgesellen, ihren eigenen Gruss und seit 1550 sogar ihr eigenes dafür gebautes Theater, freilich ohne Dach. Die ersten geschriebenen Fastnachtsspiele, noch jetzt wichtig als Spiegel damaliger Sitten und Gebräuche, verdanken wir dem Meistersinger Hans Rosenplüt. Ausserdem sind noch als Dichter von Fastnachtsspielen bekannt der Barbier Hans Folz, Probst, Jacob Ayrer und besonders Hans Sachs, der gerade in dieser Gattung seine besten und witzigsten Sachen geschrieben hat.

Fastolphe, Richard, gelehrter englischer Mönch, geboren zu York in Nordengland, lebte anfänglich als Präcentor und Cistercienser-Abt zu Clairvaux, dann zu Fontaines in Burgund und war um's Jahr 1150 vertrauter Freund des heiligen Bernhard. Er schrieb unter vielen anderen Werken eines »*De harmonia vel de musica*« betitelt, welches jedoch nicht mehr vorhanden ist. †

Fastoso (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung prachtvoll, mit pomphaftem Ausdrucke.

Fatius, Anselmus, s. Facio.

Fatken, Johann August Ludwig, trefflicher Dilettant des 18. Jahrhunderts, war Secretair und Archivar des regierenden Grafen von Bentheim und liess 1772 sechs Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Bass als op. 1 zu Amsterdam im Stich erscheinen. †

Fatscheck und **Fattscheck**, s. Fadscheck.

Fattorini, Gabriele, Componist der römischen Schule, wahrscheinlich zu Faenza im Römischen geboren, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts und veröffentlichte 1608 zu Venedig *Concerti a 2 voci*, sowie auch *Ricercari* f. Orgel. Vgl. Walther's musik. Lexikon. Baini spricht von einem Componisten ganz gleichen Namens, der aber schon im 15. Jahrhundert zu Rom gelebt habe. Von

dem letzteren F. sollen sich Messen, Vespere und andere Stücke auf der Bibliothek zu Lissabon befinden.

Fatusi, Michele, Geistlicher zu Rom, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte, veröffentlichte: »*Responsoria hebdomadae sanctae etc.*« (Rom, 1684).

Faubel, Joseph, deutscher Clarinettenvirtuose, geboren am 12. Juni 1801 zu Aschaffenburg, genoss auf der Clarinette den Unterricht seines Vaters, eines Militair-Musikdirektors, mit solchem Erfolge, dass er, erst zehn Jahre alt, bei der Hofmusik des Grossherzogs von Frankfurt in Aschaffenburg angestellt wurde. Das Jahr 1813, welches diesem Staate ein Ende machte, führte F. in das Hautboisten-corps eines Regiments der Stadt Frankfurt, und er machte als Clarinettist den Feldzug gegen Frankreich mit. Hierauf widmete er sich eingehenderen Studien und liess sich mit dem grössten Beifall 1816 in Frankfurt zum ersten Male öffentlich hören. Auch in München gefiel er 1818 so ausserordentlich, dass er als Hofmusiker in die königl. Kapelle gezogen wurde. Hier wurde Bärmann sein grosses Vorbild, dem er mit rastlosem Eifer nachstrebte, sodass er später in Concerten zu Paris und Wien einstimmige Anerkennung fand. F., der noch immer in München lebt, ist auch als Componist für sein Instrument mit Duos, Variationen u. s. w. hervorgetreten.

Fauconnier, Benoit Constant, belgischer Pianist, Componist und Musiklehrer, geboren am 28. Apr. 1816 zu Fontaine-l'Évêque im Hennegau, war der Sohn eines Musikers, von dem unterrichtet, er schon im 6. Jahre sich als Pianist, im 8. auch als Orgelspieler bemerkbar machte. Er studirte seit 1833 auf dem Conservatorium zu Brüssel, und zwar bei Michelot Clavierpiel, bei Fétis Compositionslehre. Im J. 1839 heirathete er die Sängerin Guelton und machte mit dieser und mit dem Harfenisten Godefroid eine Concertreise bis nach Süddeutschland, worauf er sich 1840 als Musiklehrer in Paris niederliess und, einen Studienaufenthalt 1846 in Italien abgerechnet, geblieben ist. — Von seinen vielen musikalischen Arbeiten sind zahlreiche Romanzen und Clavierstücke der verschiedensten Art (darunter ein Quartett und Sextett mit Streichinstrumenten und Clarinette), ferner ein »*Guide de l'organiste des petites villes et de la campagne*« im Druck erschienen. Seine komische Oper »*la pagode*«, 1859 in Paris aufgeführt, scheiterte hauptsächlich an der Unzulänglichkeit des Textbuches.

Faugues oder Fauques, Vincent, auch als Fagus und La Fage aufgeführt, niederländischer Contrapunktist, gilt als unmittelbarer Nachfolger von Dufay, Binchois und Dunstable. Obwohl ihn Tinctor in seinem »*Proportionales*« an verschiedenen Stellen mit den drei ersten Namen, aber mit dem Vornamen Wilhelm citirt, so behauptet doch Baini mit Bestimmtheit die Identität aller dieser Namen mit einem und demselben alten Meister. Seine Messen und dergl. erschienen in den zur Zeit des Papstes Nicolaus V. (zwischen 1447 und 1455) geschriebenen Musikbüchern der päpstlichen Kapelle. Aus seiner dreistimmigen Messe »*de l'homme armé*« theilte Kiesewetter das Kyrie, aus seiner Messe »*Unius*« Tinctor eine zweistimmige Stelle mit. F. selbst zeigte in Bezug auf schöne melodische Führung der Stimmen und auf ausdrucksvollen Gesang einen dem Dufay besonders nahe verwandten Zug.

Faulstich, Friedrich Clemens, im Jahr 1770 Musikdirektor und Organist an dem reichen Cistercienserkloster zu Eborach, wird in Gerbers Tonkünstlerlexikon (1790) als sehr hervorragend in seiner Kunst gerühmt. †

Faulstimme nannten die zünftigen Trompeter den zweiten Aliquotton (s. d.) ihres damals gewöhnlich in C-Stimmung geführten Instruments, das kleine g, welches in Tonsätzen sehr oft erst lange nacheinander Verwerthung fand; die Stimme war somit, auf diesen Ton gekommen, gewöhnlich faul in ihrer Fortbewegung.

Faure, David, französischer Gesanglehrer zu Limoges, ist der Verfasser einer 1844 erschienenen Chorgesangschule, betitelt: »*Nouvelle méthode de plaint-chant*«. — Denselben Namen führt einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten Bühnen-

sänger der Gegenwart, der Baritonist F., Mitglied der Grossen Oper in Paris. Geboren um 1833 war er ursprünglich für das Orchester ausgebildet worden und hatte als Contrabassist Verwendung gefunden. Schon damals erregte seine geschmeidige, bis in die Tenorhöhe emporragende Baritonstimme Aufsehen und F. wurde veranlasst, behufs Ausbildung derselben das Pariser Conservatorium zu besuchen. Sofort nach Beendigung seiner Studienzeit erhielt er 1858 die Stelle als Solosänger an der *Opéra comique* und fand daselbst Gelegenheit, namentlich als er ein Jahr später die Rolle des Hoël in Meyerbeer's Oper »Dinorah« schuf, seinen Ruhm fest zu begründen und bis nach London auszudehnen, in welcher Stadt er mehrere Saisons hindurch mit dem grössten Beifall sang. Nur in Berlin, wohin er 1861 auf Meyerbeer's Empfehlung als Gast berufen worden war, gefiel er, seines Tremolirens wegen, so wenig, dass er in keiner zweiten Rolle dort auftrat. Ebenfalls auf Meyerbeer's Wunsch, der ihm die Parthie des »Nelusco« in der »Afrikanerin« zugebracht hatte, ging F. von der Komischen zur Grossen Oper über, deren Zierde er noch gegenwärtig ist, obwohl er seine Pflichten zwischen Paris und Brüssel theilen muss, da er während des französischen Krieges 1871 die erste Gesangsklasse am Brüsseler Conservatorium übernommen hatte. Seit 1859 ist F. mit der gleichfalls berühmten Sängerin Lefèbvre verheirathet. — Seine überaus umfangreiche Stimme ist im seltenen Maasse geschmeidig und für den getragenen, wie Coloratur-Gesang wohlgeschult, seine Darstellung gewandt und edel.

Fauriel, Claude Charles, französischer Philologe, geboren am 21. Octbr. 1772 zu Paris, gestorben daselbst am 15. Juli 1844, hat viel über Musik geschrieben und auch eine Sammlung neugriechischer Gesänge veröffentlicht.

Fausse (französ.), falsch (s. d.). **F. Quarte** und **Quinte** die falsche (verminderte) Quarte und Quinte. **F. relation**, falsches Verhältniss. **S. Querstand**.

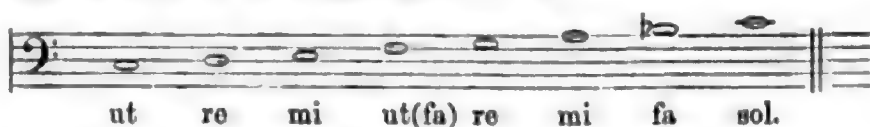
Fausse corde (französ.), nennen die Franzosen eine falsch klingende, nicht rein gestimmte Saite, während umgekehrt *corde fausse* eine untaugliche, nicht rein zu stimmende Saite bedeutet.

Fausset (französ.), wohl richtiger *Faucet*, als von dem lat. *fauces*, d. i. die Kehle abgeleitet, zu schreiben, ist in Frankreich der Name für Falset oder Fistel. **S. Kopfstimme**.

Faust, Karl, einer der beliebtesten deutschen Tanzcomponisten der Gegenwart, geboren am 18. Febr. 1825 zu Neisse in Schlesien. Seine musikalische Ausbildung erhielt er seit 1836 auf dem Militairknaben-Erziehungsinstitut zu Annaberg, wo der Musikdirektor Herrling sein Lehrer war. Im J. 1853 trat er als Musikmeister beim 36. preuss. Infanterie-Regiment, welches damals in Luxemburg stand, ein und ging 1859 in gleicher Eigenschaft zum 11. Infanterie-Regiment, welches anfangs in Frankfurt a. O., später in Breslau garnisonirte. Im J. 1865 nahm er seinen Abschied vom Militair und übernahm die Direktion einer schlesischen Concertkapelle, bis er 1869 zum städtischen Musikdirektor in Waldenburg ernannt wurde, welche Stellung er noch gegenwärtig inne hat. Die Zahl seiner lediglich aus Tänzen und Märschen bestehenden Compositionen übersteigt 200; dieselben sind, namentlich in Norddeutschland, ihrer leicht fasslichen Melodik und Rhythmik wegen beliebt und populär. Mit den Tänzen Wiener Componisten halten sie keinen Vergleich aus, denn es fehlt ihnen höhere Anmuth, edlere Gestaltung und feinere pikante Harmonie.

Faustina, s. *Hasse*.

Fa-ut ist die Benennung der Mutation (s. d.), in welcher auf dem Tone *cf* oder *c* die Folge *ut* statt *fa* zu singen gebot, z. B.



Faux-bourdon (französ.), s. *Falso bordone*.

Fauvel, André Joseph, genannt *l'ainé*, tüchtiger französischer Violinist und Bratschist, geboren 1756 zu Bordeaux, war Mitglied des Opernorchesters zu

Paris und hat in der Zeit von 1798—1802 Streichquartette und Trios für zwei Violinen und Bass, sowie Uebungsstücke für Violine veröffentlicht.

Favalli, ein italienischer Sänger, Kastrat, kam 1674 nach Paris und zog durch seinen schönen Gesang u. A. auch die Aufmerksamkeit des Königs Ludwig XIV. in so hohem Maasse auf sich, dass derselbe ihm besondere Gunstbezeugungen zuwandte und, wie Laborde mittheilt, ihm z. B. die Berechtigung ertheilte, in allen königlichen Forsten, selbst im Park von Versailles, jagen zu dürfen. †

Favarger, René, französischer Pianist und Componist, dessen Salonstücke zum Theil über Frankreich hinaus auch in Deutschland bei den Dilettanten beliebt waren. Höheren Werth kann keine seiner Compositionen beanspruchen. F. selbst starb im Septbr. 1868 zu Etretat bei Paris.

Favart, Charles Simon, ein fruchtbarer französischer Opern- und Lustspieldichter und in dieser Eigenschaft der feineren französischen komischen Operndichtung Bahn brechend, wurde am 13. Novbr. 1710 zu Paris geboren und war der Sohn eines Pastetenbäckers. In dem Collège Louis XIV. gebildet, warf er sich schon früh auf die Poesie und gewann durch seine Jugendarbeit »*la France livrée par la pucelle d'Orléans*« einen Preis bei den *Jeux floraux*, worauf er begann, für die kleineren Pariser Theater, später auch für die Komische Oper, zu schreiben. Im J. 1745 heirathete er eine ausgezeichnete, geistreiche Sängerin dieses Theaters und berühmte Schönheit, welche selbst einige Stücke, z. B. »*Annette et Lubin*« verfasst hat. Sie hiess eigentlich Marie Justine Benedicte Duronceray, war am 15. Juni 1727 zu Avignon geboren und die Tochter eines Kammermusiklers des polnischen Königs Stanislaus Leszcinski und der Hofsängerin Perrette Claudine Bied. Im J. 1744 nach Paris gekommen, hatte sie zugleich als Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin auf dem Theater der Komischen Oper Aufsehen erregt. Von ihr war der erste Versuch ausgegangen, Soubretten und Landmädchen nicht, wie bis dahin gebräuchlich gewesen war, im Putze der Hofdamen, sondern in dem diesen Rollen entsprechenden Costüm zu spielen. Nachdem die Komische Oper im J. 1745 aufgehoben worden war, übernahm F. die Direktion der Schauspielertruppe, welche der Marschall von Sachsen auf seinen Feldzügen nach Flandern mit sich führte. Seine Gattin begleitete ihn, wurde aber, als sie sich weigerte, den sinnlichen Wünschen des Marschalls Folge zu leisten, in ein Kloster gesperrt und erst nach Jahr und Tag wieder in Freiheit gesetzt. Mit ihrem Manne kehrte sie hierauf nach Paris, wo sie Mitglied der italienischen Oper wurde und sich wiederum des allgemeinsten Beifalls erfreute, zurück, während F. fortfuhr, Opern zu schreiben. Unter seinen einschlägigen Dichtungen, an denen seine Frau und sein Freund, der Abbé Voisenon, zuweilen Antheil nahmen, sind die ausgezeichnetsten »*Le coq du village*«, »*la fille mal gardée*« und »*Ninette à la cour*«, wonach Ch. F. Weisse sein »*Lottchen am Hofe*« dichtete. Nachdem seine Gattin am 20. Apr. 1772 gestorben war und den Ruhm einer geistreichen, ausgezeichneten Künstlerin und liebenswürdigen Frau hinterlassen hatte, folgte er ihr am 12. März 1793. Die sämtlichen Werke der beiden Gatten erschienen unter dem Titel: »*Théâtre de Monsieur et Madame Favart*« (10 Bde., Paris, 1763—1772), woraus später ein Auszug gemacht wurde (3 Bde., Paris, 1810). — Auch sein Sohn, Charles Nicolas F., geboren 1749, gestorben am 1. Febr. 1806 zu Paris, hat einige recht gelungene Stücke geschrieben, war indessen doch mehr als Sänger auf dem italienischen Theater, denn als Dichter ausgezeichnet.

Faverius oder **Favoraus**, Johannes, ein zu Ende des 16. Jahrhunderts lebender Componist, der seinen Namen durch folgende Werke erhalten hat: »*Canzonette napolitane a 3 voci, Libro 1*« (1593); »*Teutsche Lieder mit 4 Stimmen, auff Neapolitanische Art componirt*« (Köln, 1594) und »*Opus Cantionum mutarum 4 et 5 vocibus*« (Köln, 1606). Vgl. Draudii Bibl. Class. †

Favi, Andrea, italienischer Componist aus Forli, brachte 1791 zu Florenz laut »*Indice de' spettacoli*« seine *Opera buffa: Il creduto pazzo* auf's Theater. †

Favilla, Saverio, ein berühmter Sänger am Hofe zu Neapel, starb am 8. Februar 1787 gerade, als er vor dem versammelten Hofe eine Arie vortrug. †

Favorito (ital.), s. **Chorus recitativus**.

Fawcett, John, englischer Componist und Organist zu London, hat eine Sammlung von geistlichen Gesängen herausgegeben, die jedoch keine Jahreszahl tragen.

Fay, Etienne, französischer Opernsänger, doch bekannter als Operncomponist, geboren im J. 1770 zu Tours, erhielt als Singknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt die musikalische Ausbildung. Achtzehn Jahre alt, verliess er Tours, um sich eine Kirchen-Musikmeisterstelle zu suchen; der Ausbruch der Revolution von 1789 vereitelte jedoch seinen Wunsch, und er trat deshalb als Tenorist bei einem Theater in Paris ein. Aber weder dort, wo er schliesslich sogar bei der Grossen Oper engagirt wurde, noch auf den Theatern in der Provinz und in Holland hatte er grösseren Erfolg, da seine Stimme ebenso wenig, wie seine Darstellung für ihn einnahmen. Weit mehr Glück hatte er als Operncomponist und von seinen Werken sind: »*Flora*«, grosse Oper, »*les rendez-vous espagnols*«, »*Emma ou le soupçon*« und »*Clémentine ou la belle-mère*«, seine beste Partitur (1799), mit grossem Beifall aufgeführt worden; von den übrigen sind bekannt geworden: »*le projet extravagant*« (1791), »*le bon père*«, »*Julie*« und »*la famille savoyarde*«. Nachdem er der Bühne ganz entsagt hatte, lebte er in Zurückgezogenheit zu Versailles und starb daselbst am 16. Decbr. 1845.

Faya, Aurelio della, italienischer Madrigalcomponist des 16. Jahrhunderts, lebte als Kapellmeister angestellt in der kleinen Stadt Lanciano. Von ihm: Madrigale für fünf Stimmen (Venedig, 1564).

Faydit, s. **Faidit**.

Fayolle, François Joseph Maria, französischer musikalischer Schriftsteller, geboren am 15. Aug. 1774 zu Paris, machte seine wissenschaftlichen Studien im *Collège de Juilly* und im polytechnischen Institut und trieb nebenbei Violoncellospiel bei Barny und Harmonielehre bei Perne. Nachdem er bis 1809 Sammlungen französischer Dichterwerke veröffentlicht hatte, gab er mit Choron einen »*Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs morts et vivants etc.*« (2 Bde., Paris, 1810 und 1811) heraus, welchem unbedeutenden Werke Choron aber nur die Einleitung und einige wenige Artikel geliefert hat. Ferner schrieb F. eine Monographie unter dem Titel: »*Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, extraits d'une histoire du Violon*« (Paris, 1810). Um 1815 ging er nach London, wo er Unterricht in der französischen Literatur ertheilte und mit journalistischen Arbeiten sich befasste. Nach Paris 1829 zurückgekehrt, veröffentlichte er eine Brochüre: »*Paganini et Bériota*« (Paris, 1830), in der er die Spielweise dieser Virtuosen parallelisirt. Seitdem war er hauptsächlich journalistisch thätig und lieferte nur noch einige Artikel über Musiker für Michaud's »*Biographie universelle*«. F. starb am 2. Decbr. 1852 zu Chaillot.

Fayrfax, s. **Fairfax**.

Fazzini, Giovanni Battista, italienischer Kirchencomponist, geboren zu Rom, kam 1774 als Sänger in die päpstliche Kapelle und fungirte späterhin als Kapellmeister an den Kirchen Santa Cecilia, Santa Margherita und Santa Apollonia in Trastevere. Die Sammlung des Abbate Santini weist von ihm mehrere Messen zu vier und fünf Stimmen, ein achtstimmiges Requiem und ein dreistimmiges »*Christus factus est*« auf, die für künstlerisch werthvoll gelten.

F-dur (ital.: *Fa maggiore*, französ.: *Fa majeur*), ist eine der am häufigsten angewandten von den 24 Tonarten des modernen abendländischen Tonsystems, weil die Tonleiter dieser Durart, die durch Veränderung nur einer der Grundstufen unserer C-durleiter (s. d.) geschaffen wird, das Lesen von Tonstücken in dieser Durart leicht macht, und der Ausführung derselben durch Blas- und Streichinstrumente manche Vortheile gewährt, die andere Tonarten weniger bieten. Auch die Tasteninstrumente gestatten eine annähernd reine Darstellung von Tonstücken in F., da dieselben gewöhnlich eine zufriedenstellende Stimmung der Haupttöne in C-dur erhalten, welche alle auch, ausser einem einzigen in F. Verwerthung finden. Letzterer, *h*, muss nach der Durregel um einen Halbton zu *b* erniedrigt werden;

die Grundklänge von F. geben somit die Tonfolge: *F, G, A, B, c, d, e* und *f*. Diese grosse Gleichheit mit den am meisten angewandten Klängen von C-dur, dann zugleich die Lage der Töne dieser Durart in der Menschenstimme, wie in dem Tonreiche überhaupt, ermöglichen eine leichte, gleiche und feste Wiedergabe der festen Töne (s. d.) derselben nicht allein, sondern auch fast aller derer Grundtöne. Was die Lage des Grundklanges von F. in der Menschenstimme anbetrifft, so charakterisirt dieselbe bereits in gewisser Beziehung die Auslassung der Chinesen in grauer Vorzeit schon, welche das *f* als den mittleren Sprachton erkennend (s. Chinesische Musik), in ihrer symbolischen Erklärung der Klänge, diesen als den Kaiser im Tonreich auffassten. Diese symbolische Erklärung ist jedenfalls das Produkt einer langen Beobachtung der Weisesten jener mit uns fast in gleicher Zone des Erdballs wohnenden Mongolen, welche, falls sie auf Wahrheit beruht, jedenfalls durch Erscheinungen in unserer Tonentwicklung eine Bestätigung erhalten müsste. Verfolgen wir nun die Geschichte unserer Tonentwicklung, so lassen sich wohl mehrere Momente aufzeigen, die als ähnliche Empfindungsauffassungen der Töne angesehen werden können. Nachdem sich in den ersten Jahrhunderten n. Chr. der durch Griechenland, wahrscheinlich aus Aegypten überkommene Mittelton des Tonreichs, *a*, allgemein im Abendlande Anerkennung verschafft hatte, that sich zuvörderst das Bestreben kund, das Tonreich der Menschenstimme bis zu seiner tiefsten Grenze hin zu erweitern. Als Grenze entdeckte man *O*, welche Entdeckung, wissenschaftlich auch als die höhere Oktave der möglichst tiefsten Grenze des Tonreichs überhaupt bestätigt, zu der noch heute gebräuchlichen Notirungs- und Auffassungsweise der Tonarten führte und selbst den Bau der gebräuchlichsten Instrumente beeinflusste. Hierfür sprechen die frühesten Stimmungen der Blasinstrumente, welche, vorzüglich zu kriegerischen Zwecken gebraucht, *O* als Grundton erhielten. Nachdem so der Drang zur Entdeckung der tiefsten Grenze der Menschenstimme, so wie der des Tonreiches überhaupt, durch gleichartige Resultate Befriedigung erhalten hatte, empfand man bald, dass dieser Grenzklang und dessen nächstgelegene Töne nur ausnahmsweise in der Kunst sich verwerthen liessen. Man begnügte sich deshalb damit, das Tonreich zum Kunstgebrauch mit dem allgemein klar und ebenmässig harmonisch instrumental leicht darstellbaren *F*. zu beginnen. Es scheint fast, als wenn man die tiefste Grenze des Ambitus (s. d.) der früheren Tasteninstrumente, so wie die der mehrstimmigen Tonsätze für Gesang als Frucht solcher Allgemeinempfindung anzusehen habe, dem sich alle die Tonwerkzeuge zugesellen würden, deren Tonreich in der Tiefe mit *F*., oder dessen Oktave, oder dessen unmittelbarem Nebentone beginnen. Von den bekannteren sind dies die Harfe (s. d.) das Bassethorn (s. d.), der Contrabass (s. d.), die Posaune (s. d.), die Basstuba (s. d.), die Pauke (s. d.) und das tiefste Horn (s. d.). Auch kann man die nach der bei Blechblasinstrumenten herrschend gewesenen C-Stimmung allmählig stattgefundene Erhöhung des Grundtons der am häufigsten angewandten Arten dieser Instrumentgattung fast nur gleichen Gründen zuschreiben, welche Erhöhung, sind unsere Beobachtungen richtig, erst dann ihr Ziel erreicht haben wird, wenn allgemein von diesen Instrumenten nur die in *F*-Stimmung gebraucht werden. Beachten wir ausser diesen Jedem wahrnehmbaren gleichen Ergebnissen in der Aussenwelt noch das wahrscheinliche Verhältniss der Klänge von *F*. zu dem Tonerkennungsvermögen der Menschen im Allgemeinen, so ist es wahrscheinlich, dass dies Verhältniss der Klänge dieser Durart das leichtest erfassbarste Verständniss verheisst. Wie der Mensch durch Beachtung der äusseren Gefühlseindrücke, welche ihm werden, ermessen lernt, in welcher Weise er solche Mitmenschen bereiten kann: so scheinen auch die inneren direkten Gefühlseindrücke, welche Töne hervorbringen, gleichen Bedingungen unterworfen zu sein. Diese Annahme auf die Durart *F*. angewandt ergibt, dass dieselbe, weil der mittlere Grundton derselben auch in der Mitte des vom Menschen unmittelbar darstellbaren Tonreichs liegt und die von demselben gleich weit entfernten Grundklänge, so wie die festen Töne, Quarte und Quinte, in ähnlichem Abstände von demselben sich befinden, und deshalb, was Intensität wie

Klangzeugung anbelangt, ihrer Lage entsprechende Vor- und Nachteile den Erzeugungs- wie Erkennungsorganen bereiten: in ihren Einzeltheilen den inneren Gefühlsorganen, die höchste klar empfundene Wonne bereiten muss. Zu diesen mehr praktisch zu nennenden Erläuterungen bieten die ästhetischen Erklärungen von F., deren Zahl übergross und von denen wir in Schubarts »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. s. w. im gedrängtesten Ausdruck Kenntniss erhalten (er sagt nämlich: F. malt Gefälligkeit und Ruhe), eine in anderer Weise erstrebte Erkenntniss dieser Durart, die nur dem gleichen Empfinden entsprossen zu sein scheint. Vgl. hierzu noch »Leipziger allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 1823, S. 714 und Schilling's Univ.-Lex. d. Tonk. C. B.

F_e war in der **Bebisation** (s. d.) der alphabetisch-syllabisch *f* genannte Ton.

Fébure, s. **Lefébure**.

Febvre, s. **Faber**.

Fèbvre le, s. **Lefèbvre**.

Fede, Giuseppe, berühmter italienischer Sänger und Componist aus Pistoja, war 1662 als Sänger in der päpstlichen Kapelle, später als Kapellmeister an der Kirche San Marcello zu Rom angestellt. Seine dort aufgeführten Compositionen rühmt Abbate Ruggiero Gaëtano in seinen »*Memorie dell' anno santo*« 1675, und von seinem Gesange sagt Berardi in seinen »*Ragionamenti musicali*«, dass derselbe wegen seines Ausdrucks die Zuhörer oft zu Thränen gerührt habe. — Sein jüngerer Bruder, Francesco Maria F., ebenfalls zu Pistoja geboren und dann als Sänger in der päpstlichen Kapelle, war später Kapellmeister an der Kirche Santa Margherita in Trastevere. Von seinen Compositionen sagt der vorhin genannte Abbate Ruggiero Gaëtano, dass dieselben melodioreicher als die aller seiner Zeitgenossen gewesen seien.

Fedele, Daniele Teofilo, s. **Treu**.

Fedell, Giuseppe, italienischer Geistlicher und Musikgelehrter, geboren um 1720 zu Cremona, war daselbst Canonicus am Collegium der heiligen Agata, und hat eines der besten Werke über den gregorianischen Kirchengesang veröffentlicht, betitelt: »*Regole di canto fermo ovvero gregoriano*« (Cremona, 1757).

Fedell, Ruggiero, ein in Deutschland berühmt gewordener italienischer Componist, geboren um 1660, war in seinen zwanziger Jahren Kapellmeister des Landgrafen von Hessen-Kassel und wurde 1691 in gleicher Eigenschaft in Berlin angestellt. Nach 1708 war er wieder in Kassel, woselbst er 1722 starb. Ausser Opern, deren Titel man nicht mehr kennt, hat er eine Trauermusik zum Leichenbegängniss der Königin von Preussen (1705) geschrieben und aufgeführt, ferner den 110. Psalm und ein Magnificat mit Orchester. Andere seiner Manuscripte besitzt die königl. Bibliothek zu Berlin.

Feder, Otto, deutscher Guitarrevirtuose, geboren 1819 in Darmstadt, seit 1857 in den Vereinigten Staaten Nordamerika's ansässig, hat eine treffliche Gitarreschule verfasst.

Federauge nennt man die Mitte einer Feder aus Draht, wenn diese mehrere Male um einen Stift gewickelt wurde, um den Drahtenden eine erwünschtere Elasticität zu geben. Die dadurch entstehende runde Oeffnung in der Mitte der Feder nennen die Instrumentenbauer **F**. 2.

Federclavier, s. **Spinett**.

Federfuss nennt man die kurzen Umbiegungen der Federschenkel (s. d.), welche in die Instrumenttheile eingefügt werden, auf die sie wirken sollen. 2.

Federhaken nennen die Tasteninstrumentenmacher ein Werkzeug, aus zwei starken Drähten bestehend, das ungefähr 0,4 Meter lang ist. Die Drähte desselben sind an einem Ende mit einem Griffe versehen, am anderen rechts und links so oval gebogen, dass man damit bequem über das Federauge (s. d.) weg die zu behandelnden Federenden erfassen und zusammendrücken kann. Durch das **F**. wird das Herausnehmen und Einsetzen der Feder leicht bewirkt. 2.

Federici, Francesco, italienischer Priester und Tonsetzer, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom lebte und von dessen Arbeit 24 Arien

mit Clavierbegleitung sowie zwei Oratorien: »*Santa Cristina, oratorio con stromenti*« (1676) und »*Santa Caterina di Siena, oratorio a cinque voci con stromenti*« (1676) übrig geblieben sind. Im 4. Bande seiner Musikgeschichte hat Burney zwei Arien aus diesen Oratorien mitgetheilt und zugleich die Behauptung aufgestellt, F. sei der erste Componist wirklicher, regelmässiger Oratorien im modernen; Begriffe des Wortes gewesen. Die von F. benutzten Instrumente waren das heutige Streichquartett.

Federici, Vincenzo, italienischer Operncomponist, geboren 1764 zu Pesaro, erhielt, da er für Rechtsstudien bestimmt war, erst im 13. Lebensjahre Clavier- und bei dem Musiklehrer Gadani aus Bologna etwas Generalbass-Unterricht. Nach seines Vaters Tode 1780 ganz frei und unabhängig, begab er sich auf Reisen nach England und Nordamerika und liess sich endlich in London als Musiklehrer nieder. Das Studium Händel's und älterer italienischer Componisten regte ihn dort zu seinen ersten Compositionsversuchen an, die den Beifall der Kenner fanden. Als Cembalist bei der Londoner italienischen Oper lernte er auch Cimarosa's, Paesiello's und Sarti's Werke genau kennen, jedoch fühlte er sich hauptsächlich von der Beschäftigung mit Haydn's Sinfonien angezogen, die ihm seine eigenen Mängel bemerkbar machten. Er kehrte um 1785 nach Italien zurück und holte bei Bianchi aus Cremona eifrig nach, was er versäumt hatte. Für Turin schrieb er hierauf seine erste Oper »*l'Olimpiade*« (1790), ging aber 1792 wieder nach London, wo seine ferneren Opern »*Demofonte*«, »*la Zenobia*«, »*la Nitetta*«, »*la Didone*« und zahlreiche Vocal- und Instrumentalstücke entstanden. Im J. 1802 war er wieder in Italien und schrieb daselbst bis 1809 die Opern: »*Castore e Polluce*«, sein bestes Werk (1803), »*il giudizio di Numa*«, »*Oreste in Tauride*« (1804), »*la Sofonisba*« (1805), »*Idomeneo*« (1806), »*la conquista delle Indie*« (1808), »*Ifigenia in Aulide*« (1809). Seit 1809, in welchem Jahre er die Stelle als Professor des Contrapunkts am Conservatorium zu Mailand erhielt, trat er nur noch selten, höchstens mit einer kleineren Arbeit, hervor, war aber ein um so eifriger Lehrer. Er starb am 26. Septbr. 1827 zu Mailand. In seinem Nachlasse fanden sich noch einige Claviersachen und Cantaten.

Federleiste nennt man in der Orgel eine ungefähr 2,6 Centimeter hohe und breite ausgekehlte Leiste, in der sich die Federleistenschlitze (s. d.) zur Bergung der Federn befindet; dieselbe ist dicht hinter dem Pulpetenbrette (s. d.) oder auf diesem befestigt. 2.

Federleistenschlitze nennt man die in der Federleiste (s. d.) von oben nach unten laufenden Einschnitte, deren so viel sein müssen, als die Tastatur der Orgelabtheilung, zu der sie gehören, Tasten haben. Die Ausdehnung dieser F. muss der Art sein, dass der untere Spielventilfederschenkel in gerader Richtung darin Raum hat, und beim Hinein- und Herausbewegen unbehindert ist. 2.

Federn aller Art finden in der Instrumentbaukunst ihre Anwendung. Bei Tasteninstrumenten fertigt man die F. gewöhnlich aus hartem Messingdrahte an, und giebt ihnen die verschiedensten Formen, die die Instrumentbauer denselben den Zwecken entsprechend für nöthig erachten. Sehr ausführlich behandelt die Anfertigung solcher Federn Joh. Samuel Hallen in seinem Werke »*die Kunst des Orgelbaues*« vom Jahre 1789, Seite 71—73. — Auch bei den Blasinstrumenten sind Federn, welche die Klappen stets wieder in die Ruhelage versetzen, eine Nothwendigkeit, doch kann auch über diese nichts Besonderes berichtet werden, da sie je nach den Zwecken verschieden geformt und angebracht werden. 2.

Federschenkel sind die von den Federaugen (s. d.) bis zum Federfusse gehenden geraden Theile der Feder. 2.

Federzange nennt man in der Instrumentbaukunst eine schwache Zange, die eine gleiche Bestimmung wie der Federhaken (s. d.) hat. 2.

Fedi, berühmter italienischer Sänger, der um 1700 zu Rom wirkte und von Buontempi in dessen Geschichte der Musik (1695) sehr gerühmt wird, indem er die erste römische, bald stark besuchte Singschule errichtete. Um seinen Schülern gerügte Fehler recht klar zu machen, machte er mit denselben häufige Spaziergänge

in die Umgegend Roms nach Orten, wo Echo waren; hier liess er sie singen, damit sie an dem Wiederhall ihre Fehler herauserkennen sollten. Vgl. *Arteaga, storia* Bd. II. S. 31.

†

Fedrigotti, Giovanni, italienischer Operncomponist, geboren zu Roveredo und gestorben im J. 1827, lieferte den kleineren italienischen Theatern eine Menge von komischen Opern, Operetten und Farcen, deren Frische, Humor und leichte Melodik ihrer Zeit gerühmt wurde. In Mailand und Venedig musikalisch gebildet, lebte er später meist in Florenz.

Fehr, Franz Joseph, deutscher Orgelvirtuose und Componist, geboren am 6. Mai 1746 zu Lauffenburg unweit Schaffhausen, war der Sohn eines Müllers und für den geistlichen Stand bestimmt, weshalb er in das Kloster Maria Stein bei Basel gebracht wurde. Dort unterrichtete ihn der Benediktiner Felix Tschupp auch in der Musik. Bereits Noviz, musste er wegen Kränklichkeit in das Elternhaus zurückkehren. Von dort ging er nach Ravensburg, wo er Violoncello- und Orgelspiel trieb, Organist und sogar Stadtprocurator wurde. Sein schmales Einkommen, mit dem er eine zahlreiche Familie ernähren sollte, nöthigte ihn, noch eine Instrumentenfabrik zu errichten, die er zu Ruf brachte. Er starb bald nach 1800, gerühmt als Meister des Orgelspiels und fleissiger Componist, von dessen Arbeiten Chöre zu Lanassa und ein Theil dem höheren Werth beanspruchen dürfen.

Fehr, Joseph Anton, deutscher Geistlicher und zugleich trefflicher Musiker, geboren 1765 zu Grönenbach im Illerkreise, erhielt seine wissenschaftliche und musikalische Bildung in den Klöstern zu Memmingen und Dillingen, worauf er im Kloster zu Kempten als Vicekapellmeister und Basssänger wirkte. Als Pastor zu Durach bei Kempten seit 1800 war er eifrig für die Hebung des heruntergekommenen Kirchengesanges thätig, sodass er, als Kempten bairisch wurde, die Ernennung zum Musikdirektor und Schulinspektor des ganzen Kreises erhielt. Er starb 1807 zu Durach. Er hat hauptsächlich Kirchengesänge componirt, welche zum Theil, ebenso wie weltliche Lieder mit Clavierbegleitung und Elementarwerke im Druck erschienen sind.

Fehre, Organist zu Dresden ums Jahr 1758, hat sich besonders durch viele vorzügliche Kirchencompositionen hervorgethan. Von seinen sonstigen Arbeiten haben sich nur Manuscripte weniger Gesangsachen und einiger Concerte für die kleine Flöte und Oboe erhalten.

†

Fehre, ein tüchtiger deutscher Clavierlehrer, der ungefähr bis zum Jahre 1792 zu Mietau thätig war. — Sein Sohn, J. A. F., anfangs in Mietau ebenfalls als Clavierlehrer wirkend, ging nach Mühel's Tode nach Riga, und hat verschiedene Compositionen für sein Instrument veröffentlicht.

Fehser, Johann Jacob, Schuldirektor zu Korvig, geboren am 24. Juni 1789, ist der Herausgeber eines Choralbuchs.

Feierlich, ein mit dem Erhabenen nahe verwandter Begriff der Alles umfasst, was Ehrfurcht erweckend, aus der Sphäre des Gemeinen hervortretend, uns mit Ernst und Rührung erfüllt und die Einbildungskraft in erwartungsvolle Spannung versetzt; ein Gefühl, welches bei der Feier von religiösen Festen an geweihter Stelle, von wichtigen Begebenheiten und Zeitabschnitten erweckt wird, wovon es denn auch den Namen trägt. Das Feierliche haftet am Gegenstande; nur Dinge oder Wesen von Grossartigkeit und Idealität, welche das Gefühl eines hoch über die persönlichen Interessen des Einzelnen sich erhebenden Allgemeinen hervorrufen, vermögen so auf das Gemüth zu wirken, dass es aller Leidenschaftlichkeit und sonstiger subjektiver Beschäftigung sich entäussert, und erfüllt wird von Empfindungen der Ehrfurcht, Demuth, begeisterter Bewunderung, von denen auch die Freude, sowie von der Darstellung die Pracht, nicht ausgeschlossen bleibt. Das Feierliche hat den eigenthümlichen Charakter von Ruhe und Langsamkeit, der aber todte Stille und Einförmigkeit ausschliesst. Unser Gemüth erwartungsvoll zu spannen und feierlich zu erregen, ist unter allen schönen Künsten die Tonkunst vorzüglich geeignet. So grosse Kraft der feierliche Ton auch besitzt, wenn der Gegenstand als selbst grossartig und erhaben ihn erweckt; so schlägt er in den

komischen Gegensatz um, wird possenhaft und grotesk, sobald er auf an sich geringfügige Dinge übertragen wird, und in der That dient er in solcher Verwendung dem Komischen überaus häufig.

Feige, Johann Gottlieb, deutscher Violinist, Sänger und Componist, geboren 1748 zu Zeitz, trieb von früh auf die Musik theoretisch und praktisch, wurde 1766 Sänger am Theater in Strelitz, dem er später auch als Inspektor, dann als Direktor vorstand. Bald nach 1780 trat er als Violinist in das Orchester zu Breslau und componirte fleissig, u. A. auch die Operetten »die Kirmess« und »der Frühling«, welche sehr beliebt wurden. Er starb um 1802. — Sein jüngerer Bruder, Gottlieb F., geboren 1751 zu Zeitz, bildete sich bei seinem Vater zum trefflichen Violinspieler aus, trat aber 1771 in's Militair und stieg 1775 zum Unterofficier auf, als welcher er in Danzig stationirt war. Um 1786 quittirte er den Dienst und machte erfolgreiche Concertreisen durch Deutschland und Russland. Von Patriotismus getrieben, trat er 1806 als Trompeter in ein preussisches Cuirassierregiment und wurde in der Schlacht bei Auerstädt der Retter des Generals Blücher, dem er unter Lebensgefahr für ein unter dem Leibe erschossenes Pferd sein eigenes gab. Nach dem Tilsiter Frieden trat F. als Violinvirtuose eine zweite Kunstreise an und wurde 1810 erster Violinist am Theater zu Breslau. Den Feldzug von 1813 bis 1815 machte er als Blücher's Stabstrompeter mit und erhielt für seine Tüchtigkeit als Soldat und Künstler den russischen St. Georgsorden. Er trat hierauf in seine frühere Stellung in Breslau zurück und starb daselbst am 24. Mai 1822.

Feige, ein vorzüglicher deutscher Violinspieler der zuerst Concertmeister des Herzogs von Kurland zu Mietau, ums Jahr 1787 jedoch Theaterdirektor und Orchesterdirigent zu Riga war, wo er durch den Vortrag Viotti'scher und Eck'scher Violinconcerte sich viele Verehrer erwarb. Ums Jahr 1800 war er noch daselbst.

†

Felgerl, Wenzel, vortrefflicher deutscher Violinspieler, geboren 1815 in Wien und auf dem dortigen Conservatorium gebildet. Zuerst im Orchester des Josephstädter Theaters angestellt, kam er bald in das der Hofoper, ging aber schon 1834 nach Ungarn und von dort nach Moskau, wo er sich niederliess und grosse Achtung als solider, fein gebildeter Künstler erwarb.

Fellée, François de la, ein französischer Priester, hat nach Laborde zu Paris im Jahre 1745 eine »*Méthode pour apprendre les règles du Plein-chant et de la Psalmodie*« und andere Gesang-Unterrichtswerke veröffentlicht.

†

Fein ist in ästhetischer Beziehung alles das, was einen bestimmten, klaren, aber nicht heftigen Eindruck hervorruft, zu dessen Wahrnehmung besondere Schärfe des Geistes oder der Organe gehört. Es steht im Gegensatz zu dem Groben, das leicht gefühlt und daher auch leicht gefasst werden kann. Es giebt eine Feinheit des Stoffes und der Form, die in allen schönen Künsten im Charakter und im Ausdruck besteht. Das Mächtige, das Erhabene, Pathetische, kurz alles das, was auf Effekt und starke Wirkung angelegt ist, muss meistentheils auf Feinheit verzichten, welche letztere dafür bei den kleineren Kunstgattungen ein trefflicher Ersatz für die mangelnde Grösse ist.

Feind, Barthold, einer der ältesten deutschen Operndichter, ist 1678 zu Hamburg geboren, wo er sich auch nach vollendeten Universitätsjahren eine Zeitlang aufhielt, aber durch einige satyrische Schriften in Verwickelungen gerieth, in Folge deren dieselben öffentlich durch Henkershand verbrannt wurden. Nachdem er hierauf Italien und Frankreich bereist hatte, trat er in schwedische Dienste, wurde aber, weil er gegen die dänische Regierung geschrieben hatte, bei einem Besuche in Schleswig im J. 1717 verhaftet und bis zu seinem Tode, der 1721 erfolgte, in Rendsburg gefangen gehalten. — F. war, wie auch aus dem Vorgegangenen hervorgeht, ein sehr merkwürdiger Mann, der sich durch Kenntnisse, Erfahrungen, Geschmack und Tiefe des Geistes auszeichnete und nähere Berücksichtigung verdient, als er bis jetzt gefunden hat. Seine fünf, für die Hamburger Bühne geschriebenen Opern, darunter »Masagniello«, in welchen auch italienische Arien eingemischt sind, zeigen ein überlegtes Bestreben, in Anlage und Ausführung den

ihm vorschwebenden Gesetzen der Kunst zu genügen, und wenn er darin auch nicht immer glücklich war, so finden sich doch im Einzelnen häufig gute und kräftige Gedanken, besonders in den Arien, die zudem nicht ohne Wohllaut sind. Wichtiger als seine Opern und seine übrigen Gedichte (Gesamtausgabe: Stade, 1708) ist die Vorrede »Von dem Temperament und Gemüthsbeschaffenheit eines Poeten und Gedanken von der *Operaa*, welche höchst interessant ist und nicht bloß von physiologischen und psychologischen Einsichten, sondern auch von Scharfsinn, von Welt- und Menschenkenntniss, sowie von grosser Belesenheit, namentlich in der schönen Literatur der Alten und Neueren zeugt. Sein Urtheil, speciell über das Wesen der Oper ist so gut und begründet, dass es noch heute gelten darf. Wie später Gottsched, so müssen schon damals sich Stimmen gegen die Oper erhoben haben, man muss namentlich dieselbe als unnatürlich dargestellt haben. Darauf geht F.'s denkwürdige Behauptung in der erwähnten Vorrede, welche lautet: »Was ist wohl das Singen anders, als die Erhöhung der Rede und Stimme mit der höchsten Kraft und Nachdruck? Eine erhöhte Rede aber bleibt darum doch eine Rede, ob sie gleich in einem anderen Tone *recitirt* wird, und gar nicht etwas unnatürliches.« In diesen wenigen Worten, denen er noch die Bemerkung beifügt, dass das Unnatürliche von den schlechten Schauspielern herrühre, ist die Berechtigung der Oper für alle Zeiten glücklich vertheidigt. Wenn er auch nicht geradezu erklärt, dass er nur solche Opern für berechtigt halte, in welchen das poetische Element nicht hinter dem musikalischen zurücktritt, sondern nur diejenigen, welche auch ohne musikalische Begleitung ein in sich abgeschlossenes, vollendetes Kunstwerk bilden, so geht dies schon aus seiner mitgetheilten Aeusserung hervor, noch entschiedener aber aus anderen seiner Bemerkungen. Nur ist dies im vollen Umfange freilich von keiner einzigen Oper damaliger Zeit zu rühmen, und es sind deren sogar überhaupt nur sehr wenige, welche sich solchen Anforderungen nur einigermassen nähern.

Feininger, Karl Wilhelm Friedrich, trefflicher Violinvirtuose und Componist, geboren 1844 in Durlach, erhielt den ersten Violinunterricht im elterlichen Hause und besuchte von 1861—1863 das Conservatorium zu Leipzig, wo er bei Ferd. David das höhere Violinspiel, bei Richter Harmonie und Composition studirte. Als Componist ist er mit Orchesterwerken hervorgetreten, die jedoch Manuscript geblieben sind.

Felthius, Eberhard, ein um die Musik verdienter Philologe des 17. Jahrhunderts, war aus Elburg in Geldern gebürtig, studirte in Bearn und lehrte darauf die griechische Sprache in Frankreich. Räthselhaft ist die Art seines Todes geblieben, über die Walther in seinem musikalischen Lexikon (1732. pag. 241) das Bekannte mittheilt. F. schrieb u. A.: »*Antiquitatum Homericarum Libr. IV.*« (Lugd. Bat., 1677; Amsterdam, 1725 und in späteren Ausgaben), worin das 4. Kapitel des IV. Buches »*de Musica*« von den zu Homer's Zeiten üblichen Instrumenten handelt.

†

Fel, ein vorzüglicher französischer Organist, der im Anfange des 18. Jahrhunderts zu Bordeaux lebte. — Seine Tochter, Marie F., geboren 1716 zu Bordeaux, bildete er zu einer ausgezeichneten Sängerin aus, die sowohl in der französischen wie italienischen Sprache ihre Rollen durchzuführen vermochte und seit 1733 eine Zierde der Grossen Oper in Paris war. Im J. 1759 verliess sie das Theater mit einer Pension von 1500 Livres und starb 1784 zu Paris. — Ihr Bruder, geboren 1715 zu Bordeaux, war von 1737—1753 Bassist der Pariser Grossen Oper und ein vortrefflicher Tonkünstler. Er verfiel in Wahnsinn starb in der Heilanstalt zu Bicêtre. Er hat Gesangssachen veröffentlicht, wie er denn auch in seiner Blüthezeit einer der gesuchtesten Gesanglehrer in Paris gewesen war.

Felbinger, Jeremias, Rektor in Cöslin, wurde 1640 als Professor der Musik nach Stettin berufen, und begab sich kurze Zeit darauf, weil er arianischer Lehrer geworden, nach Holland, Vgl. Oelrich, v. d. Akadem. Würden. †

Feld oder Flachfeld (Pfeifenfeld), eine in der Orgelfront in gerader Abtheilung aufgestellte Pfeifenreihe. Im Halbkreise geordnete Prospektpfeifen, sodass

sie nach dem Mittelpunkt der Abtheilung hin immer weiter vorspringen, bilden einen sogenannten Thurm.

Feldtrommel ist ein veralteter Name für ein Orgelregister, das unserer Trompete, 5 Meter gross, gleich ist; dies Register findet sich nur noch im Manuale einer Orgel zu Lübeck. 2

Felden, Johann von, Professor der Mathematik zu Helmstädt, hat daselbst nach Frobe's Bericht in seiner Lebensbeschreibung, öffentliche Vorlesungen über Musik gehalten; er zog später auf sein Gut Neukirchen, um dort eine Akademie zu gründen und starb 1668 in Halle in hohem Alter. †

Feldflöte, Feldpipe, Feldpfeife (französ.: *Flûte allemande*), früher auch Bauernflöte oder *Fistula rurestris* genannt, hiess ein Orgelregister, das die kleine Querflöte der Soldaten nachahmen sollte. Jetzt baut man die F. meist aus Holz, seltener aus Metall, von sehr enger Mensur 0,3 oder 0,6, nur sehr selten 0,9 metrich und intonirt sie nach oben scharf. Man findet die F. jetzt meist im Manual, während die früher unter dem Namen Bauernflöte (s. d.) bekannte im Pedal geführt wurde. Siehe auch Schweizerflöte. 2.

Feldmayer, Johann, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren 1759 zu Geisenfeld in Baiern, war um 1600 Organist in Berchtesgaden und hat zu Augsburg (1607) und zu Dillingen (1611) Sammlungen vierstimmiger Motetten veröffentlicht.

Feldmayer, Johann Georg, deutscher Flötenvirtuose und Componist, geboren 1757 zu Pfaffenhofen an der Ilm, besuchte das Kloster Ilmersdorf, wo ihm auch eine musikalische Ausbildung zu Theil wurde, die er später als Musikdirektor des Fürsten von Oettingen-Wallerstein durch Selbststudium vollendete. Um 1800 bereiste er auch als Flötenvirtuose die deutschen Länder und liess sich 1802 als Musiklehrer in Hamburg nieder, woselbst er 1818 noch lebte. Ausser einem Flötenconcert, als op. 1 in Offenbach erschienen, sind nur wenige seiner Compositionen in den Druck gekommen.

Feldmusik, s. Militairmusik.

Feldpfeife, s. Feldflöte, auch Querflöte.

Feldpipe, s. Feldflöte.

Feldstücke oder **Signale** nennt man in der deutschen Armee alle militairischen Tonstücke, welche mit der Trompete oder dem Signalhorn einstimmig geblasen werden, um den Truppen dadurch bestimmte Befehle zu ertheilen. Früher hatte man für solche Befehle oft verschiedene Tonstücke, *Posten* genannt, die sich in tiefe (welche sich nur in den Tönen *c* und *g* bewegten) und hohe (die sich auch noch höherer Töne des Instruments bedienten) theilten. In neuerer Zeit jedoch, wo man zwar auch noch für manche F. verschiedene *Posten* hat, unterscheiden sich diese gar nicht durch die in ihnen verwertheten Töne, sondern nur durch Melodie und Rhythmus. Von der Melodie der F. ist zu bemerken, dass sie nie die Töne über dem *c*² ihrer Schreibweise verwerthen, weil die Klänge bis dahin durchdringender, schmetternder und weitertragender wirken, als höhere, und von den zu F. verwandten Instrumenten, dass dieselben früher in *C*-Stimmung standen, jetzt jedoch meist nur in *Es*- oder *F*-Stimmung gebraucht werden, weil deren Klang weiter hörbar ist. Die F. haben bei jedem Volke eine eigene Melodie, selbst unter den Deutschen ist erst seit neuester Zeit darin eine Gleichheit geschaffen. Der Ruf der französischen Kriegskunst in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts hatte zur Folge, dass auch die Namen der F. französische wurden, welcher Gebrauch jedoch seit einiger Zeit immer mehr in Abnahme kommt. Diese französischen Namen der F., deren man fünf für grössere und mehrere für kleinere hatte, waren folgende: *Portez-selles* oder *boute-selle*; *à cheval*; *le marche* oder *cavalquet*; *la retraite*; und *à l'étendart*; — *alarme*; *appel*; *ban*; *charge*; *fanfare*; *touche*; *guet* und das Tafelblasen. Siehe die besonderen Artikel. Jetzt zeichnen sich in der deutschen Armee dadurch, dass sie länger sind und in mehrere *Posten* zerfallen, folgende F. aus: »Wecken« (*boute-selle*) mit drei *Posten*; »Abendruh« (*retraite*) mit drei *Posten*; »Feuerlärm« mit zwei *Posten*; Alarm oder »Ausrücken« mit vier *Posten* und

»Parademarsch« bei der Cavallerie mit vier Posten. Alle anderen F. sind viel kürzer und meist unter deutscher Benennung bekannt, wie: Putzen, Futterholen, Füttern, Satteln, die verschiedenen Rufe zur Wachparade, zum Gebet, für Officiere etc., Trab, Aufsitzen u. a., worüber man ebenfalls in den entsprechenden Artikeln das Wesentlichste mitgetheilt findet. Im Dienst pflegt man zweierlei F. zu unterscheiden, solche die im Quartier, Lager und Bivouac ihre Verwerthung finden, wie: Wecken, Putzen, Futterholen, Füttern, Abendruhe, Feuerlärm, Satteln, Alarm nebst den verschiedenen Rufen, und solche, die bei der Waffenübung in Gebrauch kommen: Trab, Galopp, Schritt, Halt, Front, Kehrt, Gewehr ab, Marsch, Zurück, Entwickeln, Oeffnen, Aufmarschiren, Aufrücken, Parademarsch, Aufsitzen, Ab-sitzen, Halb rechts u. A.

C. B.

Feldton wird bisweilen die Tonart *Es-dur* (s. d.) genannt, weil die bei der Militairmusik gebräuchlichen Instrumente (Trompeten, Hörner, Clarinetten, Pauken u. s. w.) meist auf diese Tonart eingerichtet sind.

Feldtrommel, s. Felddrommel.

Feldtrompeter, s. Trompeter.

Feldtrummel heisst bei Virdung eine lange Trompete mit drei parallelen Biegungen.

Feldwebelruf nennt man nachfolgendes Feldstück, das im Quartier, Lager und Bivouac in der deutschen Armee geblasen wird, wenn der Feldwebel auf den Rufplatz beschieden werden soll:



2.

Felice, Agostino di, ausgezeichnete italienischer Sänger, geboren um 1630 zu Piperno im Kirchenstaate, um 1662 am kaiserlichen sowie am bairischen Hofe angestellt. Vgl. Teod. Valle, »*la Città di Piperno*« (Neapel, 1646). †

Fellei, Bartolomeo, ein italienischer Componist, geboren um 1730 zu Florenz, schrieb u. A. die Opern »*l'Amante contrastato*« (1768) und »*Amore soldato*« (1769), so wie einige Violinquartette und Psalme. Seine Werke haben sich jedoch nur als Manuscripte verbreitet. Im J. 1770 eröffnete F. zu Florenz eine Schule für Contrapunkt, welche einigen Ruf gewann. Das Manuscript seiner Oper »*l'amore soldato*« befindet sich in der Bibliothek zu Dresden.

Felleiani, Andrea, ein italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, hat zwei Sammlungen *Madrigali a 5 voci* (Venedig, 1579 und 1584) veröffentlicht. Das 1579 erschienene Werk findet sich noch in der Münchener Bibliothek vor.

Fellnus, Marcus, Canonikus an der Kathedralkirche zu Cremona und als solcher im Mai 1579 gestorben, soll nach *Arisii Cremona literata* p. 45 ein bedeutender Instrumentalist gewesen sein. †

Fellis, Johann, ein um 1538 berühmt gewesener Contrapunktist, von dessen Gesängen Pet. Phalesius und Christ. Plautinus zu Antwerpen einige in Sammelwerken drucken liessen. — Steffano F., vielleicht ein Verwandter des Vorigen, zu Bari um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, war daselbst Domkapellmeister und veröffentlichte mehrere seiner Compositionen. Bekannt sind von denselben geblieben: Das fünfte Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (Venedig, 1583) und Messen (Prag, 1588). Eine fünfstimmige, in ihrer Technik imponirende Messe besitzt im Manuscript die k. k. Hofbibliothek im Wien. †

Felix meritis (latein.) ist der Name eines musikalischen Nationalinstitutes zu Amsterdam, welches 1780 von Weddik gegründet wurde und sich um die Pflege der Musik in Holland durch Vorbild und Aneiferung sehr verdient gemacht hat. In der Anstalt befindet sich zugleich der räumlich grösste Concertsaal Amsterdam's, welcher etwa 1500 Personen zu fassen vermag und der zu Kunstzwecken, gegen Erlegung eines gewissen Honorars (gegenwärtig 100 holländ. Gulden), jederzeit bereitwilligst hergeliehen wird. Die Concerte der Gesellschaft selbst sind noch heute gediagen und berühmt.

Fell, John, latinisirt Fellus, gelehrter englischer Geistlicher, geboren 1625

zu Sunningwell in Berkshire, diente zuerst in einem Milizcorps als Partheigänger für die Sache Karl's I., wurde aber später Geistlicher, stieg immer höher hinauf und starb am 10. Juli 1686 als Professor und Bischof zu Oxford. Er hat einer 1672 zu Oxford veröffentlichten Ausgabe des Aratus einige mit den altgriechischen Tonzeichen notirte selbstcomponirte Hymnen beigegeben. Die eine derselben (Fragment des Pindar) hat auch Kircher in seine »*Musurgia*« aufgenommen. Die übrigen musikalischen Werke, welche F. verfasst haben soll, sind verloren gegangen.

Felsen, musikalische, nennt zuerst in der Cäcilia Bd. I, Seite 130 Michaelis einige F. oder Felsstücke, die zuweilen Töne hören lassen. Der am Orinoko in Südamerika liegende Fels, *Piedra de Carichana Vieja* geheissen, ist einer von denen, wo, wie Alex. v. Humboldt in seiner Relation hist. T. VI, p. 377 sagt, Reisende von Zeit zu Zeit, um Sonnenaufgang, unterirdische Töne, gleich Orgelklängen, gehört haben. Er selbst war zwar nicht so glücklich, etwas von dieser geheimnissvollen Musik zu vernehmen, glaubt jedoch an ihre Wirklichkeit, und schreibt die Töne dem Unterschiede der Temperatur zwischen der unterirdischen und der äusseren Luft zu, welche um Sonnenaufgang ihren höchsten Grad erreicht, oder in dem Augenblicke, welcher zu dieser Zeit von der Periode des höchsten Grades der Hitze vom vorhergehenden Tage am entferntesten ist. Der Luftstrom, der durch die Spalten herausgeht, mag, wie er glaubt, jene Töne hervorbringen, welche man hören soll, wenn man, auf den Felsen liegend, das Ohr an den Stein hält. — Der Ton, welcher zu gleicher Tageszeit zuweilen aus der Memnonssäule in Aegypten sich hören liess, aber nachdem die Figur einen Sprung bekommen, verschwunden ist, wird ähnlichen Ursachen zugeschrieben. Dagegen ist die Ansicht über die Entstehungsart der Klänge des F.'s Nakuhs am Berge Sinai getheilt. Das durchdringende Getöse dieses Ortes bei anhaltend trockener Witterung, welches nach Seetzen (v. Zach's monatliche Correspondenz Blatt 26, Seite 395) anfangs dem Tone einer Aeolsharfe gleicht, dann später dem eines Hohlkreisels ähnlich ist und zuletzt eine solche Stärke erreicht, dass die Erde zu beben scheint, wird, seiner Ansicht zufolge, durch das Herabrutschen des grobkörnigen, von der Sonne ausgedörrten Sandes bewirkt; eine Ansicht, die von Ehrenberg, der 1823 gleichfalls diesen Ort besucht hat, getheilt wird, während der englische Reisende Gray, der diese Gegend 1818 besuchte, das Rutschen des Sandes nicht für die Ursache, sondern für die Wirkung des Getöses ansah, dasselbe als vulcanischer Natur betrachtete und somit für ein unterirdisches hielt. Vgl. Poggendorf's Annalen Band 15 (91) Seite 312. Neuere Gelehrte, welche jene Gegend besuchten, unter ihnen auch O. Fraas, schliessen sich jedoch der ersteren Ansicht über die Entstehungsart des Getöses des F.'s Nakuhs an. 2.

Felstein, Sebastian von, auch unter dem latinisirten Gelehrtennamen Felstinensis bekannt, war ums Jahr 1530 Professor der Musik zu Krakau und hat viele Werke hinterlassen, unter denen sich »*De musicae laudibus oratio*« (Krakau, 1540) und »*Opusculum utriusque musicae tam choralis quam etiam mensuralis etc.*« (Krakau, 1597) befinden. Von letzterem Werke befindet sich eine wahrscheinlich frühere Ausgabe, »*Opusculum musicum pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano*« betitelt, ohne Jahreszahl, auf der königl. bairischen Bibliothek zu München. †

Felton, William, ein englischer Geistlicher aus Hereford gebürtig und daselbst als Canonikus angestellt, that sich um 1751 als Orgel- und Clavierspieler sowie auch als Componist hervor. Er bemühte sich in seinen Arbeiten besonders, den Style Händel's zu imitiren. Dieselben, unter denen auch Clavierstücke, sind sehr selten geworden. In Preston's Catalog findet man von F.'s erschienenen Werken: »*Concertos for the Harpsich. op. 1, Sonatas for the Harpsich. op. 3 und Sonatas for the Harpsich. op. 6*«, aufgeführt. Namentlich wurden aber F.'s Orgelconcerte gerühmt. †

Feltre, Alphons Clarke, Graf von, sehr begabter französischer Componist, geboren am 27. Juni 1806 zu Paris, war der dritte Sohn des Marschalls Her-

zog von F. Im J. 1824 trat er in die Musikschule der königl. Pagen, wurde 1826 Lieutenant in dem Cuirassier-Regiment Berry, nahm aber schon 1829 seinen Abschied und starb am 3. Decbr. 1850 zu Paris. Von jeher hatte er vorzügliche Musikanlagen bekundet und deshalb von 1825 an bei Boieldieu und Reicha intimere Compositionsstudien gemacht. Seine vielen grösseren und kleineren Clavierstücke, Romanzen und andere Gesangstücke sind zum Mindesten interessant, nicht minder seine Opern »*le fils du prince*«, »*le capitaine Albert*«, »*l'incendio di Babilonia*«, »*une aventure de St.-Foix*« und »*le garde de nuit*«, von denen die zuerst genannte zur Aufführung gelangt und mit den beiden folgenden auch im Druck erschienen ist.

Feltz, Louis, französischer Orgelvirtuose und Componist, war als Organist in Langres angestellt und hat sich besonders durch instructive Werke für sein Instrument bekannt gemacht.

Fémy, François, trefflicher belgischer Violinspieler, geboren am 4. Octbr. 1790 zu Gent, studirte auf dem Pariser Conservatorium und wurde speciell Kreutzer's Schüler. Im J. 1807 erhielt er den ersten Preis der Violinklasse, war dann einige Jahre erster Violinist im Orchester des Theaters *des Variétés* und unternahm hierauf Concertreisen durch Frankreich und nach Deutschland. Im J. 1827 liess er sich im Orchester zu Frankfurt a. M. anstellen und brachte 1828 die deutsche Oper »*der Raugraf*« und später eine Sinfonie seiner Composition zur Aufführung. Seit 1834 lebte er in Rotterdam. Man hat von ihm mehrere Concerte, Variationen, Duos und Quartette für Violine. Einige Sinfonien von ihm sind in Holland im Druck erschienen. — Sein jüngerer Bruder, **Henri F.**, im Februar 1792 geboren, trat 1805 in's Pariser Conservatorium und studirte besonders bei Baudiot Violoncellospiel. Er erhielt 1808 den ersten Preis und liess sich hierauf vielfach in Concerten hören. Im J. 1815 ging er nach Amerika, woselbst er verschollen zu sein scheint. Als Componist hat er sich durch mehrere im Druck erschienene Streichtrios bekannt gemacht.

Fenaroll, Fedele, italienischer Componist und Musikgelehrter von Bedeutung, geboren 1732 zu Lanciano in den Abruzzen, besuchte das Conservatorium *di San Onofrio* zu Neapel, wo er ein Schüler Durante's war und wurde nach beendigten Studien als Lehrer des Generalbasses am Conservatorium *Santa Maria di Loreto* in Neapel angestellt, welche Stelle er später mit einer eben solchen am *Conservatorio della pietà de' Turchini* ebendasselbst vertauschen musste. Dieser Anstalt blieb er in allen ihren Wandelungen treu bis zu seinem Tode, der am 1. Jan. 1818 erfolgte. Während seiner langjährigen Laufbahn als Professor der Musik hat er eine grosse Menge guter und berühmt gewordener Schüler gebildet, unter ihnen auch Cimarosa und Zingarelli, wie denn überhaupt seine einfache und klare Unterrichtsmethode allgemein lobend hervorgehoben wurde. Ausser einigen Kirchenstücken, welche mehr durch gediegene Arbeit als durch Erfindung hervorragen, hat F. besonders durch Herausgabe einer Anweisung zum Generalbasse sich ein Verdienst erworben. Dieselbe ist betitelt »*Regole per i principianti di Cembalo*«, behandelt in fasslicher Darstellung die Generalbasslehre und enthält zur Anwendung viele bezifferte Bassbeispiele (*partimenti*). Die Wiener Hofbibliothek besitzt von seinen Compositionen im Manuscript: ein vierstimmiges »*Dixit*« mit Instrumentalbegleitung (1751), sowie ein ebenso gesetztes liebliches »*Ave Maria*«.

Fenton, Miss, berühmte englische, auch im 2. Bande von Hillers Nachrichten erwähnte Sängerin zu London, die sich 1727 einer enormen Beliebtheit namentlich in der Parthie der Polly in Gay's Bettleroper (s. d.) erfreute. †

Fenzi, italienischer Violoncellovirtuose und Componist für sein Instrument, geboren um 1788 zu Neapel, kam als fertiger Künstler 1807 nach Paris und liess sich in Concerten daselbst mit bedeutendem Erfolge hören. Auf Concertreisen besuchte er hierauf Deutschland und Russland und ist im April des J. 1827 zu Moskau gestorben. Als Componist ist er mit Concerten, Variationen, Duos u. s. w. für Violoncello hervorgetreten. — Sein jüngerer Bruder, **Giuseppe F.** war ebenfalls zum Violoncellisten ausgebildet worden und versah als solcher viele Jahre

hindurch den Dienst im Orchester des Operntheaters San Carlo in Neapel. Auch er hat Mehreres für sein Instrument componirt. Seine Gattin war die Sängerin Erminia F., welche bis 1834 auf den Bühnen ihres italienischen Vaterlandes, (1824 auch in München) sehr gefiel.

Feo, Francesco, vortrefflicher und berühmter italienischer Opern- und Kirchencomponist und Mitbegründer der sogenannten Neapolitanischen Schule, geboren 1699 zu Neapel, war in Gesang und in der Composition ein Schüler Gizzi's und im Contrapunkt der Pitoni's. Nachdem er bei dem letztgenannten Meister in Rom seine Studien vollendet hatte, trat er mit der Oper »*Ipermnestra*« in die Oeffentlichkeit und liess in der Zeit von 1728—1731 »*Arianna*«, »*Arsace*« und »*Andromeda*« mit grossem Erfolge folgen. Im J. 1740 wurde er seines Lehrers Gizzi Nachfolger an der von diesem gestifteten berühmten Gesangschule in Neapel, welche Stellung er bis zu seinem Tode, im J. 1752, inne hatte. — Ausser Opern hat man von F. mehrere Messen, darunter eine zehnstimmige mit Orchester, und Psalme, Litaneien, ein Requiem und andere Kirchenstücke. Ein Oratorium von ihm: »*la distruzione del esercito de' Cananei con la morte di Sisara*«, für das Kloster der Kreuzherren in Prag componirt, wurde in jener Stadt 1739 aufgeführt. Die Wiener Hofbibliothek besitzt an Compositionen F.'s im Manuscript zwei vierstimmige »*Dixit*« mit Instrumentalbegleitung und sehr geistreiche »*Duetti a Soprano e Basso*«. F. war gross an Erfindung, Reinheit der Harmonie und für die damalige Zeit in Benutzung der Blasinstrumente; in Folge dessen war sein Styl dem Erhabenen zugeneigt und die technische Arbeit die eines Meisters ersten Ranges.

Feo, S(imone?) italienischer Contrapunktist aus Florenz, lebte um die Mitte des 14. Jahrhunderts und war ein Zeitgenosse des Francesco Landino, Jacopo di Bologna, Nicolò del Proposto u. A. Auf der Staatsbibliothek zu Paris befinden sich drei von ihm gesetzte Stücke im Manuscript.

Ferabosco, Alfonso, italienischer Componist, geboren zu Anfange des 16. Jahrhunderts, kam frühzeitig aus Italien nach England, lebte erst in Greenwich, dann in London, woselbst er wahrscheinlich auch endete. Neben Cyprian Rore und Bird war er der angesehenste Componist seiner Zeit in England; seine Motetten und Madrigale finden sich nur noch in Sammelwerken, so in Schad's »*Promptuarii musicia*«, in des Besardus »*Thesaurus harmonicus*« und in Pervenage's »*Harmonia celeste*« (Antwerpen, 1593). — Sein Sohn und Schüler, gleichfalls Alfonso F. geheissen, geboren in Greenwich, war ebenfalls ein in England geschätzter Componist. Aus einer seiner Sammlungen von Gesängen mit Begleitung der Laute, 1609 in London erschienen, theilt Burney im 3. Bande seiner Geschichte eine Probe mit. — Derselben Familie gehört noch John F., zu Ende des 17. Jahrhunderts lebend, an, von dem jedoch nur noch ein Hymnus, welchen man jetzt noch in einigen Hauptkirchen Englands singt, bekannt ist.

Ferabosco, Constantino, italienischer Componist liess nach Draudii bibl. class. p. 1612 im J. 1591 vierstimmige Canzonetten zu Venedig drucken, auf deren Titel er sich als *Bolognese, Musico di S. M. Cesarea* bezeichnete. — Als sein Zeitgenosse wird ein Tonsetzer aus Bologna, Namens Matteo F. aufgeführt. Derselbe war einige Zeit in Diensten des deutschen Kaisers und liess ebenfalls 1591 zu Venedig *Canzonette a 4 voci* drucken, wie aus des Draudius Bibl. exot. p. 267 hervorgeht. Ob dieser Matthias und Constantin F. ein und dieselbe Person gewesen, was das gleichzeitige und an demselben Orte stattgefundene Erscheinen der Werke fast für gewiss annehmen lässt, ist bisher nicht ermittelt. †

Ferandiro, Fernand, spanischer Guitarrevirtuose, der um 1800 zu Madrid sehr angesehen und beliebt war. Derselbe hat eine Schule für sein Instrument unter dem Titel »*Arte de tocar la guitarra*« (Madrid, 1799) herausgegeben. Gerber und Lichtenthal schrieben ihn irrthümlicher Weise Ferandiero, welcher Druckfehler mehrfach nachgedruckt wurde.

Ferandini, Giovanni, auch oft als Ferrandini aufgeführt, tüchtiger italienischer Tonkünstler, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Venedig geboren und musikalisch besonders von Antonio Biffi gebildet worden. Er kam in jungen Jah-

ren an den Münchener Hof, woselbst er sich als Sänger sowie als Oboist auszeichnete und die Titel Musikdirektor, kurfürstlicher Rath und Truchsess erwarb. Man kennt von ihm Sonaten für Flöte, 1730 zu Amsterdam als sein erstes Werk gedruckt, und Manuscript gebliebene Stücke für Altviola und Laute (1760), sowie die Opern: »*Berenice*«, »*Adriano in Siria*«, »*Demofonte*«, »*Artaserse*«, »*Catone in Utica*«, »*il festino*« (Text von Goldoni, 1756 für den Hof zu Parma geschrieben), »*Diana placata*«, »*Talestria*«, endlich ein »*Componimento drammatico per l'incoronazione della sacra cesarea e real maestà di Carolo VII.*« und zahlreiche Cantaten, von denen sich dreissig handschriftlich in der Bibliothek zu Dresden befinden. F. selbst starb 1793 hochbejahrt in München. Unter seinen zahlreichen Schülern befand sich auch der berühmte Tenorist Raff. — Ebenfalls F. hiess ein italienischer, sonst nicht weiter bekannt gebliebener Tonkünstler aus Mailand, von dessen Arbeit ungefähr ums Jahr 1799 ein Scherz: »*Quartetto armonioso, senza digiti, per 3 Viol. e Vcllo.*« zu Mailand und Augsburg erschien. Näheres darüber berichten eine Recension in der allgem. literar. Zeitg. des J. 1799, S. 783, und Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812.

Ferber, Georg, tüchtiger und berühmter deutscher Basssänger und Tonkünstler, geboren 1649 zu Zeitz, trieb neben theologischen auch eifrig musikalische Studien. Von der Universität zu Kiel aus, die er 1670 bezogen hatte, wurde er 1673 als Cantor nach Husum berufen, welche Stelle er 1678 mit der eines Cantors und Chordirektors in Schleswig vertauschte. In letzterer Stadt starb er 1692.

Ferdinand, Prinz von Preussen, s. Louis Ferdinand.

Ferdinand III., römisch-deutscher Kaiser von 1637—1657, geboren am 13. Juli 1608 zu Grätz, war ein leidenschaftlicher Liebhaber, Kenner und Beförderer der Musik, trotzdem seine Regierung in die an Drangsalen reichste Zeit des dreissigjährigen Krieges fiel. Er gewährte u. A. dem nachmals berühmt gewordenen Froberger die Mittel, nach Italien zu reisen und bei Frescobaldi weiter zu studieren. Kircher führt in seiner Musurgia den Kaiser F. als Componist verschiedener Litaneien an und theilt auch (Th. I. pag. 685) ein vierstimmiges Stück desselben mit Generalbass unter dem Titel »*Melothesia caesarea*« mit.

Ferdinandi, Franz, ein bedeutender Clavierspieler, Organist und Componist, geboren 1752 zu Dobrawicz in Böhmen, lebte als Musiklehrer zu Prag und hat nach den Jahrbüchern der Tonkunst, Seite 115 und 146, verschiedene Clavierwerke componirt.

Ferebe, George, angesehener englischer Tonkünstler, geboren in der Grafschaft Gloucester um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war im J. 1595 Magister und Untergeistlicher des Bischofs Canning am Magdalenencollegium zu Oxford und starb als Hofcapellan des Königs Jacob I. Vgl. Hawkins *History of Music*, Vol. III, p. 381.

Fergusio Giovanni Battista, italienischer Componist aus Savigliano in Piemont, liess zu Anfange des 17. Jahrhunderts Motetten seiner Composition im Druck erscheinen.

Ferl-mahame nennt man in der persisch-türkischen Musik eine Melodie, die sich in zwei Vierteln acht Takte lang in ziemlich schneller Bewegung darstellt. Siehe Persisch-türkische Musik.

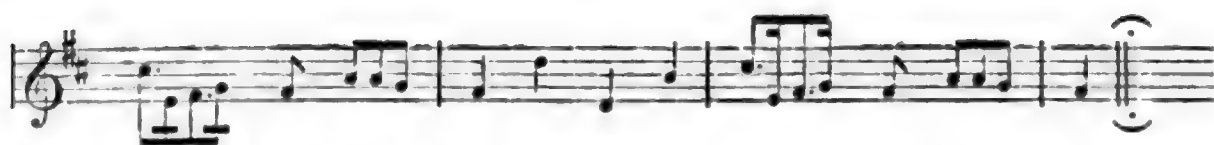
Ferini, ein Kastrat zu Rom, der ums J. 1680 sich als vorzüglicher Sänger einen Namen gemacht hat, wozu besonders seine ausserordentliche Geschicklichkeit, Frauenrollen auf dem Theater darzustellen, beigetragen haben soll. Vgl. Berliner musikal. Monatschrift S. 67.

Ferlendis, eine berühmte italienische Virtuosenfamilie, deren Glieder sich besonders als Oboisten ihren weitverbreiteten Ruf erworben haben. Als der älteste tritt Giuseppe F. hervor, der 1755 zu Bergamo als der Sohn eines Musiklehrers geboren, eine gute musikalische Ausbildung, besonders eben auf der Oboe erhielt. Um 1775 kam er als erster Oboebläser nach Salzburg, woselbst er während eines zweijährigen Aufenthalts sich u. A. mit der gründlichen Verbesserung des englischen Horns beschäftigte, eine Verbesserung, die allgemein als praktisch aner-

kannt und adoptirt wurde. Bis 1793 war er darauf in Oberitalien, anfangs in Brescia, dann in Venedig und ging mit Dragonetti zu Concerten nach London. Nach mehrjährigem Verweilen daselbst liess er sich 1802 in Lissabon nieder, wo er 1833 starb. — Sein Sohn und Schüler, Angelo F., geboren 1781 zu Brescia, war bis 1801 in mehreren deutschen Hofkapellen als erster Oboebläser angestellt und ging dann in gleicher Eigenschaft nach St. Petersburg. — Dessen Bruder und Mitschüler Alessandro F., geboren 1783 zu Venedig, lebte bei seinem Vater in London und Lissabon und heirathete an letzterem Orte die rühmlichst bekannte Sängerin Barberi, die 1778 zu Rom als die Tochter eines Architekten geboren, von Moscheri und später von Crescentini für die Bühne ausgebildet worden war. Mit ihr war F. 1803 in Madrid, dann in Italien und 1805 in Paris, wo er besonders als Virtuose auf dem englischen Horne Aufsehen machte, während seine Gattin auf dem Theater glänzte. Nach einer Kunstreise durch die Niederlande und einem wiederholten Aufenthalte in Paris bis zum J. 1810 kehrten beide Gatten nach Italien zurück, und seitdem fehlen alle Nachrichten über sie. Alessandro F. ist auch als Componist hervorgetreten und hat Concerte für Flöte sowie Etüden und andere Stücke für Oboe und englisches Horn veröffentlicht.

Fermate (ital.: *Fermata*, französ.: *Point d'orgue* oder *Point d'arrêt*). Dieses Wort stammt vom lateinischen: *fermare*, d. h. schliessen oder anhalten. Das Zeichen der F. (von den Italienern: *Corona*, von den Franzosen: *Couronne* genannt) ist ein Bogen, welcher einen Punkt umschliesst: \frown oder \smile . Zeichen wie Ausdruck haben zu verschiedenen Zeiten verschiedene Bedeutungen gehabt. Man wendet sie auch jetzt noch verschiedenartig an, obwohl die meisten Musikschriftsteller nur die eine Bedeutung und Anwendung angeben, nach welcher die mit einer F. bezeichneten Noten und Pausen länger auszuhalten sind, als ihr Werth angiebt. — Ursprünglich wurde das Zeichen der F. nur über die letzte Note eines Tonstückes gesetzt, und es hatte dann keine andere Bedeutung, als das Ende des Tonstückes anzuzeigen. Ein längeres Aushalten der Schlussnote war damit nicht unbedingt verbunden. In dieser Bedeutung (als Schlusszeichen) wendet man die F. noch jetzt an; man setzt sie in diesem Falle aber in der Regel über das Schlusszeichen selbst (a), oder doch über die vorhergehende Pause (b). Aber auch in dem Falle, wenn die F. über der Schlussnote selbst steht, findet ein längeres Aushalten nur dann statt, wenn es der Charakter des Stückes erfordert, wenn es also auch ohne die F. stattfinden müsste. Kommt die F. als Schlusszeichen im Verlaufe eines Tonstückes vor, was bei Anwendung von Wiederholungszeichen u. dergl. oft der Fall ist, so sollte man sie stets nur über das Schlusszeichen setzen (c). Steht sie mitten in einem Stücke über einer Note oder Pause, so wird sie als Schlusszeichen aufgefasst, wenn das Wort *Fine* (Ende) beigefügt ist (d). In diesem Falle spielt man ohne Aufhalt im Takte über die F. weg und beachtet sie erst am Ende des Stückes als Schlusszeichen (e).

The image shows three staves of musical notation illustrating the use of the Fermate sign (F).
 Staff 1: Shows three examples labeled a, b, and c. Example a shows a Fermate sign over a whole note. Example b shows a Fermate sign over a whole rest. Example c shows a Fermate sign over a quarter note in a 2/4 time signature.
 Staff 2: Shows a musical phrase in 2/4 time ending with a Fermate sign over the final note. The word "(Türk.)" is written below the staff.
 Staff 3: Shows a musical phrase in 2/4 time with a Fermate sign over a quarter note. The word "D. S." (Da Capo) is written below the staff. The word "fine" is written below the Fermate sign. The staff ends with a double bar line and a Fermate sign over the final note, with "D. S." written below.



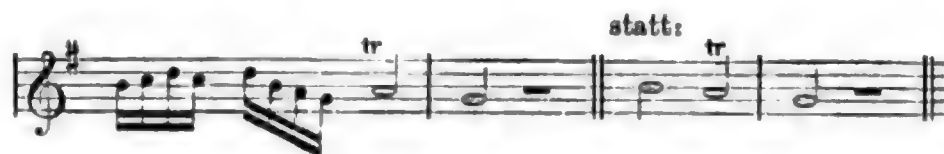
Auch im Choral hat die F. nur die Bedeutung eines Schlusszeichens; sie deutet hier nichts weiter an, als eine Endigung der Verszeilen. Ein Aushalten der bezeichneten Note über ihren Werth hinaus ist nur dann damit verbunden, wenn die Bedeutung der Endsilbe ein längeres Aushalten des Tones erfordert. Ehe man die heutige Anwendung unseres Taktstriches kannte, benutzte man diesen Strich im Choral lediglich dazu, die Grenzen der einzelnen Verszeilen anzudeuten (a). Nachdem jedoch der Taktstrich seine heutige Bedeutung gewonnen hatte, ersetzte man ihn in seiner ursprünglichen Bedeutung (etwa um 1650) durch Anwendung der F. (b). In dieser Bedeutung hat man die F. im Chorale noch heute aufzufassen.



Die Organisten füllten später die zwischen dem Ende der einen und dem Anfange der anderen Verszeile entstehende Pause durch die sogenannten Zwischenspiele aus, deren Ausführung ihren Einfällen überlassen blieb. Daher mag es gekommen sein, dass man auch in anderer Musik das Zeichen der F. über diejenigen Töne setzte (a), welche die Sänger oder Spieler mit beliebigen Verzierungen versehen sollten (b). Die Einrichtung und Ausdehnung dieser Verzierungen blieb dem Ausführenden überlassen und wurde von den Componisten nicht vorgeschrieben. Daher zeigte die F. hier zugleich einen Aufhalt im Takte an.

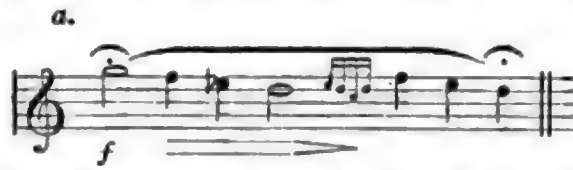


In ähnlicher Bedeutung wurde dieses Zeichen dann bei den sogenannten verzierten Cadenzen (siehe »Cadenza«) angewendet. Türk (Clavierschule S. 309) spricht sich über die Entstehung derselben folgendermassen aus: »Ehedem brachte man vor den Tonschlüssen bloß solche kleine Verzierungen an, welche kein Aufhalten des Taktes erforderten, wie etwa in dem nachstehenden Beispiele.«



»Diese sogenannten figurirten Cadenzen gefielen vermuthlich, man vergrößerte daher die Zusätze, und band sich dabei nicht mehr so streng an den Takt. Die Begleiter waren so gefällig, ein wenig nachzugeben (zu verweilen), bis endlich nach und nach (um 1710—1716) unsere verzierten Cadenzen daraus entstanden sind.« Die Anwendung der F. zu ihrer Bezeichnung ist hieraus erklärlich. Auch hier war die Ausdehnung der Verzierung dem Belieben des Ausführenden anheimgestellt, und die begleitenden Sänger oder Spieler mussten das Ende abwarten. So bezeichnete die F. auch bei der verzierten Cadenz ein Anhalten im Takte. — Wurden die mit einer F. bezeichneten Töne nicht verziert, so mussten sie wenigstens länger ausgehalten werden, als ihre Noten angaben. Jetzt überlassen die Compo-

nisten die anzubringenden Verzierungen nicht mehr den Ausführenden, sondern sie schreiben dieselben wenigstens der Tonhöhe nach bestimmt vor (a). Die F. hat daher neben der Bedeutung als Schlusszeichen nur noch die Aufgabe, einen Aufhalt im Takte anzuzeigen. Die mitten in einem Stücke mit einer F. bezeichneten Noten oder Pausen müssen also länger ausgehalten werden, als ihre Gestalt angiebt,



Ueber die Bedeutung und Dauer dieser F. sind die Ansichten immer sehr getheilt gewesen. Türk (*»Clavierschule«*) spricht sich in folgender Weise aus: »Wie lange man bei einer F. verweilen (innehalten) soll, lässt sich nicht ganz genau bestimmen, weil hierbei vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen munteren oder traurigen Charaktea hat; ob die F. verziert wird oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergl. zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, in langsamer Bewegung bei Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt, folglich bei einem Viertel mit dem \frown etwa eine halbe Taktnote etc. In geschwindem Zeitmass wäre diese Verzögerung zu kurz, daher könnte man bei einem Viertel ungefähr die Dauer von vieren abwarten. Bei längeren Notengattungen mit einem \frown braucht man nur etwa noch einmal so lange zu verweilen, als die Dauer der Note beträgt. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, so kann man ungefähr drei bis vier Viertel lang über die vorgeschriebene Geltung innehalten, wenn nämlich das Zeitmass geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug. Quanz setzt hierbei die Regel fest, man solle 'in allen Tripletakten, wie auch im Allabreve- und Zweivierteltakte, ausser dem Takte, worüber das Ruhezeichen steht, noch einen Takt pausiren'. (In einigen Fällen möchte dieses wohl zu viel sein). 'Bei dem gemeinen geraden Takte hingegen soll man sich nach den Einschnitten richten, und wenn sie in das Aufheben fallen, noch einen halben Takt, fangen sie aber im Niederschlage an, noch einen Takt mehr pausiren'. Gesetzt, Quanz hätte etwas zu allgemein geschrieben, so verdient er doch dessenungeachtet für diese Bemerkungen Dank«. »Bei den Pausen nach einer F., es mag ein \frown darüber stehen, oder nicht, wird gemeiniglich auch länger verweilt, als es die bestimmte Dauer der Pause erfordert. Wie lange? kann man aus dem, was oben deswegen erinnert worden ist, ungefähr beurtheilen« (a. O. S. 121). — Jetzt beschränkt man sich meist auf eine noch einseitigere Regel, als sie Quanz aufgestellt hat. Man behauptet nämlich, alle mit einer F. versehenen Noten müssten etwa über die doppelte Dauer ihrer Geltung gehalten werden. Wie irrig diese Ansicht ist, beweist R. Wagner (*»Ueber das Dirigiren«*) in Beziehung auf die Fermaten Beethovens. Die betreffende Stelle mag hier Platz finden, da wohl kein vernünftiger Mensch R. Wagner ein »leidliches« Verständniss Beethoven'scher Musik absprechen wird. Sie betrifft den Anfang der *C-moll-Sinfonie* (a) und lautet: »Ueber die F. des zweiten Taktes gehen unsere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg, und benutzen dieses Verweilen fast nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präcises Erfassen der Figur des dritten Taktes zu concentriren. Die Note *Es* wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem achtlosen Bogenstriche der Saiteninstrumente ein Forte andauert.« Wagner lässt nun die Stimme Beethovens aus dem Grabe einem Dirigenten zurufen: »Halte du meine F. lange und furchtbar! Ich schrieb keine F.n zum Spass oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf Weiteres zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurirte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen ausgesogen werden: dann halte ich die Wellen

meines Meeres an, und lasse in seinen Abgrund blicken; oder ich hemme den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelstreifen, und lasse einmal in den reinen blauen Aether, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich F.n, d. h. plötzlich eintretende lang auszuhaltende Noten in meine Allegros. Und nun beachte Du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen *Es* nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will.« — Hieraus wird klar geworden sein, dass sich bestimmte Gesetze nicht aufstellen lassen, am wenigsten so einfache, wie das oben erwähnte. Die Fermaten Beethoven's haben natürlich eine andere Bedeutung als diejenigen eines untergeordneten Componisten. Im Adagio sind sie wieder anders aufzufassen als im Allegro. »Ihre Anwendung finden sie ja bei Stellen, wo Verwunderung und Erstaunen ausgedrückt werden soll, oder wo die Empfindung sich durch ihre völlige Ergiessung erschöpft zu haben scheint; in vielen Tonstücken jedoch verdanken sie ihr Dasein nur dem wohlwollenden Zufall, und sie haben eben so viel Bedeutung als das ganze Tonstück selbst.« Ja, in Fugen erscheinen sie vor der Engführung oft nur, »um den Sängern Zeit zu geben, die Kraft der Stimme wieder zu sammeln, oder um auf den Hauptschluss desto feierlicher vorzubereiten«. (Gathy.) Darum gilt hier, wie bei so vielen Dingen in der Kunst, des Dichters Wort: »Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nie begreifen.«

O. Tiersch.

Fermoso, Joaõ Fernandes, hervorragender portugiesischer Kirchencomponist geboren zu Lissabon um 1510, war Kapellan und Kapellmeister des Königs Johann III. Er veröffentlichte auf Befehl des Königs zum Gebrauch in der königlichen Kapelle ein »*Passionario da Semana santa*« (Lissabon, 1543). Seine sonstigen zahlreichen Arbeiten für die Kirche sind Manuscript geblieben.

Fernandès, Antonio, portugiesischer Tonkünstler, geboren zu Souzel in der Provinz Alentejo zu Ende des 16. Jahrhunderts, lebte als Presbyter und Chormeister an der Kirche Santa Catarina zu Lissabon, als die Abhandlung »*Arte da Musica, de Canto, de Orgão, e Canto Chaõ, e proporçoes da Musica dividida harmonicamente*« (Lissabon, 1625) von ihm erschien. Andere seiner theoretischen Werke, auf der Lissaboner Bibliothek befindlich, sollen bei dem grossen Erdbeben mit vernichtet worden sein.

†

Fernandez, Don Pedro, spanischer Componist, von dessen Lebensumständen nichts weiter bekannt geblieben, als dass er um 1500 in Andalusien geboren und 1589 hochbetagt gestorben ist.

Fernandus, Johannes, ein Tonkünstler, der zu Ende des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich in der königl. Kapelle zu Paris angestellt, lebte. Laire (II. 137) verzeichnet ein Werk von ihm, welches um 1495 gedruckt sein muss und den Titel führt »*Horae divae crucis per Joannem Fernandum, musicum regium*« (Paris, Baligaud). Weder Fétis, noch Gerber, noch Schilling u. s. w. erwähnen F.'s od. dieses Werks.

Ferner, s. Förner.

Ferni, Virginia und Carolina, zwei Schwestern, um 1845 in Como geboren, welche als Violinvirtuosinnen seit 1858 auf ihren Kunstreisen, die sich 1859 auch über Deutschland und Russland erstreckten, Aufsehen und Beifall erregten, wie er in ähnlichem Maasse nur den Schwestern Milanollo zu Theil geworden war. In frühester Jugend hatten sie auf Jahrmärkten Oberitaliens debütiren müssen, wo ihr Vater Luigi F. ein Marionettentheater sehen liess. Nach und nach fanden sie ihren Weg in die ersten Cafés in Mailand und Venedig und von dort in den Concertsaal. Die jüngere und talentvollere Schwester Carolina wandte sich später mit Glück als Sängerin der italienischen Opernbühne zu, der sie noch jetzt angehört. — Ein anderes Geschwisterpaar gleichen Namens, ebenfalls italienische Violinvirtuosinnen, nämlich Angelo und Teresa F. hatten gleichfalls 1859 in Concerten zu Paris grossen Erfolg und werden vom dortigen Hofe ausgezeichnet.

Fernwerk, s. Cornett-Echo.

Feroce (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung wild, ungestüm.

Feroce, G., italienischer Componist, der um 1770 zu Florenz, seiner Geburtsstadt, wirkte, hat viele geistliche Werke geschrieben, von denen Burney eine Messe ebenda hörte, die von Geschmack und Fantasie Zeugniß ablegte. Vgl. Burney's Tagebuch einer musikal. Reise, Bd. I. S. 177. †

Ferodellas, italienischer Operncomponist, dessen Partituren um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt waren. Einige seiner Arien haben damals ihren Weg auch nach Deutschland gefunden. †

Féron, Madame, hervorragende Sängerin der italienischen Schule, geboren um 1800, debütierte im J. 1818 in der der Catalani unterstellten italienischen Oper zu Paris und wurde wegen der immensen Geläufigkeit ihrer Stimme allgemein bewundert. Auf Kunstreisen, die sie darnach mit ihrem Lehrer Pucitta unternahm, besuchte sie auch 1819 Deutschland, war 1824 auf mehreren Opernbühnen Italiens mit Erfolg thätig und 1832 am San-Carlotheater zu Neapel als Primadonna engagirt.

Ferrabosco, Constantino und Matteo, s. Ferabosco.

Ferrabosco oder Ferraboschi, Domenico Maria, geachteter italienischer Tonsetzer und Sänger, war von 1547—1548 Singemeister der Knaben in der Capella Giulia (Vatican) zu Rom, worauf er Kapellmeister an der Kirche San Petronio in Bologna wurde. Im J. 1550 als Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom angestellt, musste er 1555 wegen seiner Verheirathung diesen Posten wieder aufgeben. Sein weiteres Leben ist in Dunkel gehüllt. Man kennt von ihm tüchtig gearbeitete Motetten und Madrigale, die sich in Gardano's Sammelwerke (Venedig, 1554—1557) befinden. Andere sehr schätzbare Manuscripte von ihm werden im Archiv der päpstlichen Kapelle aufbewahrt. Ein berühmtes Lied F.'s »*Io mi son giovinetta*« theilt Galilei in seinem »Fronimo« (pag. 27) in der Lautentabulatur mit; dasselbe befindet sich auch auf der Bibliothek des Pariser Conservatoriums im 1. Bde. der »Collection Elera«.

Ferradini, Antonio, auch unter dem Namen Ferrandini aufgeführt, vortrefflicher italienischer Componist, geboren 1718 zu Neapel, woselbst er auch seine gründliche musikalische Ausbildung erhielt, kam nach Prag, wo er an 30 Jahre lebte und ein sorgenvolles Leben führte, bis ihn der Tod 1779 im Armenhospitale erlöste. Ein kurz vor seinem Ende von ihm geschriebenes Stabat mater wurde 1780 öffentlich aufgeführt, als Meisterwerk anerkannt und 1781 als das einzige seiner vielen Werke in Prag gedruckt. Die Wiener Hofbibliothek besitzt von ihm ein 1739 componirtes vierstimmiges Credo, das als reich ausgearbeitetes werthvolles Tonstück Beachtung verdient; ebenso bewahrt die Dresdener Bibliothek fünf seiner Arien und vier seiner Duette.

Ferradini, s. Ferandini.

Ferranti, Marco Aurelio Zani de, berühmter italienischer Gitarrevirtuose und Kunstschriftsteller, geboren 1802 zu Bologna, soll ein Abkömmling der venetianischen Familie der Ziani gewesen sein. Wissenschaftlich auf dem Liceo seiner Vaterstadt und im Violinspiel von einem gewissen Gerli ausgebildet, versprach er in jeder Beziehung Bedeutendes. Seit 1818 wandte er sich ausschliesslich der Guitarre zu, hatte jedoch, als er sich 1820 auf derselben zu Paris hören liess, keinen besonderen Erfolg. Von dort ging er direkt nach St. Petersburg, wo er erst Bibliothekar des Senators Miatleff, dann Secretair des Fürsten Narischkin war. Im J. 1824 trat er als Guitarrist mit Beifall in Hamburg auf und war bis 1827 in Brüssel, Paris und London, wo er sich theils durch Musik, theils durch Schriftstellerei zu erhalten suchte. Sehr zurückgekommen nahm er Ende 1827 seinen bleibenden Wohnsitz in Brüssel, wo er sich verheirathete und Unterricht auf der Guitarre und in der italienischen Sprache ertheilte. Als er nach langer Pause 1832 in Brüssel wieder öffentlich auftrat, bewunderte man die neuen Effekte, die er seinem mangelhaften Instrumente abgewann und namentlich das schön gebundene Cantabile, welches zu erzielen, man für unmöglich bisher gehalten hatte. Auf Kunstreisen nach Holland, England und Frankreich vermehrte er nun schnell seinen Ruhm. Componirt und veröffentlicht hat er Fantasien, Variationen u. s. w.

für Guitarre, angekündigt seiner Zeit eine Sammlung seiner sämtlichen Compositionen, sowie seiner Gedichte, welche Absicht jedoch, wie es scheint, nicht zur Ausführung gekommen ist.

Ferrarese, Ludovico Agostino, italienischer Tonsetzer, veröffentlichte 1571 und 1572 Madrigale seiner Composition.

Ferrari, Benedetto, berühmter italienischer Operncomponist und Dichter, geboren 1597 zu Reggio in der Lombardei, zeichnete sich anfangs als Virtuose auf der Theorbe aus, weshalb er den Beinamen »della Tiorba« erhielt. Frühzeitig scheint er sich in Venedig niedergelassen zu haben, und dort wird er auch als der Erste angegeben, der die Oper eingeführt habe. Er dichtete nämlich den Operntext »Andromeda«, welchen Francesco Manelli in Musik setzte, worauf F. das Ganze auf seine Kosten und unter seiner persönlichen Mitwirkung 1637 zur Aufführung brachte. Durch den Beifall der Venetianer angefeuert, widmete er sich der musikalisch-dramatischen Composition. Zunächst erschien von ihm ein Gesangwerk unter dem Titel: »*Musiche varie a voce sola*« (Venedig, 1638), merkwürdig deshalb, weil darin nach Burney's Behauptung zum ersten Male die Gattungsbezeichnung »*Cantata*« vorkommen soll, während zwanzig Jahre später Barbara Strozzi die Erfindung dieser Art von Poesien für sich in Anspruch nahm. Ein Jahr später erschien die erste von F. auch in Musik gesetzte Oper, betitelt »*Armida*«, 1641 ebenso »*la ninfa avara*«, 1642 »*il pastor reggio*« und 1643 »*il principe giardiniero*«, welches letztere Werk seinen Ruhm bis über die Alpen nach Deutschland trug und den kunstsinnigen Kaiser Ferdinand III. veranlasste, ihn an den Wiener Hof zu ziehen. Dort war F. von 1644 an thätig und brachte seine Opern zur Aufführung. Er folgte 1653 dem Kaiser auf den Reichstag nach Regensburg und überraschte die versammelten Fürsten mit der Aufführung seiner Oper »*l'inganno d'amore*«, welche sehr gefiel und den Anstoss gab, dass sich das neue musikalische Drama überhaupt über ganz Deutschland verbreitete. F. selbst ging hierauf als Kapellmeister nach Modena, woselbst er hochbetagt am 22. Octbr. 1681 starb, nachdem er noch 1656 in Venedig seine »*Amori d'Alessandro magno e di Rossana*«, 1664 zu Ferrara »*Licasta*« und 1666 ebendasselbst »*Gara degli elementis*« hatte aufführen lassen.

Ferrari, Carlo, bedeutender italienischer Violoncellovirtuose und Instrumentalcomponist, geboren um 1730 zu Piacenza, erwarb sich seinen grossen Ruf 1758 in Paris, wo er im *Concert spirituel* mit enormem Erfolg sich hören liess und auch seine ersten Violoncello-Solostücke veröffentlichte. Im J. 1765 trat er in die Dienste des Hofes zu Parma und starb daselbst 1789. Er soll der erste Virtuose in Italien gewesen sein, der im Vortrage den Daumeneinsatz verwendete. — Sein Bruder, Domenico F., war einer der hervorragendsten Violinisten seiner Zeit und als solcher einer der besten Schüler Tartini's. Geboren gleichfalls zu Piacenza, lebte er seit etwa 1748 zu Cremona, ging 1754 nach Paris und errang im *Concert spirituel* glänzenden Erfolg, namentlich durch die von ihm zuerst benutzte verzierte Flageoletverwendung und durch sein Passagenspiel in Octaven. Im J. 1757 war er auf einer Kunstreise in Deutschland und erhielt 1758 vom Herzog von Würtemberg eine Anstellung, der er bis um 1770 vorstand, worauf er wieder in Paris lebte. Dort starb er 1780, als er gerade zu einer Concertreise nach England abgehen wollte. Die näheren Umstände seines Todes sind in Dunkelheit gehüllt geblieben, und das allgemein verbreitete Gerücht, er sei das Opfer künstlerischer Eifersucht geworden, hat keine triftige Widerlegung gefunden. Er hat sechs Werke Violinsonaten mit Bassbegleitung componirt und veröffentlicht.

Ferrari, Carolina, italienische Componistin der Gegenwart, geboren zu Lodi, war die Tochter eines unbemittelten Elementarlehrers daselbst. Im J. 1857 schrieb sie die Oper »*Ugo*«, welche am 24. Juli 1857 auf dem Theater Santa Radagonda in Mailand aufgeführt wurde. Die Componistin musste die grössten Opfer bringen und der Theaterleitung 1000 Zwanziger zahlen, damit die Oper in Scene gehe, da bekanntlich in der Regel kein Impresario bei einem Debut die Kosten zu zahlen pflegt. Die Oper hat einen vollständigen Erfolg erlangt. E.

Ferrari, Francesco Bernardino, italienischer gelehrter Theologe, geboren 1577 zu Mailand, gestorben 1669 ebendasselbst, hat u. A. über die Musik der Alten geschrieben, enthalten in den sieben von ihm verfassten Büchern »*De veterum acclamationibus et plausu*« (Mailand, 1620).

Ferrari, Franzisca, vortreffliche und berühmte norwegische Harfenvirtuosin, geboren um 1800 zu Christiania, erregte auf ihren Kunstreisen durch ganz Deutschland seit etwa 1825 das grösste Aufsehen und wurde als Meisterin ihres Instruments gepriesen. Leider starb sie schon am 3. Octbr. 1828 zu Gross-Salzbrunn in Schlesien.

Ferrari, Giovanni Battista, italienischer Operncomponist aus Venedig, der am 14. Aug. 1845 daselbst als hoffnungsvoller Künstler in der Blüthe seiner Jahre gestorben ist, hat sich seit 1840 durch seine Opern »*Maria d'Inghilterra*«, »*Saffo*«, »*Candiano IV.*« und »*Gli ultimi giorni di Suli*« nicht unvortheilhaft bekannt gemacht.

Ferrari, Jacob Gottfried (Giacomo Gotifredi), trefflicher und kenntnisreicher italienischer Tonkünstler, geboren 1759 zu Roveredo, war der Sohn eines Kaufmanns, der ihn zwar neben den Schulstudien in Verona Musik treiben liess, aber endlich ganz in sein Geschäft zog. Da aber der junge F. nur der Kunst nachhing, so wurde er nach dem Kloster Mariaberg bei Chur gebracht, wo er zugleich mit Erlernung der deutschen Sprache sich kaufmännischen Studien zuwenden sollte. Dazu war aber dieses Kloster der ungeeignetste Platz, da daselbst die eifrigste Musikpflege ihre Stätte hatte, was F. veranlasste, sich fleissig an derselben zu betheiligen und bei einem der Pater Contrapunkt zu studiren. Wider Willen kehrte er nach zwei Jahren in das Vaterhaus zurück und sah sich erst nach weiteren drei Jahren, als sein Vater starb, völlig frei. Er ging nun nach Rom, dann nach Neapel, wo er auf Paisiello's Empfehlung hin noch zwei Jahre lang bei Latilla Contrapunkt trieb, während Paisiello selbst ihn mit Rathschlägen betreffs der Operncomposition unterstützte. Mit dem Haushofmeister der Königin von Frankreich, Namens Campan, kam er hierauf nach Paris, wo er Gesanglehrer Maria Antoinette's werden sollte, welches Vorhaben jedoch der Ausbruch der Revolution vereitelte. F. musste sich 1791 mit der Stelle eines Accompagnateurs am Theater Feydeau begnügen. Als solcher schrieb er viele beifällig aufgenommene Einlagestücke und für das Theater Montansier, bei dem er Anstellung gefunden hatte, als 1793 die italienische Gesellschaft des zuerst genannten Theaters aufgelöst worden war, die Oper »*les évènements imprévus*«. Er ging hierauf nach den Niederlanden, wo er als Clavierspieler Concerte gab, worauf er sich in London als Gesanglehrer niederliess. Dort schrieb er u. A. die Opern »*la vilanella rapita*«, »*si due Svizzeri*«, »*l'eroina di Raab*« und die Ballets »*Borea e Zeffiro*« und »*la dama di spirito*«. Im J. 1804 verheirathete er sich mit der Pianistin Miss Henry, wurde 1809 in Folge einer Krankheit blind, erlangte aber 1812 das Augenlicht wieder und besuchte nun von 1814—1816 sein Vaterland und seine Geburtsstadt wieder. Mit Ausnahme einer Reise, die er 1827 nach Paris unternahm, lebte er seitdem ununterbrochen in London, wo er im Decbr. 1842 starb. — Seine zahlreichen übrigen Compositionen sind wie die schon angeführten angenehm melodisch und bestehen in Romanzen, Canzonetten, Canons, Duetten, in vielen Claversonaten mit und ohne Begleitung, Variationen für Clavier und für Harfe, Harfensonaten u. s. w. Ausserdem hat er eine Gesangschule und Solfeggien, ein Elementarwerk »*Studio di musica teorica e pratica*« und Memoiren unter dem Titel »*Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vità di G. G. Ferrari*« (2 Bde., London, 1830) herausgegeben.

Ferrari, Ottavio, italienischer Gelehrter, geboren am 20. Mai 1607 zu Mailand und gestorben am 7. März 1682 zu Padua als Professor der Rhetorik und Kritiker, gab an letzterem Orte ein Werk »*Origines linguae Italiae*« heraus, in welchem viele italienische musikalische Kunstausrücke eine Stelle fanden. Vgl. Gerber's Tonkünstlerlex. vom J. 1812 (unter Ferrarius). †

Ferraro, Antonio, italienischer Tonsetzer, geboren in der zweiten Hälfte

des 16. Jahrhunderts zu Polizzi in Sicilien, war Carmelitermönch und Organist des Klosters zu Catania. Er veröffentlichte von seiner Composition ein- bis vierstimmige Gesänge (Rom, 1617) und in gleicher Art eine »*Ghirlanda di sacri fiori*« (Palermo, 1623). Sein Styl soll in den einstimmigen Kirchengesängen reich bewegt und bunt gewesen sein, wie denn F. zu den Ersten gehört haben soll, die sich der Achtel- und Sechszehntel-Noten (Cromen und Semicromen) bedient haben.

Ferrazzi, Giovanni Battista, italienischer Gesangcomponist, von dessen Composition Arien (Venedig, 1652) im Druck erschienen sind.

Ferrein, Antoine, französischer Mediciner, geboren zu Frespech in Ange-nois am 25. Octbr. 1693, starb als sehr berühmter Arzt zu Paris am 28. Februar 1769. Unter seinen Schriften befindet sich eine »*sur l'organe immédiat de la voix et sur ses différens tons*« (1741), die für seine Forschung auf diesem Wissensfelde zeugt. Agricola hat Seite 38 in seiner Uebersetzung von Tosi's Anleitung zur Singkunst die Forschungen und Hypothesen F.'s ausführlicher mitgetheilt. Vgl. ferner Gerber's Tonkünstlerlex. von 1812. †

Ferreira, Cosmo Baëna, portugiesischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts aus Evora, wo er auch als Chorknabe seinen musikalischen Unterricht empfing. Später war er Kapellmeister und Professor der Musik zu Coimbra und starb als Prior von St. João de Almedina ebendasselbst. Machado (*Bibl. lus. I. pag. 599*) führt folgende Werke von ihm an: »*Enchiridion missarum et vesperarum*«, »*Officium hebdomadae sanctae*« und »*Responsorios de officio de defunctorum*«.

Ferreira da Costa, Rodrigo, portugiesischer Gelehrter zu Lissabon, Mitglied der dortigen Academie, Ritter des Christus-Ordens u. s. w., veröffentlichte in 2 Bänden (der vervollständigende dritte ist nicht erschienen) Untersuchungen über das Mathematische und Physikalische der Musik, Abhandlungen über Takt, Notation, Melodie, Harmonie, Contrapunkt u. s. w. Der Titel des Werkes ist: »*Principios de musica, o exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*« (Lissabon, 1820—1824).

Ferrel, Jean François, französischer Tonkünstler und musikalischer Schriftsteller, lebte im 18. Jahrhunderte in Paris und hat sich durch Streitschriften über verschiedene Gegenstände der Musik und des damaligen musikalischen Lebens einen Namen gemacht.

Ferretti, Giovanni (von Draudius unter dem Namen Ferrestti, von Walther als Feretus und Ferrestti aufgeführt), venetianischer Tonsetzer, geboren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat in der Zeit von 1567—1588 zu Venedig mehrere Sammlungen von fünfstimmigen *Canzoni alla napoletana* und sechstimmigen Madrigalen seiner Composition veröffentlicht, die sich durch eine für ihre Zeit merkwürdige Leichtigkeit der Factor auszeichnen. Mehrere davon findet man in der Bibliothek zu München.

Ferri, Baldassaro, hochgefeierter italienischer Sänger, geboren am 9. Decbr. 1610 zu Perugia, trat mit 11 Jahren als Sopranist in die Dienste des Cardinals Crescenzo, Bischofs von Orvieto, der ihn in der Gesangkunst und in der Theorie der Musik zu Rom und zu Neapel von den besten Meistern ausbilden liess. Im J. 1625 ging er an den polnischen Hof, und 1655 zog ihn der musikliebende Kaiser Ferdinand III. in seine Dienste nach Wien. 1675 kehrte er nach seiner Vaterstadt Perugia zurück und starb daselbst im hohen Alter am 8. Septbr. 1680. Seine Stimme und der mit derselben verbundene ausdrucksvolle Vortrag sollen unübertrefflich und über alle Beschreibung wunderbar schön gewesen sein. In Folge dessen erfuhr er allenthalben ausgesuchte, ja ausschweifende Huldigungen, und nach seinem Tode wurde eine Denkmünze auf ihn geschlagen, während die hervorragendsten Dichter wetteiferten, ihn zu besingen. Die Geschichte der Musik nennt ihn als denjenigen, der angeblich die Veranlassung zur Einführung des da Capo in der Arie gegeben habe. Man vergl. hierüber Arteaga, *Gesch. d. Oper* von Forkel II. 262.

Ferri, Francesco Maria, italienischer Tonsetzer, geboren um 1680 zu Marciano im Kirchenstaate, trat in seinem 15. Lebensjahre in das Kloster des heil.

Franciscus zu Bologna, wo ihn Pater Passerini in Composition und Contrapunkt unterrichtete. Im J. 1713 wurde er Kapellmeister dieses Klosters und starb im J. 1720. Er veröffentlichte »*Antifone della beata vergine Maria a due voci*« (Rom, 1719) und »*Solfeggi a due voci per li principianti*« (Rom, 1719).

Ferrier, Friedrich Wilhelm, trefflicher deutscher Tonkünstler, geboren 1826 zu Waldniel bei Düsseldorf, zeigte von früh auf bedeutende Anlagen zur Musik, sodass er mit bestem Erfolge Clavierunterricht erhielt und später die bereits eingeschlagene wissenschaftliche Laufbahn mit der musikalischen vertauschte. Seine letzte Ausbildung fand er auf dem Conservatorium zu Köln, wo Clavier- und Orgelspiel, Composition und Direktion sein Hauptstudium bildeten. Mit den vorzüglichsten Kenntnissen ausgerüstet, begab er sich als Musikdirektor nach Essen und übte auf das Musikleben jener Stadt im Allgemeinen und auf die Hebung des Chorgesanges im Besonderen den wohlthätigsten Einfluss aus. Als Dirigent und Musiklehrer hochgeachtet, wirkt er noch daselbst. Seine Compositionen sind, da sie nicht veröffentlicht wurden, auswärts nicht bekannt geworden.

Ferrier, Michel, französischer Tonkünstler, aus Cahors gebürtig, hat Marot's Davidische Psalmen in Musik gesetzt und in Paris bei Nicolas du Chemin herausgegeben. Vgl. Verdier Bibl. †

Ferrier, Paul Jacques, französischer Orgelvirtuose und Componist, war in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris als Organist angestellt.

Ferrini, Antonio, italienischer Sänger, der um 1690 in den Diensten des Grossherzogs von Toscana stand, später aber in der kaiserl. Hofkapelle zu Wien Anstellung fand. In den Listen dieser Kapelle vom J. 1727 wird er als Pensionist aufgeführt.

Ferris, Lambert, altfranzösischer Dichter und Musiker, dessen Lebenszeit in die Regierung Ludwig des Heiligen fällt.

Ferro, Marco Antonio, italienischer Componist, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Deutschland lebte und den Titel eines Ritters vom goldenen Sporn führte. Zuerst war er in Diensten des Kurfürsten von der Pfalz, sodann Kammermusiker des Kaisers Ferdinand III. zu Wien. Mehrere Jahre lebte er auch in Prag und schrieb daselbst verschiedene Kirchenmusiken. Gedruckt sind von seiner Arbeit »*Sonate a 2, 3 e 4 stromentia*« (Venedig, 1649).

Ferronati, Ludovico, italienischer Violinspieler und Componist, der zu Anfange des 18. Jahrhunderts lebte und von seiner Arbeit »*Sonate per camera a Violino e Cembalo*« (Venedig, 1715) veröffentlicht hat.

Ferroni, Pietro, italienischer Gelehrter, war um 1800 Professor der Mathematik und hat als solcher viele auf die Musik bezügliche wissenschaftliche Forschungen und Untersuchungen angestellt und deren Resultate veröffentlicht.

Ferté, Charles la, französischer Violinspieler und Componist, lebte 1743 zu Bordeaux und gab daselbst von seiner Arbeit Sonaten für Violine heraus.

Fes (ital: *fa bemolle*, französ.: *fa bémol*, engl.: *f flat*), heisst in der alphabetisch-syllabischen Klangbenennung der um einen Halbton erniedrigte *f* genannte Klang, dessen Notirung durch Vorsetzung eines Bees (*b*) vor der Note *f* geschieht, und ist dasselbe die fünfte diatonisch-chromatische Stufe unseres modernen abendländischen Tonsystems, als welche sie sich von der reinen Durterz von *c* (*e*) nur durch die Schreibweise unterscheidet. In der That ist jedoch *fes* zu *c* in dem Verhältniss von $\frac{2^2}{3^2}$, während *e* im Verhältniss von $\frac{4}{3}$ steht, also um die Diesis $\frac{1^2}{128}$ tiefer, welcher geringe Klangunterschied bei Tongaben durch moderne Tasteninstrumente nicht darzustellen möglich ist. Grund dafür, dass diese ungenaue Tongabe jetzt allgemein in Gebrauch ist, trotzdem man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts hiergegen schon Massnahmen zu treffen gesucht hat, ist: dass das Ohr zwar diesen kleinen Tonunterschied wohl bemerken kann, doch nicht gerade unangenehm berührt wird, wenn man demselben einen Klang statt des anderen bietet. In Tonstücken jedoch, welche ihre Ausführung durch Streichinstrumente erhalten, wird der reinen obenangeführten Tonhöhe des *fes* stets annähernd Rechnung getragen, und in richtig geschriebenen Tonstücken, die ihre Darstellung

durch die Menschenstimme finden, kann man fast immer annehmen, dass zwischen *e* und *fes* der Klangunterschied bestimmt heraustritt. — Wenn nun schon die Feststellung des *fes* genannten Tones in der Zahl der in unserer Kunst verwandten Klänge durch die vorhandenen Mittel sehr erschwert ist, so ist es fast ganz unmöglich, eine auf *fes* gebaute Tonfolge in Reinheit darzustellen, weshalb man auch niemals *fes* als den Grundton eines Accordes, viel weniger als den einer Tonart antrifft.

C. B.

Fesca, Friedrich Ernst, tüchtiger Violinvirtuose und gediegener Instrumentalcomponist, wurde am 15. Febr. 1789 zu Magdeburg geboren und war der Sohn eines Magistratssecretärs, der fertig Violine und Violoncello spielte, während seine Mutter Mariane, geborene Podleska, eine Schülerin Hiller's, vordem Kammerängerin der Herzogin von Curland gewesen war. Der Mutter sang er schon in seinem vierten Jahre alle ihm vorgesungenen Lieder nach, die er auch, nebst anderen kleinen Stücken, auf dem Clavier zu spielen lernte. Als er neun Jahre alt war, erhielt er bei Lohse, Vorgeiger des Magdeburger Theaterorchesters, Violinunterricht, und bei schnellen Fortschritten wandte er sich von den damaligen Modesachen ab und dem Studium Haydn'scher und Mozart'scher Solowerke und Quartette zu. Bereits von seinem neunten Jahre an war er ein ganz tüchtiger und gern gehörter Concertspieler in den Abonnementsconcerten der Freimaurerloge, der mit Solostücken und Violinconcerten häufig auftrat. In der Musiktheorie unterrichtete ihn damals zuerst Zachariä, Musikdirektor an der Altstädter Kirche, und später besonders gründlich und erfolgreich der Theater-Musikdirektor Pitterlin, der aber 1804 starb, weshalb sich F. im Juni 1805 nach Leipzig begab, um bei Aug. Eberhard Müller die höheren Musikstudien fortzusetzen. Mit besonderem Fleisse wendete er sich dort dem Studium der älteren Kirchenmusik zu. Selbstschöpferisch versuchte er sich damals mit Violinconcerten, den ersten und einzigen, welche er überhaupt geschrieben und die von ihm vorgetragen, vielen Beifall fanden. Im Herbst 1805 wurde er als erster Violinist des Leipziger Theater- und Concertorchesters angestellt, allein er blieb nicht lange, da ihn schon im Febr. 1806 der Herzog von Oldenburg, der gerade in Leipzig war, in seine Hofkapelle zog. Auf Empfehlung des französischen Marschalls Victor trat er im Frühjahr 1808 als Solospieler in die königl. westphälische Kapelle in Kassel, woselbst er hoch angesehen und in brillanten Verhältnissen seine glücklichsten Tage verlebte, obwohl ihn, von 1810 an bereits Krankheitsfälle heimsuchten. Von Kassel aus zuerst überraschte er die Welt mit grossen, in sich fertigen Werken, bestehend in sieben Streichquartetten und zwei Sinfonien, welche Aufsehen erregten. Nach Auflösung des Königreichs Westphalen begab sich F. im Januar 1814 nach Wien, wo ein Bruder von ihm lebte. Sein Gesundheitszustand erlaubte ihm aber nicht mehr, öffentlich aufzutreten, und er beschränkte sich darauf, als Quartettspieler seine Streichquatuors in Privatkreisen bekannt zu machen, wo sie sowohl wie sein Spiel grossen Beifall fanden. Der badische Hoftheater-Intendant, Baron von Ende, vermittelte F.'s Berufung in die grossherzogl. Kapelle zu Karlsruhe, in der er alsbald 1815 vom ersten Violinisten zum Concertmeister aufstieg. In seinen Compositionen fing er damals an, sich wieder mehr dem Kirchenstyle zuzuwenden. Seit 1821 stellten sich höchst gefährliche Anfälle von Blutsturz bei ihm ein, die zwar noch gehoben wurden, ihn aber einer langsamen Abzehrung entgegenführten, welche ihn verhinderte, vortheilhaftere Berufungen anzunehmen. Dazu traten Enttäuschungen und bittere Erfahrungen, die ihn menschenheuen machten und in die Einsamkeit trieben, in die ihm nur wenige begünstigte Freunde zeitweise folgen durften. Diese und die Kunst allein vermochten es, ihn etwas zuversichtlicher zu stimmen, ja, in seinen letzten Werken lassen sich unschwer Spuren von Heiterkeit und Humor entdecken, wie sie ihm vorher gar nicht zu eigen waren. Die Heilbäder von Ems äusserten 1825 eine anscheinend günstige Wirkung auf F., der noch eine Overture für Orchester und sein letztes Quartett mit Flöte componirte. Ein verstärkter Krankheitsanfall im Januar 1826 führte ihn der Auflösung entgegen, und er starb am 24. Mai 1826. Sein Begräbniss bekundete die allgemeine Achtung und Liebe,

deren er sich erfreut hatte. — Als Violinspieler gehörte F. zu den wenigen ausgezeichnetsten und gediegensten Künstlern, die nicht mit einer glänzenden Aussen-
 seite mühsam erlernter Fertigkeit prunken, sondern diese einem stets schönen,
 edlen und warmen Ausdruck unterordnen; namentlich soll er im Vortrag des
 Adagio unvergleichlich seelenvoll gewesen sein. Seine compositorische Thätigkeit
 bildete eine durchaus harmonische Ergänzung zu dieser Art von Virtuosität, und
 seine Hauptarbeiten waren demnach jene kostbaren Quartette, von denen man in
 Paris sogar eine sehr prachtvolle Gesamtausgabe veranstaltete. In diesen sowie
 in seinen übrigen Werken zeichnete er sich weniger durch einen eigenthümlich
 charakterisirten Styl als vielmehr dadurch aus, dass er, nach den besten Mustern
 gebildet; jene schöne Gleichförmigkeit, jenes Mass und ordnende Gesetz vorwalten
 liess, die einer gesuchten, nur durch das Abweichen vom allgemeinen Gesetze allein
 bemerkbaren Originalität stets weit voranstehen. Ein verwandter Zug mit Spohr,
 auch mit K. M. v. Weber ist überall unverkennbar; wie der erstere besonders huldigt
 er einem weichen, sanft elegischen Stimmungstone, aus dem er sich mitunter
 wohl zu Pathos und Leidenschaftlichkeit emporrafft, um aber schliesslich wieder
 in's Sanfte und Klagende zurückzufallen. Ausser 20 Quartetten und fünf Quint-
 tetten für Streich- und Blasinstrumente hat er auch drei gründlich gearbeitete
 Sinfonien und die Opern »Cantemira« (1819) und »Omar und Leila« (1823) ge-
 schrieben, in denen indessen mehr eine schöne Anordnung der Ideen und das Ver-
 meiden alles Geschmackwidrigen vorherrschen, als dass die Erfindung selbst blü-
 hend oder gar bedeutend heraussträte. Die übrigen Compositionen F.'s bestehen in
 vier Ouvertüren, vier Potpourris für Violine, einem Rondo für Waldhorn, einem
 »Vater Unser« für Solostimmen, Chor und Orchester, mehreren Psalmen und vielen
 ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen. — Sein zweiter Sohn, Alexan-
 der Ernst F., geboren den 22. Mai 1820 zu Karlsruhe, hatte das grosse Talent
 seines Vaters, aber nicht zugleich dessen künstlerische Gewissenhaftigkeit und
 ernstes Streben geerbt. Er wandte sich bei trefflichen Lehrern besonders dem
 Clavierspiele zu und konnte sich schon seit 1831 mit Erfolg öffentlich hören lassen.
 Als er vierzehn Jahr alt war, wurde er nach Berlin gebracht, wo er bei A. W. Bach,
 Rungenhagen und J. Schneider Theorie und Composition und bei W. Taubert
 Clavierspiel weiter fortstudirte. Nach Karlsruhe zurückgekehrt, brachte er 1838
 sein Erstlingswerk, die einaktige Oper »Marietta« zur Aufführung. Mit grossem
 Beifall concertirte er in den Wintern 1839 und 1840 als Pianist, zuerst in Nord-
 deutschland, dann auch in Baiern, Oestreich und Ungarn. In Karlsruhe liess er
 darauf 1841 seine dreiaktige Oper »die Franzosen in Spanien« aufführen und wurde
 zum Kammervirtuosen des Fürsten Egon von Fürstenberg ernannt. Bald darauf
 liess er sich in Braunschweig bleibend nieder, wo seine letzte Oper »der Troubadour«
 sehr beifällig aufgenommen wurde, und wo er für seine Werke einen Verlagsplatz
 fand. Er starb daselbst leider schon am 22. Febr. 1849, in Folge eines unregel-
 mässigen Lebenswandels, ohne zu der wünschenswerthen künstlerischen Abklärung
 gelangt zu sein. Seine Compositionen bestehen in vielen Liedern (von denen 48,
 in eine Sammlung vereinigt, 1872 erschienen), Salonstücken und Trios, welche
 Talent, leichtes Schaffen und gewandte Arbeit bekunden, aber aller Tiefe und
 ernsteren Gehaltes baar sind. Ihrer Gefälligkeit wegen waren sie lange Zeit beim
 grossen musiktreibenden Publikum sehr beliebt; seine sang- und dankbaren, ob-
 wohl dem Gewöhnlichen meist nicht fremden Lieder haben sein Andenken bei den
 Dilettanten sogar bis auf den heutigen Tag unverwelkt erhalten.

Fescenninen oder **Fescenninische Gesänge**, von der im Süden Etruriens ge-
 legenen Stadt Fescennium so genannt, bilden einen Theil der altitalienischen Volks-
 poesie. Sie waren im saturnischen Metrum verfasst und bestanden in Wechsel-
 gesängen, mit denen sich bei festlichen Gelegenheiten, wie bei Hochzeiten, die lied-
 und weintrunkene Jugend vergnügte und neckte. Sehr bald jedoch arteten sie in
 muthwilligen Spott und selbst in unzüchtige Witze aus, sodass die *licentia Fescen-*
nina bei den Römern sprüchwörtlich wurde und die weitere Ausbildung dieser
 Poesie eine gesetzliche Beschränkung erfuhr.

Fesch, s. Defesch.

Fessel, Johann Heinrich Ernst, hervorragender deutscher Clavierbauer, geboren am 17. Apr. 1764 zu Wernigerode am Harz, überstand seine Lehrjahre beim Orgelbauer Braun in Quedlinburg, trat aber darnach 1785 in die berühmte Horn'sche Instrumentenfabrik in Dresden. Im J. 1791 errichtete F. eine eigene Clavierwerkstätte in Dresden, deren Fabrikate sich als solide und sehr preiswürdig einen guten Namen in Deutschland erwarben.

Fesser, Johann, Magister und Pädagog aus Arnstein in Franken, gab 1572 in Augsburg eine »Kindliche Anleitung oder Unterweisung der edlen Kunst *Musica*« heraus. †

Fessy, Alexandre Charles, französischer Orgelvirtuose und Pianoforte-componist, geboren am 18. Octbr. 1804 zu Paris, wurde schon 1813 in das dortige Conservatorium gebracht, wo anfangs Clavierspiel und Theorie, später auch bei Benoist Orgelspiel, seine Haupt-Lernfächer waren. Als er es 1824 in der Orgelklasse bis zum ersten Preise gebracht hatte, erfolgte seine Anstellung als Organist an der Kirche de l'Assomption, in welchem Amte er die Claviercomposition sehr pflegte und den Musikalienmarkt mit der seichtesten, leichtfertig gearbeiteten Kunstwaare, die starken Absatz fand, überschwemmte. Seine Fantasien, Rondos, Variationen u. s. w., meist über beliebte Opernthema's, zählen nach Hunderten. In Gemeinschaft mit Berr hat er in ähnlicher Art auch Duos für Pianoforte und Clarinette herausgegeben.

Festa, Costanzo, Palestrina's berühmter Vorgänger im grossen Style der römischen Schule, wie der gelehrte Baini rühmt, war in Florenz geboren und trat 1517 als Sänger in die päpstliche Kapelle in Rom. In dieser Stellung starb er am 10. Apr. 1545. Er war ein ebenso gediegener wie fleissiger Contrapunktist, von dessen Arbeiten, bestehend in Messen, Motetten, Madrigalen, Litaneien u. s. w., allerdings nur das Wenigste gedruckt ist, nämlich: Dreistimmige Motetten (Venedig, 1543), dreistimmige Madrigale (Venedig, 1556, andere Aufl. 1559), Litaneien (München, 1583) und ein Te deum (Rom, 1596), welches letztere von wunderbarer Schönheit sein soll und noch jetzt sowohl bei der Papstwahl, als auch bei der Ueberreichung des Hutes an neu ernannte Cardinäle, als endlich alljährlich am Frohnleichnamstage, wenn die Procession in die Basilica des Vatican eintritt, von dem Sängerkhor der sixtinischen Kapelle ausgeführt wird. Die übrigen Werke F.'s finden sich in den Archiven der päpstlichen Kapelle und in einigen Sammlungen damaliger Zeit zerstreut. Schon Burney übrigens hat in seiner Geschichte (III. 244 und 246) F., übereinstimmend mit Baini, für den grössten Contrapunktisten der vorpalestrina'schen Musikepoche erklärt.

Festa, Francesca, ausgezeichnete italienische Sängerin, die Schwester des Violinvirtuosen Giuseppe F. (s. d.), war 1778 zu Neapel geboren, hatte ihre ersten Gesangstudien bei Aprile gemacht und wurde von Pacchiarotti vollends für die Opernbühne ausgebildet. Nachdem sie mit Erfolg zuerst auf den Theatern ihres Vaterlandes gesungen hatte, kam sie nach Paris und debütierte 1809 am Odéon, wo es ihr gelang, die Triumphe der gleichzeitig auftretenden Barilli zu theilen. Im J. 1811 kehrte sie nach Italien zurück, verheirathete sich mit einem gewissen Maffei und sang ununterbrochen an den Hauptbühnen des Landes bis 1828. Seit 1829 war sie noch als Signora Festa-Maffei eine Zierde der italienischen Oper zu St. Petersburg und starb daselbst im Januar 1836.

Festa, Giuseppe, italienischer Violinvirtuose und tüchtiger Orchesterdirigent, geboren 1771 zu Trani im Königreich Neapel, erhielt den ersten Unterricht auf der Violine von seinem Vater und die höhere Ausbildung von Giardini und Lolli in Neapel, woselbst auch Gargano und Fenaroli ihn im Contrapunkt unterwiesen. In seinem 28. Jahre und schon im Besitze eines bedeutenden Künstlerrufes in Süditalien, ging er mit Lord Hamilton, dem englischen Gesandten, der ihn sehr schätzte, von Neapel aus nach Constantinopel, das er jedoch nach einigen Monaten verliess, worauf er seinen Aufenthalt in Mailand nahm. Im J. 1802 wurde er als Orchesterdirektor in Lodi angestellt, kehrte aber 1805 nach Neapel zurück und trat als

Vorgeiger in das Orchester des San Carlo-Theaters. Im J. 1812 besuchte er auf längere Zeit Paris und wurde, von dort zurückgekehrt, in Neapel als Orchesterdirigent am San Carlo-Theater sowie an der Hofkapelle und der Privatmusik des Königs angestellt. In dieser Eigenschaft starb er geachtet und geschätzt am 7. Apr. 1839 und hinterliess den Ruf eines sehr guten Violinisten und vortrefflichen Dirigenten. Componirt und veröffentlicht hat er nur Violinsachen.

Fester Gesang, s. *Cantus firmus*.

Feste Klänge (griech.: ἐστῶτες), nannten die Alten (s. Eucl. p. 6) die Grenzklänge der Tetrachorde in der Oktave, welche in nachfolgendem Beispiele durch halbe Noten verzeichnet sind:



weil in allen Gattungen diese unwandelbar erscheinen. Auch in der abendländischen Musik noch pflegt man diese Klänge, *Tonica* (s. d.), *Subdominante* (s. d.) und *Dominante* (s. d.) ebenso zu nennen. 0

Feste Körper lieferten bisher in der Kunst die verschiedensten zum Tonbilden angewandten Mittel. Es scheint, als wenn die F., welche die grösste Schallfortpflanzungsgeschwindigkeit besitzen, sich zur Anfertigung von Tonwerkzeugen am meisten geeignet zeigen, indem nicht allein dieselben tonbildend, sondern auch den Ton multiplicirend bei eigener wie bei anderer Körper Tonzeugung eine Nothwendigkeit sind. Diese Eigenheiten der verschiedenen F. veranschaulicht folgende Tabelle, die zugleich erkennen lässt, dass die Verwendung F., deren Auswahl bisher nur empirisch stattfand, sich bald einem Punkte nähern wird, wo man wissenschaftlich eine Bestimmung über deren Gebrauch aufzustellen vermag.

Stoffname.	Geschwindigkeit in der Sek. in Meter.	Vergleichung der Geschwind. des Schalls mit der in der Luft.
Zinn	2550	7 ¹ / ₈
Silber	3060	10 ³ / ₈
Messing	3624	12
Kupfer	4080	16 ² / ₈
Stahl	5664	17
Glas	5664	17
Fischbein	2266	6 ³ / ₈
Eichenholz	3624	12
Tannenholz	6120	18

Diese Schallfortpflanzungsgeschwindigkeit in einfacher Weise zu berechnen hat zuerst Chladni 1796 entdeckt und in Voigt's Magazin für den neuesten Zustand der Naturkunde Band 1, Stück 1 veröffentlicht; später fand sie in seinem zu Leipzig 1802 erschienenen Werke »Akustik« Seite 265 § 226 eine Stelle. S. ferner den Art. Akustik (Band 1, Seite 110 und 111). 0

Festing, Michael Christian, englischer Fötist, war als solcher um 1727 in dem Händel'schen Opernorchester zu London angestellt. — Sein Sohn John F. hat sich als Violinist und Instrumentalcomponist ausgezeichnet. Sein erster Lehrer war Rich. Jones, der Orchesterdirektor am Drurylane-Theater; später übte er bei Geminiani. Lange Zeit war F. erster Violinist der philharmonischen Gesellschaft und dirigierte die Concerte, welche in der Crown-Tavern und in Ranelagh-House stattfanden. Verschiedene seiner Compositionen sind um 1780 im Druck erschienen, nämlich acht Violinconcerte, vier Doppelconcerte für zwei Flöten und vierzehn Doppelconcerte für zwei Violinen. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music*, Vol. V. 363.

Festività (ital.), die Festlichkeit; daher *festivamente* als Vortragsbezeichnung in der Bedeutung feierlich, festlich, ebenso das Adjectivum *festivo*

oder *festoso*. Meist liegt dem italienischen Begriff des Festlichen zugleich die Nebenbedeutung des Heiteren zu Grunde.

Festoni, G., italienischer Violinist und Componist, hat sich ums Jahr 1780 zu London durch Vortrag eines ungedruckt gebliebenen Violinconcerts bekannt gemacht. Nach Preston's Catal. vom J. 1797 sind jedoch zwei Trio's für zwei Violinen und Bass seiner Arbeit daselbst im Verlag erschienen. †

Festspiel bezeichnet eine jetzt immer mehr ausser Gebrauch kommende Gattung von Schauspielen mit, auch ohne Musik, wie sie ehemals, nach Erfindung der Oper, besonders in der letzten Hälfte des 17. und durch das ganze 18. Jahrhundert, bei festlichen Gelegenheiten üblich waren. Dergleichen gesungene oder recitirte scenische Stücke wurden hauptsächlich bei vorkommenden Hoffeierlichkeiten aufgeführt und waren meist auf Bestellung, von eigens dazu angestellten Hofpoeten gearbeitet. Sie verdrängten die noch aus der Ritterzeit stammenden, früher bei solchen Festlichkeiten gebräuchlichen Turniere, Ringelrennen und Mummereien. Schon 1591 auf dem zweiten Beilager des Herzogs Friedrich Wilhelm von Sachsen mit der Pfalzgräfin zu Weimar wurde eine Komödie von Nicolaus Roth, welche die Geschichte der Grafen von Gleichen behandelte, aufgeführt; ebenso 1627 zu Dresden bei Gelegenheit der Vermählung der Schwester des Kurfürsten, Sophie Eleonore, mit Georg, Landgrafen von Hessen-Darmstadt, das von Opitz gedichtete, vom Kapellmeister Schütz componirte Singspiel »Daphne«. Von selbst führten diese Aufführungen zu den eigentlichen F., d. h. zu eigens bestellten dramatischen Gedichten und Texten, in denen der Gegenstand des Festes selbst in meist allegorischer Form dargestellt wurde. Zu der allgemeinen Noth und dem gränzenlosen Elend, welches der Dreissigjährige Krieg über Deutschland gebracht hatte, bilden die mit grösster Pracht und üppiger Verschwendung besonders an den kleinen Fürstenhöfen Deutschlands, die mit dem glänzenden Hofleben Ludwig's XIV. wetteifern wollten, ausgestatteten F. mit Schäfern und Schäferinnen, Tempeln, Opferaltären, Transparenten, bengalischem Feuer, Grazien, Musen und Genien, Tänzen, Fanfaren und Gesängen einen schneidenden Contrast. Sehr bald benutzten auch die herumziehenden Schauspiel-Truppen die Hoffeste zu F., um ein zahlreiches Publikum herbeizulocken. Allmähig verschwanden indessen diese F. wieder oder wurden wenigstens geschmackvoller, wie denn Schiller's F. »Die Huldigung der Künste« sogar als ein selbstständiges poetisches Werk gelten kann. In gleicher Art hat die neueste Zeit nach dem französischen Kriege von 1870/71 noch mehrere ziemlich werthvolle Produkte hervorgebracht. Durch Beethoven's Musik ist Kotzebue's F. »die Ruinen von Athen« zu einiger Berühmtheit gelangt; dasselbe ist aber bei Gelegenheit der Säcularfeier des Geburtstags des Componisten von Otto Devrient in Bezug auf die Dichtung umgestaltet worden und in dieser Form noch am 17. Decbr. 1872 im Hoftheater zu München mit grossem Beifall zur Aufführung gelangt. Als Curiosität darf das von dem unzeitgemässer Romantik huldigenden König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen angeordnete F. angesehen werden, welches unter dem Titel »das Hoffest von Ferrara« mit Musik von Meyerbeer 1842 im königl. Schlosse zu Berlin in Scene ging. Das F. in der bisher angedeuteten engen Anwendung auf eine specielle Tagesfeier oder auf eine Huldigung gewisser Personen verschwindet übrigens immer mehr; man begnügt sich mit einer Festrede (Prolog), einer eigens zu der betreffenden Feier componirten Ouvertüre oder Festmarsch u. s. w. — Zu einer neuen, von der modernen Welt nicht geahnten Bedeutung scheint Rich. Wagner das F. erheben zu wollen. Er greift dabei nicht auf das Mittelalter, sondern direkt auf das griechische Alterthum zurück, wo alle scenischen Aufführungen eigentlich F. waren, insofern sie nur nach gewissen Zeitperioden und an bestimmten Festtagen stattfanden. In derselben Weise will Wagner, durch längere Zeiträume getrennt, gewisse, eigens für die Feier gedichtete und componirte Werke in besonderen Theatern aufgeführt wissen, welche dann einen Anziehungs- und Sammelpunkt für die ganze Nation bilden sollen. Mit der Trilogie von Musikdramen »die Nibelungen«, welche er ausdrücklich F. nennt, und mit Erbauung eines für dieses Werk eigens hergerichteten Theaters in Baireuth,

welches zur Zeit der Sommer-Sonnenwende 1874 eingeweiht werden soll, hat er den Versuch angebahnt, seine Ideen praktisch einzuführen.

Fétis, François Joseph, einer der ausgezeichnetsten, scharfsinnigsten und fleissigsten Musikgelehrten aller Zeiten, gründlicher und kenntnissreicher Theoretiker und hervorragender Componist und Musikpädagoge, wurde am 25. März 1784 zu Mons in Belgien geboren, wo sein Vater, Antoine F., der in dem Orte Organist, Musiklehrer und Concertdirigent war, seinen ersten Musikunterricht selbst leitete und überwachte. Sehr frühzeitig drang unter solcher Pflege der kindliche Geist des jungen F. in fast alle Geheimnisse der Musik, sodass er mit dem neunten Jahre bereits geschmackvoll und ziemlich fertig Clavier, Orgel und Violine spielen und zeitweise seinen Vater in dem adligen Capitel Sainte-Wandra als Organist vertreten konnte. Nicht viel später begann er mit Compositionsversuchen für diese Instrumente. Gleichzeitig wurden anderweitige Studien, ganz besonders in alten und neueren Sprachen eifrig betrieben, was ihm für seine späteren tiefgehenden Forschungen in der Geschichte der alten Musik bei Griechen, Römern, Italienern, Deutschen u. s. w. sehr zu statten kam. Diese Studien erlitten auch keine Unterbrechung, als die zweite Invasion der Franzosen in Belgien alle Schulen und Kirchen schloss, was F. veranlasste, sich durch Selbststudium zu vervollkommen. Im J. 1800 endlich durfte er zu seiner weiteren Ausbildung in Kunst und Wissenschaft nach Paris abgehen, wo er Aufnahme im Conservatorium fand und Harmonielehre bei Rey studirte, während Boieldieu und Pradher seine Lehrer im Clavierspiel wurden. Der Streit, welcher gerade damals, gelegentlich der Veröffentlichung der Harmonielehre Catel's, zwischen den Schülern dieses Meisters und den Anhängern des alten Rameau'schen Systems von Neuem entbrannte, machte auf F. einen mächtigen Eindruck, scheint ihn zuerst zu einer tieferen selbstständigen Ergründung der Musik angeeifert und seine ganze auf das kritische Eindringen in den wissenschaftlichen Theil der Kunst gehende Richtung überhaupt veranlasst zu haben. Als er 1803 trefflich ausgebildet das Conservatorium verlassen durfte, begab er sich auf seine ersten Forschungsreisen, von denen er eine ziemlich umfassende und gründliche Kenntniss der kirchlichen und weltlichen Meisterwerke italienischer und deutscher Componisten, sowie der theoretischen Schriften und Systeme beider Nationen mit nach Paris zurückbrachte. Nachdem er 1806 eine reiche Heirath gethan, widmete er sich um so anhaltender und gründlicher der weiteren Verfolgung dieser oft sehr kostspieligen Forschungen, sowie der Theorie der Musik, nebenbei auch dem Selbstschaffen; namentlich studirte er damals den altrömischen Kirchengesang und den Zustand der Musik im Mittelalter. Aus dieser für sein Streben so glücklichen Unabhängigkeit riss ihn das J. 1811, in welchem er durch den Sturz eines der angesehensten Pariser Geschäftshäuser, bei dem er einen grossen Theil der Mitgift seiner Gattin hinterlegt hatte, sowie durch gleichzeitige schlechte Speculationen von Verwandten seiner Frau das ganze Vermögen verlor. In drückender Sorge sah er sich in Folge dessen genöthigt, Paris zu verlassen und lebte fast drei Jahre lang resignirt und still, in Arbeit vergraben, auf dem Lande im Departement der Ardennen, indem er die unfreiwillige Musse durch Componiren, Beschäftigung mit der Philosophie und Untersuchungen über die Tonkunst ausnützte. Im Decbr. des J. 1813 endlich nahm er die Stelle eines Organisten zu Douai und Lehrers an der Musikschule in dieser Stadt an, in welchen Stellungen er bis zum J. 1818 überaus thätig war, worauf er wieder nach Paris zog. Dort componirte er bis 1821 Instrumental- und Vocalwerke; es war dies besonders auch seine wenig glückliche Operperiode. In dem letztgenannten Jahre wurde er als Eler's Nachfolger Professor am Pariser Conservatorium und bekleidete dieses Amt bis 1833, eine rastlose Thätigkeit und Gewissenhaftigkeit documentirend. Ausser seiner Lehrthätigkeit und der Veröffentlichung mehrerer vortrefflicher Unterrichtswerke gründete er in dieser Zeit die *»Revue musicale«*, die bald eine Art classischer Autorität wurde, noch heute die bedeutendste Musikzeitschrift von Paris und ganz Frankreich ist und deren erste fünf Jahrgänge er ganz allein bewerkstelligte; ferner errichtete er die sogenannten historischen Concerte, in denen Stücke oder ganze Werke aus ver-

schiedenen Epochen der Tonkunst in chronologischer Folge und auf den zu jeder Zeit üblichen Instrumenten vorgeführt wurden, eine Einrichtung, die seitdem in Belgien, England, Deutschland, zuletzt auch in Italien beifällig aufgenommene Nachahmung fand; endlich hielt er Vorlesungen über Geschichte und Philosophie der Musik, welche die Grundlage für seine späteren, in dieses Fach schlagenden Veröffentlichungen bilden. Unermüdlich und unerschöpflich aber war und blieb er in der Herausgabe guter und wichtiger Lehrschriften. Im J. 1833 wurde er zum Kapellmeister des Königs der Belgier und zum Direktor des königl. Conservatoriums der Musik in Brüssel ernannt und folgte diesem ehrenvollen Rufe, welcher den Kreis seiner Thätigkeit noch bedeutend erweiterte. Wie gründlich ernst er auch diese seine neue Stellung nahm, davon ist das rasche Aufblühen des Brüsseler Conservatoriums, welches erfolgreich mit dem Pariser zu rivalisiren begann, ein Beweis. Die ganze Organisation des wichtigen Instituts, die wie noch heute ersichtlich, durch ihn auf eine durchaus gediegene Grundlage gestellt ist, ist F.'s Werk; vom Conservatorium aus wurde, was am meisten sagen will, das ganze Land musikalisch befruchtet, sodass Belgien später eine angesehene Stellung in der künstlerischen Bewegung der neuesten Zeit einnehmen und behaupten konnte. Schon im Winter 1833 organisirte F. nach Pariser Muster die Brüsseler Conservatoriums-Concerte, welche noch immer ununterbrochen fortbestehen und an Trefflichkeit der Programme und Gediegenheit der Ausführung nichts zu wünschen übrig lassen. Ebenso entwarf und ordnete er bis in's Kleinste den Lehrplan seines Instituts und sorgte für die Anstellung tüchtiger und berühmter Lehrer. Dass besonders die belgische Violinschule einen so bevorzugten Rang in der Kunstwelt einnimmt, darf hauptsächlich mit als sein Werk gelten, da er die bedeutenden Kräfte des Landes zu sammeln und für die Lehre der jüngeren Generation nutzbar zu machen wusste. In seiner Stellung war und blieb F. übrigens ein Anhänger und eiserner Verfechter der strengen classischen Richtung, welche sich auch in allen seinen Compositionen für Kirche und Theater aussprach, die allerdings weniger Anerkennung als seine geschichtlichen und theoretischen Werke fanden. Ein lauges, ehrenvolles Leben unterstützte die Ausführung und das Gelingen seiner stets auf das Grosse gerichteten Pläne und Einrichtungen; der Ehrenstuhl des Präsidenten im Musikconservatorium diente ihm niemals zum Ruhesitz, um Lorbeern zu sammeln und damit in wohlverdienter Behaglichkeit sich zu schmücken. Im Gegentheil verharrete er bis zum letzten Augenblicke in der ernstesten, eifrigsten und einer bewundernswerth vielseitigen Thätigkeit; er starb in Folge der Aufregung, in welche ihn das Dirigiren eines Conservatoriumsconcerts unter Betheiligung des berühmten Baritonsängers Faure aus Paris versetzt hatte, am 26. März 1871 zu Brüssel. Seine mühsam mit dem Studium eines Gelehrten gesammelte und musterhaft geordnete Bibliothek kaufte der belgische Staat 1872 für das Brüsseler Conservatorium an und übergab sie der öffentlichen Benutzung. — Es erübrigt noch, einen genaueren Blick auf F.'s überaus reiches künstlerisches Schaffen zu werfen, und dabei sei auch der begründeten Vorwürfe gedacht, die der verdienstvolle Mann in den verschiedenen Zweigen seiner Thätigkeit gefunden hat, welche Vorwürfe aber trotzdem nicht schwer genug wiegen, um seine grosse Wichtigkeit und Bedeutung für die gesammte Musikgeschichte wesentlich zu schmälern. Die zahlreichen Tonschöpfungen F.'s sind gewissermassen localisirt geblieben und nicht in fremde Musikkreise gedrungen, weil sie zwar nach allen Regeln der Kunst verfertigt, aber steif, trocken und ohne besondere Eigenthümlichkeit sind. Jedoch ist die Compositionsthätigkeit bei ihm ja überhaupt eigentlich erst in zweiter Reihe zu nennen, da er vor Allem Kritiker, Musikschriftsteller und Lehrer war. Als Kritiker gesteht man ihm einstimmig scharfes und präzises Urtheil, Vielseitigkeit und enorme Belesenheit zu; auf der anderen Seite beschuldigt man ihn der Partheilichkeit und allzu starren Festhaltens an Principien, welche nur die historische Berechtigung für sich hatten. Hier ebenso wie als Forscher, habe er es niemals verschmäht, wo seine Gründlichkeit nicht ausgereicht habe, sich nicht zu entschuldigender Seichtigkeit hinzugeben, die den Werth mancher seiner Untersuchungen

ernstlich in Frage stellen. Die Phantasie, welche seinen Tonschöpfungen allzu empfindlich mangle, spiele dagegen in seinen schriftstellerischen Arbeiten eine unberechtigte Rolle, indem sie da, wo F. selbst keinen logischen Zusammenhang herzustellen vermochte, keck ihre luftigen Brücken baue. Dazu träten vielfache, besonders philologische Ungenauigkeiten, welche bei Benutzung seiner Werke für Weiterforschung grösste Vorsicht nothwendig erscheinen lassen. Alle diese Mängel und Fehlbarkeiten zugegeben, sind dieselben doch nicht ausreichend, F.'s Lichtseiten wesentlich zu verdunkeln. Hätte er der Welt nichts wie seine achtbändige »*Biographie universelle de musique et bibliographie générale de la musique*« geschenkt, so würde er sich bereits ein unvergessliches Denkmal gestiftet haben. Dieses einzige Werk umfasst eine riesige Thätigkeit, die um so höher anzuschlagen ist, als F. sich die Quellen zu demselben erst auf's Mühsamste aufsuchen und eröffnen, die Materialien mit dem äussersten, hartnäckigsten Fleisse sammeln musste, während lediglich in Folge seiner Bemühungen alle späteren musikalischen Lexicographen den Hauptstoff fertig vorfanden, grossentheils in dem F.'schen Werke selbst. Wenn man das wohl erwägt, muss letzteres trotz aller kleinen Mängel und Fehlbarkeiten als ein unvergleichliches Muster von Gründlichkeit, Belesenheit und Vielseitigkeit bezeichnet werden, das noch für lange Zeit unentbehrlich sein wird. Nicht anders verhält es sich mit seiner Musikgeschichte, die leider nicht über ihre grossartigen Anfänge hinausgediehen ist, da ihn bei dieser mühsamen Arbeit, für die gesammte musikalische Welt viel zu früh, der Tod überraschte. Seine Verdienste als Musikschriftsteller sind aber ausserdem weit grösser, wie theilweise der hier folgende dürre Ueberblick seiner im Druck erschienenen selbstständigen historischen, didaktischen und kritischen Werke beweist: »*Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, suivie de basses chiffrées*« (Paris, 1824); »*Traité de la fugue et du contrepoint*« (Paris, 1825). Es sind dies, namentlich das letztere, ganz vorzügliche Lehrbücher, die eigens für das Pariser Conservatorium verfasst sind und daselbst noch jetzt benutzt werden. »*Traité de l'accompagnement de la partition*« (Paris, 1829); »*Solfèges progressifs avec accompagnement de Piano précédés de l'exposition raisonnée des principes de musique*« (Paris, 1827); »*la Revue musicale, année 1827—1834*« (mit zahlreichen Abhandlungen, Aufsätzen, Recensionen u. s. w.); ferner die von der niederländischen Akademie (zugleich mit Kiesewetter's gleichbetitelter Abhandlung) gekrönte Preisschrift: »*Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux 14., 15. et 16. siècles, etc.*« (Amsterdam, 1829); »*La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié*« (Paris, 1830 und in späteren Auflagen; in's Deutsche übersetzt von C. Blum); »*Ouriosités historiques de la musique, complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde*« (Paris, 1830); das schon oben erwähnte, bereits 1806 begonnene Hauptwerk »*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de musique, précédée d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art*« (8 Bde., Brüssel und Paris, 1834—1844); »*Manuel des principes de musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les écoles, particulièrement des écoles primaires*« (Paris, 1837); »*Traité du chant en choeurs*« (Paris, 1837); »*Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musique militaire et des directeurs d'orchestres*« (Paris, 1837); »*Méthode des méthodes de Piano, analyse des meilleurs ouvrages qui ont été publiés sur l'art de jouer de cet instrument*« (Paris, 1837; deutsch übersetzt von Grünbaum). Es ist dies eine der am grossartigsten angelegten Clavierschulen, an der F. den theoretischen, Moscheles den praktischen Theil besorgte; die berühmtesten Claviercomponisten der damaligen Epoche, als Mendelssohn, Chopin, Liszt, Thalberg u. s. w. beeiferten sich, werthvolle Beispiele ihrer Arbeit dazu zu liefern. Zur Vervollständigung des hiermit eröffneten Gebietes lieferte F. alsbald darauf die allerdings minder wichtige und bedeutende »*Méthode des méthodes de chant, analyse des principes des meilleures écoles de l'art de chanter*« (Paris, 1838) und »*la science de l'organiste*«, eine grosse Orgelschule, bereichert durch Abhandlungen über die Harmonik und allgemeinen Philosophie der Musik, sowie durch einen Abriss der

Geschichte der Harmonik (Paris, 1840). Seitdem folgten: »*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*« (Paris, 1840, nicht in den Buchhandel gelangt); »*Méthode élémentaire du plain-chant*« (Paris, 1843); »*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*« (Paris, 1844; von da bis 1862 in sechs ferneren Auflagen); »*Notice biographique de Nicolo Paganini etc.*« (Paris, 1851); »*Traité élémentaire de musique etc.*« (Paris, 1851); »*Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius etc.*« (Paris, 1856; nicht in den Buchhandel gelangt); »*Histoire universelle de musique etc.*« (Bd. 1, Paris, 1869; Bd. 2, 1870, Bd. 3, 1872). Ausserdem verfasste er viele Memoires und Rapporte für die Akademie in Brüssel, Abhandlungen, Uebersetzungen und Kritiken in vielen musikalischen Fachblättern u. s. w. Ueber seinen Antheil an der theatergemässen Einrichtung von Meyerbeer's »*Africanerin*«, die er, dem letzten Willen des Componisten entsprechend, besorgte, schrieb er eine Abhandlung, betitelt: »*Préface de l'Africaine*« (Paris, 1865), welche seine Pietät für diesen Componisten kennzeichnet. — Die Compositionen F.'s bewegen sich auf allen erdenklichen Gebieten musikalischer Produktion und bestehen in Oratorien, Messen, Motetten, Requien (darunter eines mit Begleitung von Messinginstrumenten), Litaneien, Antiphonien, Misereres, den Klageliedern »*Jeremiae*« für sechs Singstimmen mit Orgel, Cantaten u. s. w.; von allen diesen Arbeiten ist aber nur ein Miserere für drei Männerstimmen *a capella* im Druck erschienen. Ferner: Sinfonien, Ouvertüren, Stücke für achtstimmige Harmoniemusik, Sonaten, Fantasien, Präludien, Variationen für Pianoforte; endlich Sextette, Quintette u. s. w. entweder für Streichinstrumente oder für Pianoforte und begleitende Instrumente und etwa acht Opern (entstanden in der Zeit von 1820—1832), von denen »*L'amant et le mari*«, »*Marie Stuart en Ecosse*«, »*le bourgeois de Rheims*«, »*la vieille*«, »*les soeurs jumelles*« und »*le mannequin de Bergame*« zwar aufgeführt wurden, aber keinen bleibenden Platz im Opernrepertoire zu behaupten vermochten. Eine andere Oper »*Phidias*« ist unaufgeführt liegen geblieben. — F. hinterliess zwei Söhne, die dem Ansehen ihres Vaters einen hervorragenden Platz in der Kunst und im bürgerlichen Leben verdanken. Der ältere und bedeutendere, Eduard (Louis François) F. glänzt als Musikschriftsteller und Feuilletonist. Geboren am 16. Mai 1812 zu Bouvignes an der Maas, machte er zu Paris umfangreiche wissenschaftliche Studien und folgte 1835 seinem Vater nach Brüssel, woselbst er alsbald Redakteur des Feuilletons im *Indépendant*, der grössten und wichtigsten belgischen Zeitung (der jetzigen *Indépendance belge*) wurde und bis heute geblieben ist. In dieser Beziehung war und ist er der Mittelpunkt der gesammten Musikkritik Brüssels und vertritt in dem Kampfe des vlämischen gegen das gallische Element in Belgien den französischen Standpunkt. Später wurde er ausserdem Custos der königl. Bibliothek, Mitglied der belgischen Akademie u. s. w. und erfuhr auch von landesherrlicher Seite viele Auszeichnungen. Ausser unzähligen Artikeln für belgische und französische Journale hat er eine vollständige belgische Musikgeschichte, betitelt: »*Les musiciens belges*« (2 Bde., Brüssel, 1848) verfasst und versprochen, mit den bereits vorhandenen reichen Materialien die grosse Musikgeschichte seines Vaters fortzusetzen und zum Abschluss zu bringen. — Sein jüngerer Bruder, Adolphe (Louis Eugène) F., geboren am 20. Aug. 1820 zu Paris, widmete sich ausschliesslich der praktisch-musikalischen Laufbahn. Er machte seine musikalischen Studien zuerst unter den Augen seines Vaters auf dem Conservatorium in Brüssel, sodann in Paris bei Henri Herz für Clavierspiel und bei Halévy für Composition. Nach Vollendung der Studienzeit ertheilte er selbst in Brüssel, dann auch in Antwerpen Musikunterricht und liess sich zu gleichem Zwecke 1856 in Paris dauernd nieder. Von seiner Composition sind bekannter geworden: Solocompositionen für Pianoforte, Romanzen und die Operette »*le major Schlagmann*«, welche nicht ohne Beifall 1859 in dem Theater der *Bouffes parisiens* zur Aufführung gelangte.

Fetter, Michael, Magister und Pastor primarius zu Görlitz, gestorben am 28. December 1694, hat eine »*Organo-praxis mystica, oder geistliche Orgel*« (Görlitz, 1689) herausgegeben.

†

Feuerlärmsignal. Dasselbe wird bei der preussischen Armee, in zwei sogenannte Posten eingetheilt, folgendermassen gegeben:

1. Post. 

2. Post. 

Feuerlein, Konrad, Cantor und Organist zu Nürnberg, ist der Herausgeber des 1676 erschienenen »Nürnbergischen Gesangbuchs«.

Feum, Antonius, s. Févin.

Feussner, Heinrich, Gymnasiallehrer zu Hanau, hat sich in eingehender Art mit der Musik des classischen Alterthums beschäftigt und die Resultate seiner Untersuchungen durch mehrere Schriften veröffentlicht.

Févin, Antoine, latinisirt Antonius Feum geschrieben, ein französischer Contrapunktist, der zu Ende des 15. Jahrhunderts zu Orleans geboren und der nach Glarean's Zeugniß ein geschickter Nachahmer Josquin's war. Es finden sich noch von ihm drei Messen, mitgetheilt in der Sammlung »*Motets et messes de la couronne*« und drei andere in der Sammlung des de Antiquis »*Libri quindecim missarum electarum etc.*« (Rom, 1516). Aus der ersten der letztgenannten drei Messen hat Glarean in seinem »*Dodecachordon*« das »*Pleni sunt coeli*« als Compositionsprobe angeführt. — Ein Zeit- und Kunstgenosse F.'s, Robert F., ist nur durch eine vierstimmige Messe (1515) bekannt.

Fevre, Denis le, französischer Componist, war Musikmeister zu Roye in der Picardie und hat 1660 Hymnen und Cantica seiner Composition veröffentlicht. — Ein älterer französischer Tonkünstler, Jacques le F., lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts, als königl. Kammermusikus angestellt, zu Paris und hat daselbst um 1613 mehrere drei-, vier- bis siebenstimmige Gesangstücke componirt und herausgegeben. Von seiner Arbeit finden sich einige Arien im »*Essai*« des Laborde. — Endlich ist auch noch ein um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris angestellt gewesener Organist le F. bekannt, der im Pariser *Concert spirituel* einige sehr geschickt gearbeitete Motetten seiner Composition aufführen liess. — Noch andere Tonkünstler Namens le F. findet man unter Lefevre.

Fevret, de Saint-Méhin, französischer Kirchencomponist, geboren 1652 zu Dijon, gestorben daselbst 1733, hat Litaneien componirt und 1706 daselbst herausgegeben.

Fevrier, Henri Louis, um 1755 Organist am königl. Jesuitencollegium zu Paris, liess zwei Bücher seiner Clavierstücke drucken, in denen schöne Fugen in Händel'scher Manier vorkommen. Vgl. Marpurg's Beiträge I. 459. †

Feydeau (französ.), Benennung des zweiten Pariser Operntheaters, der berühmten *Opéra comique*, später, ebenfalls nach der Strasse, in der es sich befand, oft auch *Théâtre- (oder Salle-) Ventadour* genannt. Seit 1832 befindet es sich auf dem Börsenplatze zu Paris. Es wurde, nachdem die komischen Opern seit 1757 auf dem kleineren sogenannten Jahrmarkts-Platz, in dem späteren italienischen Theater gegeben worden waren, im J. 1789 in der Strasse Feydeau erbaut, um den Tonsetzern sowohl wie den ausübenden Künstlern einen dem mächtigen Aufschwung, wie ihn die komische Oper in Frankreich damals nahm, entsprechenden

erweiterten Spielraum zu verschaffen. Die Orchesterstimmung des Theaters F. wurde in früherer Zeit, als noch kein unwandelbarer Normal-Kammerton gesetzlich eingeführt war, sehr häufig als Norm der akustischen Orgelberechnungen angenommen.

Feyer, Karl, tüchtiger deutscher Violinspieler und Componist, lebte zu Ende des 18. und im Anfang unseres Jahrhunderts in Berlin und hat sich zu seiner Zeit in beiden Eigenschaften einen Namen gemacht. Von ihm erschienen op. 1. *Concert p. le Viol.* in Paris bei Imbault und Berlin bei Hummel 1791 und op. 2. *Concert p. le Viol.* in Berlin und Offenbach (1792). †

Feyerabend, Gottfried, deutscher Orgelspieler zu Anfange des 18. Jahrhunderts, wird von Mattheson als um 1720 an der Schlosskirche zu Königsberg in Preussen angestellter Organist aufgeführt. Vgl. Mattheson's Anhang zu Niedten, Seite 186.

Feyertag, Moritz, deutscher Musiklehrer, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Franken, war im J. 1690 Ludi Rector und Instructor exercitii musici, desgleichen Procurator Ind. Eccl. Mogunt. zu Duderstadt im Hannöver'schen und gab in deutscher Sprache eine »*Syntaxis minor zur Singekunst*« (Duderstadt, 1696) heraus. †

Feyjoo y Montenegro, Benito Geronimo, spanischer Geistlicher und ausgezeichnete Musikgelehrter, geboren am 16. Febr. 1701, trat 1717 zu Oviedo in den Benedictinerorden und starb als Abt des betreffenden Klosters daselbst am 16. Mai 1764, nach Anderen sogar als General des Ordens zu Madrid 1765. Von seinen höchst bedeutenden Schriften schlagen in das musikalische Fach: »*Musica della chiesa*«; »*Chartas eroditas y curiosas*« (5 Bde., Madrid, 1742), in deren erstem Bande sich eine geistreiche Vergleichung der alten und neuen Musik befindet. Ferner: *El deleyte de la musica acompanado de la virtud hace la tierra el noviciado del cielo*, wovon sich deutsch ein Auszug unter dem Titel »Ueber den Einfluss der Musik auf das menschliche Herz« in den Hamburg. Unterhalt. Bd. 1, S. 526 u. s. w. befindet; und vor Allem endlich sein: »*Teatro critico universal o discursos varios en todo genero de materias para deseniano de errores communes*« (Madrid, 1738—1746), welches Werk zahlreiche Auflagen erlebte, mehrfach in das Französische und Deutsche übersetzt wurde und in der That wichtige und interessante Abhandlungen über Musik enthält.

Feyton, Abbé, französischer Musikgelehrter, geboren 1751 zu Langres, war einige Zeit hindurch Redacteur der »*Encyclopédie méthodique*«, deren musikalischen Theil er speciell besorgte.

FF. oder ff., allgemein gebräuchliche Abkürzung von *Fortissimo* (s. d.). Der höchst denkbare Stärkegrad wird auch durch die Abbraviatur *FFF.* oder *fff.* (d. i. Forte-Fortissimo) ausgedrückt.

F-fa-ut, Solmisations-Sylbennamen des Tones *f* im System der Hexachorde, weil beim Solmisiren auf diesen Ton bald die Sylbe *fa*, bald *ut* fiel. Modulirte der Gesang im 2. und 5. *Hexach. naturali*, dessen tiefster Ton *c* ist, so bildete *f* die vierte Stufe des Hexachords oder das obere Glied des Halbtons, auf welchem jederzeit die Sylbe *fa* gesungen werden musste, also: $\begin{matrix} c & d & e & f & g & a \\ ut, & re, & mi, & fa, & sol, & la. \end{matrix}$ Gehörte aber die Melodie dem *Cantus mollis* des 3. und 6. Hexachords an, so war *f* der Grundton desselben und hiess als solcher *ut*, also: $\begin{matrix} f & g & a & b & c & d \\ ut, & re, & mi, & fa, & sol, & la. \end{matrix}$ S. auch Solmisation. In der modernen Solmisation der Italiener und Franzosen wird, da die Mutation durch Einführung einer siebenten Sylbe (*si*) beseitigt ist, der Ton *f* stets *fa*, der *F*-Schlüssel *Clef de Fa* genannt.

Fi nannte man in der *Bebisation* (s. d.) den in der alphabetisch-syllabischen Tonbenennung durch *fi*s gekennzeichneten Klang. Noch ist hier zu bemerken, dass Hammer 1727 die Sylbe *fi* als Namen für den später in der Solmisation *si* (s. d.) genannten Ton empfahl; diese Tonbenennung ist jedoch niemals allgemeiner geworden. †

Fiala, Joseph, vorzüglicher Virtuose auf Oboe und Violoncello und guter Instrumentalcomponist, wurde im J. 1749 zu Lobkowitz in Böhmen als der Sohn eines Schullehrers geboren und erhielt, als er früh grosses Talent zeigte, von dem Vater den ersten Musikunterricht. Da er geborener Leibeigener war, musste er seiner stolzen Gebieterin, der Gräfin Netolitzgin, noch ganz jung als Bedienter nach Prag folgen. Nur in seinen Freistunden durfte er sich daselbst, und ohne weiteren Unterricht, in der Musik zu vervollkommen suchen. Auf diese Art brachte er es besonders im Oboeblasen zu ganz bedeutender Fertigkeit und trachtete nun darnach, den für ihn doppelt unwürdigen Verhältnissen sich zu entziehen. Mit dem Koch des gräflichen Hauses machte er einen Fluchtversuch, der jedoch vereitelt wurde und ihm ein hartes Gefängniss brachte, aus dem ihn endlich die angerufene kaiserliche Gnade befreite. F. wurde zu seiner Freude ganz unabhängig erklärt und fand auch sofort eine Stelle als Kammermusiker des Fürsten von Wallerstein. Von dort wurde er 1777 als erster Oboist in die kurfürstliche Hofkapelle nach München gezogen, woselbst er sich mit der Tochter eines Hofmusikers verheirathete, aber nur ein Jahr blieb, um dann in die fürstbischöfliche Kapelle in Salzburg zu kommen und in den lehrreichen Verkehr der beiden Mozart, Mich. Haydn's u. s. w. zu treten. Durch Wolfgang Amadeus Mozart fand er 1786 in Wien in den angesehensten Häusern die beste Aufnahme und brachte auch ein Concert zu Stande, in welchem er auch als Virtuose auf der Viola da Gamba glänzte, welches schon beinahe ganz verschwundene Instrument ihn ein Domherr in Salzburg kennen und spielen gelehrt hatte. Von Wien aus nahm ihn der russische Graf Besborodko als Kapellmeister mit nach St. Petersburg; als solcher fungirte er sodann auch beim Grafen Orloff, und schon winkte ihm eine vortheilhafte Berufung in die Kapelle des Kaisers, als ihn das Heimweh seiner Gattin vermochte, nach Deutschland zurückzukehren. Mit grossem Erfolge überall concertirend, kam er 1792 auch nach Donaueschingen, liess sich daselbst als fürstl. fürstenberg'scher Kammermusiker fesseln und starb als solcher im J. 1816. Ausgenommen eine 1804 zum Geburtstag seines Fürsten componirte Messe, hat er nur Instrumentalcompositionen geschrieben, nämlich Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Quartette, Trios, Duette u. dergl.

Fiasco (ital.), eigentlich die Flasche, ein aus der Theatersprache der Italiener auch in die der Franzosen, Spanier, Deutschen und Engländer übergegangener Kunstausdruck, womit man, im Gegensatz zu dem *Furore* (s. d.), das Nichtgefallen einer Oper, eines Stücks, eines Sängers oder Schauspielers bezeichnet, ohne dass man wüsste, wie das Wort, aus seiner ursprünglichen Bedeutung heraus, dazu gekommen ist. In Italien ist der Ausdruck F. übrigens im Kunstleben viel häufiger und daher auch minder schroff als bei uns. Dort hört man wenigstens den Ruf »*Olà, olà fiasco!*« selbst schon dann, wenn dem Sänger auch nur ein Ton zufällig versagt.

Fibel oder **Fibelbrett**, eine zuweilen noch vorkommende Benennung des *Monochords* (s. d.).

Fibich, Anton, s. *Fiebich*.

Fibletti, im J. 1770 Abbate zu Florenz, hat sich nach Burney's Zeugnis (Tageb. I. 177) als guter und wohlgebildeter Tenorsänger hervorgethan.

Ficher, Ferdinand, eigentlich **Ficker** geheissen, trefflicher deutscher Tonkünstler, geboren 1821 zu Leipzig, woselbst er sich zunächst zu einem guten Pianisten ausbildete. Im J. 1847 liess er sich in New-York als Musiklehrer und Componist nieder und machte sich besonders dadurch vortheilhaft bekannt, dass er bei einem Liedcompositions-Preis Ausschreiben den Preis erwarb. Er veröffentlichte eine Reihe von Saloncompositionen für Pianoforte, die hinsichtlich ihres Werthes zu einer besseren Klasse gehören, sowie eine umfassende und brauchbare Pianoforteschool für Anfänger. Inmitten einer erfolgverheissenden Thätigkeit starb er 1865 in New-York.

Fichet, Alexandre, gelehrter französischer Jesuit, geboren 1588, gestorben am 30. März 1659, hat auch über Musik geschrieben.

Fichtholdt, Hans, vorzüglicher deutscher Lautenspieler und Lautenmacher,

der um 1612 lebte und nach Baron's »Untersuchung der Laute« seine Instrumente nach italienischer Manier baute.

Ficino, Marsilio, italienischer Zithervirtuose, geboren am 19. Oktober 1433 zu Florenz, ein Zwerg von Gestalt, studirte Medicin und Musik und starb 1499. In seinen zu Paris 1641 gedruckten Werken, besonders in den Episteln, findet man Vieles über Musik. Vgl. Ehrenpforte Seite 61. †

Fieker, Wahlfried, ums Jahr 1730 Orgel- und Instrumentbauer zu Zeitz, hat durch Fertigung vorzüglicher Gambenwerke nach der Erfindung von Hans Hayden in Nürnberg, sich einen Namen gemacht. †

Ficta musica (latein.), eine nicht in der natürlichen Tonlage der alten diatonischen Tonarten ausgeübte, sondern auf andere Tonstufen transponirte Musik, wobei dann Versetzungszeichen selbstverständlich in Anwendung kommen mussten. Solche transponirten Tonarten hiessen *Toni ficti*, daher in einer solchen transponirten Tonart notirte Musik: *Mus. ficta*. S. auch Tonart und Notenschrift.

Fidanza, Pietro, italienischer Violinist lebte um 1770 zu Leipzig, dann zu Prag und hat um 1780 Sonaten für Violine und sechs Duos für zwei Violinen von seiner Composition veröffentlicht. — Seine Gattin war die um 1785 als hervorragend gerühmte Sängerin der Bondini'schen Operngesellschaft.

Fiddel (englisch-deutsch), Spottname für Geige (s. Fiedel). Fiddler nennen die Engländer jeden Violinisten, ja sogar Violinvirtuosen ohne die verächtliche Nebenbedeutung, welche dieser Ausdruck in Deutschland hat. *Fiddle-stick* (engl.) der Violinbogen; *Fiddle-string* die Violinsaite; *Fiddle-faddle*, andere Bezeichnung für Musik.

Fides (latein.), die Saite; *fidicina* (sc. instrumenta), Saiteninstrumente; *fidicula* (s. d.) (ital. *Ribecchino*), die Violine, Discantgeige.

Fidicen (latein., abgeleitet von *fides* oder *fidis*, d. i. die Saite, das Saiteninstrument) nannten die alten Römer jeden Cyther- oder Lautenspieler, überhaupt denjenigen, der ein Saiteninstrument spielte (*qui fidibus canit*). Eine Cyther oder Laute spielende Frau hiess bei ihnen *fidicina*.

Fidicula (latein.), wird von Cicero ein römisches Saiteninstrument genannt, dessen Saiten mit einem Stäbchen (Plectrum) geschlagen wurden. Aus dieser Instrumentbenennung entstand das später im Abendlande gebräuchliche »Fiedel«. †

Fiducia (latein. und ital.), das Vertrauen, die Zuversicht; als Vortragsbezeichnung: *con f.* d. i. mit Zuversicht, mit Keckheit.

Fiebig, Anton Friedrich, vortrefflicher Trompeten- und Paukenvirtuose und in ersterer Eigenschaft über 20 Jahre zu Prag an der Metropolitankirche und im Theaterorchester angestellt. Als Componist war er Schüler des berühmten Organisten Seegert, der nachmals auch sein Schwiegervater wurde. Er starb am 16. Novbr. 1800 zu Prag und hinterliess mehrere Messen und andere Kirchenstücke im Manuscript. Gegen Ende seines Lebens soll er sich angelegentlich mit Verbesserung der Pauken beschäftigt und auch eine neue Art, sie zu stimmen erfunden haben. Näheres ist jedoch darüber nicht bekannt geworden.

Fiebig, Johann Christoph, deutscher Kirchencomponist, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Böhmen, war zuletzt Chordirektor und Schulrektor zu Aussig an der Elbe und starb in den besten Jahren am 28. Mai 1724. Er hat mehrere Messen, Litaneien und ein *Salve regina* componirt und im Manuscript hinterlassen.

Fiebiger, Ignaz, ein böhmischer Tonkünstler aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist besonders als Componist eines Oratoriums »der verlorene Sohn«, welches 1794 in Prag zur Aufführung gelangte, bekannt geblieben.

Fiedel, vom lat. *Fidicula* (s. d.) hergeleitet, ist in seiner ältesten Bedeutung wahrscheinlich der Name für ein Saiteninstrument, das mittelst eines Plektrums tönend erregt wurde. Man findet den Namen F. in dieser Art noch im 10. Jahrhundert n. Chr. im Gebrauch. Vgl. Hefner, »die Trachten des christlichen Mit-

telalter«, 1. Abtheil. Tafel 53 und 74. Auf diese Bedeutung muss auch der von Otfried ums Jahr 860 in seiner Evangelienharmonie:

*sih thas ouh al ruarit, thaz organa fuarit,
lira, ioh fidula, ioh managfaltu suegala.*

(Da rührt sich auch Alles, was Instrumente führt:

Leyer und Fiedel und mannichfaltige Pfeifen.)

gebrauchte Ausdruck »fidula« zurückgeführt werden. Eine solche Urbedeutung des Wortes F. findet auch noch heutzutage einen Beleg in dem Namen »Stroh-fiedel« (s. d.) für ein Tonwerkzeug, dessen tongebende Körper mit Hämmern geschlagen werden. Erst in der Zeit zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert scheint die Benennung F. für ein damals noch sehr unvollkommenes Bogeninstrument in Gebrauch gekommen zu sein, wofür eine Stelle der Braunschweiger bemalten Chronik vom Jahre 1203 und eine des Niebelungenliedes, wo es heisst, dass Volker, der Fiedler, den Bogen führte, Zeugniß geben. Die Missachtung, in welcher die Instrumentalisten in frühester Zeit überhaupt, und die Spieler der Bogeninstrumente insbesondere standen, veranlasste schon früh, mit der Benennung »Fiedler« den Nebenbegriff eines nicht achtbaren Musikers zu verbinden, welcher Nebenbegriff mit der Vervollkommnung der Bogeninstrumente und deren veränderter Benennung, als Viola (s. d.), Geige (s. d.) etc., sich immermehr steigerte. In der Jetztzeit findet der Name F. nur noch für sehr schlechte Geigen Anwendung, und Fiedler nennt man Violinspieler der niedrigsten Art, deren Thätigkeit man durch diese Benennung dem Spotte überweist. C. B.

Fiedler, C. H., um 1800 in Hamburg als Guitarrevirtuose gerühmt, hat »ein musikalisches Würfelspiel« (Hamburg, 1801) herausgegeben, das damals als »uner-schöpflicher Ecosaisen-Componist für's Clavier« Musikern in kleinen Städten und auf dem Lande empfohlen ward. Sonst kennt man nur noch ein um dieselbe Zeit in Hamburg erschienenenes Lied seiner Composition »Wahnsinn aus Liebe« betitelt.

†

Fiedler, Restitutus, ein Minoritenmönch, welcher um 1760 als Organist seines Klosters zu Leitmeritz in Böhmen angestellt war. Er war ein Schüler des vortrefflichen Bohuslav Czernohorsky gewesen und hat als gut und tüchtig anerkannte Orgelcompositionen geschrieben, die jedoch nicht im Druck erschienen sind.

Field, John, einer der ausgezeichnetsten und bedeutendsten Clavierspieler, die England jemals hervorgebracht hat, vielleicht nach mehr als einer Seite hin der vorzüglichste der jüngst vergangenen Musikepoche überhaupt, gegen den, was singenden Ton und Anschlag betraf, selbst Hummel und später Thalberg zurückstehen mussten, wurde zu Dublin im J. 1782 geboren und war der Sohn eines Musikers, der im Theaterorchester jener Stadt Anstellung als Violinist hatte. Den ersten Clavierunterricht des schon frühzeitig grosse Begabung für Musik zeigenden Knaben übernahm dessen Grossvater, ein Organist in Dublin, und als der Vater, in Folge einer Berufung in eines der Londoner Orchester, sich mit der ganzen Familie in der englischen Hauptstadt niederliess, hatte der junge F. das Glück, dem berühmten Clementi als Pianoforteschüler zugeführt zu werden. Durch Eifer und Fleiss erwarb er sich die besondere Liebe dieses Meisters, der F.'s Ausbildung sich denn auch vor Allem angelegen sein liess und ihn wiederholt mit nach Paris nahm, wo er selbst ihn zuerst der Oeffentlichkeit vorführte. Auch auf der grossen Kunstreise Clementi's 1802 durch Frankreich und Deutschland nach Russland, durfte F. nicht fehlen und erregte als Clavierspieler bedeutendes Aufsehen, diesmal aber ganz vorzüglich in Paris durch den Vortrag Seb. Bach'scher Fugen. Nachdem er in Clementi's Gesellschaft auch in Wien glänzend aufgenommen worden war, beabsichtigte dieser, ihn dort zurückzulassen, damit er bei Albrechtsberger endlich einmal auch gründlichen theoretischen Studien obläge. Auf F.'s dringende Bitten aber, der sich von seinem Lehrer nicht zu trennen vermochte, wurde dieser Plan aufgegeben, und F. durfte mit nach St. Petersburg reisen, wo er sich nach und nach einen glänzenden Namen erwarb. Clementi selbst soll allerdings damals darauf bedacht gewesen sein, seinen Schüler nicht allzusehr in das Vordertreffen

kommen zu lassen. Während er selbst reich honorirte Unterrichtsstunden gab und fürstlich belohnt Abends in den Häusern der Vornehmen spielte, musste F. in seiner einfachen, ja ärmlichen Wohnung unablässig üben und litt an Kleidung und Nahrung Mangel. Von dem beispiellosen Geize des reichen Clementi überhaupt giebt Spohr in seiner Selbstbiographie einen Begriff, welcher mittheilt, dass er eines Tages damals in St. Petersburg den Meister und seinen Schüler am Waschtroge überrascht habe, wo sie eigenhändig ihre schmutzige Wäsche reinigten. Erst als der Termin der Abreise Clementi's heranrückte, liess derselbe es sich angelegen sein, seinem Begleiter alle die glänzenden Lectionen und Bekanntschaften zuzuwenden, deren er sich erfreut hatte, und nun begann für F. eine glückliche Periode. Er liess sich zum ersten Male in St. Petersburg öffentlich hören, wurde selbst von den Damen hoch gefeiert und erhielt jede Unterrichtsstunde nicht unter 25 Rubel bezahlt; auch seine Persönlichkeit und seine Umgangsart gewann ihm Aller Herzen. Von Petersburg aus wurde er nach Riga, Mitau, 1812 auch nach Moskau gezogen, erregte überall ein ungeheures Aufsehen und musste längere Zeit daselbst seinen Aufenthalt nehmen. Nach dieser Zeit verheirathete er sich in Petersburg mit einer Französin Namens Charpentier. Der Hang zu einem ungeordneten, ausschweifenden Leben aber war bei F. schon zu tief eingewurzelt, als dass seine Ehe hätte eine glückliche sein können; sie musste deshalb endlich aufgelöst werden. Seit 1820 nahm F. bleibenden Wohnsitz in Moskau, wo er mit Enthusiasmus empfangen wurde. Man drängte sich zu seinem Unterricht, und seine Concerte, von denen das erste allein 6000 Rubel ihm eintrug, wiesen den denkbar glänzendsten Erfolg auf. Thatsache ist jedoch, dass er auch mit den reichsten Einnahmen nicht mehr auszukommen vermochte und sich einer unsicheren Zukunft entgegenführte. Auf den Rath seiner Freunde, seinen Ruhm nicht auf Russland zu beschränken, reiste er 1831 zuerst nach seiner englischen Heimath, wo er noch seine Mutter wiedersah, dann nach Paris. Sein Concerterfolg daselbst war noch immer überaus bedeutend, aber erreichte nicht mehr den Grad wie ehemals, wohl aber fand er in dem südlichen Frankreich, in der Schweiz, in Süddeutschland und besonders in Wien die höchste Bewunderung und Anerkennung, nicht minder 1834 in Mailand und den übrigen tonangebenden Städten Italiens. Aber sein Körper hielt den Reises Strapazen und dem unmässigen Lebensgenuss nicht mehr Stand, und er brachte es in Neapel zu nur einem Concerte, während er die übrigen Monate krank im Hospitale darnieder lag. Eine russische Familie entriss ihn dem drohenden Elende und brachte ihn nach Moskau zurück, woselbst noch einmal auf kurze Zeit sein Stern leuchtete und die alte Anhänglichkeit ihm entgegentrat. Aber schon 1836 befiel ihn ein unheilbarer Husten, der einen Unterleibsbrand herbeiführte und am 11. Januar 1837 seinem Leben ein Ende machte. — F. hatte als Pianist den höchsten Grad der Vollkommenheit auf seinem Instrumente unter den Zeitgenossen erreicht; die Ausbildung seiner Finger war eine erstaunliche, so dass er alle Arten von Passagen mit vollendeter Sauberkeit und Klarheit hervorbrachte. Dabei war sein Vortrag natürlich, ungezwungen und wenn auch lebendig, so doch völlig frei von anspruchsvollen Virtuosenmanieren; besonders charakteristisch war für denselben ein im höchsten Grade seelenvoller, eigenthümlich zarter und inniger Ausdruck, wie man ihn in gleich bestrickendem und zu Herzen sprechendem Reize auf dem Claviere bis dahin noch nicht gehört hatte. Diese Art des Ausdrucks bildet als Specialität auch den Grundzug seiner Compositionen, welche Gründlichkeit der Ausbildung im Tonsatze zwar vermissen lassen, aber überaus phantasie-reich und edel, besonders nach der Seite singender und schmelzender Melodik hin, sind. Daher kommt es, dass seine grösseren Compositionen, als Concerte und Sonaten, nicht die wichtigeren sind. Dieselben enthalten zwar meist lebenswürdige und schöne Motive, aber die Verarbeitung und Durchführung ist mangelhaft, was auch Ursache war, dass sie keine grössere Verbreitung fanden und von seinen sieben Concerten nur zwei (das in *As*-dur und *Es*-dur) zeitweilige Berühmtheit erlangten. Mit grösserer Gewandtheit und Sicherheit bewegte er sich in den kleineren Formen des Claviersatzes, und seine Rondos und Nocturnes haben ihm auch

einen Componistenruhm geschaffen, besonders die letzteren, die graziösen Muster der Chopin'schen, über welche Fr. Liszt eine eigene Schrift (Leipzig, 1859) verfasst und der von ihm redigirten Gesamtausgabe derselben vorangesetzt hat. Der Zahl nach kennt man von F.'s Werken: 7 Pianoforteconcerte, sechs Sonaten (vier davon für Clavier zu vier Händen), 40 Rondos, Fantasien, Uebungsstücke, Romanzen und Tänze, Variationen über russische und englische Lieder, einen vierhändigen Walzer, 3 Quintette für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello u. s. w. und vor Allem jene 16 viel nachgeahmten und nie erreichten Nocturnes, welche eine neue Gattung der Claviermusik begründeten. — Ein Sohn F.'s, geboren um 1815 noch in St. Petersburg und von der Mutter erzogen, nach welcher er sich denn auch Charpentier nannte, war noch zu Anfang der 1840er Jahre als Tenorist unter dem Namen Leonoff beim kaiserl. Theater in seiner Vaterstadt angestellt, hat sich aber in keiner Beziehung hervorgethan. — Ein anderer Pianofortespieler, Henry F., aus Bath gebürtig, erregte um 1822 in London durch Vortrag Hummel'scher Compositionen ein vorübergehendes Aufsehen.

Fielitz, s. Filitz.

Flennes, Henri du Bois de, belgischer Pianist und Componist, geboren am 15. Decbr. 1809 in der Nähe von Brüssel, hat sich durch Claviercompositionen einen Namen in seinem Vaterlande gemacht.

Flenus, Joannes, eigentlich flamländisch Jean Fyens geheissen und von seiner Vaterstadt in Brabant auch J. de Turnhout genannt, ein berühmter Arzt und geschickter Tonkünstler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, starb am 2. Aug. 1585 zu Dortrecht. Von ihm erschienen: *Madrigali* (Douay 1559); *Madrigali a 6 voci* (Antwerpen, 1589) und *Cantiones sacrae 5, 6 e 8 vocum* (1600). Vgl. Valer. Andreae *Bibl. Belg.* und Draudii *Bibl. Class.* Auf der königlichen Bibliothek zu München befindet sich von diesem Tonsetzer noch ein Werk: *Madrigali a 6 voci* (Antwerpen, 1580). — F.'s älterer Bruder, Gérard de Turnhout, starb als Kapellmeister des Königs von Spanien. Von ihm erschienen zwei Bücher dreistimmiger Gesänge (Löwen, 1565). †

Fiero (ital. Adjectivum) und *fieramente* (Adverbium), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung stolz, trotzig.

Fiesco, Giulio, italienischer Lautenspieler und Componist, zu Ferrara 1519 geboren, war in Diensten der Herzöge Hercules II. und Alphons II. von Este und gab zu Venedig folgende seiner Werke heraus: *Madrigali a 4, 5 e 6 voci* (1563); *Due Dialoghi a 7 e due Dialoghi a 8 voci*; *Madrigali a 5 voci* (1567); *Madrigali a 4 voci* (1554) und *Musica noua a 5 voci* (1569). Letztgenannte beide Werke befinden sich zu München in der königlichen Bibliothek. Vgl. Draudii *Bibl. Class.* p. 1629 (Fiescus) und Ag. Superbi *Apparat. degli huom. illustri della c. di Ferrara* p. 130., woselbst F. Fies genannt ist. F. selbst starb im J. 1586. †

Fifre (franz., ital.: *piffaro*), die kleine Querflöte (s. d.), welche auch Schweizer- oder Feldpfeife genannt wird, ist die kleinste der gebräuchlichen Flötenarten, mit sechs Tonlöchern. Sie kommt am häufigsten in der Kriegsmusik in Verbindung mit den Trommeln vor, in welcher Zusammenstellung sie schon von Arbeau, Orchesographie (1588) erwähnt wird.

Figaro, eine poetische Figur, die durch den französischen Dichter Beaumarchais in dem »*Barbier de Sevilla*« und in »*Mariage de Figaro*« zuerst auf die Bühne kam und in diesen Stücken grossen Beifall fand, später sogar durch die berühmten gleichnamigen Opern Rossini's und Mozart's gleichsam verewigt wurde, gilt seitdem als der Typus gutmüthiger Verschlagenheit, Intrigue und Gewandtheit.

Figueroa, Diego Ferreira de, portugiesischer Dichter und Tonkünstler, geboren 1604 zu Arruda bei Lissabon, starb am 19. Mai 1674 zu Lissabon als Hofkantor an der königlichen Kapelle, nachdem er mehrere seiner Werke herausgegeben hatte. †

Figueroa, Bartolomé Cairasco de, spanischer Geistlicher, geboren 1540 auf der Insel Canaria, wo er auch, zuletzt Prior an der Kathedralkirche, hochbetagt starb, hat durch seine Dichtungen: »*Templo militante, flos Sanctorum y*

triumphos de las Virtudes (4 Bde. Madrid, 1609) sich hervorgethan. Im 2. Bande steht u. A. ein Gedicht zum Lobe der Musik. Vgl. de Yrearte, *La Musica*.

†

Figulus, Wolfgang, eigentlich Töpfer geheissen, deutscher Tonkünstler, geboren zu Naumburg, seit 1551 Nachfolger Michael Voigt's als Kantor an der fürstl. Landschule zu Meissen und wahrscheinlich 1593 daselbst gestorben, hinterliess verschiedene Werke, welche sein Schwiegersohn Magister Friedr. Birk unter dem Titel »*Hymni sacri et scholastici cum melodiis et numeris collecti*« (Leipzig, 1594, nicht 1605, wie sonst angegeben) herausgab. Früher hatte F. selbst veröffentlicht: »*Cantiones 4, 5, 6 et 8 vocum*« (Leipzig, 1575) und eine didaktische Schrift »*Elementa musica*« (Leipzig, 1555). Ausserdem findet man noch Stücke von F. in dem Sammelwerke: »*Vetera et nova carmina sacra et selecta de natali Christi, 4 vocum a diversis compisita*« (1575).

Figur (lat.: *figura*), als Ausdruck im musikalischen Sinne, bezeichnet die Zusammenstellung einer Anzahl Noten zu einer Gruppe in der Art, dass entweder eine melodische Hauptgruppe in mehrere oder viele kleinere Theile (Diminutionen) zerlegt wird und man diese Theile in einem genau bestimmten Metrum erklingen lässt, oder dass mit einer Hauptnote auf einer und derselben harmonischen Grundlage Neben- und Wechselnoten vereinigt werden. Erstere Art könnte man füglich rhythmische, letztere melodische Figuren nennen. Reihen sich beide Arten an einander, Figur zu Figur, so entstehen Figuren-Reihen und man spricht von Figurirung oder Figuration, wie sie uns u. A. unzählige Clavierwerke in ihren Gängen, Läufen und Passagen und vor Allem die meisten Etüden, Exercices und instructiven Stücke aller Art aufweisen. Solche Figuren dienen gewöhnlich als Mittelglied im Organismus eines Ganzen zur Verbindung von Haupt- und Nebengedanken (dies ist der eigentliche Kunstzweck der Figuration) oder als brillantes Schmuckwerk, welches sowohl bloss in einer melodieführenden Hauptstimme, als auch in der begleitenden und in der Bassstimme vorkommen kann. Harmonische Figuren könnte man, analog der eben entwickelten Entstehungsart der rhythmischen und melodischen Figuren, als dritte Gattung wohl diejenigen Notengruppen nennen, welche aus der blossen Brechung von Accorden entstehen. — Gewisse aus dem gewöhnlichen rhythmischen Tonbau eines Satzes oder Stücks auffallend sich hervorhebende rhythmische und melodische Gruppen haben besondere Namen erhalten, als Triolen, Quintolen, Decimolen u. s. w., die Syncopen, das Tremolo, der Triller, Vorschlag, Doppelschlag (s. die Separat-Artikel) und deren Abarten, welche sämmtlich man auch mit dem Namen Figuren belegt. — Ferner wird auch die Bezeichnung F. in einem rhythmischen Sinne, gleichbedeutend mit Redefigur, gebraucht, und man versteht darunter eine besondere Form des Ausdrucks als z. B. die Gradation, die Wiederholung, die Parenthese (s. diese Art.), welche sämmtlich in der Musik ebenso wie in der Redekunst ihre Anwendung finden. — Endlich ist der Ausdruck F. die allgemeine Benennung der in der Notation gebräuchlichen Zeichen, als (insbesondere) der Noten, aber auch der Pausen, Schlüssel, Taktzeichen u. s. w.

Figural-Gesang oder **Figuralmusik** (lat.: *Cantus figuralis*; ital.: *Canto figurato*; franz.: *Chant figuré*), s. Mensuralgesang.

Figura muta (lat. und ital.), die Pause.

Figuration, **figurirter Gesang** oder **Styl**, s. **Figur**.

Figurirter Choral bezeichnet die contrapunktische, in allen oder in einzelnen Stimmen melodisch bewegte (figurirte) Ausgestaltung des Chorals, sowohl für Gesang mit oder ohne Orchester als auch insbesondere für die Orgel. Die einfachste Art wird von guten Organisten zur Begleitung des Gemeindegesangs angewendet und besteht in freien Bewegungen der Mittelstimmen und des Basses mittels durchgehender Noten, Vorhalte u. s. w. zu der in der Ober- oder einer Mittelstimme liegenden oder wohl auch im Pedal genommenen Chormelodie. Der f. Ch. höherer Art hat aber seinen Zweck in sich selbst, ist selbstständiges Kunstwerk und kommt für Gesang und Instrumente in grösseren Tonwerken vor oder wird,

für Orgel gesetzt, als einzelnes Tonstück entweder zum Concertvortrage oder als Präludium beim Gottesdienste gebraucht. Geschickte Organisten pflegen eine kunstvoll contrapunktirende Behandlung derjenigen Chormelodie, welche nachher von der Gemeinde gesungen werden soll, dem Gemeindegesange selbst vorauszuschicken, weshalb dieser figurirte Orgelchoral auch Choralvorspiel genannt wird. Joh. Seb. Bach, der grösste Meister im f. Ch., hat diesen auf überaus mannigfaltige Art behandelt. Entweder liegt die Melodie als *Cantus firmus* in einer der vier Stimmen und die anderen contrapunktiren dagegen, meist mit einer festgehaltenen thematischen Figur; oder zwei Stimmen führen die Melodie im Kanon, die anderen contrapunktiren thematisch dagegen oder sind freie Füllstimmen; oder endlich eine Stimme trägt die Melodie vor und zwei andere machen einen Kanon dazu. Letztere beide Arten sind Choralkanon. Häufig wird auch die Chormelodie selbst, als Thema, meist melodisch und rhythmisch bereichert, mit fugenartigen Einsätzen und Imitationen von allen Stimmen verarbeitet (es ist dies der fugirte Choral), mitunter aber auch durchaus figurirt, gleichsam als eine freie Melodie über den Choral als Grundlage. Bestimmt abgrenzen lässt sich ein eigentlicher Begriff der Choralfiguration nicht recht, denn er umfasst eben jede Behandlung des Chorals mit bewegten Stimmen, die in ihrer Form durch die Verse der Melodie bedingt ist.

Figurirter Contrapunkt heisst ein Contrapunkt, dessen Noten kleiner sind als die des *Cantus firmus*; die verschiedenen Arten desselben s. unter Contrapunkt.

Filler le son (franz.; ital.: *filare il tuono*), wörtlich: den Ton ausspinnen (vom latein. *filum*, d. i. Faden), bezeichnet das an Tonhöhe und Klangstärke vollkommen gleichmässige Fortspinnen eines ausgehaltenen Tons, eines der Grunderfordernisse des sogenannten *bel canto*, oder der Kunst, schön zu singen, im Gegensatze zum Tremolo, dem Zittern oder Beben der Stimme.

Fillesac, Jean, franz. Theologe starb als Doktor der Sorbonne im Jahre 1638 zu Paris und hinterliess (nach Gerbert's Geschichte) in seinen »*Mélanges choisis*« mehrere die Musik betreffende Aufsätze. †

Filiberti, Orazio, italienischer Tonkünstler, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister in Montagnana, gab 1649 »*Salmi concertati a 3, 4, 5—8 voci, con 2 Violini*« heraus. †

Filipowicz, Elise, geborene Mayer, rühmlichst bekannte Violinspielerin und Componistin für ihr Instrument, geboren 1794 zu Rastadt, verdankte den höchsten Grad ihrer Ausbildung dem Meister Spöhr. Auf verschiedenen Concertreisen machte sie Aufsehen und erntete zugleich grossen Beifall.

Filippi, Gasparo, italienischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, hat sich, nach Walther, durch die Herausgabe von »Sing-Conzerten für 1, 2 bis 5 Stimmen« bekannt gemacht.

Filippini, Stefano, mit dem Beinamen *l'Argentino*, fleissiger italienischer Kirchencomponist, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Augustinermönch und Kapellmeister an San Giovanni evangelista in Rimini. Von seinen vielen Compositionen sind gedruckt: »*Salmi concertati a 3 voci con 2 Violini*« (Bologna, 1685). Viele halten ihn für identisch mit Stefano Argentini (s. d.).

Filippucci, Agostino, auch **Filippuzzi** geschrieben, italienischer Kirchencomponist und Lehrer im Gesang, Orgelspiel und Contrapunkt, war 1635 zu Bologna geboren und um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister an San Giovanni in Monte und als Organist an der Kirche der Madonna in Galiera zu Bologna angestellt. Als op. 1 hat er »*Messa e Salmi per un vespro a 5 voci con 2 Violini e ripieni*« (Bologna, 1665) veröffentlicht; andere eben solche Compositionen erschienen 1667 und 1671.

Filitz, Friedrich, trefflicher, um Erforschung der älteren Kirchenmusik besonders verdienter Gelehrter, geboren am 16. März 1804 zu Arnstadt in Thüringen, studirte Philosophie und brachte es in dieser Facultät bis zum Doctorgrad. Seit etwa 1843 lebte er in Berlin, seit 1848 privatisirend in München und starb am 28. November 1860 zu Bonn. Mit dem Ritter Karl von Bunsen befreundet.

hat er in dessen Auftrage zu dem Bunsen'schen Allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch (Hamburg, 1846) bearbeitet und herausgegeben: »Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch« (Berlin, 1847), welches Werk auf 38 Seiten eine sehr lesenswerthe sachkundige Einleitung des Bearbeiters enthält. Ferner veröffentlichte er in Gemeinschaft mit Ludw. Erk: »(150) Vierstimmige Choralsätze der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts« (Essen, 1845), worin sich auch neue Chormelodien von F.'s Composition befinden. Schöberlein's Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs (3 Bde., Göttingen, 1864—1868) verdankt F. viele Beiträge, ebenso lieferte er den Zeitschriften Cäcilia, Euterpe, Zimmermann's Darmstädter Schulzeitung und A. Diesterweg's Rheinischen Blättern Aufsätze über Kirchengesang. Endlich erschien noch als selbstständige grössere Schrift von ihm: »Ueber einige Interessen der älteren Kirchenmusik« (München, 1853).

Fillet, Jacob, kais. Kammermusiker in Wien, der 1727 als im Pensionsstande befindlich in den Listen der Wiener Hofkapelle aufgeführt wird.

Filomario, Fabrizio, vorzüglicher neapolitanischer Lautenist, den Capaccio 1634 in seinem Werke »*Forastiero Giornata*« I. p. 7 erwähnt. †

Filpen nennt man das fistulirende Ueberblasen mancher Orgelstimmen, welches entsteht, wenn unbeabsichtigt Pfeifen nicht den Ton, den sie ihrer Grösse nach geben müssten, sondern einen höhern Aliquotton (s. d.), die Oktave, Decime oder Duodecime, hören lassen, was man, wenn es beabsichtigt geschieht, entsprechender Ueberblasen, Uebersetzen oder Ueberschlagen (s. d.) nennen sollte. Dies F. geschieht leicht, wenn der Kern (s. d.) der Pfeife etwas zu hoch eingesetzt ist, oder wenn bei eng mensurirten Pfeifen der Wind zu stark gegen den Aufschnitt (s. d.) getrieben wird, oder wenn das Oberlabium (s. d.) verbogen ist. 2.

Filtz, Anton, tüchtiger Violoncellist und Instrumental-Componist aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, war um 1763 in der Mannheimer Capelle 1. Violoncellist und starb als solcher 1768 in frühen Jahren. Er erfreute sich auch als Componist eines bedeutenden Rufes. Seine hinterlassenen gedruckten Werke, nämlich: sechs Symphonien für acht Stimmen, op. 1; sechs Klaviertrios mit Violine und Bass, op. 2 und sechs Violintrios, op. 3; nicht minder seine Manuscripte (verschiedene Concerte für Violoncello, Flöte, Oboe und Clarinette, sowie viele Duos und Solos für Violoncello) sind hervorragende, von vollkommener Reife zeugende Schöpfungen, die den frühen Heimgang F.'s sehr bedauern lassen.

Filum (latein.) eigentlich der Faden, dann die Saite; auch der senkrechte auf- oder abwärtsgehende Strich (lat. *virgola*, franz. *queue*) an der Note. *F. ferreum* war ehemals die technische Benennung der Stimmkrücke bei den Orgelrohrwerken.

Filz, ein durch Walken von Wolle, Baumwolle oder Haaren bereiteter Stoff, findet in der Neuzeit, besonders im Pianofortebau starke Verwendung, doch fast ausschliesslich nur aus Wolle gefertigter, selten der aus Hasenhaaren. Im Handel kennt man englischen, französischen und leipziger F. von verschiedener Farbe, besonders weiss, grau, blau, grün und roth, der gewöhnlich in bis 1 Meter langen und breiten Tafeln von der verschiedensten Dicke gearbeitet ist; von diesen Fabriken wird letzteres in Deutschland am meisten gefordert. Ueber die Verwendung des F. theilt der Artikel B. Filzen das Nothwendigste mit. 2.

Fin (franz.), s. *Fine*.

Finalcadenz bezeichnet im Allgemeinen den letzten Schluss in der Haupttonart am Ende eines Satzes oder Tonstücks, in der Regel also einen Ganzschluss, mitunter auch einen Halbschluss (s. Ganzschluss, Halbschluss, Trugschluss); oder im Besonderen die in Instrumentalconcerten von den Solisten auf der gegen das Ende des Satzes hin gebräuchlichen Fermate eingelegte Fantasie, S. Concert und Fermate.

Finalclausel, s. *Clausula finalis*.

Finale (ital.) ist in seiner Hauptbedeutung der letzte Satz eines cyclischen Instrumentalwerks (s. Cyclische Formen), also der Suite, Sonate, Sinfonie, Partite, des Concerts, oder auch das Schlussstück eines Opernacts. — In ersterer

Bedeutung ist es der Inhalt, der poetische Hintergrund des ganzen Tonwerks, welcher den Charakter, den der letzte Satz haben soll, bestimmt. In der älteren, noch immer mustergültigen Sonaten- (Sinfonie-) Form, wie sie besonders Haydn hingestellt hat, ist das F. fast ausnahmslos ein leicht bewegtes munteres Tonstück heiteren, selbst humoristischen Charakters, welches die in den vorangegangenen Sätzen etwa ausgedrückten ernsteren und tieferen Gemüthsbewegungen beruhigt, oft sogar hinwegspottet und eine befriedigende Lösung herbeiführt. Die Ausarbeitung hält sich im Einklang mit diesem Inhalte, ist leicht dahinfliegend, auf natürliche Gestaltung basirt und verzichtet daher auf kunstvollere und kunstvollste Gestaltung. Jedoch findet man bereits bei Haydn, noch häufiger bei Mozart Schlussätze, deren Fassung klar beweist, dass ihre Componisten sich wohl bewusst waren, nicht jede Gedankenfolge, nicht jeder musikalische Inhalt sei typisch auf eine heitere, gefällige und anmuthig spielende Art zum Abschluss zu bringen. Bei Beethoven schon sind die kurz abfertigenden, ohne grössere Tiefe dahintänzeln- den Schlussätze ganz unterdrückt; sie sind kunstvoll ausgestaltet, bedeutend in Bezug auf Inhalt und Form und entweder durch heitere Anmuth, Humor, Lebhaftigkeit, ja Leidenschaftlichkeit die in den vorangegangenen Sätzen ausgesprochene ähnliche Stimmung noch gewaltig steigernd und abschliessend, auch etwaige Konflikte ausgleichend; oder den mächtigen Höhepunkt eines ernsten und grossartigen Ideengangs und einer dem entsprechenden Tonbewegung bildend, wie besonders in der *C-moll*-Sinfonie, mehreren seiner Quartette und Claviersonaten. Die gewöhnliche äusserliche Form des F. ist das Rondo (s. Sonate), welches in seiner Ausgestaltung wesentlich des einen, als Hauptgedanken hingestellten Themas das ganze Werk zu einem um so einheitlicheren Abschlusse bringt; nicht selten, wenn eine sehr nachdrückliche oder würdevolle Breite des letzten Satzes nothwendig erscheint, wird auch die Sonatenform mit oder ohne kürzere Introduction, mit erstem und zweitem Thema, Wiederholung des ersten Theils und auch angehängtem Schlusse aus einem neuen Motive angewendet. In Concerten ist das F., der inneren Anlage, aber auch nicht minder dem äusserlichen, der Virtuosität dienenden Zwecke entsprechend, fast immer überaus lebendig und brillant und mit glänzendem Passagenwerk reich ausgestattet, um abschliessend noch einmal die technischen Eigenschaften und Vorzüge des betreffenden Instruments in das hellste und vortheilhafteste Licht zu stellen. — Im musikalischen Drama, der Oper, gestaltet sich das F. zu einer Gruppe zusammenhängender in einander übergehender Scenen mit mehreren, gewöhnlich mehr- und vielstimmigen Sätzen von verschiedener Tonart, Ton- und Taktbewegung, darauf berechnet, die Handlung schneller fortzurücken und zu der längst vorbereiteten Katastrophe zu drängen. Demgemäss soll die Empfindung und die Handlung im dramatischen F. von jeder grösseren Ausbreitung und von längerem Verweilen absehen und nur darauf bedacht sein, dem gesteigerten Interesse und der Spannung des Beobachters an der Entwicklung des Ganzen Rechnung zu tragen. Grosse Arien, welche eine umständliche Darlegung des individuellen Empfindungsausdrucks bedingen, sowie andere breit angelegte lyrische Ergüsse sind daher ganz ausgeschlossen. Das F. enthält immer bedeutende Momente, entweder Verwickelung oder Entwicklung der Handlung und bietet dem Dichter wie dem Tonsetzer Gelegenheit, die mannigfaltigsten Empfindungen der verschiedenen Personen in aufeinanderfolgenden kurzen Solo- und Ensemblesätzen darzustellen und Conflictte herbei- oder zur Lösung zu führen. Ist dem Verfasser hiermit eine ausserordentlich schwierige, ja die schwierigste Aufgabe gestellt, welche sowohl umfassende Kenntniss der dramatischen Gesetze als auch völlig freie Beherrschung der tonlichen Ausdrucksmittel fordert, so ist die Lösung derselben doch ebenso interessant wie höchst dankbar. Zur Geschichte des Opern-F. ist zu bemerken, dass bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus die grosse Oper (*Opera seria*) gar keine Nummern hatte, die dem, was man jetzt F. nennt, entsprechen, und dass nachweislich zuerst Nicolo Logroscino (um 1745) in der *Opera buffa* den Versuch machte, den lyrischen Scenen durch die verschiedenartige dramatische Behandlung der Singstimmen ein gesteigertes Interesse zu verleihen; Piccini jedoch erst führte in

seiner »*Cecchina*« die ausgeführteren, reicher entwickelten, eigentlich vielstimmigen Musikstücke als Aktschlüsse ein, die bei Mozart, aber erst seit dem »Figaro«, zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangten. Ihm folgten denn auch bis auf Meyerbeer, diesen eingeschlossen, alle Operncomponisten der Folgezeit. Nur bei Wagner, der bis jetzt freilich noch vereinzelt in seinen Versuchen dasteht, ist vom F. und den meisten der bisherigen Opernerfordernissen keine Rede mehr; dieselben zeigen sich nur noch in Rudimenten, z. B. in den drei Aktschlüssen der »Meistersinger«, oder gar nicht (»Tristan und Isolde«, »Nibelungen«). Es bleibt abzuwarten, ob die Neigung der Zerstörung alles inneren selbstständigen Musiklebens in der Oper die Oberhand behält oder nicht. Im ersteren Falle würden Opern wie »Don Juan«, »Fidelio« u. s. w. zu höchstens nur noch historisch werthvollen Kunsterscheinungen herabsinken. — Noch ist zu erwähnen, dass der Ausdruck F. von den Italienern auch kurzweg als Name des Schlusstons der letzten Noten eines Tonstücks gebraucht wird, und von den Franzosen, als der der Tonica eines Satzes, weil auf derselben, vorausgesetzt, dass es ein Ganzschluss ist, der letzte Schluss gemacht wird; beim Halbschlusse, mit dem ein Tonsatz ebenfalls endigen kann, cadenzirt der Bass bekanntlich nicht auf der Tonica, sondern auf der Dominante. S. Ganzschluss; Halbschluss. — Endlich auch noch dient den Italienern der Ausdruck F. als Bezeichnung der starken, senkrechten Doppellinie, mit welchem der Schluss eines Musikstücks graphisch angezeigt wird.

Finalis (latein.), Adjectivum, welches in Zusammensetzungen mit *accentus* und mit *tonus* (oder *nota*) vorkommt.

F. accentus, s. *Accentus ecclesiasticus*. — *F. tonus* bezeichnet den Endton des Stücks oder Satzes, die Tonica. In den Kirchentönen hatten der authentische Haupt- und sein plagalischer Nebenton denselben Finalton. S. Tonart.

Finalnote, s. *Finale* (zu Ende des Artikels).

Finalzeichen, s. *Schlusszeichen*.

Finatti, Giovanni Pietro, italienischer Componist aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, gab eine Sammlung Messen, Motetten, Litaneien seiner Composition sammt ihren vier solennen Antiphonien für 2, 3, 4 und 5 Stimmen und Instrumente heraus. †

Finazzi, Filippo, italienischer Sopransänger (Castrat) und geschickter Componist, geboren 1710 in Bergamo, sang im Jahre 1728 bereits als Mitglied der italienischen Operngesellschaft in Breslau und trat dann als Kirchen- und Kammer Sänger in die Dienste des Herzogs von Modena. Um 1737 kehrte er gut bemittelt nach Deutschland zurück und kaufte sich zu Jersbeck bei Hamburg an. Dort erwarb er sich den vertrauten Umgang mit dem dänischen Geheimrath Baron von Ahlefeld und mit dem Dichter Hagedorn, welche ihn ganz besonders zur Composition anregten. Diese und andere seiner Freunde, sowie seine Untergebenen rühmten laut die ihm eigene Uneigennützigkeit, Rechtlichkeit und seine Talente. Im J. 1758 hatte er das Unglück, beide Beine zu brechen, in welchem hilflosen Zustande ihn die Wittve eines Dorfschmieds treu und aufopfernd pflegte, weshalb sie F. zur Gattin nahm und ihr sein ganzes Vermögen vermachte. Er starb auf seinem Landgute am 21. April 1776. Gedruckt sind von ihm sechs vierstimmige Sinfonien (Hamburg, 1754), und hinterlassen hat er die Oper »*Temistoclea*«, das Intermezzo »*la pace campestre*«, eine Cantate und viele Gesänge.

Finck, Heinrich, ein tüchtiger deutscher Tonkünstler, dessen Lebenszeit in die letzte Hälfte des 15. und in die erste des 16. Jahrhunderts fällt, stammte aus Sachsen und war Kapellmeister der Könige Johann Albrecht (1492) und Alexander (1501 bis 1506) am Hofe in Warschau. Er scheint sich später nach Wittenberg zurückgezogen zu haben und dort gestorben zu sein, in Folge dessen sich sein Leben und seine Werke für die Forschung vielfach mit denen seines Neffen Hermann F. (s. weiter unten) vermengen, mit dem er auch bis in die neueste Zeit hinein vielfach für eine und dieselbe Person gehalten worden ist. — In Salblinger's »*Concentus*« (Augsburg, 1545) befinden sich einige seiner Compositionen, und ein vier-

stimmiges »*Veni redemptor gentium*« von ihm steht im »*Liber primus sacrorum hymnorum, 134 hymnos continens etc.*« (Wittenberg, 1542). Endlich besitzt die Bibliothek in Zwickau eine um 1550 gedruckte Sammlung von 55 Liedern, betitelt: »Schöne auserlesene Lieder des hochberümpften Heinrici Finckens, sampt andern newen Liedern von den Fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen vnd auff die Instrument dienlich.« — F.'s schon erwähnter Neffe, Hermann F., nicht minder tüchtig und in seiner Zeit berühmt, ist, nach neueren Ergebnissen in Pirna geboren, lebte als Musiker in Wittenberg und erhielt um 1506 von August I. von Polen die Stelle seines Oheims in Warschau. Seit 1553 lebte er wieder in Wittenberg, woselbst von ihm Hochzeitsgesänge (Wittenberg, 1555), welche von S. W. Dehn zuerst und zwar in Liegnitz wieder aufgefunden wurden, erschienen sind; ferner kennt man noch ein Werk von ihm, betitelt: »*Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*« (Wittenberg, 1557), von dem die Pariser Bibliothek ein Exemplar besitzt. Lange Zeit wurde auch F. die Choralmelodie »Was Gott will, das g'scheh' allezeit« zugeschrieben; jetzt steht aber fest, dass diese Weise von ihm nur auf deutschen Boden verpflanzt worden ist und ursprünglich zu dem französischen Liede »*Il me suffit de tous mes maux*« gehörte. Ebenso soll er die noch jetzt gesungene Choralweise »Ach bleib' mit deiner Gnade« ($\bar{c} h a g a f e$) verfasst haben, obwohl die Textworte erst aus dem Jahre 1630 stammen.

Finck, Johann Georg, geschickter Orgelbauer aus Saalfeld, der um 1700 wirkte und sich besonders durch die Orgel zu Gera in der Stadtkirche und zu Schwarzburg einen Namen gemacht hat. Die Dispositionen dieser beiden Werke sind enthalten in Adlung's *Music. Mechan.* Bd. I. Seite 230 und 272; in demselben Werke Band II. Seite 9 findet man auch noch diese Werke betreffende historisch interessante Mittheilungen.

†

Finckelthaus, Gottfried, ein als lyrischer Dichter, Musiker und Lautenspieler gerühmter Stadtrichter zu Leipzig, der in den Jahren von 1634 bis 1657 daselbst im Amte war und dessen H. Schütz und Dedekind in dem Vorberichte zu ihren Liedern erwähnen, gab einige Werke unter dem Namen Greger Federfechter von Lützen heraus, in denen sich auch manches die Musik betreffende vorfindet. Als Poet charakterisirt ihn die mehr volksthümliche Weise, in der er im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen dichtete, wobei er freilich oft das Komische mit dem Platten verwechselt. Es lässt dies um so mehr einen Schluss auf seine compositorische Thätigkeit zu, als Melodien von ihm nicht mehr vorhanden sind.

†

Fine (ital., franz.: *Fin*), das Ende, der Schluss. Man setzt dieses Wort gewöhnlich zu Ende eines aus mehreren Sätzen bestehenden Tonwerks, wo es keinen anderen Zweck hat, als anzuzeigen, dass die Tondichtung nun aus ist und kein Satz weiter folgt. Nothwendig und von besonderer Bedeutung war das F. in den Arien der früheren Zeit und ist es noch in Tonsätzen, die aus einem ersten Theile und aus einem längeren oder kürzeren Mittelsatze zusammengesetzt sind und in denen der erste Satz bis zum Mittelsatz wiederholt werden soll. Alsdann schreibt man an das Ende des ersten Theils das Wort F. oder setzt statt dessen auch das Schlusszeichen \frown oder \smile , wodurch also der Schluss des ersten Theils als der wirkliche Schluss des ganzen Satzes hingestellt wird. Am Ende des Mittelsatzes (des Trios in Scherzo oder Menuett der Sonate, Sinfonie u. s. w.) pflegt man auf die Repetition des ersten Theils durch die Worte *Da capo sin' al Fine* (oder *sin' al* \frown), auch einfach durch die Abkürzung *D. C.*, oder wenn von einem bestimmten Zeichen an wiederholt werden soll, durch *Dal segno* (s. d.) aufmerksam zu machen.

Finé, Oronce, französischer Mathematiker, geboren 1494 zu Briançon, kam sehr jung nach Paris, wo er studirte und später von Franz I. zum Professor der Mathematik am königlichen Collége royal ernannt wurde, als welcher er 1555 am Octbr. starb. In seinen beiden Werken »*Protomathesis, seu opera mathematica*«

(Paris, 1532) und »*De rebus mathematicis hactenus desideratis libri IV*« (Paris, 1556) handelt er auch von Musik.

Finetti, Giacomo, italienischer Tonkünstler, geboren zu Ancona, war 1611 in seiner Vaterstadt Franziskanermönch und als Componist, wie als Kapellmeister rühmlichst bekannt, in welcher letzteren Eigenschaft er später an die Marcuskirche nach Venedig berufen wurde, wo er auch verschiedene seiner Werke zum Druck befördert hat, die Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon, 1812, Band I, p. 124 aufführt, als »*Psalmi vespertini 8 vocum*« (Venedig, 1611), »*Concerti a 4 voci*« (Venedig, 1615) u. s. w. †

Fingal, Fin Mac Coul oder Fianghal, der berühmte Held der gälischen Nationalsage, war zugleich Dichter und Sänger und lebte als Fürst von Morven (Morbhein) in Schottland, einer Provinz des alten Caledonien im 3. Jahrhundert n. Chr. Er soll seinen Sitz zu Selma gehabt, sich besonders in den Kämpfen der Römer in Britannien ausgezeichnet und seine Seezüge bis nach den Orkney's, Schweden und Irland ausgedehnt haben, wo er noch jetzt in alten Sagen lebt. Besonders aber tragen in allen Theilen des schottischen Hochlandes Ruinen und Höhlen (s. Fingalshöhle) seinen Namen. Sein Sohn war der berühmteste aller nordischen Barden, Ossian (s. d.), auf den F. seine Sangeskunst vererbte und der ihn auch besonders in seinen epischen Gesängen »Fingal« und »Temora« verherrlicht hat, in denen er F.'s Charakter als den edelsten schildert und u. A. auch seinen Tod besingt, ohne jedoch die näheren Umstände desselben anzugeben.

Fingalshöhle, eine der schönsten und auch in musikalischer Hinsicht naturmerkwürdigsten Grotten Europa's, an der Südwestseite der Hebriden-Insel Staffa in Schottland, wahrscheinlich nach dem alten Bardenkönige Fingal (s. d.) benannt. Sehr regelmässig von der Natur gebildete und perspectivisch geordnete Basaltsäulen tragen das Gewölbe, während der Boden vom Meere bedeckt ist. Sie hat eine Länge von 370 Fuss, ist am Eingange gegen 120, am Ende gegen 70 Fuss hoch und ungefähr 50 Fuss breit. Die im Innern herabträufelnde Feuchtigkeit bildet ganz eigenthümliche, überaus melodische Töne, die Mendelssohn, der diese Grotte 1828 besuchte, anregten, unter dem Namen F. eine seiner schönsten und poetischsten Tondichtungen, die »Ouvertüre zu den Hebriden« zu componiren.

Finger, Gottfried, ausgezeichnete Claviervirtuose und trefflicher Kammermusik-Componist, geboren in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Olmütz in Mähren, ging 1685 als fertig gebildeter Künstler nach London und fand Anstellung als Kapellmeister am Hofe Jacob's II. In dieser Periode seines Lebens componirte er die englische Oper »*The judgement of Paris*«, viele einzelne Stücke für die Londoner Bühne und Instrumentalstücke verschiedener Art. Jedoch verliess er im Jahre 1700 England, erwarb sich in Deutschland den Titel eines kurpfälzischen Kammermusik und hielt sich als solcher einige Zeit hindurch in Breslau auf. Sein Ruf war damals auch in Norddeutschland so bedeutend, dass er eigens nach Berlin berufen wurde, wo er zur Feier der im December 1706 vollzogenen Vermählung des preussischen Kronprinzen, nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm I., die Opern »Der Sieg der Schönheit über die Helden« und »Roxane« componirte und bei Gelegenheit der damaligen Hoffeste aufführte. Im J. 1717 wurde er fürstl. anhalt'scher Kapellmeister und in der letzten Zeit seines Lebens auch noch kurpfälzischer Kammerrath. Sein Todesjahr ist nicht mehr bekannt geblieben. — Unter den Tonkünstlern seiner Zeit wurde er in erster Reihe und mit grösster Achtung genannt. Man hat von ihm noch Solos für Flöte und für Violine, Quartette für drei Violinen und Viola, sowie für drei Violinen und Bass, endlich noch Violin- und Flöten-Sonaten, welche meist in London und bei Roger in Amsterdam im Stich erschienen sind.

Fingersatz oder **Fingersetzung** ist die allgemeine Bezeichnung für die Art und Weise des Gebrauches der Finger bei musikalischen Instrumenten. Während man sich aber bei den Saiten- und Blasinstrumenten überwiegend des Begriffes »*Applicatura*« (s. d.) zu diesem Zwecke bedient, ist bei den Tasteninstrumenten der Begriff F. der allgemein gebräuchliche, ohne dass darum in dem einen oder

dem andern Falle die Anwendung des nicht allgemein gebräuchlichen Ausdruckes verpönt oder wohl gar unverständlich wäre. Wir besprechen demgemäss hier nur den F., soweit er in seiner eigentlichen Benennung für Tasteninstrumente, speciell für das Clavier, vorkommt und verweisen in Bezug seiner Anwendung bei andern Instrumenten auf den Artikel *Applicatur* und auf die Specialartikel der einzelnen Instrumente. Die Lehre vom F. ist bis jetzt, so ernst sich auch alle Meister des Clavierspieles nach pädagogischer Seite hin damit beschäftigt haben, noch keineswegs bis zu der Höhe emporgestiegen, dass man für sie den stolzen Namen einer »Wissenschaft« beanspruchen könnte, dennoch haben die neuesten Phasen der Entwicklung des Clavierspieles der Ausbildung der zu einer systematischen Darstellung dieser Lehre nöthigen Factoren eine solche Vollendung gegeben, dass man wohl behaupten darf, die eigentliche Basis für die Lehre des F. in systematischer Form sei gewonnen. Der F. bildet in Gemeinschaft mit der Mechanik die Technik, d. h.: die mittelst des F. bestimmten Zwecken in der Praxis des Clavierspieles angepasste Mechanik ist die Technik. Eine vollendete Technik begreift daher ebensowohl eine durch und durch entwickelte Kunstfertigkeit der Hand mit ihren Gelenken, wie auch eine vollkommene Beherrschung des F. in sich; nur unter solchen Bedingungen wird es möglich sein, jede überhaupt ausführbare Schwierigkeit den Anforderungen der Kunst gemäss zu überwinden. Ob dabei die Grundidee bei der Einrichtung der Tasteninstrumente nach Ober- und Untertasten stets gewahrt bleibe, dass nämlich die Obertasten im Allgemeinen nur für die längeren Mittelfinger, den 2., 3. und 4. bestimmt sein sollen, kann für die vollendete Technik ganz gleichgiltig sein, wie denn auch der moderne F., wie er durch Chopin, Schumann und vor Allem Liszt angewendet worden, längst mit der traditionellen Regel gebrochen hat: den Daumen und 5. Finger bei Obertasten gewöhnlich zu vermeiden oder doch nur auf die alleräussersten Nothfälle zu beschränken. Durch diese Meister ist uns die allernothwendigste Basis für eine etwa mögliche systematische Darstellung der Lehre vom F. gegeben, die nämlich der absolut freien, durch keine ängstliche Rücksichten eingezwängten Bewegung der Hand und der Finger. Diese wiederum ist bedingt durch die vollendete mechanische Ausbildung der Hand, und dass die moderne Technik diese erreicht hat, unterliegt wohl keinem Zweifel. Wir wollen versuchen auf Grund jenes Principes der Freiheit in der Bewegung der Hand und ihrer Glieder diejenigen Grundsätze zu entwickeln, welche als systematisch d. h. allgemein giltig festgestellt werden können, müssen aber vorher, um den Anschauungen der Neuzeit sowohl ihre Berechtigung wie auch den ihnen gebührenden Werth zu verleihen, einen kurzen historischen Ueberblick über das Wesen des F. geben. Die vorher aufgestellte Behauptung, dass der vollkommen entwickelte F. auch eine vollendete Mechanik voraussetze, ist gewiss ebenso begründet, wie die Beobachtung, dass der F. im Allgemeinen auf allen Stufen seiner Entwicklung jederzeit von dem Grade der mechanischen Ausbildung der Hand abhängig war, ja, dass derselbe sogar durch die Handhaltung im Wesentlichen bedingt wurde. Es lassen sich überhaupt drei besonders hervorstechende Phasen in der Gestaltung des F. von der Zeit an, wo man über ihn unterrichtet ist, bis auf die Jetztzeit wahrnehmen; alle drei beziehen sich auf den Gebrauch des Daumens und 5. Fingers, woraus sich ergibt, dass in ihrer richtigen Verwendung eigentlich der Kernpunkt für die Lehre vom F. zu suchen sei. Unsere Kenntniss über diesen Gegenstand reicht nicht über das 16. Jahrhundert zurück; von da bis zu J. S. Bach, also bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, finden der Daumen und der 5. Finger entweder gar keine Verwendung oder doch nur eine sehr beschränkte. Bedenkt man, dass sich in der ersten Zeit des Clavierspieles Ellenbogen und Hände unter der Claviatur befanden, später dann die Hände zwar mit den Fingern in einer Linie liegen sollten, diese aber steif ausgestreckt gehalten werden muss, so verbietet sich ein Gebrauch des Daumens und 5. Fingers, also der kürzeren Finger, fast von selbst. Beide Gattungen der Handhaltung fallen noch in die Zeit vor J. S. Bach. Interessant ist es dabei, die Beobachtung zu machen, wie der Deutsche Ammerbach schon in seiner 1571 zu Leipzig erschienenen »Orgel- und Instrument-

Tabulatur« bei Aufstellung der Regeln vom F. eine Ahnung vom Gebrauche des Daumens bei der Tonleiter zeigt, während der Italiener Lorenzo da Penna fast 100 Jahre später in seinem 1656 zu Bologna in erster Auflage erschienenen Werke: »*Li primi albori musicali*« noch keine Spur davon zeigt. Ammerbach führt als »erste Regel von der Application der rechten Hand« folgendes an: »So ein Gesang ordentlich und gleich hinaufsteiget, so rührt man den ersten Clavem mit dem fördersten Finger, dem Zeiger genannt, welcher vorgezeigt wird durch die Ziffer 1. Den andern Clavem mit dem mittlern Finger, so durch die Ziffer 2 bedeutet wird. Also fortan einen Finger um den andern hinauf umgewechselt. So aber der Gesang wieder heruntergeht, so hebt man den ersten Clavem mit dem Goldfinger, welcher mit der Ziffer 3 gezeichnet wird, wieder an; den andern Clavem schlägt man mit dem mittlern, den dritten mit dem fördersten Finger und läuft also fortan mit dem zweiten fördersten Finger einen um den andern herab, als Exempli gratia:

<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1 _a

»Die andere Regel von der linken Hand lautet: Wenn ein Gesang hinaufsteiget, geschieht die Application in der linken Hand also: Der erste Clavis wird geschlagen mit dem Goldfinger 3, der andere mit dem Mittler 2, der dritte mit dem Zeiger 1, der vierte mit dem Daumen 0 und also fort mit dem Goldfinger wieder angefangen. Wenn sich aber der Gesang wieder heruntergiebt, hebt man mit dem Zeiger an, und folget mit dem Mittlern, also einen um den andern, bis zu Ende der Coloratur:

<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3 _a

Wir finden in dem letztern Beispiele für die linke Hand zwei Mal den Daumen 0 angewendet, bei *b* und *f*, aber nur beim Aufwärtssteigen in der Tonleiter, beim Abwärtssteigen dagegen tritt im Wesentlichen der F. ein, wie er in dem Beispiele für die rechte Hand gebraucht worden. Den 5. Finger, den Ammerbach mit 4 bezeichnet, lehrt er nur bei den Intervallen Quarte, Quinte und Sexte in Verbindung mit dem Zeiger 1, also z. B. *c*—*a* mit 1 und 4, bei den Intervallen Septime, Octave, None und Decime in Verbindung mit dem Daumen 0 also z. B. *f*—*a* mit 0 und 4. — Der Italiener Lorenzo da Penna giebt über die Applicatur folgende Regeln: »Aufsteigend bewegen sich die Finger der rechten Hand einer nach dem andern, zuerst der mittlere, dann der Ringfinger, wieder der mittlere, und so laufen sie abwechselnd fort, wobei wohl zu beachten, dass die Finger nicht zusammenschlagen. Im Herabsteigen aber bewegen sich der mittlere, dann der Zeigefinger, wieder der mittlere u. s. w. Die linke Hand verfähre beim Aufsteigen umgekehrt, d. h. sie nehme erst den mittleren, dann den Zeigefinger und sofort, beim Herabsteigen aber den mittlern, dann den Ringfinger u. s. w. Dasselbe lehrt der Verfasser noch in der 5. Auflage seines Werkes (Antwerpen, 1690), also fast noch unmittelbar vor der tiefeinschneidenden Wirksamkeit J. S. Bach's. — Zu der richtigen Beurtheilung des F. dieser ersten Periode dürfen wir nicht vergessen, dass die gleichschwebende Temperatur für die Tasteninstrumente noch nicht eingeführt, dass also von Obertasten nur *b* und *b̄* existirte, wodurch freilich der Entwicklung des F. ein engbegrenztes Feld angewiesen war. Eine eigenthümliche Erscheinung bildet der F. des Franzosen François Couperin (1668—1733) von seinen Landsleuten »le Grand« genannt, ein F., den man zum Theil genial, zum Theil sinnlos kühn und planlos, jedenfalls aber in einer Sturm- und Drangperiode befindlich nennen könnte. Couperin war seiner Zeit der hervorragendste der französischen Clavierspieler, und man darf deshalb seine Lehren als massgebend für den Standpunkt des französischen Clavierspieler ansehen. Aus diesem Grunde geben wir auch aus seiner Schule »*L'art de toucher du clavecin*« (Paris, 1717) ein Beispiel seines F., wie er ihn ausdrücklich für eine Stelle seiner Composition »*Le Moucheron*« gebraucht wissen will. Das Beispiel beweist gleichzeitig, wie Couperin sich schon einer tem-

perirten Stimmung bedient hat, weshalb denn auch dieser F. gegenüber dem planvollen, durchdachten eines J. S. Bach besonders interessant ist. Das angeführte Beispiel ist folgendes:



Couperin steht an der Grenze jenes Abschnittes, den wir als die erste jener drei wesentlich von einander verschiedenen Phasen in der Gestaltung des F. zu bezeichnen haben. Der überraschende Gebrauch des Daumens und 5. Fingers, der aber nirgends eine eigentliche Regel erkennen lässt, bildet gewissermassen den Uebergang zu dem zweiten Abschnitte in der Entwicklung des F., dessen Begründer J. S. Bach ist. Ob Bach mit den Werken und der Lehrmethode Couperin's bekannt gewesen, wird nicht mitgetheilt, obgleich eigentlich anzunehmen ist, dass Bach sich mit den hervorragendsten Erzeugnissen der Vergangenheit, soweit sie ihm, freilich bei damals schwierigen Verhältnissen, zugänglich gewesen, vertraut gemacht hat. Wie dem auch sei, wir wissen von J. S. Bach (und besonders durch das verdienstliche Werk seines Sohnes Philipp Emanuel: »Die wahre Art das Clavier zu spielen«, in welchem dieser der Nachwelt die Schule seines Vaters aufbewahrt hat), dass er durch Einführung der sogenannten »gleichschwebenden« Temperatur und damit der Eintheilung der Octave des Claviers in 7 Unter- und 5 Obertasten eine gänzliche Revolution in der Composition für dieses Instrument, wie auch in der Behandlung desselben beim Spiel hervorgebracht hat. Für den F. führte er den Gebrauch des Daumens und des 5. Fingers als Regel ein, wenn er auch mahnte, sich dieser kürzeren Finger für die Obertasten nur »im Nothfalle« zu bedienen. Nur mit Durchführung dieser Regel war es ihm möglich, seine schwierigen und complicirten stets polyphonen Sätze mit der Leichtigkeit vorzutragen, wie sie an ihm gerühmt wird. Das mehrstimmige Spiel in einer Hand hat in J. S. Bach seinen eigentlichen Urheber. — Bach's Söhne, und unter ihnen vorzüglich Friedemann und Philipp Emanuel, haben in Bezug auf das Clavierspiel nur des Vaters Methode fortgeführt; von ihnen haben die Zeitgenossen und Nachfolger gelernt, so dass die Regeln des F. sowohl bei Clementi, der ja noch ein vieljähriger Zeitgenosse Ph. E. Bach's gewesen, wie bei Mozart und dessen Schüler Hummel im Wesentlichen dieselben geblieben sind. Jeder von diesen Meistern hat mit Beibehaltung des obenangeführten J. S. Bach'schen Grundsatzes für den Gebrauch des Daumens und 5. Fingers je nach seiner Eigenthümlichkeit die Regeln über den F. specialisirt und nach seiner Art dargestellt; wesentlich Neues lässt sich von ihnen darüber nicht melden. So wollen wir den vortrefflichen Grundsatz, welchen Clementi an der Spitze seines *Gradus ad Parnassum* aufstellt:

»Der einfachste F. ist zugleich der regelmässigste und daher auch der beste, besonders bei Uebung der Tonleitern, wenn sie mit grosser Schnelligkeit gespielt werden sollen,«

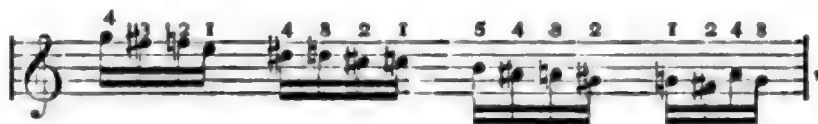
gern als einen auch für unsere Zeit und für alle Zeit gemeingiltigen Satz annehmen; wir müssten staunen, dass Clementi ihn schon ausgesprochen, wenn wir nur nicht wüssten, dass im Hinterhalte die ängstliche Vermeidung des Daumens und

•) Soll wohl heissen 5 4 5.

5. Fingers bei Obertasten verborgen läge. Hummel bringt sein »Fingersystem«, wie er es nennt, unter folgende 10 Gesichtspunkte (Th. II S. 115 seiner grossen Clavierschule):

- 1) Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.
- 2) Untersetzen des Daumens unter andere Finger und Ueberschlagen der Finger über den Daumen.
- 3) Auslassen eines oder mehrerer Finger.
- 4) Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.
- 5) Spannungen und Sprünge.
- 6) Gebrauch des Daumens und 5. Fingers auf den Obertasten.
- 7) Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzeren und Unterlegen eines kürzern unter einen längern.
- 8) Abwechselung eines oder mehrerer Finger bei wiederholtem Tonanschlage auf Einer Taste, und wiederholte Anwendung Eines Fingers auf zwei oder mehreren verschiedenen Tasten.
- 9) Eingreifen der Hände in einander und Ueberschlagen einer Hand über die andere.
- 10) Stimmvertheilung unter beide Hände und Fingerordnungslicenz beim gebundenen Styl.

Unter diesen 10 Rubriken ist so ziemlich Alles enthalten, was beim F. im Allgemeinen vorkommen kann, dennoch beschränkt sich alles dabei Angeführte auf specielle Regeln, die freilich durch Beispiele erläutert sind, ohne dass aber bestimmte Grundprincipien aufgestellt werden, die doch für ein System des F. unumgänglich nothwendig wären. Wenn Hummel sagt: »Ich betrachte diesen Gegenstand (die Lehre vom F.) als einen der wichtigsten meiner Lehre«, so finden wir nur eine Bestätigung unsrer Behauptung darin, dass für die vollendete Technik die vollkommene Beherrschung des F. einer der wichtigsten Factoren sei. — Die um die Pädagogik des Clavierspielles so verdienten Zeitgenossen Hummel's: J. B. Cramer, L. Berger, Fr. Kalkbrenner u. a. haben ebenfalls den Boden des J. S. Bach'schen F. verlassen. Carl Czerny, der wie François Couperin auf der Grenzscheide des ersten und zweiten Abschnittes stand, so den Uebergang vom zweiten zum dritten bildet, der hochverdiente Meister so vieler Heroen des Clavierspielles und auch des grössten, Franz Liszt, der fruchtbarste Autor pädagogischer Werke für's Clavier, den es je gegeben, der gewiss mit allen eigenthümlichen Maximen des F. der vergangenen und seiner Zeit vertraut, steht doch fast noch mit beiden Füßen im Felde seiner Vorgänger und macht nur hin und wieder, wir möchten fast sagen schüchtern, Versuche, welche an die Neuzeit erinnern, ja, ähnlich wie Couperin experimentirt er mit dem F. in unbegreiflicher Weise, wie folgt (2. Theil Etude 15 Heft II Schule der Geläufigkeit):



während er im Allgemeinen sich ganz dem Hummel'schen F. anschliesst. Ignaz Moscheles, der denkende musikalische Pädagog, lehrt zwar in seinen Etudenwerken durchgängig einen planvollen durchdachten F.; ob aber die häufig doppelt angegebene Fingersetzung, die einmal modern, einmal die hergebrachte classische ist, nicht doch eine Art Schwanken in der Ueberzeugung verräth, welcher Gattung der Vorzug zu geben sei, wollen wir bei einem so hervorragenden Lehrer nicht entscheiden; jedenfalls kennzeichnet sich darin der Uebergang zu den allgemeineren und freieren Anschauungen der Neuzeit, die wir nunmehr in den folgenden Zeilen auseinandersetzen wollen. Friedrich Chopin und Franz Liszt sind, wie schon erwähnt, diejenigen Meister, welche durch ihre genialen Leistungen sowohl in der Claviertechnik wie in der Vortragsweise, der Eine mehr nach der Seite des Poësievollen, Zarten, der andere mehr nach der Seite des Gewaltigen, Gigantischen hin neue Bahnen eröffnet haben. Wenn wir bei Chopin die poetische, zarte Seite seiner

Spielweise herausheben, so ist damit keineswegs gesagt, dass er nicht auch Momente der Kraft und gewaltigen Leidenschaft böte, ebensowenig bei Liszt, dass er nicht reich an sarten Momenten sei; hier kommt es aber darauf an, die wirklich eigenthümlichen und massgebenden charakteristischen Eigenschaften der Meister in den Vordergrund zu stellen. Es ist wohl unzweifelhaft, dass die Technik der Neuzeit, wie sie durch diese beiden Männer gestaltet worden, eine wirklich vollendete ist, d. h. eine solche, der nichts Mögliches unmöglich ist; damit ist die allseitige Ausbildung der Hand mit ihren Gliedern und Gelenken ausgesprochen. Die absolut freie Hand mit absolut freien, selbstständigen Fingern ist der Factor, mit welchem wir jetzt bei der Technik oder speciell für unsern Zweck, beim F. zu rechnen haben. In einer derartigen Mechanik erkennen wir die oberste Vorbedingung für die ganze Lehre vom F. Ist so jede zärtliche Rücksicht, jede Beschränkung für den Gebrauch des einen oder andern Fingers, wie des Daumens oder 5. Fingers überflüssig, so ist der oben angeführte Clementi'sche Grundsatz: »Der einfachste F. ist zugleich der regelmässigste und daher auch der beste u. s. w.« eine vollständige Wahrheit, weil er jetzt eben rückhaltlos zu nehmen ist. Der nach allen Richtungen hin absolut freigestellte Gebrauch des Daumens und fünften Fingers, den nur die bequeme Lage der Hand, nicht aber ängstliche Regeln bestimmen, bezeichnet in der Entwicklung des F. die dritte Phase, von der auch um der Allgemeinheit willen wohl zu erwarten ist, dass sie dauernd sein werde, es müsste denn die organische Construction unsrer heutigen Claviere geändert werden; ein Fall, der immerhin bei der rastlos sich entwickelnden Industrie eintreten kann, wenn man sich auch schon an die Construction der Tasten der Clavierinstrumente wie an eine unfehlbare gewöhnt hat. — Wir geben nun hier in Kürze auf Grund der Erfahrungen und Errungenschaften der neuesten Zeit unsere Anschauungen über die Lehre vom F. Diese ist in zwei Haupttheile zu zerlegen, den theoretischen und den praktischen Theil.

I. Der theoretische Theil lehrt die allgemeinen Grundsätze für die gesammte systematische Anordnung des F. Die Betrachtung fusst, wie oben erwähnt, auf dem Grundprincip der vollkommen in allen ihren Bestandtheilen, soweit sie zum Clavierspiel erforderlich sind, mechanisch entwickelten Hand, deren Lage man sich in natürlichster Form und durchaus ruhiger Haltung zu denken hat, und zwar im Allgemeinen mit derartiger Stellung der Finger, dass diese gekrümmt mit ihrer Fleischspitze die Untertasten treffen, etwas gestreckt aber die Obertasten berühren. Ueberträgt man diese allgemeine Lage auf eine dreifache Spannung der äussersten Finger, des Daumens und 5. Fingers, so dass diese entweder das Intervall einer Quinte oder einer Octave oder einer Decime greifen, während der Mittelfinger (der dritte) immer parallel der unter ihm befindlichen Taste gedacht wird, so lässt sich innerhalb dieser drei Lagen, der Quinten-, Octaven- und Decimenlage jeder F. construiren, der überhaupt in Betracht kommen kann. Es muss hier gleich im Voraus bemerkt werden, dass es sich zunächst darum handelt, die Grundlehren für den einfachen F. Einer Tonreihe, nicht für mehrstimmige Sätze, in ein und derselben Hand aufzustellen. Jederzeit bleibt die natürliche Folge der Finger die massgebende, mag die Lage sein, welche sie wolle. Um zu beurtheilen, welche Lage bei der Construction des F. zu Grunde zu legen sei, wird die Kenntniss der Harmonielehre unbedingt nothwendig sein. Jede Figur oder Passage gründet sich entweder auf die Tonleiter oder auf einen Accord. Der F. für die Tonleiter gehört absolut in die Quintenlage; denn die Tonleiter auf einer Octave besteht aus einer ganzen Quintenlage und einem Theile einer solchen. Da man als Schlussfinger im Allgemeinen den 5. wählt, so wird nach gewöhnlichem Brauch zuerst der nur aus drei Tönen bestehende Theil der Quintenlage vorausgeschickt, mit der vollständigen, vom Daumen bis zum 5. Finger, geschlossen; die auf mehr als eine Octave fortgesetzte Tonleiter lässt sich jederzeit auf systematisch wiederkehrende Theile von Quintenlagen zurückführen. Dass man bei den mit Obertasten beginnenden und resp. schliessenden Tonleitern den 5. Finger bisher nicht gebraucht, mit dem Daumen nicht anfängt und auf Obertasten denselben

nicht untersetzt, ist nach alter Lehre sanctionirt, keineswegs aber unumgänglich nothwendig. Würde man sich an den für *C*-dur gebräuchlichen *F.* für alle Tonleitern gewöhnen, und dies ist nur Sache der Uebung, so wäre dadurch das System für den *F.* der Tonleiter mit einem Schlage fertig. Wie vortheilhaft aber die consequente Anwendung der Quintenlage bei der Tonleiter ist, das möge ein fertiger Spieler beurtheilen, wenn er irgend eine Tonleiter auf 2 Octaven durch Anwendung der dreimaligen vollständigen Quintenlage ausführt; in keiner andern Weise wird ihm die dadurch erreichte Geschwindigkeit möglich sein, und doch ist das Untersetzen unter dem fünften Finger und das Uebersetzen mit demselben allein Sache der Gewohnheit d. h. der Uebung. Will man aber bei den mit Obertasten beginnenden Tonleitern dennoch den Grundsatz des traditionellen Gebrauches festhalten, so lässt sich auch dieser unter das Princip der Theile von Quintenlagen bringen, man darf hier nur als Merkmal aufstellen, dass die Grenze des Theiles einer Quintenlage immer durch eine Obertaste bestimmt wird. Für Passagen und Figuren, die aus Tonleitern bestehen, lässt sich der *F.* auf Grund obiger Erörterungen systematisch entwickeln. Werfen wir jetzt einen Blick auf Figuren, welche auf Grund irgend welcher Accorde des Accordsystems gebildet sind, so finden wir hier die Quinten-, die Octav- und Decimenlage reichlich vertreten. Alle Dreiklänge mit ihren Umkehrungen, ebenso die Septimenaccorde mit ihren Umkehrungen sind auf die Quintenlage zurückzuführen, doch ist dabei wohl zu beachten, dass hier, wo es sich um örtliche Entfernungen handelt, nur solche Septimenaccorde in Betracht kommen können, deren Septime höchstens als eine grosse zu bezeichnen ist, ein Accord wie *c e gis his* (also mit übermässiger Septime) ist nicht hierher zu rechnen. — Die Quintenlage des *F.* gilt für den Umfang einer Quinte, Sexte und Septime, d. h. so lange, wie die inneren Finger, der 2. 3. und 4., mit den Tasten parallel nebeneinander liegen können, während die äusseren, der Daumen und der 5., die Enden des Intervalles berühren, und dies zwar bei einer Hand von gewöhnlicher Spannkraft, d. h. einer solchen, welche mit dem Daumen und 5. Finger bequem und leicht eine None, mit einiger Anstrengung eine Decime greifen kann. Die Quintenlage z. B. von *c* bis *g* (für die rechte Hand) ist die allernaturgemässeste; hier ruht jeder Finger auf einer Taste, alle Finger liegen parallel der Lage der Tasten. Ob in dieser Lage nun einer der natürlichen Töne durch ein Zeichen verändert wird, kann im Wesen der Lage nichts ändern, denn z. B. *des* statt *d* wird mit einer geringen Streckung des 2. Fingers ebenso leicht erreicht, wie *d* mit dem gekrümmten Finger, ebenso bei den übrigen. Daraus folgt, dass alle Combinationen, welche von Figuren innerhalb dieser Position möglich sind, ohne Schwierigkeit ihren geordneten *F.* finden. Eine Sextenlage entsteht aus der Quintenlage zunächst durch einige Seitwärtsstreckung des Daumens nach Aussen, während die übrigen Finger in vollkommen normaler Position bleiben; diese kann aber auch erreicht werden, indem der 1. bis 4. Finger in normaler Position ruhen, während der 5. eine Seitwärtsbewegung macht; auch andere Combinationen der Seitwärtsbewegung, wie z. B. mit dem 4. und 5. Finger gemeinschaftlich, während die 3 übrigen normal ruhen, sind möglich. Die Septimenlage entsteht äusserlich zunächst durch Seitwärtsrücken des Daumens und 5. Fingers, während die 3 innern normal bleiben, dann auch in jeder andern Form, innerhalb jener äussersten Position der äusseren Finger, beständig aber so, dass der Mittelfinger wie auch bei allen späteren Lagen immer eine mit den Tasten parallele Position behält, so dass er gewissermassen das Perpendikel bildet, von dessen Spitze aus sich die übrigen Finger strahlenförmig unter mehr oder minder spitzen Winkeln entfernen. In der Octavlage entfernt sich der Daumen um eine neue Streckung von der Position, die er in der Septimenlage eingenommen, während der 5. seine dortgehabte Spannung behält und die inneren Finger sich je nach der Combination nebeneinander befinden oder ebenfalls irgend eine Spreizung machen, wodurch sie sich dann dem einen oder dem andern äusseren Finger mehr nähern. Die Decimenlage endlich erfordert die äusserste Spreizung des Daumens und 5. Fingers, ebenso eine grössere oder geringere der inneren Finger. Während nun die Nonenlage unter die Octavlage

rubricirt werden kann, ist die noch mögliche Undecimenlage (z. B. $\bar{a} \bar{d} \bar{f} \bar{i} \bar{s} \bar{a} \bar{d}$) allerdings der Decimenlage anzufügen, wird aber nur von bevorzugten Händen in ruhiger Lage erreicht werden können. Um für Figuren dieser verschiedenen Lagen den normalen F. zu bestimmen, ist freilich von vornherein nothwendig, dass der Spieler sofort die richtige Lage festzustellen wisse; er kann diesen Blick nur aus der gründlichen Kenntniss der Harmonielehre schöpfen, wird aber auf Grund dieser Wissenschaft jederzeit sicher operiren. Eine Combination der verschiedenen Lagen oder eine Fortsetzung einer und derselben für mehrere Octaven kann in dem System des F. nichts ändern. Es tritt dabei das sogenannte Ueber- und Untersetzen ein, welches aber, genau betrachtet, nur ein schnelles Versetzen derselben Lage ist, daher weder in der normalen Haltung der Hand, noch in dem normalen F. etwas ändern kann. Die 11. Etude A-moll aus Op. 25 von Fr. Chopin bietet für die Betrachtung und Bestätigung der hier gegebenen Erörterungen reichhaltiges Material. Obgleich, wie oben erwähnt, diese Andeutungen für einen systematischen F. zuerst auf das Spiel Einer Tonreihe in derselben Hand zu beziehen sind, so lassen sie sich doch auch weiter auf Doppelgriffe ausdehnen. Diese werden im fortlaufenden Spiele schwerlich das Intervall einer Octave überschreiten, meist in Terzen oder Sexten oder Octaven bestehen; dementsprechend wird der F. dafür jederzeit auf die Quinten- oder Octavlage zurückzuführen sein und sich aus der Combination zweier Finger innerhalb der betreffenden Lage herstellen lassen. Das mehrstimmige Spiel in derselben Hand wird ebenfalls nicht mehr als den Umfang einer Octave erfordern, wohl aber sich in allen möglichen kleineren Intervallen bewegen; im Allgemeinen wird dabei in der einen Stimme entweder der Daumen oder der 5. Finger als Ruhepunkt gedacht werden müssen, der für die Bewegung der andern Stimmen alsdann fehlende Finger wird durch den doppelten Gebrauch eines der übrigen 4 Finger ersetzt. Wo irgend möglich, soll auch hierbei stets die natürliche Fingerfolge beibehalten werden; sind hinter einander mehr als die vier Finger nothwendig, so tritt eine Lagenvertauschung nach Massgabe der noch zu besetzenden Töne ein.

II. Der praktische Theil der Lehre vom F. zerfällt in zwei Unterabschnitte: a) in die Lehre des F. für die allgemeine Schule der Technik, b) in die Lehre des F., soweit er in bestimmten Fällen rhythmischen oder logischen Gesetzen, welche sich in einem Musikstücke geltend machen, oder gewissen Gesetzen des Vortrages unterworfen werden muss. a) Die allgemeine Schule der Technik begreift einmal sämtliche Dur- und Molltonleitern und die chromatische Tonleiter mit allen möglichen Combinationen, dann auch die Arpeggien aller Accorde des gesammten Accordsystemes ebenfalls mit allen möglichen Combinationen in sich, lehnt sich also aufs Innigste an die Harmonielehre an. Der F. für diese Passagen und Figuren lässt sich nach den im theoretischen Theile besprochenen Grundanschauungen ohne Mühe bestimmen, nur für die chromatische Tonleiter ist hier noch eine Bemerkung hinzuzufügen. Diese Tonleiter besteht eigentlich, wenn man sie z. B. auf einer Octave von \bar{h} bis $\bar{a}is$ betrachtet, aus zwei vollständigen und einer unvollständigen Quintenlage, und zwar engen Quintenlagen, d. h. solchen, wo die Finger auf nebeneinanderliegenden Tasten in unmittelbarster Folge ruhen. Man hat von \bar{h} bis $\bar{a}is$ den 1. 2. 3. 4. 5. Finger, von \bar{e} bis $\bar{g}is$ ebenfalls den 1. 2. 3. 4. 5., für \bar{a} und $\bar{a}is$ endlich den 1. u. 2.; dies ist der eigentliche, der systematische F.; die fernere Octave würde dann nur die Wiederholung desselben F. bringen. Der hergebrachte F. lautet freilich anders, aber nur deswegen, weil der 5. Finger noch nicht in seiner universellen Brauchbarkeit eingeführt ist. (Weiteres über diesen interessanten Punkt geben wir an einer andern Stelle dieses Werks). Um den F. für die allgemeine Schule der Technik, ja möglichst erschöpfend zu behandeln, ist es von grossem Nutzen, die von dem hochverdienten Lehrmeister Hummel aufgestellten 10 Punkte seines Fingersystems (s. Seite 526) der näheren Betrachtung zu unterwerfen und zu erwägen, wie weit dieselben bereits durch die im theoretischen Theile gegebenen Erörterungen erledigt sind, wie weit sie der Schule

noch Neues hinzufügen. b) Ein eignes, wichtiges Kapitel bildet diejenige Lehre vom F., welche sich an gewisse Erscheinungen in den Musikstücken knüpft. Hier kann eine systematische Lehre nicht gegeben werden, da eben die möglichen Fälle eines eigenthümlichen F. sich ganz entschieden nicht in bestimmte Kategorien bringen lassen. So kann der Rhythmus innerhalb eines Taktes erfordern, dass die fortlaufende Reihe der Finger plötzlich unterbrochen werde, und zwar kann dies sowohl durch den Rhythmus, soweit wir ihn auf die Wertheintheilung der Taktglieder beziehen, wie durch den Rhythmus, welcher die Anordnung der Taktglieder nach logischen Gründen bestimmt, geschehen. Man sehe sich Ausgaben J. S. Bach'scher oder Ph. Em. Bach'scher Werke an, wie sie unter der scharf kritischen Feder Hans von Bülow's hervorgegangen sind, und man wird zahlreiche Beispiele dafür finden. Noch häufiger sind aber die Fälle, wo durch das Eintreten des musikalischen Komma's der normale F. gestört werden muss, wo also eine Gedanken-trennung auch eine Veränderung der Handlage in der Ausführung bedingt und damit ein anderer als der regelmässige F. herbeigeführt wird. In allen diesen Fällen wird die Kenntniss des musikalischen Satzbaues, der Formenlehre, die richtigen Wege zeigen. — Dieser Theil der praktischen Fingersatzlehre bildet, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, den syntaktischen Theil der ganzen Lehre, also den schwierigsten, weil er, mit scharfem und feinsinnigem Urtheil gehandhabt, oft dem strengen Systeme spottet. Ein Gleiches dürfte noch von denjenigen Eigenthümlichkeiten des F. gelten, welche durch gewisse Vortragsweisen von den Meistern eingeführt sind. So bedient sich Chopin bei zarten Stellen in der chromatischen Tonleiter des 4. und 5. Fingers, dieses für die Untertasten, jenes für die Obertasten, wahrscheinlich nur deshalb, weil die sogenannten »schwachen« Finger der Zartheit die meiste Garantie bieten. Aehnlich bedient man sich ein und desselben Fingers bei einer fortlaufenden Reihe von kurzen oder getragenen Noten, entweder eines der »schwachen« im Piano oder eines starken im Forte. Da indessen dergleichen Fälle zu den Besonderheiten zu rechnen sind, so erschüttern sie ebensowenig das allgemeine System des F., wie die subtilen Wendungen einer Sprache die allgemeine Grammatik derselben illusorisch machen; sie berechtigen vielleicht um so mehr zu der Hoffnung, dass der freie Gebrauch aller Finger immer mehr zum Gesetz erhoben wird. Denn dadurch allein wird der F. der von der neueren Schule geforderten absoluten Mechanik ebenbürtig werden und wird sich in ein absolutes, allgemein gültiges System bringen lassen.

Dr. J. Alsleben.

Fingerschneller und Fingerspanner, zwei von Leonhard Mälzel in Wien 1836 und 1837 erfundene Maschinen, durch welche der zum Clavierspielen nöthige Fingermechanismus, besonders in Bezug auf einen runden schnellen Triller und auf die Spannfähigkeit beider Hände gefördert werden sollte. Zu grösserer Verbreitung sind diese Hilfsmittel jedoch nicht gelangt und daher jetzt verschollen.

Finl, Michele, italienischer Operncomponist, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Neapel, hat nach Laborde zu Venedig in den Jahren 1731 und 1732 eine grosse Oper »*Gli Sponsali d'Enea*« und zwei Intermezzos »*Jericca e Varronea*« und »*I dei birbia*« in Musik gesetzt.

†

Fink, Christian, vortrefflicher deutscher Orgelvirtuose und Musiktheoretiker, geboren am 9. Aug. 1831 zu Dettingen bei Heidenheim (Württemberg), war der Sohn eines Schullehrers. Neben seinen Studien in den alten Sprachen erhielt er den Unterricht in der Musik bis zu seinem 15. Jahre vom Vater. F. versah im 11. Jahre häufig den Organistendienst des Vaters und spielte im 13. Jahre bereits die grosse A-moll-Fuge von S. Bach. Während der Jahre 1846–1849 hielt sich F. in Stuttgart auf, durchlief daselbst das Waisenhaus-Seminar und hatte nebenbei theoretischen Unterricht bei dem dortigen Musikdirektor Dr. Kocher. Noch im J. 1849 als Musikgehülfe an das königl. Seminar zu Esslingen berufen, setzte er seine Musikstudien in umfassendster Weise privatim fort, so dass er nach erstandener Prüfung im J. 1853 sofort in die Oberklassen des Leipziger Conservatoriums eintreten konnte. Nach anderthalbjährigem Aufenthalt daselbst ging er mit der ersten Censur — »sehr vorzüglich« — nach Dresden, wo er sich mehrere Monate

lang unter Joh. Schneider's Leitung im Orgelspiele fortbildete. Auf kurze Zeit 1855 in sein Vaterland zurückgekehrt, zog es ihn unwiderstehlich wieder nach Leipzig, wo er vorzugsweise im Hauptmann'schen und Richter'schen Hause viel des Anregenden und Angenehmen erlebte. Als Orgelvirtuose betheiligte sich F. bei verschiedenen Kirchenconcerten in Leipzig z. B. bei Aufführung der Liszt'schen Graner Messe (I. Tonkünstlerversammlung) etc.; von 1856 bis 1860 übernahm er sämtliche Orgelvorträge in den Riedel'schen Concerten und wurde 1860 zum Ehrenmitglied des Riedel'schen Vereins ernannt. Nach fast 7jährigem Aufenthalte in Leipzig liess F. sich bestimmen, den wiederholt an ihn ergangenen Ruf auf die Stelle eines Hauptlehrers und Musikdirektors am königl. Seminar in Esslingen, verbunden mit der Musikdirektor- und Organisten-Stelle an dortiger Hauptkirche, anzunehmen. Nach zweijähriger Wirksamkeit in diesen Stellungen erhielt er den Titel und Rang eines Professors. Unter F.'s Leitung steht auch der dortige Oratorienverein, dessen Leistungen unter ihm allseits wärmste Anerkennung gefunden haben, zumal auch die gediegensten Programme die Aufführungen dieses Vereins auszeichneten. — Als Componist ist F. gleich ausgezeichnet wie als Virtuose und Lehrer. Er hat gegen 50 Werke bis jetzt geschrieben und veröffentlicht, nämlich 4 Orgelsonaten, viele Orgeltrios, Fugen, Präludien, 4 Clavier-sonaten u. s. w., Psalmen mit Orchester oder Orgel, für gemischten oder Männerchor, ein- und mehrstimmige Lieder, Duette u. s. w. Viele dieser Werke zählt die Kritik mit Recht zu den besten der Neuzeit, da sie Talent und gediegenes Wissen bekunden.

Fink, Gottfried Wilhelm, deutscher Componist und Dichter, sowie musikalischer und theologischer Schriftsteller, wurde am 7. März 1783 zu Sulza an der Ilm geboren. Nach dem um 1790 erfolgten Tode seines Vaters nahm ihn mit seiner Mutter und seinen beiden Brüdern seine Grossmutter in ihr Haus, wo er eine gute bürgerliche Erziehung erhielt. Der Cantor Gressler unterrichtete den Knaben im Clavier- und Orgelspiel, der als Schüler der lateinischen Stadtschule in Naumburg wegen seiner schönen Sopranstimme und seiner Sicherheit im Treffen sehr geschätzt war. Gleichfalls früh entwickelte sich seine Vorliebe zur Dichtkunst und ebenso zur Composition; eifriges Selbststudium von Türk's Unterweisung im Generalbassspielen ging damit Hand in Hand, und seine Kunstversuche fanden freundliche Aufnahme und Aufmunterung. Von 1804 bis 1809 studirte er in dem ihn mächtig anregenden Leipzig Theologie und Philosophie, beschäftigte sich mit geschichtlich-musikalischen Forschungen und dichtete und componirte Lieder, welche ihn vortheilhaft bekannt machten. Ein theoretischer Artikel von ihm »Ueber Takt, Taktarten und ihr Charakteristisches«, auf Anregung Aug. Apel's geschrieben, erschien 1808 in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung. Im J. 1809 trat er das Predigtamt an und war von 1810 bis 1816 der Vertreter des kränklichen reformirten Pastors Petiscus in Leipzig. Gleichzeitig gründete er (1812) eine Erziehungsanstalt und stand derselben als Direktor bis 1827 vor. Fünf Kinder, die er aus zwei Ehen, mit Charlotte Nicolai und deren Schwester Henriette, hatte, gingen ihm im Tode voran. Im J. 1827 wurde ihm die Redaktion der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung übertragen, ein Amt, das er überaus gewissenhaft und ehrenvoll, aber allerdings weniger energisch und geschickt und deshalb nicht frei von Anfeindungen, bis zum J. 1841 führte, worauf er, seit 1842, an der Leipziger Universität, deren Musiklehrer er war, Vorlesungen über Musik hielt, die ihrer Klarheit, Frische und Tiefe wegen zahlreiche Zuhörer herbeizogen und nicht minder wie seine vielen Schriften anregend wirkten. Er starb am 27. Aug. 1846 zu Leipzig und hinterliess den Ruf eines edlen, liebenswürdigen und durchaus bescheidenen Mannes, dessen anspruchsloses Streben und Wirken als Muster gelten darf und von der Leipziger Universität durch Verleihung des Ehrendoktor-Diploms, von der Akademie der Künste in Berlin und zahlreichen musikalischen Gesellschaften durch die üblichen Auszeichnungen anerkannt worden war. — Es ist noch ein Blick auf F.'s ausgebreitete Thätigkeit, soweit sie die Musik berührt, zu werfen. Seine im Druck erschienenen Compositionen datiren seit 1806 und bestehen in: Stücken für Clavier und Violine; Liedern und Balladen in thüringischer

Mundart; vielen mehrstimmigen Gesängen; den älteren »häuslichen Andachten« (3 Hefte, Leipzig, 1810); Liederheften, theils mit theils ohne seinen Namen, zum Besten der in den Freiheitskriegen Verwundeten; mehreren Heften Liedern von Goethe und anderen Dichtern; dem »musikalischen Hausschatz der Deutschen«, einer Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen (Leipzig, 1843 und in späteren Aufl.); fünf Terzetten für Sopran, Alt und Bass; der »deutschen Liedertafel«, einer Sammlung von vierstimmigen Männergesängen u. s. w. Mehrere seiner Dichtungen wie seiner Melodien sind Eigenthum des deutschen Volkes geworden, was am besten für deren Gemüthlichkeit, Innigkeit und Fasslichkeit spricht, so z. B. »Das Wunderkraut« (Wider alle Wunden etc.), von ihm gedichtet und »Das Abendläuten« (Aus dem Dörflein da drüben, vom Thurme herab etc.) von ihm gedichtet und componirt. — Die musiktheoretischen und geschichtlichen Werke F.'s sind: »Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik« (Essen, 1831); »Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst« (Leipzig, 1836; 2. Aufl. Langensalza, 1862); »Wesen und Geschichte der Oper« (Leipzig, 1838); »Der neu-musikalische Lehrjammer« (Leipzig, 1842); »System der musikalischen Harmonielehre« (Leipzig, 1842); »Der musikalische Hauslehrer« (Pesth, 1846; 2. Aufl. Leipzig, 1851) und »Musikalische Compositionslehre mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit u. s. w.«, nachgelassenes Werk (Leipzig, 1847). Daran reihen sich zahlreiche Aufsätze und Artikel von ihm in der allgem. musikal. Zeitung, in der Encyclopädie von Ersch und Gruber, in Schilling's Lexikon der Tonkunst und in Brockhaus' Conversations-Lexikon, dessen 8. Auflage er in ihrem musikalischen Theile redigirte, Dank welcher Mühewaltung die 9. Auflage die Biographie des bescheidenen Privatgelehrten schuldig blieb.

Fink, Leonhard, ein vortrefflicher deutscher Basssänger, geboren am 7. Juli 1787 zu Göttweich, war Ordensgeistlicher der Benedictiner, Capitularkammerer und Kanzleidirektor im Domstifte Melk.

Finke, Johann Georg, s. **Fincke**.

Finno, Jacob, wirkte als Prediger zu Abo in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat sich als Musikverständiger durch folgende Werke erwiesen: »*Cantiones piae Episcoporum veterum in regno Sueciae, praesertim magno Ducatu Finlandiae usurpatae, cum notis musicalibus*« (Greifswald, 1582 und Rostock, 1625) und »*Hymni ecclesiastici Finnici idiomatis auctis*«. †

Finold, Andreas, auch **Flunolt** geschrieben, deutscher Tonsetzer, geboren zu Neuhausen in Thüringen, lebte als Schulmeister, nach Walther sogar nur als Scholdiener zu Schloss Heldrungen im Anfange des 17. Jahrhunderts und hat folgende seiner Compositionen veröffentlicht: »*Magnificat Genethliacum 8 voc.*« (Erfurt, 1616); »*Prodromus musicus, oder 3 Magnificat 8 voc.*« (Erfurt 1620) und »*Die fröhliche Auferstehung Jesu Christi, mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen gesetzt*« (Erfurt, 1621). Vgl. *Draudii Bibl. Class.* p. 1631. †

Finot, Domenico, ein wahrscheinlich italienischer Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, hat nach *Draudii Bibl. Class.* im J. 1549 *Modulationes* unter dem Titel »*Fructusa*«, 1563 vierstimmige Psalme nebst 2 *Magnificats* und 1564 und 1565 zwei Theile fünfstimmiger Messen zu Venedig drucken lassen. †

Finth, deutscher Lautenmacher von Ruf, dessen Tüchtigkeit auch in Paris, woselbst er 1765 bis 1780 eine Werkstätte hatte, grosse Anerkennung fand.

Finto, (ital.), der Trugschluss (s. d.).

Flocchi, Vincenzo, französischer Componist italienischer Abkunft, geboren 1767 zu Rom, war Schüler Fenaroli's auf dem Conservatorio della Pietà de'Turchini zu Neapel und nahm 1802 seinen Aufenthalt in Paris, nachdem er in seinem Vaterlande mit 16 Opern, aber ohne bleibenden Erfolg hervorgetreten war. Kein besseres Resultat erzielte in Paris seine nach einem Goldoni'schen Texte gearbeitete Oper »*Le valet de deux maîtres*«, welche auf dem *Théâtre Feydeau* zur Aufführung gelangte, und F. beschränkte sich in Folge dessen darauf, Gesang- und Compositionsunterricht zu ertheilen. Im J. 1807 gab er in Verbindung mit Choron »*Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*« heraus, und ein Jahr später erschienen von

ihm zwei- und dreistimmige Ricercati mit Generalbass. Erst 1811 versuchte er es nochmals mit einer Oper, betitelt »*Sophoclea*«, abermals jedoch ohne bedeutenderen Erfolg, worauf er noch mehrere komische Opern folgen liess, welche entweder keinen Anklang fanden, oder gar nicht erst aufgeführt wurden. Er starb zu Paris im J. 1843.

Flocco, Pietro Antonio, italienischer Componist, geboren zu Venedig um die Mitte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Anfange des 18. Jahrhunderts zu Brüssel als Kapellmeister an der Liebfrauenkirche von Sablon und liess »*Sacri Concerti a una e più voci*« (Antwerpen 1691) und »*Missa e Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci, con 3, 4 e 5 Stromenti*« bei Roger in Amsterdam drucken. Viele andere Kirchenstücke im Manuscript von F.'s Composition befinden sich noch jetzt zu Brüssel, Antwerpen und Gent. — Sein Sohn Joseph Hector F., der unmittelbare Amtsnachfolger seines Vaters, geboren zu Brüssel, liess 1730 »*Motetti a 4 voci, con 3 Strom.*« und zu Augsburg bei Lotter »*Adagio et Allegro pour le Clavecin*« drucken. Er lebte noch im J. 1752 und wurde auch als fertiger Clavierspieler gerühmt. — Von einem Domenico F. befinden sich auf der Pariser Staatsbibliothek eine Messe und Psalmen im Manuscript. Die näheren Lebensumstände dieses Tonsetzers haben sich aber nicht ermitteln lassen.

Flochetto (ital.) etwas heiser, rauh. — *Fiocchezza*, die Heiserkeit. — *Fioco*, heisser, rauh, schwach.

Floido, Vincenzo, italienischer Kirchencomponist, geboren 1782 zu Bari, machte seine musikalischen Studien auf dem unter Paisiello's Leitung stehenden Conservatorium zu Neapel und liess sich 1812 als Musiklehrer in Pisa nieder. Er hat zahlreiche Arbeiten für die Kirche geliefert.

Fioravanti, Valentino, berühmter italienischer Componist, der für den Abschluss der älteren italienischen komischen Oper von hoher Bedeutung geworden ist. Im November 1770 zu Rom geboren, wurde er daselbst Musikschüler Jannacconi's und wandte sich zu seiner höheren Ausbildung später nach Neapel, wo die Erinnerung an Scarlatti auf dem Conservatorio della pietà de'Turchini, welches er bezog, in der höchsten Lebendigkeit sich erhalten hatte. Beeinflusst von dem strengen regelrechten Gesetz der älteren italienischen Oper, strebte er in seinen frühesten Arbeiten vor Allem nach festen und klaren Umrissen in den Tonformen. Die erste Oper, welche man als aufgeführt von ihm kennt, war »*Con i matti il savio la perde, ovvero le pazzie a vicenda*« (Florenz, 1791). Bald darauf nach Turin berufen, ergriff ihn der Zug der Zeit nach Ausbildung der von Pergolese angeregten Richtung der komischen Oper und liess sein lebendiges Talent für frische komische Skizzirung und seine Fähigkeit, in der Musik das Element der sprachlichen Gegensätze nachzubilden, hier im vollsten Lichte erscheinen. Im J. 1797 veröffentlichte er dort »*Il furbo contra il furbo*« und bald darauf »*Il fabro parigino*«. Da zu derselben Zeit Cimarosa in Wien durch seine »*Heimliche Ehe*« einen Aufschwung innerhalb der italienischen Oper anstrebte durch strengeres Anlehnen an die von Mozart angebahnte geistvollere Art des musikalischen Dialogs, so versuchte auch F. sich einige Zeit in dieser Richtung. In seinen nun folgenden Opern »*La capricciosa pentita*«, die 1805 in Paris ungeheuren Beifall fand, wie auch in späteren Arbeiten, so in seiner vorletzten Oper »*Gli amori di Comingio e d'Adelaide*« (für Neapel) hielt er diesen Standpunkt inne. Mittlerweile war F. selbst in Lissabon als Intendant der königl. italienischen Oper thätig gewesen, hatte dort u. A. die Oper »*Camilla*« componirt und kehrte 1807 nach Paris, dem Hauptschauplatz seiner Triumphe, zurück. In letztgenannter Stadt machte sich nun sein Streben nach Seite des Burlesken und Possenhaften hin Luft, und das kleine Komödiantenwesen, die Wanderbühne wurde damals Gegenstand seines musikalischen Witzes. Bei dem grossen Reichthum Italiens an kleinen Bühnen konnte er eine Menge komischer Figuren finden, die er mit grossen drastischen Effekten ausstattete. Seine »*Virtuosi ambulanti*« (die reisenden Komödianten) wurden in Paris 1807 mit ungeheurem Beifall aufgenommen und zogen selbst für Augenblicke die Aufmerksamkeit des Publikums von den Siegen ab, die Napoleon gerade damals in Ostpreussen erfochten

hatte. Nach Deutschland drangen mit fast beispiellosem Erfolg seine »*Cantatrice villane*« (die Dorfsängerinnen) vor, das gelungenste und zierlichste Werk, das er geschaffen und in welchem der in reiferen Jahren gewonnene, an Cimarosa erinnernde Dialog sich paart mit den frischen übermüthigen Affecten und den komischen Lichtern, die seine Jugend liebte. Mit F. war nun die komische Oper Italiens, die aus dem strengeren formalistischen Styl der früheren Opera seria herausführte, an den Punkt gekommen, wo alle Effekte derselben im reichsten Masse sich verwerthen liessen. Indem sie jetzt nur das eigentliche Bühnentreiben persifflirte, gleichsam ihren eigensten Stoff der komischen Handlung unterbreitete, fühlte man, dass der Drang nach höheren Formen zum Durchbruch kommen musste. Von den »Dorfsängerinnen« brauchte man nur einen Schritt weiter zu gehen und man sah sich genöthigt, zu den reicheren Mitteln zu greifen, wie sie die deutsche Oper bot. Als Rossini nach dem Durchbilden der reinsten italienischen Melodik im »*Tancredi*« sich ebenfalls zur komischen Oper wandte, war er genöthigt, zu Mozart zurückzugreifen, und der »*Barbier von Sevilla*« ist der Schritt, der von F. weiter leitet zu der Regenerirung der italienischen Oper, die den Namen Rossini so hoch gestellt hat. Ehe es dahin kam, war F. von Paris nach Neapel zurückgekehrt, wo ihn schon früher König Ferdinand I. zum Ehrenbürger ernannt hatte. Dort entstanden die mit grossem Beifall aufgenommenen Opern: »*I raggiri ciarlataneschi*«, »*Raoul de Crequi*« und, wie schon erwähnt, »*Gli amori di Comingio*«. Einen Ruf Napoleon's, die kaiserl. Privatkanpelle in Paris einzurichten und zu dirigiren, lehnte er, alten Grundsätzen getreu, ab. Die Lorbeeren des Schwanes von Pesaro aber fingen an, auf den frischen Geist F.'s drückend zu wirken. Als Rossini in Italien Mode geworden, hörte F. auf, komisch zu schreiben und wandte sich von da ab, zumal ihn der Papst 1816 zum Kapellmeister an St. Peter ernannte, der kirchlichen Composition zu, kehrte also zu der Musikgattung zurück, aus der sich die italienische Opernmusik überhaupt erst entwickelt hatte. Die Studien seiner Jugend, das Element der Scarlatti'schen Schulung, gaben ihm Kraft, auch hier mit Geist zu wirken. Nur einmal noch hat er dem allgemeinen Drängen nachgegeben und für Neapel eine letzte Oper »*Il Ciabattino*« geschrieben. Er sah noch die Weiterentwicklung der italienischen Oper unter Rossini bis zu dem Punkte hin, wo sie sich im »*Tell*« mit Mitteln deutscher und französischer Musik auf's Innigste verband und erlebte auch, während er eine Menge von Messen, Offertorien und anderen Kirchenwerken componirte, dass sein Rival, Rossini, schliesslich schwieg. Durch Alter und Krankheit hinfällig geworden, wollte F. im Sommer 1837 das gesündere Klima von Neapel wieder aufsuchen, starb aber auf der Reise dahin, vom Schlagfluss erlitt, am 16. Juni genannten Jahres zu Capua. — Ausser seinen die Zahl 50 erreichenden Opern hat auch eine Reihe von in der That reizenden Liedern mit Pianofortebegleitung seiner Composition in Italien und im Auslande lebhaften und nachhaltigen Beifall gefunden, die denn auch noch jetzt vielfach gepflegt werden. F. überhaupt war, alle seine Vorzüge zusammengefasst, ein feinsinniger Musiker, mit gewandtem Blick und lebendigem Geiste, dazu voller Begabung, gegebene Formen weiter zu bilden, aber nicht von genügender Frische und Individualität, um dasjenige energisch und reformatorisch einzuleiten, was der italienischen Oper noth that. Er bildete allerdings für Rossini die Staffel vor, aber dieser erst wusste die Reform auch durchzuführen.

R. Benfey.

Fioravanti, Vincenzo, Sohn des Vorigen, geboren um 1810 zu Neapel, war ebenfalls Operncomponist und als Kirchenkapellmeister in seiner Vaterstadt angestellt. Seine erste Oper »*La scimia portentosa*« erschien daselbst 1831 auf der Bühne, und es folgten in einem Zeitraume von ungefähr zwanzig Jahren noch etwa zwölf andere, von denen »*I due caporali*«, »*Un matrimonio in prigione*«, »*Le dame ed il zocolajo*«, »*Il notaro d'Ubeda*«, »*Non tutti i pazzi sono all' ospitale*«, sämmtlich komischen Inhalts, nicht ohne Erfolg aufgeführt wurden. Seinen berühmten Vater jedoch, der zugleich sein Lehrer war, hat F. in keiner Beziehung erreicht.

Fioravanti, Pietro, ein römischer Componist, brachte im J. 1787 ein Inter-

mezzo »*Il rè de' Mori*« zu Rom mit von ihm dazu gelieferter Musik zur Aufführung; die Musik gefiel, jedoch das Stück nicht. †

Fiore ist der Name einiger von den hervorragenderen italienischen Tonkünstlern. Der älteste, ein Contrapunktist, dessen Aufenthaltsort wie Vorname unbekannt, hat sein Andenken nur durch »*Motetti a 4 voci*« (Lugduni, 1532) erhalten, welches Werk sich in der königl. Bibliothek zu München befindet. — Angelo Maria F. lebte zu Turin ums Jahr 1700 und wird von Hawkins als einer der besten Violoncellisten der damaligen Zeit bezeichnet. Von demselben sind als op. 1 16 Violoncello-Soli unter dem Titel »*Trattenimenti da Camera*« 1701 bei Roger in Amsterdam erschienen. — Stefano Andrea F., aus Mailand gebürtig, lebte ums Jahr 1726 als königl. sardinischer Kapellmeister und Mitglied der philharmonischen Academie zu Turin, und wurde von Quantz damals zu den guten Kirchencomponisten Italiens gezählt. Von seinen Werken sind erhalten: »*XII Sonate da Chiesa a 2 Viol., Vcllo. e Basso contin. op. 1*«, welche Walther künstlich nennt, ferner »*Il pentimento generoso*«, Opera (1719) und endlich »*Cantata a voce sola: Tortorelle imprigionate etc. con Cemb.*« (im Manuscript). Letztgenanntes Werk befindet sich im fürstl. Sondershausen'schen Schlossarchiv. †

Floretta oder Fioritura (ital.), die Ausschmückung eines Gesanges durch Auflösung melodischer Hauptnoten in eine grössere oder geringere Anzahl an Gesamtwertth ihnen gleichgeltender kleinerer Noten. S. Figur. Irrthümlicher Weise wird mitunter Fioritur geradezu für Coloratur gebraucht. — *Canto fiorito*, *Contrappunto fiorito*, ein mit Diminutionen ausgeschmückter Gesang oder Contrapunkt. Ebenso *Cadenza fiorita* u. s. w.

Florillo, Ignazio, geschickter italienischer Componist, geboren am 11. Mai 1715 zu Neapel, erlangte seine musikalische Ausbildung bei den Meistern Leo und Durante und machte sich schon frühzeitig durch Composition von Opern (»*Artamene*«, »*Demofonte*«, »*Il vincitor di se stesso*«, »*Mandane*« u. s. w.) in seinem Vaterlande bekannt, so dass er 1752 einen Ruf als Kapellmeister nach Braunschweig erhielt, wo er namentlich durch seine Musikbegleitungen zu den berühmten Nicolini'schen Pantomimen zu grossem Rufe kam. Es wird übrigens, jedoch ohne schlagende Beweise behauptet, diese Arbeit stamme von einem Zeitgenossen und Landsmann F.'s, dem Violinvirtuosen Fiorelli her, von dessen Leben und Werken nichts weiter bekannt ist, als dass ein ungedruckt gebliebenes Violinconcert existiren soll. Ebenfalls in der Stellung eines Kapellmeisters wirkte F. von 1762 bis 1780 in Cassel, worauf er pensionirt wurde und im Juni 1787 zu Fritzlar bei Cassel starb. Was er in Cassel geschrieben, befindet sich auf der dortigen Bibliothek, nämlich die Partituren der Opern »*Artaserse*«, »*Andromeda*«, »*Diana ed Endimione*« und »*Nitetti*«, sowie Messen, ein Requiem, Psalme, drei Tedeum, zwei Miserere und zwei Magnificat. Auserdem war F. der Componist mehrerer Ballets und zahlreicher Gesangscenen für die berühmte Contr'altistin Morelli. Alle seine bekannt gebliebenen Werke zeigen den Styl und die Manieren Hasse's. — Zu wirklicher Berühmtheit brachte es sein Sohn Federigo F., geboren 1753 zu Braunschweig, der anfangs auf der Mandoline, später auf der Violine als Virtuose glänzte. Auf einer Kunstreise, die er 1780 durch Polen und Russland unternahm, liess er sich bis 1785 in Riga als Musikdirektor fesseln, worauf er nach Paris ging, concertirte und viele Compositionen veröffentlichte. Nach zwei- bis dreijährigem Aufenthalte in Paris siedelte er nach London über, wo er 1794 zum letzten Male vor die Oeffentlichkeit trat und dann nichts weiter von sich hören liess. Erst 1823 erschien er abermals, aber als Patient des Chirurgen Dubois in Paris; bald darauf mag er in London gestorben sein. Seine zahlreichen Compositionen bestehen in Violinconcerten, Duos, Trios, Quartetten und Quintetten für Streichinstrumente (auch für Blaseinstrumente), concertirenden Sinfonien, Sonaten für Violine und Clavier, für Clavier allein u. s. w., Alles veraltet und vergessen mit alleiniger Ausnahme seiner unvergleichlichen Studien und Etüden für Violine, die neuerdings noch Ferd. David in einer revidirten Ausgabe dem Studium aller Violinisten empfohlen hat.

Florini, Ippolito, trefflicher italienischer Tonsetzer der älteren Zeit, ge-

boren um 1540 zu Ferrara, erwarb sich schon als kleiner Knabe seines schönen Gesanges wegen den Beinamen »*L'angioletto*«. In sorgfältiger Art in der Musik ausgebildet, wurde er Kapellmeister des Herzogs Alphons II. von Ferrara und veröffentlichte als solcher mehrere Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen und Madrigalen. Einzelne Stücke von ihm enthält auch die Sammlung »*Il lauro verde, Madrigali a 6 voci, composti da diversi eccellentissimi musici*« (Venedig, 1586 und Antwerpen, 1591).

Florino, Gasparo, italienischer Componist aus Rossano im Neapolitanischen, hat 1574 und 1577 (Lyon) zwei Bücher drei- und vierstimmiger Canzonetten alla Napoletana herausgegeben. †

Florito (ital.), verziert und **Floritur**, s. **Fioretta**.

Floroni, Giovanni Andrea, einer der vorzüglichsten italienischen Kirchencomponisten des 18. Jahrhunderts, geboren 1704 zu Pavia, erhielt seine musikalische Ausbildung in Neapel und war dort, wie es heisst, 15 Jahre lang Schüler Leo's. Als Kapellmeister wirkte er im weiteren Verlaufe seines Lebens an einer Kirche zu Como, zuletzt am Dom zu Mailand und starb im J. 1779. Für seine Tüchtigkeit sprechen Messen, Vespere für acht reale Stimmen und viele andere Kirchenwerke seiner Composition, die sich im Domarchiv zu Mailand, sowie sein »*Veni sancte spiritus a due cori con due Organis*«, »*Invenit David, Offertorium in missa sancti Ambrosii a 5 voci*« und »*Christus factus est a 4 voci*«, welche Werke sich im Manuscriptenschatze der Hofbibliothek zu Wien befinden.

Flottole (ital.), abgeleitet von *fiotto*, d. i. die Fluth, die Welle, ist die nicht allgemein gebräuchliche Bezeichnung für Schifferlied, Barcarole.

Firnhaber, J. C., tüchtiger deutscher Clavierspieler, geboren in Hildesheim um 1750, lebte als Musiklehrer und Componist zumeist zu St. Petersburg und veröffentlichte zwei Clavierwerke, jedes mit drei Divertissements von Violine und Violoncello (Berlin, 1779); ferner fünf Clavieresonaten mit obligater Violine und eine Sonate für vier Hände, op. 3 (Frankfurt, 1784), Arbeiten, die voller Seltsamkeiten und harmonischer Ungereimtheiten sein sollen. †

Fis (ital.: *fa diesis*, franz.: *fa dièse*, engl.: *f sharp*) ist der um einen Halbton erhöhte *f* genannte Klang unseres Tonsystems, der als Zeichen seiner Erhöhung vor seinem sonstigen Notirungszeichen ein Kreuz (s. d.) vorgesetzt erhält, und dessen Name durch Verbindung des den Urklang benennenden Sprachtons *f* mit der Erhöhungssylbe (s. d.) *is* gebildet worden ist. Dieser *fis* zu nennende Klang ist von *c* aufwärts der siebente in der diatonisch-chromatischen Folge, steht zu demselben als übermässige Quarte in dem Verhältniss 32 : 45 und muss eigentlich auch zu *d* als dessen Terz im Verhältniss von 4 : 5 und zu *h* als Quint *e* 2 : 3 stehen, wird also jenachdem bei Modulationen Veranlassung zu geringen Klangverschiebungen geben müssen, wie selbige in Bezug auf den *ais* (s. d.) genannten Klang eingehender erörtert worden sind. Man nennt die siebente diatonisch-chromatische Stufe von *c* ab aufwärts auch wohl *ges* (s. d.). Der so genannte Klang steht genau berechnet zu *c* in dem Verhältniss von 45 : 64, und ist somit in der That von dem *fis* genannten verschieden. Der geringe Höhenunterschied beider Klänge hat jedoch in der Praxis dazu geführt, dass man bei Tasteninstrumenten nur einen Klang, den der gleichtemperirten Tonfolge, für beide in Anwendung bringt, weil das Ohr durch diese Ausführung nicht verletzt wird. Bei Streichinstrumenten tritt jedoch, der Schreibweise gemäss ein wirklicher Unterschied ein, der bei grossen Instrumenten (Violoncello, Bass) selbst dem Auge kenntlich zu werden vermag, weshalb eine richtige Schreibweise dieser Töne den Componisten nicht genug empfohlen werden kann. 2.

Fisch, William, einer der ausgezeichnetsten Oboevirtuosen, geboren um 1775 zu Norwich, hat sich zugleich durch zahlreiche, noch jetzt geübte Compositionen um die Literatur seines Instruments verdient gemacht.

Fischel, Julius, ein reich begabter Dilettant, geboren um 1810 zu Königsberg, studirte bei Spohr in Kassel das höhere Violinspiel und die Composition mit trefflichem Erfolge und lebt als Kaufmann zu Berlin. Seine Violincompositionen,

namentlich seine Streichquartette legen Zeugniß von Talent und Geschicklichkeit ab.

Fischer. Von den zahlreichen, zum Theil ausgezeichneten Tonkünstlern dieses Namens führen wir zunächst diejenigen auf, deren Vornamen nicht mehr bekannt sind. Zwei Brüder F. werden von Prätorius in der Syntagma mus. Th. 2 S. 17 als Zeitgenossen Orlando Lasso's (1569 bis 1594) erwähnt. Dieselben hatten Anstellung in der Hofkapelle zu München und waren ihrer tiefen Bassstimmen wegen berühmt. — Gleichfalls F. hiess ein zu seiner Zeit vielfach bewunderter Organist zu Schmalkalden, der, 1719 geboren, von Seb. Bach selbst Unterricht im Orgelspiel und in der musikalischen Composition erhalten hatte. F. hat nicht allein durch Composition vieler geschätzter Orgel- und Claviersachen sich seines grossen Lehrers würdig erwiesen, sondern auch viele tüchtige Musiker, worunter Vierling, in gleichem Geiste herangebildet. Später verfiel er in Wahnsinn; in einem Wuthausbruche zertrümmerte er sein eigenes Instrument und starb kurze Zeit darauf 1770 in diesem Zustande. — Ein anderer F. lebte als Musikdirektor und Componist im Jahre 1795 beim Grossmann'schen Theater zu Hannover und schrieb u. A. die daselbst aufgeführten Stücke: »Musikalischer Prolog zum Geburtstage der Königin« im Jahre 1795 und: »Das Fest der Grazi«. (Vgl. Rhein. Mus. Band IV, Seite 179.) — Ein jüngerer F., muthmasslich sein Sohn, war 1790 Cembalist am Theater zu Moskau. †

Fischer, Anton, talentvoller und geschickter deutscher Componist, geboren 1777 zu Ried in Schwaben (nicht 1782 zu Augsburg), wandte sich, nachdem er die erste Unterweisung in der Musik von seinem älteren Bruder, welcher als Chorregent an der katholischen Kirche zu Augsburg angestellt war, erhalten hatte, nach Wien. Um vorläufig dort wenigstens bestehen zu können, nahm F. eine Stelle im Chor des Josephstädter Theaters an, die er jedoch schon 1800 mit einer bessern für kleine Tenorparthien an der Schikaneder'schen Bühne (Theater an der Wien) zu vertauschen vermochte. Hier fing er an, sich der Composition grösserer Werke zu befeissigen, die ihm bald zur Stellung eines zweiten Kapellmeisters am Orchester dieser Bühne verhelfen. Seine Arbeiten, ziemlich bedeutend an Zahl, verrathen zwar kein Originaltalent, bekunden jedoch grosse Formengewandtheit und eine anmuthige Empfindungsweise in dem Geschmacke der damals in Wien das Theater beherrschenden Tonsetzer Cherubini, Méhul, Dalayrac, Elsner und Mozart. Vielleicht hätte F. sich noch zu einer originelleren Schreibweise zu erheben vermocht, wenn nicht ein schneller Tod, am 1. Decbr. 1808, ihn ereilt hätte. — Ausser zwei Gelegenheitscantaten componirte er die Singspiele und Opern: »Lunara, Königin des Palmenhains«; »Die arme Familie«; »Die Entlarvten«; »Die Scheidewand«; »Die Verwandlungen«; »Der travestirte Aeneas«; »Das Hausgesinde«; »Swetard's Zauberalth«; »Das Singspiel auf dem Dache«; »Die Festung an der Elbe«; »Das Milchmädchen von Percy«; »Theseus und Ariadne«; ferner eine Pantomime: »Der wohlthätige Genius« und ein Kinderoperettchen. Endlich hat er noch die beiden Gretry'schen Opern »Raoul der Blaubart« und »Die beiden Geizigen« für die Auführungen am Theater an der Wien modernisirt. †

Fischer, Christian Friedrich, deutscher Tonkünstler von gediegenem Wissen und Können, geboren am 23. Oktbr. 1698 zu Lübeck, war auf dem dortigen Gymnasium während seiner Schuljahre gleichzeitig Chorsänger und Schüler des berühmten Organisten Schieferdecker in der musikalischen Composition. Im Jahre 1725 ging F. nach Rostock, um auf der dortigen Universität sich dem Rechtsstudium zu widmen. Nachdem er hier zwei Jahre den juristischen und musikalischen Studien obgelegen hatte, begab er sich auf die Universität nach Halle, wo er jedoch, seines schönen Wuchses halber, auf arglistige Art bewogen wurde, sich bei den Soldaten anwerben zu lassen, welcher Stellung F. sich erst nach ungefähr neun Monaten wieder zu entziehen vermochte, um 1729 einem Rufe als Cantor nach Plön zu folgen. In diesem Amte, in welchem er u. A. ein ausgezeichnetes »vierstimmiges Choralbuch« mit einer vorzüglich geschriebenen Vorrede über Choral- und Kirchenmusik verfasste, das bisher noch ungedruckt geblieben ist, verblieb F. bis zum J.

1740, wo er eine gleiche Stellung in Kiel annahm, die er bis zu seinem 1752 erfolgtem Tode gewissenhaft verwaltete. Im Jahre 1748 hatte ihn die Mitzler'sche Societät zu ihrem Mitgliede ernannt. Zuweilen findet man noch hier und da von diesem F., dem Mattheson in seiner »Ehrenpforte« nur Rühmliches nachzusagen weiss, eine gediegene Schrift: »Zufällige Gedanken von der Composition« betitelt, abschriftlich vor.

†

Fischer, Chrysaender, deutscher Orgelvirtuose und Kirchencomponist, geboren 1718 und gestorben 1759, lebte als Franziscanermönch zu München. Seine musikalischen Arbeiten, von denen ein Requiem mit ganz besonderem Lobe hervorgehoben wurde, sind sämmtlich Manuscript geblieben.

Fischer, Ernst Gottfried, vorzüglicher Musikkenner und Physiker, geboren am 17. Juli 1754 zu Hoheneiche bei Saalfeld, war nach Vollendung seiner Studien auf der Halle'schen Universität zuerst als Lehrer am Pädagogium im Waisenhaus zu Halle angestellt, von wo aus er einen Ruf als Lehrer der Naturwissenschaften am Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin erhielt, eine Stellung, der er so würdig und ehrenvoll vorstand, dass er zum Mitglied der königl. Akademie der Wissenschaften ernannt wurde und das Prädicat eines Professors erhielt. Ausser mehreren physikalischen Schriften verfasste er einen »Versuch über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sicheren Massstabes für die Stimmung«, der in den Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften und auch 1824 besonders gedruckt erschien. Den Werth dieser Abhandlung beleuchtet Chladni in der Leipziger allg. mus. Zeitung Jahrg. 1825 p. 501 und 705 in einer sehr für dieselbe sprechenden Weise. F. selbst starb angesehen und geehrt am 21. Jan. 1831 zu Berlin. — Sein Sohn Gottfried Emil F. trat ganz in die Fusstapfen seines vielfach mit ihm verwechselten Vaters. Geboren am 28. Novbr. 1791 zu Berlin, beschäftigte er sich von Jugend auf eifrig mit Musik und genoss darin von 1810 bis 1813 auch Zelter's Unterricht. Im J. 1817 wurde er als Lehrer der Mathematik an der Kriegsschule zu Berlin angestellt, welche Stelle er 1825 niederlegte, um ausschliesslich Gesangunterricht zu ertheilen, nachdem er schon seit 1818 dieser Disciplin am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster vorgestanden hatte. Als vortrefflicher Gesanglehrer an dieser Anstalt, der er bis zu seinem Tode, am 14. Febr. 1841, treu blieb, hoch verehrt, erhielt er ebenfalls den Titel eines Professors. Unter seinen zahlreichen Schülern befand sich auch der nachmalige Liedercomponist Ferd. Gumbert. F.'s Compositionen bestehen in Motetten, Chorälen, mehrstimmigen Schulgesängen und einstimmigen Liedern mit Pianofortebegleitung, die nach seinem Tode zum Theil in einer vom Direktor Bellermann besorgten Ausgabe im Druck erschienen, zum anderen Theile als Manuscripte der Bibliothek des grauen Klosters verblieben sind. Zu F. H. von der Hagen's »Minnesinger« hat F. selbst bei Lebzeiten Melodien herausgegeben. Auch als musikalischer Schriftsteller hat sich der verdienstvolle Mann ausgezeichnet und seine Abhandlungen sind der den Musikunterricht fördernden Literatur zuzuzählen. Bekannt sind von denselben ein Aufsatz »Ueber die Einführung des vierstimmigen Chorals in den evangelischen Gottesdienst« in der Leipz. allgem. musik. Zeitung Jahrg. 1817 (Seite 5 u. s. w.), ferner das Buch »Ueber Gesang und Gesangunterricht« (Berlin, 1831), das, so klein es ist, einen reichen Schatz geschichtlicher Kenntnisse, eine tiefe, geläuterte, dabei echt praktische Kunstansicht offenbart und endlich die Abhandlung »Ueber die zur musikalischen Composition geeigneten Gedichte« in F. H. von der Hagen's neuem Jahrbuche der Berliner Gesellschaft für deutsche Sprache und Alterthumskunde (Berlin, 1836, Bd. 1). F.'s Verdienste eingehender würdigende Nekrologe brachte die Leipz. allgem. mus. Zeitung in einer ihrer Septemhernummern 1841 und das damalige Schulprogramm des Gymnasiums zum grauen Kloster.

Fischer, Ferdinand, Hof- und Stadtmusikus zu Braunschweig, ein guter Violinspieler und beliebter Componist, geboren 1723 zu Braunschweig, gab daselbst 1763 sechs zum Gebrauch für den damaligen Erbprinzen componirte Violintrios heraus, denen 1765 sechs Symphonien für neun Stimmen folgten. Ausser diesen

gedruckten Compositionen F.'s kennt man noch sechs Quatuors für zwei Violinen, Viola und Bass in Manuscript, und weiss, dass er 1800 in hohem Alter noch zum Geburtstage des russischen Kaisers Paul eine Cantate für Blasinstrumente schrieb, die ihm eine ehrenvolle Anerkennung von Seiten des Herrschers einbrachte. Am 17. Aug. 1803 brachte er noch zu Braunschweig ein grosses Concert seiner Composition für Blasinstrumente, Janitscharenmusik, Trompeten und Pauken zur Ausführung, woran er 26 Jahre gearbeitet hatte. Ungeachtet diese seltsame Arbeit durch die dazu verwandten Mittel und das beigegebene bizarre Programm grosses Aufsehen machte, fand sie bei den Kunstkennern nur Missbilligung. F. selbst starb bald darauf, 1805 (?) zu Braunschweig. †

Fischer, Friedrich, ausgezeichnete deutscher Basssänger, geboren 1809 zu Pressburg, war für das Studium der Theologie bestimmt, wandte sich aber als Student, von allen Seiten ermuntert, seiner schönen tiefen Stimme wegen zur Oper. Am kaiserl. Theater in Wien engagirt, heirathete er die damals bereits rühmlichst bekannte Sängerin Karoline Achten (s. Fischer-Achten), mit der zusammen er reiche Lorbeeren, wie in Wien, so besonders in Frankfurt a. M., auf grösseren Kunstreisen, endlich während einer langen Reihe von Jahren am Hoftheater zu Braunschweig erntete. Als pensionirter Braunschweig'scher Hofopernsänger zog er sich endlich nach Graz in das Privatleben zurück, woselbst er auch am 10. Apr. 1871 nach nur kurzem Krankenlager starb.

Fischer, Georg Nicolas, deutscher Tonkünstler, um die Mitte des 18. Jahrhunderts Organist zu Karlsruhe, gab daselbst 1762 das »Baden-Durlacher Gesangbuch« heraus, welches später in Leipzig durch den Verlag von Breitkopf eine neue Auflage erfuhr, die 154 Melodien enthielt. †

Fischer, Georg Wilhelm, im J. 1789 Hofmeister beim Baron von Firks zu Volkstedt bei Eisleben gab »Versuche in der Tonkunst und Dichtkunst« (Leipzig, 1784), ferner »Zwölf leichte Tänze für Clavier« (Leipzig, 1787), »Leichte Clavier- und Singstücke« (Leipzig, 1788), »Musikalische Feierstunden für Liebhaber leichter Clavierstücke« (Hamburg, 1796) und »Sechs Walzer für Clavier« (Hamburg, 1799) heraus. †

Fischer, Johann, deutscher Violinvirtuose und Componist in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Schwaben geboren, widmete sich schon in frühen Jahren der Kunst und brachte es im Violinspiel und Componiren zu einer für seine Zeit so bemerkenswerthen Höhe, dass er sich einer fast allgemeinen Anerkennung zu erfreuen vermochte; sein unstätes Leben forderte zudem geradezu, dass sein Kunstvermögen vielfach abgeschätzt wurde. Wer F. im Geigenspiel unterrichtet hat, ist unbekannt geblieben; über seine Behandlung dieses Instruments weiss man, dass er zur Ausführung von virtuosenmässigen Vorträgen die Umstimmung der Saiten liebte, weil viele seiner Tonschöpfungen für Violine wie für Bratsche dafür Zeugnisse geben. In der Composition war er ein Schüler des Kapellmeisters Capricornus in Stuttgart. Der Unterricht bei diesem scheint sich jedoch nur auf die Anfänge beschränkt zu haben, da man F. frühzeitig in Paris bei dem berühmten Lully als Notisten trifft, dessen Satzweise, nach F.'s Werken zu schliessen, sich von nachhaltigem Einflusse auf seine Compositionsweise erwies. Von hier aus scheint F. sich auf Reisen begeben zu haben, auf denen er die erste Rast in Augsburg 1681 gemacht hat, wo er an der Barfüsserkirche eine Anstellung fand. Schon im nächsten Jahre jedoch war F. wieder unterwegs, durchzog Deutschland und Kurland nach allen Seiten, bis er 1701 die Stelle eines Kapellmeisters in Schwerin annahm, der er jedoch ebenfalls nur wenige Jahre vorstand. Dann wandte er sich nach dem Norden und durchwanderte Dänemark und Schweden. In Kopenhagen, sodann in Stockholm verweilte er einige Zeit und machte sich dann über Stralsund wieder nach Deutschland auf, wo er endlich zu Schwedt in Pommern als markgräflicher Kapellmeister einen Ruheposten fand, den er bis zu seinem im 70. Lebensjahre erfolgten Tode einnahm. — Nur wenige seiner Compositionen scheinen sich noch erhalten zu haben, von denen einige Tafelmusiken, Ouvertüren, Tänze, Madrigale, Menuette, Violinsolos und Variationen für Violine oder Bratsche über beliebte

Themas bekannter geworden sind. Auch mehrere Gesänge und eine Cantate für Alt und vier Instrumente fand man früher noch hier und da in Abschrift. Vgl. Walther's musikal. Lexikon von 1732, Lotters Musik-Katalog und Dunkels historische Nachrichten von verstorbenen Gelehrten. In seinen Instrumentalwerken bevorzugte F. die Bratsche, für die sich stets bedeutende Solos finden. †

Fischer, Johannes, ein für seine Zeit achtungswerther deutscher Musiker, über den G. Döhring in seinem Werke: »Zur Geschichte der Musik in Preussen«, Seite 189 u. s. w. Einiges mittheilt. †

Fischer, Johann Abraham, einer der vorzüglichsten Violinspieler seiner Zeit, geboren 1744 in London, erhielt in der Musik und in den Wissenschaften eine treffliche Ausbildung, die ihn befähigte, sich den Doctortitel zu erwerben. In England als Virtuose gefeiert und auch auf dem Continente in Folge häufiger Concertreisen, besonders um 1785, anerkannt, gelang es ihm auch, als Componist sich Anerkennung zu verschaffen. Er schrieb u. A. zwei Opern, Concerte und Solos für Violine, 9 Clavierconcerte, 4 Oboeconcerte, Streichtrios, Divertissements für 2 Flöten und Lieder, von denen Einiges auch in Deutschland erschienen ist. F. selbst starb im J. 1801 zu London.

Fischer, Johann Christian, einer der berühmtesten, vielleicht sogar der grösste Oboebläser und Componisten für dies Instrument im ganzen 18. Jahrhundert. Geboren 1733 zu Freiburg im Breisgau, begann er seine Künstlerlaufbahn, so weit bekannt, im J. 1760 in der Hofkapelle zu Dresden, ging aber zu seiner grössern Ausbildung 1765 nach Italien. Nach Vollendung seiner Studien und Concertreisen daselbst wandte er sich nach England, wo er 1780 eine dauernde Anstellung als Kammervirtuose in der Kapelle der Königin fand, die ihm bei einer Verpflichtung, wöchentlich zweimal im Hofconcerte mitzuwirken, eine Einnahme von 1200 Thlr. sicherte. Von 1786 an war er auf Kunstreisen wieder in Deutschland, seit 1790 aber bleibend in London. Im königl. Palaste daselbst traf ihn am 29. April 1800 beim Vortrag eines Solo's ein Schlagfluss, der seinen Tod nach einer Stunde zur Folge hatte. — Viele seiner damals sehr beliebten Tonschöpfungen, die von den Verlegern oft für hohe Summen erstanden wurden, haben sich bis jetzt noch im Gebrauche erhalten; die genauen Titel dieser und der übrigen führt Gerber's Tonkünstlerlexikon von 1812 auf. Sie bestehen in Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, ferner in zehn grösseren Oboeconcerten, 6 Duetten für zwei Flöten, 10 Solo's für Flöte und endlich einem Clavierconcert und einem Rondo für Clavier. †

Fischer, Johann Georg, deutscher Schulmann und Tonkünstler, geboren um 1630, war erst Conrector in Clausthal, übernahm aber 1674 die Cantorstelle zu Göttingen, woselbst er im Aug. 1684 starb. Von seinen Arbeiten ist nur ein Werk über Gesangmusik bekannt geblieben, welches im Druck erschien und den Titel trägt: »*Manuductio latina-germanica ad musicam vocalem*« (Göttingen, 1680).

Fischer, Johann Gottfried, gründlicher und gediegener deutscher Tonkünstler, geboren am 13. Septbr. 1751 zu Naundorf bei Freiberg in Sachsen, besuchte in Freiberg das Gymnasium und studirte von 1774 bis 1777 zu Leipzig Theologie, Philologie und Musik. Ueberwiegende Neigung zur Kunst bewog ihn nach Vollendung seiner Studien, diese zum Lebensberufe zu erwählen und 1777 Stellung als Organist an der Andreaskirche zu Eisleben anzunehmen, worauf er nach einem Jahre daselbst zum Musikdirektor und vierten Lehrer am Gymnasium ernannt wurde. Nachdem er diese Stellen 21 Jahre lang pflichttreu verwaltet hatte und durch Erbauung einer Schulorgel in seinem Gymnasium, deren Kosten er aus dem Erwerb von Concerten bestritt, sich daselbst ein bleibendes Denkmal geschaffen hatte, nahm er 1799 das Amt eines Musikdirektors und vierten Lehrers in Freiberg an, dem er bis zu seinem Lebensende, am 7. Septbr. 1821, mit grösster Gewissenhaftigkeit vorstand. — Neben seiner hervorragenden musikalischen Begabung und seinen reichen Kenntnissen besass F. eine fast übergrosse Bescheidenheit, so dass man in der Oeffentlichkeit nur durch wenige gedruckte Clavierstücke und Orgelfugen von ihm Kenntniss erhielt, wogegen er es vorzog, durch stilles

Schaffen und unmittelbare Einwirkung auf die ihm näher Stehenden seine Vorzüge zu verwerthen. Von seiner stillen Thätigkeit zeugen viele grössere und kleinere Kirchenmusiken, ein Vaterunser (Text von Mahlmann), zwei Oratorien zum Charfreitage, mehrere Psalme u. a. Werke, die er in Manuscript hinterlassen hat und von denen besonders die Oratorien den Beifall der Kenner erhalten haben. †

Fischer, Johann Gottlieb, deutscher Lehrer und Tonkünstler, geboren am 24. April 1800 zu Zölling bei Freistadt, erhielt seine Ausbildung auf der Bürgerschule und auf dem Seminar zu Freistadt, worauf er als evangelischer Schullehrer zu Grabig bei Gross-Glogau angestellt wurde. Als solcher ist er mit mehreren pädagogischen Schriften über den Gesang in Volksschulen hervorgetreten.

Fischer, Johann Karl Christian, deutscher Tonkünstler und Schriftsteller, geboren 1752, muss in seiner Jugend eine gute wissenschaftliche Bildung erhalten, scheint aber entweder aus phantastischen oder andern Gründen einem geregelten Lebensberufe entsagt zu haben, da er schon in jüngeren Jahren als reisender Schauspieler thätig war. Durch Talent und Bildung brachte er es dahin, dass er von 1791 bis 1795 sogar Direktor der schweriner Hofschauspielergesellschaft war. In dieser Stellung scheint F. so viel Mittel erworben zu haben, dass er dieser Lebensweise zu entsagen vermochte und sich, seinem Hange entsprechender, ganz den Künsten und Wissenschaften zuwenden konnte. Er wählte zu seinem ferneren Aufenthalte Güstrow und machte sich durch schriftstellerische Arbeiten weit hin einen Namen, welchen besonders seine »Schauspielerpredigten« und seine »Mecklenburgischen Geistergeschichten« begründeten. Da er gleichzeitig im näheren Kreise durch Lehre und Ausübung in der Musik sich nützlich erwies und als geschmackvoller Clavier- und Orgelspieler sich hervorthat, wählte man ihn 1800 zum Organisten an der Hauptkirche zu Güstrow, als welcher er mehrere musikalische Werke vorbereitete, die aber seines am 30. Septbr. 1807 schnell erfolgten Todes halber unvollendet blieben. †

Fischer, Johann Kaspar Ferdinand, einer der grössten deutschen Clavierspieler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war um 1720 markgräfl. badischer Kapellmeister und hat sich um die Verbreitung des guten musikalischen Geschmacks, sowie seines Hauptinstruments bedeutende Verdienste erworben. Auch als Componist war er nicht unbedeutend, wofür eine Menge noch vorhandener Werke, deren Titel Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 einzeln aufführt, sprechen. Dieselben bestanden in Clavier- und Orgelwerken aller Art, sowie in grösseren und kleineren Kirchenstücken. †

Fischer, Karl August, einer der ausgezeichnetsten Orgelvirtuosen der Gegenwart, geboren 1829 zu Ebersdorf bei Chemnitz, besuchte das Seminar zu Freiberg und genoss daselbst mit besonderem Vortheil den Unterricht Anacker's im Orgelspiel. Von 1852 bis 1855 unternahm er, nachdem er vorher längere Zeit in Zurückgezogenheit privatisirt und studirt hatte, grössere Kunstreisen, welche ihm den Ruf eines höchst bedeutenden Orgelspielers eintrugen und ihm endlich die feste Stellung eines Organisten an der Waisenhaus- und an der englischen Kirche in Dresden verschafften, welche Stellung er noch gegenwärtig sehr ehrenvoll ausfüllt. Von seinen gediegenen Compositionen, meist für die Orgel geschrieben, ist bis jetzt leider nur Weniges von ihm veröffentlicht worden. Eine Oper »Loreley« und eine Sinfonie für Orgel und Orchester sind ebenfalls nicht herausgekommen.

Fischer, Karl Ludwig, deutscher Violinvirtuose und Dirigent von Ruf, geboren 1816 zu Kaiserslautern, bekundete schon frühzeitig ein bedeutendes Talent für Musik, welches eine treffliche Ausbildung erfuhr, so dass er bereits mit acht Jahren als Violinspieler unter aufmunterndem Beifall mit einem Rode'schen Concert auftreten konnte. Sechzehn Jahre alt studirte er auf's Eifrigste beim Kapellmeister Eichhorn in Mannheim Musiktheorie und Composition, in Folge dessen er darauf als Musikdirektor an den Theatern in Trier, Köln, Aachen, Nürnberg und Würzburg mit Auszeichnung fungiren konnte. Im J. 1847 erhielt er die Kapellmeisterstelle in Mainz, welche er bis 1852 inne hatte, zu welcher Zeit er einen Ruf als Kapellmeister neben Marschner an das königl. Hoftheater zu Hannover

erhielt. Nach Marschner's Pensionirung im J. 1859 übernahm er die Funktionen eines ersten Kapellmeisters, die er noch gegenwärtig mit hervorragendem Geschick ausfüllt. Auch als Componist brachte er es zu mehr als localer Beliebtheit: Instrumental- und grössere Gesangwerke von ihm, darunter »Meeresstille und glückliche Fahrt« und »Krieger-scene«, aber ganz besonders seine einstimmigen Lieder und Compositionen für Männergesang wurden weithin in Deutschland vortheilhaft bekannt.

Fischer, Ludwig, hochgefeierter deutscher Opernbassist und Stammvater einer berühmten Sängerfamilie, wurde 1745 zu Mainz geboren. Er war der Sohn eines Mehlhändlers, Namens Adam F., der aber schon 1753 starb. Der junge F. kam mit zehn Jahren in eine Jesuitenschule, woselbst auch seine schöne Mezzosopranstimme einige Pflege fand. Diese mutirte 1761 in einen Tenor und zwei Jahr später in einen Bass. Als Bassist trat F. in die Kapelle des Kurfürsten Emmerich Joseph von Mainz. Dort hörte ihn der berühmte Raff, der ihn nach Mannheim zog und sorgfältig unterrichtete. Sehr bald wurde ihm dort auch Gelegenheit, am Hoftheater seine Stimme zu verwerthen, und fest engagirt, siedelte er nach eilf Jahren, 1778, als der Hofhalt verlegt wurde, zugleich mit dem Bühnenpersonal und der Kapelle mit nach München über. Sein Ruf war jedoch in dieser Zeit schon so verbreitet, dass er vielfach mit glänzenden Anträgen von anderen Bühnen bestürmt wurde, bis er endlich dem an das kaiserl. Nationaltheater zu Wien Folge leistete. Hier blieb er vier Jahre lang, ging dann 1783 nach Paris, 1784 nach Italien, dessen grössere Theater er fast sämmtlich betrat und kehrte im Anfange des Jahres 1785, mit Ruhm und klingendem Erfolg reich belohnt, nach Deutschland zurück. Nun fesselte ihn zuerst der Fürst von Thurn und Taxis, bis er 1788 einem Rufe nach Berlin folgte, wo er bald in ein lebenslängliches Engagement mit 2000 Thlr. Gehalt und den vortheilhaftesten Nebenbedingungen trat. Von Berlin aus machte er auch noch ferner verschiedene erfolgreiche Kunstreisen, bis er von 1812 bis 1815 nur noch seltener auftretend, dann pensionirt, sich ganz von der Bühne zurückzog und 1825 am 10. Juli zu Berlin starb. Die Triumphe, welche F. überall, selbst in Paris und London, feierte, dankte er ebenso seiner aussergewöhnlich starken und sonoren Stimme, welche einen Umfang von *D* bis *a*¹ in vollster Klanggleichheit hatte und der ihm in vollendetster Virtuosität zu Gebote stand, wie seinem ausgezeichneten dramatischen Darstellungsvermögen. — Seine Gattin, Barbara F., geborne Strasser, wurde zu Mannheim 1758 geboren und war als Sängerin und Schauspielerin nicht unbedeutend. Ihren musikalischen wie dramatischen Unterricht hatte sie von dem Sänger und Musiklehrer Giorgetti in Mannheim erhalten und war schon 1772 als kurpfälzische Hofsängerin angestellt worden, von wo sie 1773 einem Rufe an den zu Ludwigsburg residirenden württembergischen Hof folgte. Bereits 1774 aber kehrte sie wieder in ihre erste Stellung zurück und siedelte 1779 mit dem Hofe mit nach München über, wo sie sich verheirathete und mit ihrem Gatten an denselben Kunstinstituten wirkte, bis sie 1789 in Folge einer Brustkrankheit dem Theater gänzlich entsagte. Dennoch war sie auch später noch, die Fasch'schen Aufführungen in der Singakademie zu Berlin unterstützend, künstlerisch thätig. Ihrem Gatten schenkte sie drei Kinder, zwei Töchter und einen Sohn. — Der Sohn, das älteste Kind dieser Künstlerehe, Joseph F., wurde 1780 zu Wien geboren, und zeigte, im Besitz einer schönen Sopranstimme, frühzeitig auch bedeutendes Talent zur Musik. Im Gesange erhielt er von den Eltern und in den Sprachen und Wissenschaften, wie in der Musik überhaupt von den besten Lehrern, selbst auf Reisen, Unterricht. Nachdem er in Berlin einige Male in Concerten öffentlich gesungen hatte, trat F. zuerst 1801 zu Mannheim als erster Bassist im Theater auf und wurde daselbst sofort engagirt. Der grosse Ruf des Vaters eröffnete dem Sohne überall die Pforten des Ruhmes, den er sehr bald selbst, als seine hervorragenden Mittel weithin bekannt wurden, durch gleich grosses Geschick rechtfertigte. Im J. 1803 folgte F. einem Rufe als Sänger und Opernregisseur nach Kassel und zwei Jahre später trat er eine grosse Kunstreise an, die ihn zuerst nach Paris und dann durch Deutschland nach Italien führte, wo er den grössten

ferneren Theil seines Künstlerlebens als Sänger und als Theater-Unternehmer zu brachte. Zuletzt war er Impresario in Palermo und zog sich dann, mit Ruhm und Gold reichlich versehen, mit seiner Gattin, einer ehemaligen Gräfin von Ottweiler, nach Mannheim zurück, wo er bis zu seinem Tode, im Oktober 1862, lebte. Dieser berühmte Sänger hat sich auch als Componist versucht, und zehn bis zwölf Liederhefte drucken lassen; dieselben erheben sich jedoch nicht über den damaligen Zeitgeschmack. — Eine Pflege- und Adoptiv-Tochter dieses F.'s, Anna F., ein Kind des ehemaligen Hofschauspielers und Regisseurs Miedke zu Stuttgart, geboren 1804, hat sich als Sängerin in Paris, Italien und endlich zu Cadix unter dem Namen F.-Maraffa (s. d.) viele Verehrer erworben. — Die älteste Schwester Joseph F.'s, geboren 1782 zu Wien, hatte sich ebenfalls als Sängerin unter dem Namen F.-Vernier einer bedeutenden Anerkennung zu erfreuen. Dieselbe zog es jedoch später vor, sich der Jugenderziehung zu widmen und gründete um 1835 zu Wien eine Singschule für junge Mädchen, die sehr zahlreich besucht wurde. — Deren jüngere Schwester, Wilhelmine F., hat als vorzügliche dramatische Sängerin an vielen Bühnen gewirkt, bis sie mit dem Freiherrn von Welden sich verheirathete und mit diesem auf Schloss Möhringen bei Stuttgart zog, wo sie in Zurückgezogenheit den Rest ihres Lebens zubrachte. †

Fischer, Ludwig, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren 1801 zu Weissenhorn bei Duderstadt im Eichsfelde, amtirte seit 1832 als Cantor und Organist an der katholischen Kirche zu Jena, worauf er 1836 zum Cantor und Musiklehrer am Dom und an sämmtlichen katholischen Schulen zu Erfurt ernannt wurde. Seine bekannt gewordenen Compositionen bestehen in Liedern und in Rondos, Amusements, Tänzen u. dergl. für Pianoforte.

Fischer, Matthias, vorzüglicher deutscher Organist, geboren am 26. Novbr. 1763 zu Ried im bairischen Oberdonau-Kreise, wurde wissenschaftlich und musikalisch im Kloster des heiligen Kreuzes in Augsburg erzogen, woselbst er zugleich Chorknabe war, und legte mit 20 Jahren die Mönchsgelübde ab. Er wurde hierauf als Organist seines Klosters und 1810 als Musikdirektor an der St. Georgskirche angestellt. Ebenso wie sein Orgelspiel wurden seine Compositionen für die Kirche gerühmt und in den katholischen Kirchen Baierns vielfach gepflegt.

Fischer, Michael Gotthardt, ausgezeichnete deutscher Organist und Componist, geboren in dem Dorfe Alach bei Erfurt am 3. Juni 1773, wurde behufs höherer Ausbildung 1784 nach Erfurt gebracht und fand dort in dem Sängerkhore seiner guten Stimme wegen Aufnahme. Da er den Volksunterricht als Lebensberuf erwählte, so musste er später das dortige Lehrerseminar besuchen, woselbst ihn, der bedeutende Musikanlagen zeigte, in der Kunst des Orgelspiels und des Satzes nach alten Grundsätzen einer der bewundertsten direkten Schüler J. S. Bach's, der Organist Kittel unterrichtete und ihn näher an sich heranzog. Wie die würdigen Vorgänger in dieser jetzt fast abhanden gekommenen strengen Art der Kunstübung, schuf auch F. in Zurückgezogenheit seine Werke aus besondern Anlässen um ihrer selbst willen und vermochte nicht allein dieselben in einer dem Bach'schen Vorbilde entsprechenden Form, zugleich aber auch in einem der Zeit zusagendem Geschmacke zu gestalten, sondern wirkte auch, weil er fast der einzige in dieser Art begabte Musiker war, durch seine Werke auch auf die Nachwelt noch vortheilhaft ein, so dass es keinen strebsamen Orgelspieler geben möchte, der nicht F.'s treffliche Werke kenne und sich bemüht hätte, deren Geist in sich aufzunehmen. Nachdem F., wahrscheinlich als Volks- und Musiklehrer, kurze Zeit in Jena gelebt, wurde er, als Hässler 1790 nach Russland ging, von dem damaligen kurfürstl. mainz'schen Statthalter zu Erfurt, dem kunstsinnigen Freiherrn von Dalberg, als Concertmeister, Organist an der Barfüsserkirche und Dirigent der Winterconcerte nach Erfurt zurückberufen. Später vertauschte er diese Organistenstelle mit der einträglicheren an der Predigerkirche und fügte seinen Aemtern noch 1816 das eines Lehrers im Generalbass und Orgelspiele am dortigen Seminar hinzu, obgleich schon seit 1814 seine Gesundheit zu wanken begann. Ein heftiges stetig zunehmendes Gichtleiden, die Folge des Kirchendienstes in kalten Wintertagen,

machte seine fernere Lebenszeit nicht allein zu einer sehr qualvollen, sondern verhinderte ihn auch an der Ausübung seiner Kunst, bis ihn am 12. Januar 1829 der Tod wahrhaft erlöste. Die zwei Tage darauf stattgehabte feierliche Beerdigung wurde seinem Wunsche gemäss durch Aufführung seiner beiden letzten, eigens hierfür geschriebenen Compositionen: des Figuralgesanges »Meine Lebenszeit verstreicht« und der Motette »Die richtig vor sich gewandelt haben«, Seitens seiner Seminaristen verherrlicht. F.'s Compositionen, theilweise durch die Winterconcerte, theilweise durch seine Kirchenthätigkeit hervorgerufen, sind sämmtlich bis auf die Orgelstücke aus dem Gebrauche verschwunden, trotzdem sie ihrer Zeit sich des grössten Lobes der Kenner wie der Nichtkenner erfreuten. Die vorzüglichsten ausser den etwa 50 Orgelwerken sind: Zwei grosse Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 1 (Offenbach, 1799); Sinfonie in *C* zu 14 Stimmen (Hamburg bei Lau); Gr. Sonate p. le Clav., op. 3 (Erfurt bei Rudolphi); XII Orgelstücke, Kittel gewidmet, erster Theil des op. 4 (Erfurt, 1802); IV Sinfon. in *C B E* und *D*, für 11 und 14 Stimmen; fünf Motetten; 4 Arien für Singchöre; evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen; Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell; ein Concert für Fagott mit Orchester in *F*; ein Concert für Clarinette oder Oboe und Fagott mit Orchester; acht Choräle mit begleitenden Kanons verschiedener Art für die Orgel und zwölf Gesänge zur geselligen Freude mit Begleitung des Pianoforte, denen noch eine grosse Zahl von Arbeiten hinzuzufügen wäre, die sich zerstreut in Handschriften vorfinden. C. B.

Fischer, Abt Paul, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Prag als Hofcapellan des Grafen Hartig lebte, hat sich als Musiker durch verschiedene in den Hafner'schen *Oeuvres mêlées* enthaltene Compositionen, so wie durch bei Breitkopf in Leipzig 1768 herausgekommene sechs Claviersonaten bekannt gemacht.

†

Fischer, Paul, trefflicher deutscher Tonkünstler, geboren am 7. Decbr. 1834 zu Zwickau im Königreich Sachsen, bereitete sich trotz fleissiger Musikübung auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt für die wissenschaftliche Laufbahn vor und studirte seit 1853 in Leipzig Philologie und Philosophie. Vom Leipziger Musikleben aber mächtig angezogen, beschloss er, seine reichen Kenntnisse ganz der Tonkunst zu widmen und fand in Franz Brendel, der F.'s tüchtige Kräfte erkannte und ihn alsbald als Mitarbeiter an die »Neue Zeitschrift für Musik« zog, einen eifrigen Förderer seines Vorhabens. Dieser, seiner ersten öffentlichen musikalischen Thätigkeit, hat F., ausser durch zahlreiche wissenschaftlich-musikalische Artikel, durch ein mit grosser Umsicht und Fleiss gearbeitetes »Inhaltsverzeichnis zur Neuen Zeitschrift für Musik 1. bis 25. Band (Jahrg. 1834 bis 1859), nebst einer historisch-kritischen Einleitung« (Leipzig, 1860—1867) ein wahrhaftes Denkmal gesetzt. Leider sind jedoch von diesem auf 5 Lieferungen berechneten, für den Verleger allerdings mehr kostspieligen als nutzenbringenden Unternehmen nur die ersten drei Lieferungen erschienen. F. selbst erhielt 1860 eine Stelle als Gesanglehrer am Gymnasium seiner Vaterstadt, woselbst er eine gediegenere Musikpflege vorzubereiten begann, seine Thätigkeit nach diesem Ziele hin aber bald einstellen musste, da er 1862 als Cantor und Musikdirektor an das Gymnasium zu Zittau berufen wurde. Was er schon längst im Interesse des öffentlichen Kunstlebens geplant hatte, konnte er in diesem erweiterten Wirkungskreise glänzend ausführen. Er gründete ein ständiges grosses Concertinstitut, welches er für die höchsten tonkünstlerischen Aufgaben tüchtig machte und erwarb sich mit Hülfe desselben bleibende Verdienste um Zittau. Von F.'s musikalischen Arbeiten sind als im Druck erschienen bekannt geworden: ein »Zittauer Liederbuch« (Zittau, 1864) und eine nach System und Anordnung treffliche »Liedersammlung für höhere Lehranstalten«.

Fischer, Vitus, ein gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Gailsdorf in Franken wirkender Lehrer, hat u. A. die 64 Melodien zur »Andächtigen Hauss-Kirche« von Joh. Heinr. Calisius (Nürnberg, 1676) gesetzt, worunter manche, wie die des Liedes »Ach wie hat das Gift der Sünde« (*c h o d e a gis gis*) auch eine weitere Verbreitung fanden. Vgl. Wetzl's Liederhistorie Bd. I S. 146.

†

Fischer, Volbert, Harfen- und Claviervirtuose des 18. Jahrhunderts, geboren zu Tabor in Böhmen, erhielt den ersten Unterricht auf der Harfe und dem Clavier von seinem Vater, war darauf Zögling eines Jesuitenklosters und wandte sich von dort nach Prag und Lemberg. In der letzteren Stadt blieb er sieben Jahre lang, besonders um sich in der musikalischen Composition und in der künstlerischen Behandlung seiner Lieblingsinstrumente zu vervollkommen. Später machte er eine lohnende und sehr erfolgreiche Reise durch Italien, die Schweiz und Frankreich. Von da an verliert sich aber jede fernere Nachricht über ihn, weshalb man annimmt, dass er sehr bald nach seiner Ankunft in Frankreich gestorben sei.

†

Fischer, Zacharias, geschickter und berühmter deutscher Geigenbauer, geboren zu Würzburg am 5. November 1730, erregte grosses Aufsehen, als er im J. 1786 als Hofinstrumentenmacher bekannt machte, dass er nach einer neuen Erfindung Geigen baue, die den alten von Straduari und Steiner gefertigten gleich kämen. Die hohen Preise, welche man seitdem stets für seine Fabrikate zahlte, rechtfertigten diese Behauptung, trotzdem Einige erklärten, dass die F.'schen Geigen nicht das flötenartig Singende besitzen, was die Amati-Geigen so hochgeschätzt macht. Von seinen Instrumenten sind noch viele vorhanden, da er bis in sein hohes Alter thätig war. Er starb am 27. Novbr. 1812 zu Würzburg.

†

Fischer-Achten, Caroline, treffliche deutsche dramatische Sängerin, war die Tochter eines österreichischen Militärbeamten Namens Achten und ist um 1808 zu Wien geboren. Von dem Schuldirektor Plöck und dessen Gehilfen Beinhofner in Stockerau bei Wien, wo ihr Vater nachmals stationirt war, erhielt sie während der Jahre 1823 bis 1827 den ersten Gesang- und Musikunterricht und machte so bedeutende Fortschritte, dass sie als Solosängerin in Kirchenmusiken vielfach mit grossem Beifall mitwirken konnte. Ihre Schönheit und edle Gestalt bewogen die Kunstfreunde ihr zu rathen, dass sie ihr mehr als gewöhnliches Stimmmaterial dramatisch verwerthen solle. Am 18. Decbr. 1827 betrat sie in Folge dessen in Wien unter dem Namen Achten zum ersten Male als Rosa in dem »blinden Harfner« die Bühne und zwar mit aussergewöhnlichem Beifall, der jedoch mehr ihrer Erscheinung, als ihrem dramatischen Gesange gezollt wurde. Nachdem sie darauf einige Zeit noch bei Männern wie Röckel, Demmer, Gottdank und Ciccimara studirt hatte, machte sie im J. 1830 eine Kunstreise. Auf derselben lernte sie den Wiener Hofopernsänger Friedrich Fischer (s. d.) kennen, verheirathete sich mit demselben und begab sich mit ihm als Frau Fischer-Achten durch Süddeutschland nach Paris. Dort hatte sie zuerst ziemlich bedeutenden Erfolg, wurde aber bald darnach durch die Schröder-Devrient, welche gleichfalls dort eintraf, völlig verdunkelt. Im J. 1831 sang sie in Pesth und ging ein Jahr später, in Linz, Stuttgart und Karlsruhe mit Beifall gastirend, nach Frankfurt a. M., wo sie auf längere Zeit mit ihrem Gatten engagirt wurde. Von dort aus erhielt das Künstlerpaar 1840 einen Ruf an das Hoftheater zu Braunschweig, dem es folgte, aber auf häufigen Gastspielreisen auch ferner noch die Theater Deutschlands besuchte. Im J. 1855 zog sich Caroline F.-A. gänzlich von der Bühne zurück und lebte privatisirend zu Braunschweig und Graz. In ihrer Blüthezeit war sie im dramatischen, wie im lyrischen und munteren Fache gleich verwendbar und glänzte daher durch ein bedeutendes Rollenrepertoire. Ihr dramatisches Darstellungsvermögen war dagegen mangelhaft, und ihrer Coloratur fehlte Biagsamkeit und Geschmeidigkeit. — Ihr Sohn, der sich nach der Mutter gleichfalls F.-A. nannte, ist ein geschätzter Bühnentenorist, der an mehreren Theatern Deutschlands, im Januar 1873 auch in München, gesungen hat und gegenwärtig in Augsburg engagirt ist.

Fischer-Schwarzböck, Beatrix, eine vorzügliche deutsche Bühnensängerin, wurde am 6. Febr. 1809 zu Temesvar in Ungarn geboren. Kaum zwei Jahr alt verlor sie ihren Vater, welcher Macher hiess und in Diensten des Erzherzogs Ferdinand von Este stand. Durch abermalige Heirath ihrer Mutter erhielt sie in dem Oberregisseur und Chordirektor Ludw. Schwarzböck vom Theater an der

Wien zu Wien einen zweiten Vater. Früh brachte man sie zur Bühne, zuerst als Choristin, dann als Schauspielerin. Nach günstig ausgefallenem Debut als »Käthchen von Heilbronn« wurde sie als Mademoiselle Schwarzböck für dramatische Parthien 1824 im Theater an der Wien fest engagirt. Ueber ihren Beruf zur Sängerin entschied der Umstand, dass sie einst unvorbereitet aushülfsweise die Frauenrolle in der Operette »die Ochsenmenuett« übernahm und trefflich durchführte. Ihr Versuch, die Emmeline in der »Schweizerfamilie« zu geben, fiel 1825 nicht minder günstig aus, und von da ab begann sie, Gesangsstudien sich zu unterziehen und das gangbare Opernrepertoire sich zu eignen zu machen. Noch im J. 1825 verheirathete sie sich mit dem Schauspieler Karl Fischer, mit dem sie, als bald darnach das Theater an der Wien fallirte, in Teplitz, Prag und Leipzig, hierauf in Pesth und Pressburg gastirte. Im J. 1826 wurde sie in Brünn und 1827 am Hofoperntheater in Wien engagirt. Dort gefiel sie in Folge ihrer mangelhaften Gesangsbildung nicht und wurde nur in Nebenrollen beschäftigt. Gern folgte sie daher einem Rufe des Directors Bethmann nach Aachen, wo sie denn auch bei dem rühmlichst bekannten Gesanglehrer Röckel das Versäumte eifrig und gründlich nachholte. In den Jahren 1829 und 1830 bereits war sie eine anerkannte Stütze des deutschen Opernunternehmens in Paris und fand endlich 1831 als grossherz. Badische Opersängerin einen ihr zusagenden Wirkungskreis. Schon 1835 wurde ihr Engagement in Karlsruhe in ein lebenslängliches verwandelt, und wie sie noch lange als Zierde des dortigen Hoftheaters galt, so erwarb sie sich auch auf häufigen Gastspielreisen, die sich sogar bis nach London und bis in die englischen Provinzhauptstädte erstreckten, als Sängerin von ächter dramatischer Begabung und Bedeutung reiche Anerkennung. Sie entsagte der Bühne im J. 1854 und trat in den Pensionsstand.

Fischhof, Joseph, vortrefflicher Pianist und Musikpädagoge, geboren am 4. Apr. 1804 zu Butschowitz in Mähren von israelitischen Eltern, verband mit tüchtigen Schulstudien, da er zum Mediciner bestimmt war, auf dem Gymnasium zu Brünn eine fleissige Clavierübung bei einem gewissen Jahelka und bei dem Kapellmeister Rieger. Im J. 1822 bezog er die Universität zu Wien, wo ihm seine grossen musikalischen Anlagen in Constantin von Gyika einen Gönner verschafften, der ihn auf seine Kosten bei Ant. Halm weiter ausbilden liess. Die nächste Folge war, dass F.'s Name als Concertspieler bald allgemein bekannt wurde. Immer enger mit der Musik verbunden, studirte er auch bei Ignaz von Seyfried Composition und entsagte endlich, als sein Vater 1827 plötzlich starb, ganz der Medicin. Zunächst wirkte er als einer der geschätztesten und gesuchtesten Clavierlehrer Wien's, bis er 1833 eine Stelle als Professor des Clavierspiels am Wiener Conservatorium erhielt, der er mit grosser Auszeichnung und hochgeachtet als Künstler wie als guter, trefflicher Mensch, bis zu seinem am 28. Juni 1857 erfolgten Tode vorstand. — Sein Spiel war im höchsten Grade fertig und ausdrucksvoll und seine gediegene wissenschaftlich-musikalische Bildung bezeugen das treffliche Buch »Versuch einer Geschichte des Clavierbaues u. s. w.« (Wien, 1853), sowie mehrere Artikel und Aufsätze in musikalischen Journalen. Componirt hat er Rondos, Fantasien, Variationen, Tänze und Märsche für Pianoforte, Variationen für Flöte mit Pianoforte-, Guitarre- oder Quartettbegleitung, ein Streichquartett, Gesänge und Lieder u. s. w. Als Lehrer soll F. zuerst in Wien den gemeinschaftlichen Unterricht mehrerer Schüler an einem Claviere eingeführt haben.

Fischietti, Domenico, italienischer Operncomponist, geboren zu Neapel 1729, studirte im Conservatorio di San Onofrio seiner Vaterstadt die Musik, und wurde später nach Dresden berufen, wo er als Kirchencomponist Anstellung erhielt, die er am 2. Juli 1766 mit Aufführung einer neuen, von den Kennern mit Beifall aufgenommenen Messe antrat. Von dort aus folgte er einem Ruf nach Salzburg als Kapelldirector des Erzbischofs, mit welcher Stellung er seine Kunstthätigkeit abgeschlossen zu haben scheint. Ausser mehreren Kirchensachen hat er auch verschiedene Opern, theils in Italien, theils in Deutschland, componirt, von denen: »*Il Signor Dottore*« (1758); »*Il Mercato di Malmantile*« (1766); »*Il Malmantile*«;

»Solimano« (1754); »La Speciale« (1755); »Ritorna da Londra« (1756); »Il Siface« (1761) und »La Molinara« (1768) anzuführen sind. Die drei zuerst genannten Opern nebst einem Intermezzo »Les métamorphoses de l'amour« und neun Arien seiner Composition, sämmtlich im Manuscript, befinden sich auf der königl. Bibliothek zu Dresden. F. selbst, der 1810 noch lebte, muss bald nach dieser Zeit gestorben sein.

Fischietti, Giovanni, italienischer Operncomponist, lebte als Kapellmeister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Neapel. Reichardt erwähnt ihn als den Componisten der Oper: »La Constanza«, welche 1737 ebendort aufgeführt sein soll. Vielleicht war er ein Verwandter des vorhergenannten Giovanni F. †

Fis-dur (ital.: *Fa diesis maggiore*, franz.: *fa dièse majeur*, engl.: *F sharp major*), heisst diejenige der 24 Tonarten unseres abendländischen Tonsystems, welche die um einen Halbton erhöhte Stufe *f*, also *fis*, zu ihrem Grundton erhält, wodurch nach der Regel der Durgattung (s. Dur) noch fünf Klänge der *C*-durleiter, deren Stufen in der Tonbestimmung und Klangbenennung als zuerst festgestellte angenommen werden, um einen Halbton erhöht werden müssen. Die Elemente der Durart F. heissen somit in aufsteigender Folge: *fis*, *gis*, *ais*, *h*, *cis*, *dis*, *eis* und *fis*. Diese Grundklänge werden in der diatonischen Folge von *fis*¹, das durch 364,5 Schwingungen in der Sekunde entsteht, theoretisch, wie beifolgende Tabelle zeigt, anders als in der gleichtemperirten und noch anders in der ungleichtemperirten Stimmung gefordert. Die gleichtemperirte Stimmung ist diejenige, die man sich beflüssigt, allen Tasteninstrumenten zu geben, und von der sich ihrem Vermögen nach Blase- und Streichinstrumente der diatonischen Stimmung je nach dem Erkennen des Spielers zuwenden. Dies gefühlte Abändern der Stimmungsmomente, das eingehender in den Artikel *B*- und *C*-dur (s. d.) schon besprochen, ist die Eigenheit der abendländischen Kunst, welche derselben vor allen andern den Vorrang erstreitet, obgleich die Ausübung dieser Kunst unendlich viele Schwierigkeit bietet, die leider nicht durch Wissen, sondern alle nur durch instinktives Handeln in vollendetster Art zu überwinden möglich ist. In F. zeigt nun schon die Benennung der Tonstufen,

Namen der Klänge.	Schwingungen der		
	diatonischen	gleichtemperirten	ungleichtemperirten Tonfolgeklänge.
<i>fis</i> ¹	364,5	364,5	364,5
<i>gis</i> ¹	410,5	444,7	410,5
<i>ais</i> ¹	455,6	458,9	455,6
<i>h</i> ¹	484,8	486,2	484,8
<i>cis</i> ²	546,7	546	546,7
<i>dis</i> ²	605,0	612,7	611,2
<i>eis</i> ²	683,4	688,0	683,4
<i>fis</i> ²	729,0	729,0	729,0

dass Tonsätze in dieser Tonart durch Instrumente, welche durch jedesmalige feste Abgrenzung der Saite erst den Ton bilden (Streichinstrumente), schwerer rein auszuführen sind, als Stücke in Tonarten, die freie Saiten zu Vertretern einiger Scalatöne haben. Diese Schwierigkeit, die der Darstellung der Elemente dieser Tonart eigen, eröffnet trotzdem der orchestralen Darstellung darin gesetzter Tonstücke durch talentvolle Musiker die Anwartschaft auf die grösste harmonische Reinheit, so wie die bei den Modulationen geeignetsten Tonmodifikationen, während durch weniger tüchtige Darsteller die Elemente dieser Tonart oft sehr ungenau ohne besondere Veranlassung gegeben werden. Grund dafür ist, dass die festen Töne (s. d.) von F. von der Mitte des Tonreichs gleich entfernt (s. *F*-dur) durch die Erkennungsorgane leicht abwägbar sind, und somit stets mitbestimmend selbst auf die andern Scalatöne zu wirken vermögen. Für Tasteninstrumente findet man selten in F. geschriebene Stücke, indem die am häufigsten vorkommende Modulation *Cis*-dur noch schwerer lesbar als die Tonikatheile derselben. Statt in dieser Tonart schreibt man darin gedachte Tonstücke in der enharmonisch glei-

chen Tonart *Ges-dur* (s. d.), weil in dieser sich die Lesschwierigkeit nach der Seite hin mindert, wo sie sich in F. mehrt, und weil die Applicatur dieser Tonart, fast die der Hand angemessenste, der Ausführung musikalischer Gedanken in dieser Tonart sehr förderlich. — Der theilweisen Wandelbarkeit der Elemente von F. entsprang wahrscheinlich auch die mystische ästhetische Erklärungsweise derselben, die im Anfange dieses Jahrhunderts und später beinahe als Evangelium angesehen wurde. Da selbst noch die Jetztzeit viele Verehrer für diese Tonauffassungen aufweist, so sei hier die allgemein anerkannte von F. wiedergegeben, welche auch zugleich für *Ges-dur* galt, nur dass man F. heller und schärfer klingend fand als *Ges-dur*. Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. f. sagt nämlich: »Die Tonart F. ist geeignet, wilde und starke Leidenschaften darzustellen; Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat, liegt in allen Wendungen dieser Tonart«. Noch eingehendere ästhetische Erklärungen von F. findet man in der Allgem. musikal. Zeit. Jahrgang 1823 Nr. 43 und in Schilling's Universal-Lex. der Tonkunst unter *Fis-dur*. C. Billert.

Fisfis, s. **Fisis**.

Fisher, John Abraham, s. **Fischer** (Johann Abraham).

Fisln, James, englischer Componist, geboren 1755 zu Colchester, hat mehrere Sammlungen englischer Songs, Balladen, Duette, Sonaten u. s. w. veröffentlicht.

Fisis oder **Doppel-Fis** nennt man nach der im Artikel **Alphabet** erläuterten Regel die um zwei Halbtöne erhöhte Tonstufe *f*, welche man von Einigen auch falscher Weise *fisfis* nennen hört. Dieser Klang, welcher dadurch notirt wird, dass man vor die Note *f* ein Doppelkreuz (s. d.) setzt, fällt in der gleichtemperirten Scala, die meist alle Tasteninstrumente führen, mit dem gewöhnlich *g* genannten zusammen. Im Gebrauch findet man den F. geheissenen Ton am häufigsten als **Leitton** (s. d.), gar nicht als **Grundton** (s. d.). 2.

Fismann, Franz, trefflicher Violinist und Kirchencomponist, geboren 1722 zu Altsedlitz in Böhmen, studirte Wissenschaften und Musik zu Prag und trat 1742 daselbst in das Kloster der barmherzigen Brüder, wo er seine Compositionsstudien bei den Kapellmeistern Seuthe und Tuma fortsetzte, sich im Violinspiel weiter ausbildete und später selbst als Kapellmeister fungirte. Als Violinist liess er sich bei Hofe in Wien und auch in Italien hören, das er in Geschäften seines Ordens besuchte, nachdem er in Wien zum Kloster-Superior ernannt worden war. Als Kapellmeister in Prag hat er zahlreiche Kirchenwerke aller Art componirt, die sich im Manuscript noch jetzt dort und in Wien vorfinden. F. starb am 15. Juni 1774 zu Wien.

Fis-moll (ital.: *Fa diesis minore*, franz.: *fa dièse mineur*, engl. *F sharp minor*), ist eine der am häufigsten in Gebrauch befindlichen Mollarten unseres modernen Tonsystems, weil sie, um ihre Klänge nach der Mollregel (s. **Moll**) festzustellen, nur zwei Erhöhungen der *A*-mollleitertöne ausser dem erhöhten Grundtone bedingt, wonach die Stufen der *F*-leiter: *fis*, *gis*, *a*, *h*, *cis*, *d*, *e* und *fis* heissen müssen. Tonstücke in dieser Tonart finden auf Streichinstrumenten mehrere ihrer Grundklänge durch freie Saiten vertreten, und deshalb in diesen eine leicht zu gebende Gleichheit, welche den festen Tönen (s. d.), durch die im Artikel **Fis-Dur** erwähnten Lagen beeinflusst, ebenfalls eigen. Dadurch gewinnt diese Tonart eine überwiegende Zahl von Grundklängen in durch die Mittel geforderter Gleichheit, welche den menschlichen Tonauffassungsorganen durch ihre Gleichheit ihre Aufgabe auszuführen, in ungetrübtester Weise zu lösen gestatten. Durch die der Mollart eigene mehrfache Umwandlungsweise der in der Oberquarte der Scala befindlichen Grundtöne aber (s. **A-moll**) bekommen diese Organe eine schwerere Lösung ihrer Aufgabe, indem alle diese Töne dann von der Begabung des Spielers abhängig werden und sehr schwer in der nothwendigen Reinheit darstellbar sind. Gerade ihrer kleinen Abstände halber in einer dem Ohre sehr scharf erkennbaren

Tonregion sind diese Töne, wie bestehende Tabelle zeigt, um so mehr geeignet, auf das Gefühl jede Unruhe der Intonation zu übertragen. Bei den durch Blasinstrumente ausgeführten Sätzen in F. werden die Vor- und Nachteile der Darstellung, wenn auch viel geringer, hervortreten, wie bei den durch Tasteninstrumente auszuführenden. — Auch die früher gegebenen Bemerkungen über den psychischen Charakter von F. können in ihren Grundzügen, die Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. s. w. aus der Blüthezeit dieser Erklärungsweisen her bewahrt hat, als eine Bestätigung dessen erscheinen, was man damals mystisch und bilderreich malend den

Namen der Klänge	Schwingungen der Klänge.		
	diatonisch	gleich temperirt.	ungleich temperirt.
<i>fis</i> ¹	364,5	364,5	364,5
<i>eis</i> ¹	341,7	344,0	341,7
<i>e</i> ¹	327,6	324,4	322,5
<i>dis</i> ¹	302,5	306,3	305,6
<i>d</i> ¹	291,6	289,2	287,9
<i>cis</i> ¹	273,3	273,0	273,3

Tonverhältnisse dieser Tonart nahe zu kommen suchte, die weiter oben auf rein materielle Art zu entziffern gesucht wurde. »F.«, sagt Schubart, »ist eine gefärbte Tonart, und geeignet wilde und starke Leidenschaften auszudrücken. Es ist dieser Ton insbesondere ein finsterer: er zerzt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Missvergnügen sind seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A-dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D-dur hin.« Mehr über solche Tonanschauungen bietet auch das Werk »die Musik und Poesie« von P. J. Schneider (1835), ferner Wagner in seinen »Ideen über Musik« sowie andere Schriftsteller aus den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts. C. B.

Fissner, Wilhelm, Clavierlehrer in Minden, veröffentlichte 1848 eine »Clavierschule für Kinder«.

Fistel oder Falset, s. Kopfstimme.

Fistula (lat.), d. i. Röhre, Pfeife, wird in der Fachsprache der Orgelbauer allein oder mit Beifügung des Wortes *organica* als Name für eine Orgelpfeife gebraucht und hat häufig bei Benennung von Orgelstimmen mit Hinzufügung entsprechender Bestimmungswörter Anwendung gefunden. So nannte man *f. largior* oder *f. minima* das Flageolet (s. d.), *f. militaris* die Feldpfeife (s. d.), *f. pastoralis* oder *f. pastoritia* die Hirtenpfeife oder Schalmey (s. d.), *f. rurestris* die Bauerflöte (s. d.), *f. vulgaris* die Blochflöte (s. d.), *f. helvetica* die Schweizer- oder Querflöte (s. d.), und *f. panos* die Pansflöte (s. d.) oder Syrinx, wie man auch die gedeckte oder mit einem Hut versehene Pfeife mit *f. pileata* zu bezeichnen pflegte. Diese Gewohnheit einer Zeit, in welcher man in der Gelehrtenwelt die lateinische Sprache als einziges, klar die Begriffe bezeichnendes Verkehrsmittel pflegte, entstammt, hat in neuerer Zeit der deutschen Benennungsweise das Feld fast geräumt, weshalb man die Erklärungen dieser lateinischen Ausdrücke in den entsprechenden deutschen Artikeln zu suchen hat. S. auch Galaubet. Vgl. ferner Praetor. *Synt. T. I P. 2. c. 3. p. 326.* 2.

Fistuliren nennt man bei der männlichen Stimme das Singen und Sprechen durch die Fistel (s. Kopfstimme) oder überhaupt mit einer sehr dünnen und hohen anstatt mit der normalen männlichen Stimme. Bei Orgelpfeifen bezeichnet dieser Ausdruck das Ueberspringen des Tones in die Ueberblasung, also genau dasselbe wie Filpen (s. d.)

Fite, de la, war Hofkapellmeister im Haag und starb als solcher 1781 daselbst. — Seine Gattin Marie Elisabeth de la F., geborene Roue, wird von dem Verfasser der Ephemeriden in der Speyer'schen musikalischen Zeitung des Jahres 1789

Seite 269 unter die musikalischen Schriftstellerinnen gezählt, welchen Ruf sie ihrer Thätigkeit an der *Bibl. des sciences et des beaux arts* verdankt. †

Fl., Abkürzung für Flauto oder Flöte, mitunter auch für Flageolet.

Flaccia, Matteo, italienischer Componist aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte »*Madrigali a 4 e 5 voci*« (Venedig, 1568), von denen sich ein Exemplar in der Bibliothek zu München befindet.

Flaccio, Giovanni Pietro, italienischer Kirchencomponist, aus Milazzo gebürtig, widmete sich dem geistlichen Stande und war zuerst als Priester auf Sicilien thätig, dann als Kapellmeister des Königs Philipp III. von Spanien und zuletzt als Almosenier des Herzogs von Savoyen angestellt. Er starb 1617 zu Turin. Nach Mongitor's *Bibl. Sic. Tom. I p. 395* ist von seinen Compositionen eine Sammlung gedruckt erschienen, die folgenden Titel führt: »*Concentus in duos distincti Choros, in quibus Vesperae, Missae, sacraeque cantiones in Nativitate beatae Mariae virg. aliarumque virginum festivitibus decantandae continentur*«. †

Flaccus, ein Tonkünstler des alten Rom, wird als der Sohn des Claudius und als derjenige genannt, welcher zu den Komödien des Terenz die erforderliche Flötenmusik gesetzt habe.

Flacé, René, geboren zu Noyon am 28. Novbr. 1530 und zu Ende des Jahrhunderts zu Mans als Priester gestorben, war wegen seiner wissenschaftlichen und Musikkenntnisse berühmt. Vgl. Jöcher's Gelehrten-Lexikon.

Flachfeld, s. **Feld**.

Flachflöte heisst eine Flötenstimme der Orgel, die meist 2,5 oder 1,25 metrig vorkommt, seltener 0,6 Meter gross, mit kegelförmigen Körpern. Die Körper der F. sind oben etwas enger als unten, doch nicht so eng als die der Spitzflöte (s. d.) gebaut, erhalten breite Labien (s. d.) und nicht sehr enge Aufschnitte. †

Flackton, William, englischer Instrumentalcomponist, gab 1770 zu London sechs Violoncellsolos seiner Composition heraus. Ausserdem sollen noch sechs Violintrios und sechs Claviersuiten von ihm vorhanden sein. †

Flad, Anton, oder **Fladt**, berühmter deutscher Oboe-Virtuose, geboren um 1775 zu Mannheim, erhielt schon frühzeitig auf seinem Instrument den Unterricht des berühmten Ramm mit so bedeutendem Erfolge, dass er 1790, nach Lebrun's Tode, als Hofmusiker der Münchener Kapelle angestellt werden konnte. Seine erste, 1793 unternommene Concertreise verschaffte ihm in Regensburg, Wien, Graz, Laibach, Klagenfurt und den bedeutendsten Städten Italiens wahrhafte Triumphe und einen gefeierten Namen, welcher sich bis nach London verbreitete, wo er u. A. 1798 in den Hofconcerten solche Erfolge hatte, dass ihm der Prinz von Wales, nachherige König Georg IV., eine glänzende Stellung anbot, wenn er in England bleiben wollte. F. kehrte auf seinen Posten nach München zurück, von wo aus er jedoch, bis in das J. 1818 hinein, noch häufige überaus erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn und Frankreich machte. Seitdem und noch lange wirkte er ausschliesslich in München als königl. Kammermusiker und zog sich erst 1842 völlig in das Privatleben nach Landshut zurück.

Fladdern, besser vielleicht **Flattern**, bezeichnet dasselbe wie **Blarren** (s. d.).

Flageolet (franz., ital.: *flageoletta*), ein Kunstausdruck, der in der Musik für Mancherlei gebraucht wird; in allen Fällen handelt es sich jedoch um die Hervorbringung eigenthümlich erzeugter und besonders tönender hoher Klänge unseres Tonsystems. Am häufigsten kommt seit längerer Zeit der Name Fl. für durch Streichinstrumente erzeugte Töne in Anwendung, die nur, wenn die freie oder verkürzte Saite an einem ihrer Theilungspunkte berührt wird, hervorzubringen möglich sind. Man nennt diese Töne französisch *sons harmoniques* und italienisch *suoni armonichi* und setzt über Töne, die in dieser Art erzeugt werden sollen, eins dieser Ausdrücke oder das Wort *flautino*, letzteres wahrscheinlich, weil man in diesen und den Klängen der Flöte eine Aehnlichkeit fand, oder eine O. Die Kunst, derartige Töne den Streichinstrumenten zu entlocken, besonders der Geige, ist wahrscheinlich im Anfange des 18. Jahrhunderts entdeckt worden, jedoch erst in die Kunstwelt eingeführt und bekannter durch den Violinspieler Domenico Ferrar:

(s. d.) geworden, der um die Mitte jenes Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland durch dieselben seinem Spiele viele Verehrer zuwandte. Allgemein aber staunte die musikalische Welt über Paganini's (s. d.) Benutzung der F.töne auf der Geige, die er mit einer an Verschwendung grenzenden Freigebigkeit in melodischer Aneinanderreihung zu geben verstand, und seine Neuerung zog sich erst allmählig den lauten Tadel der Kunstliebhaber zu, als die diesen Virtuosen nachahmenden Violinisten wie Pilze aus der Erde schossen und seine Tonabwechslung bis zum Ueberdruss missbrauchten. Die F.töne, wie die Akustik lehrt, entstehen nicht durch Erzittern nur eines Körpertheils, sondern durch gleichzeitig bewirktes mehrerer noch auf einander einwirkender gleich grosser. Ein Körper nämlich, von welcher Art Substanz, Gestalt oder Elasticitätsvermögen derselbe auch sein mag, kann sowohl in seiner Masse schwingen, wodurch der Grundton des Körpers entsteht, als auch in mehreren Abtheilungen, wodurch je nach der Zahl der Theile besondere höhere Töne, Obertöne (s. d.) genannt, sich hören lassen. Bei einer Saite ist die Theilung nach der Länge massgebend, welche man, wie oben angedeutet, durch sanftes Berühren des ersten der Theilungspunkte vom Sattel ab bewirkt. Wenn dieser Punkt sicher berührt und dann auf der Saite in der Mitte des congruenten Theiles vom Stege ab ein etwas schneidender Bogenstrich geführt wird, so lässt sich der der Theilung entsprechende F. sofort hören. Indem das sofortige Treffen der Theilungspunkte, wie der Bogenstrichstellen Bedingung ist, wenn man F.töne in der Kunst verwerthen will, so ist in Uebungen dieselben häufig anzubringen zu empfehlen, da dadurch die Sicherheit des Lernenden sehr gesteigert wird, obgleich das höhere Tonebenmass durch ungeschickte Benutzung der F.töne in Tonsätzen leicht verletzt werden kann, da alle um ein Geringes höher im Klange erscheinen als die durch einen Aliquotheil der Saite erzeugten gleich hohen Töne. Weil nämlich die Theilung mittelst der Fingerspitze veranlasst wird, jede durch einen Körper derartig veranlasste Theilung jedoch eine Breite fordert, so wird sie keine der idealen gleichkommende sein, sondern stets etwas kürzere Theile schaffen; deshalb erscheinen die F.töne stets zu hoch, also unrein zu den durch Bogenstriche auf festabgegrenzte Saitentheile entstehende Klänge. Auf allen Streichinstrumenten werden, trotzdem wohl noch andere F.töne durch dieselben zu erzeugen möglich sind, gewöhnlich nur die bis zur Fünftheilung der Saite entstehenden gebildet, um in der Kunst Verwerthung zu finden. Die vier Saiten der Violine stellen somit bis zu dieser Saitenabtheilung folgende F.töne ihrer Entstehung nach zur Verfügung, wie sie nachstehende Tabelle angiebt:

	Grundton.	Obertöne.			
Abtheilungen.	1	2	3	4	5
Saitenname.	<i>g</i>	<i>g</i> ¹	<i>d</i> ²	<i>g</i> ²	<i>h</i> ³
	<i>d</i> ¹	<i>d</i> ²	<i>a</i> ²	<i>d</i> ³	<i>fis</i> ³
	<i>a</i> ¹	<i>a</i> ²	<i>e</i> ³	<i>a</i> ³	<i>cis</i> ⁴
	<i>e</i> ²	<i>e</i> ³	<i>h</i> ³	<i>e</i> ⁴	<i>gis</i> ⁴

Aus der ein- so wie zweigestrichenen Octave sehen wir hier je vier Klänge: *g*, *a*, *d* und *e*, aus der dreigestrichenen fünf Töne: *d*, *e*, *fis*, *a* und *h* und aus der viergestrichenen nur drei: *cis*, *e* und *gis* darin, die, wenn man mehrere davon im melodischen Zusammenhange vorführt, von bedeutender Wirkung sich ergeben können, da diese Töne unter sich rein sind, wenn die Uebergänge zu und von den durch fest abgegrenzte Saitentheile hervorgebrachten Klängen geschickt gewählt sind. — Ferner nennt man F. das kleinste aller flötenartigen Instrumente, dass meist aus Elfenbein oder Ebenholz gedreht, mit sechs oder sieben Tonlöchern versehen, wie eine Flöte à bec (s. d.) am Mundstück gebaut ist und auch wie diese angeblasen

wird. Als Erfinder dieses Instruments wird von Burney »Sieur Juvigny« genannt, der um 1580 gelebt haben soll. Gewiss ist nur, dass das F. zu Ende des 16. Jahrhunderts bekannt war und später selbst als Concertinstrument gebraucht wurde, aus welchem Gebrauche es jedoch durch die lieblicher klingende Flöte allmählig verdrängt wurde und endlich nur sich noch als Volksinstrument in Holland, dem Schwarzwalde und der Schweiz häufiger zeigte, wo es bei ländlichen Belustigungen und beim Abrichten der Singvögel seine Verwerthung fand. Im Anfange dieses Jahrhunderts wandte der englische Instrumentbauer Bainbridge zu London dem F. seine Aufmerksamkeit zu und bot es 1802 in verbesserter Form, in Scala und Tonfarbe sich direct der Flöte anschliessend und in allen Tonarten leicht behandelbar, der Kunstwelt dar, damit die Harmoniemusik durch dasselbe eine Bereicherung erhalte; ja, er construirte sogar ein Doppelflageolet. Letzteres ist jedoch nicht weiter bekannt geworden, sondern hat nur als Kinderinstrument einige Beachtung gefunden; ersteres aber lenkte allgemeiner die Aufmerksamkeit wieder auf das F., und veranlasste die Herausgabe von P. Leroy's und Collinet's F. schulen. Besonders war es jedoch A. Sax, der dem F. den Weg in die Militärmusikcorps eröffnete und dadurch ihm wieder die Aufmerksamkeit der Instrumentenmacher zuwandte, die demselben eine Vollendung im Ausbau verliehen, welche der jedes andern in der Kunst angewandten Tonwerkzeugs ebenbürtig ist. Dennoch hat sich bisher das F. nicht über die Grenzen von Belgien und Frankreich Eingang zu verschaffen vermocht, weil deren Umfang von d_2 bis d_4 durch den der kleinen Flöte, der von h^2 bis a^4 geht, überboten und letzterer als ausreichend zur Darstellung dieser Tonregion erachtet wird. — In der Orgel bezeichnet F., corrumpt deutsch Flaschenet, Flaschinett und Flasnnet, ferner auch *fistula minima*, *fistula largior* oder Vogelpfeife genannt, ein Register, das der Flöte (s. d.) ähnlich 0,3 oder 0,6 Meter gross gebaut wird, und den Ton des gleichnamigen Blasinstruments nachahmen soll. Die Pfeifen dieses Registers werden aus Metall gefertigt, erhalten Principalmensur und sehr niedrigen Aufschnitt. Diese Stimme findet man nur im Manual angebracht. C. B.

Flageolettöne, s. Flageolet.

Flahuta ist der Name eines Tonwerkzeugs, das in dem Manuscript des Aymeric de Peyrac, welches die Pariser Staatsbibliothek besitzt, Nr. 5944 und 5945, und aus dem 9. Jahrhundert sein soll, erwähnt wird. Wahrscheinlich war dies der Name einer Flöte. Siehe Galoubet. 2.

Flamand-Grétry, Louis Victor, französischer musikalischer Schriftsteller, geboren am 25. Novbr. 1764 zu Paris, gestorben 1843 ebendasselbst.

Flamändische, Flämische oder Flamländische Musik, Schule u. s. w., s. Niederlande.

Flamel, Nicolas de, französischer Philosoph und Mathematiker aus Pontoise, lebte ums J. 1400 zu Paris, woselbst er auch am 22. März 1418 starb, schrieb u. A. ein Werkchen, betitelt: »*La musique chimique*«. Forkel vermuthete, dies bisher unbekanntes Werk, von dessen Inhalt man keine Ahnung hat, sei in dessen *Sommaire philosophique* zu finden. †

Flamini, Flamino, italienischer Tonsetzer und Ritter vom Orden des heiligen Stephan, schrieb und veröffentlichte »*Villanelle a 1, 2 e 3 voci con stromenti e chitarra spagnola*« (Rom, 1610).

Flammen, singende, nennt man solche Flammen, die in einer offenen Röhre, an gewissen Stellen derselben befindlich, die daselbst vorhandene Luft in tönende Schwingungen versetzen. Diese Schwingungen treiben, wenn die Flamme an bestimmten Stellen einer entsprechenden Röhre brennt, in solcher Mächtigkeit, dass sie den Fussboden eines grossen Zimmers zu erschüttern vermögen. An anderer Stelle rufen sie eine Rückwirkung der Schallwellen hervor, die die Flamme auslöscht und dabei einen dem Pistolenschuss gleichen Knall hervorruft. Zuerst beobachtete Dr. Higgins 1777 diese Naturerscheinung an einer Wasserstofflamme und de Luc suchte sie zu erklären. Chladni wiess 1802 auf diese Erklärung als eine unrichtige hin und meinte, dass die Töne der F. von der offenen Röhre, welche dieselbe umgiebt, herrührten. Ferner machten diese Forschung betreffende Expe-

rimente zu derselben Zeit G. de la Rive und 1818 Faraday, denen in der Mitte des 19. Jahrhunderts Graf Schaffgotsch und John Tyndall nachfolgten. Die Erfahrung des Letztgenannten findet man dargestellt in dessen Werk »der Schall« (Braunschweig, 1869), von Seite 258—274. In der Kunst ist diese Tonerzeugung bisher noch nicht zu verwerthen gewesen; nur die Wissenschaft hat derselben einige Lichtblicke zu danken. — Mehr Aufklärung über die Schwingungen der Luft jedoch als den singenden F. verdankt die Wissenschaft den freien schallempfindlichen F. Wenn Gas durch einen Fischschwanzbrenner, mittheist starken Drucks getrieben, eine flackernde F. giebt, so vermag der Schall dem nicht brennenden Gase seine Erschütterungen mitzutheilen und bewirkt dadurch eine Flammenbildung, die auch sehr kleine Schwingungsverschiedenheiten dem Auge sichtbar werden lässt. In neuester Zeit hat Dr. König diese Erfahrung benutzend, einen Flammenzeiger construirt, der im ersten Theil dieses Werkes in dem Artikel Akustik Seite 89 näher beschrieben und abgebildet ist. Derselbe erzeugt überraschende Darstellungen von Luftschwingungen. Aus seiner reichen Sammlung durch Klänge beeinflusster F.abbildungen hat R. Radau in seiner »Lehre vom Schall« Seite 281 das Bild der F.gestaltungen gegeben, wenn die Vocale U, O oder A auf den Tönen C, G oder c gesungen werden, worauf sich hierfür Interessirende aufmerksam gemacht seien. Man sehe ferner J. Tyndall, »der Schall« Seite 274 bis 303.

O.

Flammenzeiger, s. Flammen.

Flandrus, Dr. Arnold, ein nicht weiter bekannt gebliebener Tonsetzer zu Anfang des 17. Jahrhunderts, von dessen Compositionen als gedruckt erschienen Draudius (Bibl. Class. S. 1629 und 1634) ein fünfstimmiges Madrigalenwerk und eine »*Si fortuna faveta*« betitelte siebenstimmige Messe (Dillingen, 1608) verzeichnet hat.

†

Flannel, Egide, genannt *l'enfant*, altfranzösischer Componist, wird von Baini als einer der bemerkenswerthesten Tonsetzer des ganzen 14. Jahrhunderts bezeichnet.

Flaschenet, auch Flaschnet und Flasnet, corruptirte Wortbildungen für Flageolet (s. d.).

Flaschenorgel nannte 1816 der damals zwei und zwanzigjährige blinde Wilhelm Engel in Berlin ein selbst erfundenes Tonwerkzeug, das, wie ein Tafelclavier gestaltet, sich von anderen Musikinstrumenten dadurch unterschied, dass bei ihm mittelst einer Tastatur die Luft in gläsernen Flaschen tönend erregt wurde. Im inneren Raume eines anscheinenden Tafelclaviers waren nämlich soviel Flaschen befindlich, als zu den Tönen von F_1 bis zum c^4 erforderlich, die nach ihrem zu gebenden Klange der Grösse nach verschieden waren. Auf der rechten Seite des Instruments befand sich ein Tritt, durch dessen Niederdrücken man zwei Bälge mit Luft füllen konnte, von denen aus die Luft, wie in einer Orgel, bis zu den Flaschenhälsen geleitet wurde, um dort nach dem Ermessen des Spielers verwandt zu werden. Die Verwendung des Windes geschah durch Oeffnung von Ventilen mittelst der Tastatur. Die den geöffneten Ventilen entströmende Luft brachte den Luftraum der davor befindlichen Flaschen so zum Ertönen, wie das Blasen mit dem Munde die Hohlräume mancher Schlüssel. Dies F. genannte Musikinstrument, das niemals weit verbreitet gewesen, kennt man jetzt nur noch dem Namen nach.

2.

Flaschner de Ruhberg, Gotthilf Benjamin, deutscher Theologe, geboren am 21. Decbr. 1761 in der Nähe von Zittau, gab mehrere Sammlungen von Liedern seiner Composition heraus.

Flasca, Joseph Ignaz, ausgezeichnete Oboe-Virtuose, geboren am 20. Juli 1706 zu Opoczna in Böhmen, trieb bei den Jesuiten in Gitschin wissenschaftliche Studien und Musik und absolvirte in Prag einen Cursus der Philosophie. Dort trat er auch als Oboist in das Musikcorps eines Regiments und brachte es, seiner hervorragenden Kenntnisse wegen, bis zum Musikmeister desselben, worauf er eine Stellung an der Metropolitankirche zu Prag annahm. Er starb daselbst am 24.

Decbr. 1772. F. hat viele Stücke für Harmoniemusik, Oboeconcerte u. dgl. componirt, die aber sämmtlich Manuscript geblieben sind.

Flat (engl.), das Erniedrigungszeichen \flat , z. B. *D flat = Des*, *E flat = Es* u. s. w.

Flath, Peter, englischer Flötenvirtuose, geboren 1763 zu Southampton, lebte zu Anfange des 19. Jahrhunderts in Paris und hat 6 Quatuors für Flöte, Violine, Alt und Bass, sowie mehrere Hefte Duette für zwei Flöten componirt und veröffentlicht.

Flutter-C, s. Flatterton.

Flattergrob nannten die zünftigen Trompeter älterer Zeit den gewöhnlich als tiefsten Klang beim Blasen erscheinenden ersten Aliquotton (s. d.) ihres damals meist in *C*-Stimmung geführten Instruments, welcher unserm heutigen kleinen *c* entsprach. 2.

Flutter la corde (franz.), mit sanftem, zartem Ausdruck oder Piano spielen.

Flatterton. Bei engmensurirten, meist cylindrisch gebauten Blasinstrumenten, z. B. bei der Trompete, spricht der eigentliche Grundton so gut wie gar nicht an, und die tiefsten für gewöhnlich in Gebrauch gezogenen Klänge derselben fangen erst mit dem ersten Aliquotton (s. d.), der eine Octave höher erklingt, an. Der Grundton selbst erscheint nur bei sehr geschickter Behandlung des Instruments, als beinahe unvernembarer, flatternder Hauch, weshalb er den Namen *F.* oder *Flothoton* erhalten hat. Diese Klangbenennung stammt aus der Zeit, in welcher die Trompeter noch eine besondere Zunft bildeten. Weil die Trompete nun in jener Zeit meist *C*-Stimmung hatte, so nannten die Trompeter den Grundton, *C*, ihres Tonwerkzeugs, dieses Kunstprodukt, das nur den zünftigen Musikern hervorzubringen möglich war, das *Flutter-C* oder *Flotho-C*. 2.

Flautando (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung flötend, flötenartig, kommt, jedoch nur selten, als besondere Strichart auf Bogeninstrumenten vor. Die Saite wird, wo diese Vorschrift steht, viel weiter entfernt vom Stege als gewöhnlich angespielt, also entweder nahe am Griffbrett, oder, wenn das Instrument ein langes Griffbrett hat, über dem unteren Ende des letzteren. Je weiter vom Stege nämlich die Saite gestrichen wird, desto leichter ist sie in Vibration zu bringen und desto mehr Spielraum haben ihre Schwingungen, was stets, besonders auch deshalb, weil die Vibration der Saiten sich nicht so unmittelbar wie nahe am Stege dem Resonanzboden mittheilen kann, einen viel sanfteren, flötenden Ton zur Folge haben muss. Das Verhältniss der Vibration der Saite zum Resonanzboden bewirkt übrigens auch, dass wenn die Saite zu weit vom Stege entfernt angespielt wird, fast gar kein Ton mehr zum Vorschein kommt, wenigstens kein verwerthbarer, weil dann nur die Saite für sich und nicht der Körper des Instruments und die darin enthaltene Luft mitklingt.

Flautbass, eine 2,5- zuweilen auch 5 metrige eng mensurirte gedeckte Flötenstimme im Pedale der Orgel, welche vorzüglich zur Begleitung sanfter Manualstimmen gebraucht wird. Der Stoff ihrer Pfeifen ist ausschliesslich hartes Holz.

Flautino (ital.), Diminutivum von *Flauto*, bezeichnet sowohl eine kleine Gattung der Flöte oder Flöte *à bec* (s. d.), als auch das *Flageolet* (s. d.).

Flauto (ital.), die Flöte, war bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein in den Musikwerken stets die Bezeichnung der Flöte *à bec* (s. d.), während die jetzt allein gebräuchliche Querflöte *Traversa* oder *Flauto traverso* hiess. — In der Orgelbausprache sind die Wörter *F.*, *Flet*, *Fletna*, *Flöte*, *Flöthe*, *Flut*, *Flüte* generelle Bezeichnungen aller 2,5- und 1,25 metrigen lieblich klingenden Labialstimmen. Dieselben werden in verschiedene Arten eingetheilt, welche sodann einen Beinamen erhalten, der entweder von einem Instrumente, dem sie im Klang ähneln sollen oder von ihren Eigenschaften hergenommen ist und der sie unter sich wieder von einander unterscheidet. Alles Nähere findet man unter Flöte; hier seien nur die allgemeiner gebräuchlichen dieser Flötenstimmen genannt. Es sind folgende:

Flauto amabile (ital., franz.: *Flûte d'amour*, deutsch oft Lieblichflöt). So findet man eine Orgelstimme benannt, die als Flöte (s. d.) 1,25 Meter gross,

sehr oft gebaut wird. Sie wird aus offenen, auch aus gedeckten Körpern, die eine etwas weite Mensur erhalten, gefertigt. 2.

Flauto cuspido (ital.) oder schlechtweg *Cuspido* (s. d.), eine Spitzflötenart älterer Orgelbauer.

Flauto dolce (franz.: *Flûte à bec* oder *Flûte douce*), die Dolzflöte (s. d.) nennt man eine Flötenstimme der Orgel (s. Flöte), die, aus Holz gebaut, 2,5 oder 1,25 Meter gross vorkommt. Diese Stimme ist meistens oben enger im Körper als am Labium (s. d.) und zum Theil gedeckt; selten findet man die F. ganz gedeckt. Die Pfeifen dieser Orgelstimme erhalten einen etwas weiten Aufschnitt und werden vollklingend intonirt. 2.

Flauto duplo oder **Flöthe dupla** findet sich nach Adlung 2,5 Meter gross in der Orgel zu Waldershausen. Dieselbe ist wahrscheinlich zweichörig und aus hölzernen weit mensurirten Pfeifen gebaut. 2.

Flauto italico findet man zuweilen eine 2,5 Meter grosse gewöhnliche Flöte (s. d.) in der Orgel benannt.

Flauto major, eine 2,5metrige Orgelstimme, die im Manual geführt wird und die mit weit mensurirten Holzkörpern gefertigt ist. Man findet eine so genannte Stimme auch zuweilen im Pedal 5 Meter gross. 2.

Flauto minor, eine der *Flauto major* (s. d.) durchaus ähnlich gebaute, jedoch im Manual wie im Pedal nur halb so grosse Orgelstimme.

Flautone, d. i. die grosse Flöte, s. Dolzflöte und Flötenbass.

Flauto piccolo, d. i. kleine Flöte oder Octavflöte (s. Flöte).

Flauto stoccato, eine für die Hauptkirche zu Erlangen 1771 gebaute Orgelflöte von unbekannt gebliebener Struktur.

Flauto traverso (franz.: *Flûte traversière* oder *Flûte allemande*), die Querflöte, häufige Bezeichnung der einfachen Flöte (s. d.) in der Orgel.

Flavianus, Patriarch zu Antiochien, gestorben 404 n. Chr., führte mit seinem Amtsgenossen Diodorus beim Psalmengesang zuerst wieder die ursprüngliche Antiphonie ein, indem er denselben von zwei Chören wechselweise ausführen liess. Vgl. Thierfelder »*De Christianorum psalmis et hymnis*« (Leipzig, 1870) S. 10.

Flebile (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung kläglich, traurig.

Flecha, Matthaeus, auch italienisirt *Fleccia* geschrieben, spanischer Carmelitermönch und Componist, geboren um 1520 zu Prades in Spanien, wurde Kapellmeister des Kaisers Karl V. und hielt sich als solcher längere Zeit in Ungarn und Böhmen auf. Im J. 1599 kehrte er nach Catalonien zurück und starb daselbst in der Benediktiner-Abtei zu Solsona am 20. Februar 1604. Unter seinen vielen Arbeiten, die theils in Frankreich, theils in Spanien erschienen sind, befinden sich Motetten, eine Psalmensammlung fürs Completorium, ein *Salve regina* und ein »*Libro de Musica de puntos*« (Prag, 1581). Auch hat er eine Sammlung der musikalischen Werke seines gleichnamigen Oheims und Lehrers, geboren 1481 zu Prades, herausgegeben.

Fléché, Jean André, geschickter französischer Musikdilettant, geboren am 23. April 1779 zu Marseille, woselbst seine trefflichen Anlagen zur Musik eine gute Ausbildung erfuhren. Während des Consulats kam er nach Paris, bildete dort seine angenehme Tenorstimme weiter aus und wurde der Secretair und Vertraute Jérôme Napoleons, der später als König von Westphalen ihn unter dem Titel eines Kammerherrn nach Kassel zog. Für das dortige Hoftheater schrieb F. 1811 die zweiaktige Oper »*Le Troubadour*« und ausserdem noch eine patriotische Hymne »*L'amour paternel*«. Sonst kennt man von ihm noch Fantasien und Variationen für Piano-forte, ebenso für Violine und eine grosse Anzahl von Romanzen mit Clavier oder Guitarre.

Flechsen werden die Fusssehnen von Thieren genannt; diejenigen der Rosse oder Hirsche gebrauchen die Orgelbauer bei der Verbindung von Balgtheilen an Bewegungsstellen anstatt der früher dazu angewandten Pergamentstränge oder Hanfschnüre; erstere zerreißen schneller und letztere dehnen sich und werden immer lockerer. Für den Gebrauch werden vorher mit einem Holzhammer zu Fäden

zerklopfte F. genommen, die zu einem so starken Strange gedreht werden, als erforderlich ist, um die Verbohrungen, welche zum Aufnehmen der Stränge gemacht sind, ganz auszufüllen. Die F. werden mit Leim getränkt in die Verbohrungen eingetrieben und endlich mit einem in heissen Leim getauchten hölzernen Keile fest eingezwängt. †

Fleck, Georg, gegen Ende des 16. Jahrhunderts Magister, Theologe und Organist in Tübingen, war, wie er selbst in seinen *Annotat. ad lib. 6 Germano-Graecia* p. 272 anmerkt, der Musiklehrer, bei welchem der berühmte Martin Crusius in seinen alten Tagen, 1584, noch Clavier zu lernen anfang. †

Fleischer, Friedrich Gottlob, tüchtiger Clavier- und Orgelspieler und Componist, geboren am 14. Jan. 1722 zu Cöthen, kam 1747, als herzogl. Kammermusiker angestellt, nach Braunschweig, woselbst er im Laufe der Zeit auch Organist an der Martins- und Aegidienkirche, sowie Hofpianist und Clavierlehrer der Prinzessinnen wurde. Dort starb er auch mit dem Rufe, einer der grössten Clavierspieler der Bach'schen Schule gewesen zu sein, am 4. April 1806. Als Componist war er besonders durch Claviersonaten bekannt und anerkannt; ausserdem schrieb er zahlreiche Lieder und Gesänge, meist auf treffliche Texte von Zachariä, ferner Cantaten (1763), sowie das Singspiel »Das Orakel«, Text von Gellert, und die Musik zu dem Drama »Comala«, von welchem letzteren Clavierauszüge erschienen sind.

Fleischer, Johann Christoph, geschickter und erfindungsreicher deutscher Instrumentenbauer, um 1700 in Schlesien geboren, lebte mit dem Rufe eines guten Claviermachers in Hamburg. Er ist der Erfinder eines von ihm Lautenclavier genannten Lautenclavicymbel (s. d.) und des Theorbenflügels (s. d.), ganz sinnreichen Verbesserungen der Claviermechanik, die aber ohne Nachahmung und Verbreitung geblieben sind.

Fleischmann, Christoph Traugott, gewandter Orgelspieler und tüchtiger Tonkünstler, geboren 1777, wahrscheinlich zu Neustadt an der Orla, wo sein Vater Cantor war, erhielt seine Musikbildung durch den Kapellmeister Hiller zu Leipzig, liess sich bleibend in Leipzig nieder und war nach dem Adress-, Post- und Reisekalender dieser Stadt im J. 1803 Substitut des Organisten Adolph Heinrich Müller an der St. Nicolaikirche, von 1805 bis 1811 Organist an der St. Petrikirche und von 1812 bis zu seinem Tode Organist an der Thomaskirche daselbst. Seine Beerdigung auf dem neuen Kirchhofe daselbst fand am 10. Januar 1813 statt. Compositionen von ihm sind nicht bekannt geworden. — Eine in manchen Biographien F.'s erwähnte Composition »Die Wollust« ist vom Magister Johann Christ. Fleischer, Dom- und Stadtcantor in Meissen. †

Fleischmann, Friedrich, deutscher musikalischer Schriftsteller und Componist von Ruf, geboren am 18. Juli 1766 zu Heidenfeld im Würzburg'schen, besuchte von 1774 bis 1782 das Gymnasium zu Mannheim, wo er als Autodidakt auch Musik, besonders Clavierspiel trieb. Er bezog hierauf die Hochschule zu Würzburg als Student der Rechte und Philosophie und erlangte 1786 die philosophische Doctorwürde, sowie eine Anstellung als Privatsecretair bei dem fürstl. Thurn und Taxis'schen Regierungs-Präsidenten v. Welden in Regensburg. Auf einer grösseren Landes-Inspectionsreise mit Herrn v. Welden entwickelte und verfeinerte sich sein Kunstsinn dadurch, dass er die Theater Baierns, Frankens und Schwabens besuchte und berühmte Tonkünstler kennen lernte, immer mehr und fand die mächtigste Anregung zu selbstschöpferischer Bethätigung, als F. 1789 Cabinetssecretair des Herzogs von Meiningen und 1790 zugleich Direktor der Hofkapelle wurde. Als solcher schrieb er 1796 die Oper »Die Geisterinsel«, Text von Gotter, und entwickelte überhaupt eine eminente Fruchtbarkeit als Componist, wie er ausserdem auch Mozart'sche Opern für achtstimmige Harmoniemusik zum Behufe der herzogl. Tafelunterhaltung arrangirte. F. starb schon am 30. Novbr. 1798 zu Meiningen am Nervenfieber. — Seine Compositionen, von denen ausser dem Clavierauszuge der genannten Oper Vieles im Druck erschienen ist, bestehen in mehreren Sinfonien, Stücken für Harmoniemusik, Clavierconcerten, zwei- und vierhändigen Claviersonaten, einem Doppelconcert für Pianoforte und Violine, Variationen, Liedern

und Gesängen. Von seinen übrigen musikalischen Arbeiten kennt man zwei theoretische Abhandlungen im ersten Jahrg. der Leipz. allgem. musikal. Zeitung.

Fleischmann, Johann Georg, deutscher Violoncello-Virtuose und Componist, war erst Solospieler des Herzogs von Kurland, dann Kammermusiker der Hofkapelle in Berlin. König Friedrich Wilhelm II. schätzte ihn und seine Compositionen, die jedoch nicht im Druck erschienen sind, so hoch, dass F. als Accompagnist den Feldzug am Rhein 1792 mitmachen musste. F. starb 1810 zu Berlin.

Fleming, Alexander, schottischer Geistlicher und Musikkenner, lebte um 1800 zu Neilston. Er ist der Verfasser zweier Schriften über die Einführung der Orgel in die Kirche St. Andreas zu Glasgow, die als bemerkenswerth zu bezeichnen sind.

Flemming, Friedrich Ferdinand, ein musikkundiger Mediciner, geboren am 28. Febr. 1778 zu Neuhausen bei Freiberg in Sachsen, studirte von 1796 bis 1800 die Heilkunde zuerst in Wittenberg, dann in Jena und vollendete seine Ausbildung in Wien und Triest. Als praktischer Arzt nahm er endlich in Berlin seinen bleibenden Wohnsitz und schenkte der dortigen musikalischen Bewegung einen regen Antheil; namentlich war er ein überaus thätiges Mitglied der berühmten, von Zelter gestifteten Liedertafel, für die er selbst auch viele Gesänge und Tafellieder componirte. Männerquartette und einstimmige Lieder von ihm sind auch im Druck erschienen; von den ersteren hat sich die Melodie auf den Horaz'schen Oden-Text »*Integer vitae*« einen dauernden Platz in der Gesangliteratur erworben. Verehrt und hochgeachtet, fand F. leider einen frühen Tod am 27. Mai 1813 zu Berlin.

Flemming, Wilhelm, Musiklehrer in Breslau von 1806 bis 1820 und dann in gleicher Eigenschaft in Glogau, gab eine von Erfahrung und Gründlichkeit zeugende Schrift, betitelt »System des Elementarunterrichts der praktischen Musik u. s. w.« (Breslau, 1817), sowie beifällig aufgenommene Lieder heraus.

Flet oder Fletna, s. Flauto.

Fleuritis (altfranz., lat.: *Floridus*), d. i. der verzierte Contrapunkt (ital.: *Contrappunto fiorito*). Im Mittelalter bei den Franzosen war der F. auch eine Art *Contrappunto alla mente* oder *Falso bordone*. S. die betreffenden Artikel.

Fleury, Francois Nicolas, französischer Tonkünstler, geboren um 1630 zu Châteaudun, war seit 1657 Kammermusiker und Theorbenspieler des Herzogs von Orleans in Paris. Als solcher hat er veröffentlicht: »*Airs spirituels*« (Paris, 1660); eine Theorbenschule, betitelt »*Méthode pour jouer du Théorbe*« (Paris, 1678); »*Carte des principes de musique*« (Paris 1677) und »*Carte des accords de musique*« (Paris, 1678).

Flegenschnäpper, s. Durchstecher.

Fleehender Tonschluss, seltenere Benennung für Trugschluss (s. d.)

Flies, Bernhard, Doctor der Medicin, trefflicher Clavierspieler und Musikdilettant, geboren um 1770 zu Berlin von jüdischen Eltern, wurde daselbst 1798 getauft. Das rege musikalische Leben im elterlichen Hause und seine vorzügliche wissenschaftliche und musikalische Erziehung wirkten zusammen, dass F. noch jung Achtenswerthes für Clavier und Gesang schaffen konnte. Bekannter ist von F.'s gedruckten Arbeiten geworden: »Fragen ohne Antwort«, Text von Meyer, zum Singen beim Clavier (Berlin, 1796); »*Menuet de Don Juan av. variat. p. le Clav.*« (Zerbst, 1796); »*VI Canzonette ital. in Musica p. Cemb.*«, op. 3 (Zerbst, 1799) und »Die Regatta von Venedig oder die Liebe unter den Gondolieren«, eine Operette, welche 1798 in dem Berliner Nationaltheater nicht ohne Erfolg ausgeführt wurde.

†

Fliessend, eine der Anlage und Form des Kunstwerks nothwendige ästhetische Eigenschaft. Sie besteht in einer leichten, gefälligen, zusammenhängenden Darstellungsweise von sanfter, gleichmässiger Bewegung, im Gegensatz zum Schroffen, Stockenden. Mangel an klarem Fluss wirkt daher auch in leichten, angenehmen Compositionen empfindlicher, als in Werken, deren Wesen Erhabenheit, Pathos und Leidenschaftlichkeit ist, da letztere die Empfindung des Beobachters so stark erregen, dass gewisse Unebenheiten in Anlage und Form fast unbemerkt bleiben.

Gleichwohl muss auch in solchen Werken die Gedankenfolge ungezwungen sein, und selbst jähe Contraste dürfen nicht so unvermittelt neben einander treten, dass der Zusammenhang gewaltsam unterbrochen erscheint. Der Contrast soll eben in solchen Fällen ein einheitlicher sein, die veränderte Bahn, welche sich der Strom der Leidenschaft bricht, muss im erkennbaren Zusammenhange mit dem Vorangegangenen stehen. Mangel an Fluss zeugt von Ungeschicklichkeit und Unbeholfenheit in der Fortspinnung der Gedanken und Benutzung der Ausdrucksmittel, jedoch giebt das Fliessende selbst noch keinen Ausschlag für den Werth eines Kunstwerks, sondern erst in Verbindung damit der bedeutende, gehaltreiche Inhalt.

Flüsch, Julie, geborene Orwil, eine ausgezeichnete Gesangs-Dilettantin, welche ihre höheren Studien in Italien gemacht hat, lebt seit 1864, dem Jahre ihrer Verheirathung, in Leipzig. Mit ihrer vortrefflichen Sopranstimme ist sie als Solistin, wie als zuverlässiges Mitglied dortiger Gesangvereine sehr geschätzt.

Flitner, Johann, von Einigen auch **Flittner** geschrieben, deutscher Theologe und Componist von Choralweisen, geboren am 1. Novbr. 1618 zu Suhla im Henneberg'schen, war der Sohn eines angesehenen Bergwerkbesizers, der diesen zwar sorgfältig musikalisch ausbilden liess, ihn aber dennoch für den geistlichen Stand bestimmte. F. studirte demnach zu Wittenberg, Jena, Leipzig und Rostock, wurde 1644 Cantor zu Grimmen bei Greifswald, 1646 Prediger daselbst und starb als Diaconus am 7. Jan. 1678 zu Stralsund. Er ist der Verfasser von interessanten theologischen Werken. In seinem »*Suscitabulum musicum*, d. i. musikalisches Weckerlein«, dem fünften Stück des »Himmlischen Lustgärtleins« (Greifswald, 1661), befinden sich ausser anderen von ihm gedichteten und mit Musikweisen versehenen geistlichen Liedern, auch die noch jetzt gesungenen Choräle: »Ach, was soll ich Sünder machen« (*d d f f g g a a*), »Jesu, meines Herzens Freud« (*g a h o a a a*) und »Selig, ja selig u. s. w.« (*f a c a g f g a b a a*). Vgl. G. Döhring's Choralkunde (1865) S. 103.

F-Löcher nennt man die beiden Schalllöcher in dem Resonanzboden der Geigeninstrumente, die einem geschriebenen grossen deutschen F ähnlich geschnitten sind. Die Gestalt dieser Schalllöcher ist zufällig entstanden, doch die verschiedensten Versuche haben bisher stets gelehrt, dass diese Form zur besten Klangwirkung ein wesentlich mitwirkender Faktor ist, der durch keine andere hat ersetzt, viel weniger übertroffen werden können. Selbst die gelehrtesten Akustiker sind über die Form dieser Schalllöcher nicht zu einer gleichen Ansicht gekommen, denn man findet z. B. von Savart in seinem »*Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet*« eine Umgestaltung der F. befürwortet, während C. E. Pellisow, in den neuen Jahrbüchern der Chemie und Physik Band 7 S. 17 in einer Abhandlung »Berichtigung eines Fundamentalsatzes der Akustik«, sich folgendermassen ausspricht: »Auch die sogenannten F-Löcher an den Geigen bedingen gerade durch ihre Gestalt und ihre Stelle Klang, Fülle und Dauer des Tones, und eine viereckige Geige nach Savart's Vorschlage mit geraden F-Löchern ist ein Unding, durch das sich nur der curiose Dilettant betrügen lassen kann. Man versuche es nur, und gebe Paganini oder Lafont eine solche Geige in die Hand, lasse sie in einem Odeon spielen und höre dann ihr Urtheil und das des Publikums. Gerade den eigenthümlichen, glänzenden, schwellenden, fliessenden, dauernden, gläsernen Geigenton, der eine ächte Amati oder Guarneri charakterisirt, kann solch ein Instrument nie bekommen, es bleibt immer eine Schachtel.« Es lässt sich demnach annehmen, dass die F. noch lange nur in dieser Form als beste Schalllöcher bei Geigeninstrumenten in Anwendung kommen werden. †

Flödel, s. Eingelegt.

Flörke, Friedrich, musikkundiger Theologe, geboren um 1760 zu Bützow, studirte zu Rostock und war 1802 Prediger zu Kittendorf in Mecklenburg. Als Candidat schon hat er »Oden und Lieder von verschiedenen Dichtern mit Melodien« (Bützow, 1779) veröffentlicht.

Flöte (ital.: *Flauto*, franz.: *Flûte*) ist die vom lateinischen Zeitworte *flare*,

d. i. blasen abgeleitete Benennung eines Blasinstruments, das in seiner Urform nicht allein als ältestes dieser Gattung von Tonwerkzeugen, sondern wohl als erstes Musikinstrument überhaupt zu betrachten ist. Die Gattung dieser Tonwerkzeuge unterscheidet sich von andern durch die Art ihrer Tonerregung. Der unmittelbar gegen eine Scheide (s. d.) geführte Hauch des Menschen setzt die abgeschlossene Luft in einer Röhre in hörbare Schwingungen. Die erste derartige Tonzeugung, wahrscheinlich von den Menschen der Natur selbst abgelautet, indem ein Windzug über ein hohles Rohr streichend, die in demselben stehende Luftsäule tönend erregte, führte zur Aneinanderreihung ungleich langer Röhren, deren Klänge den ersten naiven Musikansprüchen genügten. Diese F. darf hier ausser Acht bleiben (man sehe jedoch die Artikel: *Syrinx*, *Pansflöte*, *Koang-tse*, *Siao* und *Huara-puara*), weil sie als Tonwerkzeug, wie gesagt, nur im Anfange der Kunst gepflegt wurde, weil sie ferner unsern gleichnamigen Musikinstrumenten in der Form durchaus unähnlich, und endlich, weil sie in der Jetztzeit unter dieser Benennung nicht geführt wird. Ein bedeutender Fortschritt im Bau der F. musste stattfinden, als man entdeckte, dass man auch mit einem Rohre verschiedene Töne angeben konnte, wenn man demselben mehrere Tonlöcher (s. d.) gab, die man mittelst der Fingerspitzen deckte und in fester Folge nach einander öffnete. Diese F.n, welche zu fertigen und zu behandeln bereits eine Summe von Erfahrung und Wissen nachweisen, in ihrer Form den jetzt F.n genannten Musikinstrumenten meist ähnlich, wurden schon in sehr früher Zeit gebaut. Wenn alle andern Tonwerkzeuge sich mehr oder weniger auf eine erste Stelle, wo ihre Erfindung stattfand, zurückführen lassen, so lehrt die Geschichte der Musik bis heute, dass dies Instrument in mehreren älteren Culturgebieten in eigener Form angefertigt wurde, welche Form auf eine Ursprünglichkeit hinzuweisen scheint; dem entsprechend wurde auch die Erfindung desselben einem der Sage angehörenden Musikhelden zugeschrieben und die Benennung eigenartig geschaffen. Wenn somit die Erfindung der F. an allen Orten mit Gewissheit an der äussersten Grenze unserer geschichtlichen Zeit anzunehmen ist, so haben in neuester Zeit gemachte Funde diese Zeit noch bedeutend in die vorhistorischen Perioden vorgerückt. Die bedeutendsten derartigen Funde wurden im letzten Jahrzehnt bei Ausgrabungen in Europa gemacht, von denen einige hier angeführt seien. In einem Dolmen bei Poitiers entdeckte man eine aus einem Stück Hirschgeweih gefertigte F. nebst Waffen und andern Geräthen aus der Steinzeit; Abbildung und Beschreibung findet man in *Fétis, Hist. génér. de la Musique Tome I*, p. 26 u. 27. Bemerkenswerth bei dieser F. ist, dass es eine Querflöte, dass ferner das Anblaseloch in fast vollkommener Art gemacht und dass die Tonlöcher, drei an Zahl, in gleichen Abständen von einander gefertigt, die obere Hälfte der Röhre theilen. Diese F. gab also, da sie eine offene war, vier verschiedene Töne an, die, nach der Tonlöcherlage zu urtheilen, eine Theilung der Oktave in grösseren Intervallen hervorbringen. Elie Masserat fand 1869 am Flusse Vézère in den Ablagerungen der Angerie-Basse in der Dordogne neben vielen sculptirten und gravirten Rennthiergeweihen zwei F.n aus Rennthierknochen mit Tonlöchern, über deren Beschaffenheit leider bis heute nichts bekannt geworden ist. Schliesslich sei noch erwähnt, dass bei Blosslegung von Pfahlbauten oft auch Reste von F.n aus Knochen mit Tonlöchern gefunden zu Tage traten, jedoch bisher nicht näher untersucht wurden. Diesen wenigen Funden werden hoffentlich sich noch mehrere zugesellen, die dann wohl durch Vergleichung Aufschluss darüber geben werden, ob diese Erfindung von F.n mit Tonlöchern in frühester Zeit allgemeiner in gleicher Art verbreitet war, was wahrscheinlich, und ferner, was aber kaum anzunehmen ist, ob die von diesen F.n erzeugten Klänge ein gleiches Verhältniss der Intervalle besaßen. Sollten auch für letzteres sprechende Facta sich vorfinden; so würde dadurch ein Argument geliefert, das auf eine früheste mongolische Bevölkerung Europa's schliessen liesse, welche bisher von den Alterthumskundigen als unwahrscheinlich angenommen ist. Wie die bisher erwähnten F.n, deren Material schwer eine weit verbreitete gleiche Tonauswahl ermöglichte, wenigstens den Beweis liefert, dass in vorgeschichtlicher Zeit schon vielfache Kunstbestrebungen Platz gegriffen haben,

so giebt die Sagenzeit dafür Belege, dass man vielfach die ersten Formentdeckungen der F. zu modificiren sich bemühte, jedoch stets den F.n eine festbestimmte Tonauswahl zu geben als höchste Pflicht erachtete. Diese Bemühungen waren in letzter Beziehung zwiefacher Natur, indem an asiatischen Culturstätten man sich bestrebte, den F.n nur eine Eintheilung der Oktave zu geben, Aegypten und Griechenland hingegen hauptsächlich die Tetrachorddarstellung mittelst der F. aufsuchten. Dies führte in asiatischen Culturstätten zur Erfindung sehr verschiedener F.n in Bezug auf akustische Tonzeugung, deren Klangauswahl jedoch höchstens in der Zahl verschieden, in der Tonhöhe aber in sich gleich war, während in beiden letztgenannten Ländern nur F.n gebaut und erfunden wurden, die durchaus verschiedene Tonreiche gaben und nach diesen Tonreichen verschiedene Namen erhielten. Die in erster Art verschiedensten, ein sehr hohes Alter verrathenden F.n finden wir in China; Grund dafür war, dass die Chinesen in fester Weise im ganzen Reiche die gleiche Tonhöhe jedes Klanges zu erhalten sich bemühten, weil dies ihnen von höchster Wichtigkeit in ihrer Kunst war. Nachdem man mit ziemlicher Genauigkeit die Röhrenmaasse, Durchmesser wie Länge der Schallröhre, welche die zur Kunst zu verwendenden Klänge hervorbrachten, staatlich festgestellt, und die Möglichkeit entdeckt worden war, mit einer mit Tonlöchern versehenen Röhre gleiche, von dem Gesetz geforderte Klänge erzielen zu können, so wahrte man diese Erfindung auch in eigener Art, die sich bis heute erhalten hat, und von manchen Völkern nachgeahmt, eine frühe Beeinflussung von hier aus verräth. Man fertigt in China nämlich die Tonlöcher so tief an, dass die halbe Peripherie der innern Röhre ausgeschnitten ist und nur die Röhrenlänge sich als tonbestimmend ergibt, während bei uns die Gestaltung der Tonlöcher selbst tonhöhenbeeinflussend wirkt. In ihrer Tonzeugungsart verschieden, findet man in China seit der frühesten Zeit (nach chinesischen Berichten seit der Regierung des Kaisers Hoang-ty, d. i. seit 2637 v. Chr.) drei durchaus von einander verschiedene F.n in Gebrauch. Die einfachste derselben ist die *Yo* (s. d.) genannte, eine aus Bambusrohr gefertigte, deren beide Enden offen sind. Das eine Ende, an der einen Seite als Scheide geschärft, dient als Anblaseloch. Tonlöcher hat diese F. drei, und zwar auf dem untern Röhrentheil; sie giebt somit vier Grundtöne. Die zweite aus Bambus gefertigte, von weit vorgeschrittener akustischer Erfahrung zeugende F. ist die *Tsche* (s. d.) genannte, deren Alter ebenso hoch angegeben wird. Dies ist eine eigenartig gedeckte Querflöte, deren beide Rohrenden geschlossen sind. Das Anblaseloch befindet sich in der Mitte, und an jeder Seite desselben befinden sich in gleichen Abständen von demselben drei Tonlöcher; auch sie giebt also nur vier Grundtöne. Die bemerkenswertheste aber der chinesischen F.narten ist die *Hinen* (s. d.) genannte, die in zwei, einer grösseren und einer kleineren Species, aus Thon geformt, als noch älter gerühmt wurde. Sie gleicht einem kleinen Zuckerhute, dessen Spitze das Anblaseloch ist. Fünf im Körper befindliche Tonlöcher, von denen zwei mal zwei in gleicher Höhe von dem Schallocke und eins am fernsten vom Anblaseloch ist, scheinen nur ebenfalls die Hervorbringung von vier Klängen in der Oktave gestattet zu haben. Ausser den eben angeführten ist noch von einer eigenartig construirten F. zu berichten, deren Bau von einer langen Vorperiode in der Kunst bedingt ist. In dem Artikel *Babylonische Musik* ist Abbildung und Beschreibung derselben gegeben. Es ist eine aus Thon in Glockengestalt geformte gedeckte F., welche nach *Fétis* die Töne c^2 , e^2 und g^2 gab. Da der jüdische Musikkreis nur eine Pflege der *F. à bec* (s. d.) kannte, so wenden wir uns nach dem frühesten Tummelplatze der aus dem Hochlande Asiens sich nach Süden und Westen hin ergiessenden Völker, nach Assyrien, und finden hier als neue Erscheinung im Bereich der F.: die *Doppelflöte* (s. d.), als deren Erfindungsstätte Phönizien anzunehmen ist. Dieselbe bietet in ihrer frühesten Gestaltung nichts Neues, ausser, dass man zwei gleich lange Röhren, jede mit drei Tonlöchern, gleichzeitig oder gesondert tönend erregte. Die späteren Bewohner dieses Landes, Araber, Perser, so wie Türken, pflegten besonders eine *Nay* (s. d.) genannte F.ngattung, die eine Darstellerin der in sehr kleine Intervalle getheilten Oktave, welche Gattung, da diese Intervalle in den ver-

schiedenen Modi nur theilweise Verwerthung fanden, in viele Arten zerfiel. Die Intonirung dieser F.ngattung geschah in einer Weise, die der, wie das *Yo* der Chinesen angeblasen wurde, nicht unähnlich war. Aegypten (s. d.) war seit frühester Zeit in Besitz der langen, aus Bambus oder Lotos gefertigten F.n, *Man* oder *Men* (s. d.) geheissen, so wie der Querflöte, *Sebe* oder *Sebi* (s. d.) benannt. Erstere wurde ähnlich dem *Yo* der Chinesen angeblasen und gab, wie die Querflöte, in frühester Zeit eine unvollständige diatonische Tonfolge der Oktave. Später erfand man die Kunst, erstgenannte F.ngattung mittelst Blätter zu intoniren, betrachtete die Oktaveintheilung als höheres Musikwissen, dessen sich nur die Hierophanten erfreuen konnten, und fand volklich die Tetrachorddarstellung durch F.n als den allgemeinen Anforderungen am entsprechendsten in Gebrauch. Von den Griechen (s. d.), deren Musikentwicklung von Osten und Süden aus beeinflusst wurde, kennen wir eine überreich wissenschaftliche Tetrachordgestaltung, deren Darstellung, weil sie bei ihren Volksfesten vorzugsweise die F. als Leiterin der Gesänge anwandten, eine grosse Anzahl F.arten bedingte. Alle diese F.n erhielten nach ihrer Form, ihrem Stoffe und der Tongabennatur, oder ihrem Ursprunge, oder ihrem besondern Gebrauche eigene Namen, wovon uns einige dreissig erhalten sind. Nach der Form, dem Stoffe und der Natur des Tones nämlich unterschied man dreizehn Arten: *Monauale* (s. d.), *Calamaule* (s. d.), *Plagiaule* (s. d.), *Diopie*, eine F. mit nur zwei am Ende der Schallröhre befindlichen Tonlöchern, *Hemiopie* (s. d.), *Photinge* oder *Lotos* (s. d.), *Elyme*, nach Fétis aus Buchsbaum gefertigt mit nach innen umgebogenem Ende der Schallröhre oder angesetztem Kuhhorne, *Hypotrete* (s. d.), *Skytale* (s. d.), *Paranie* (s. d.), *Bombykos* (s. d.), *Gingrine* (s. d.) und *Pykne* (s. d.). Nach ihrem Ursprunge zählte man zehn F.narten: die phrygische F., eine *Elyme*, welche die phrygische Tonart vertrat, die thebanische F., gefertigt aus einem Beinknochen des Esels und am Ende mit einem umgebogenen Messingansatz versehen, die böotische F., ein *Bombykos*, die libysche F., eine *Photinge*, die dorische F., die dorische Tonart, die lydische F., die lydische Tonart vertretend, die argische F., deren Form und Stoff unbekannt ist, die ägyptische F., eine Querflöte, die phönizische F., eine *Gingrine*, die in Phönizien *Adonime* genannt wurde und die griechische F., welche Benennung auch wohl für alle F.n der Griechen gefunden wird. Nach dem besondern Gebrauch finden sich folgende vierzehn Namen in griechischen Werken vor: die Knabenflöte, klein, zur Führung des Knabengesanges, die *Parthene* (s. d.), die *Andrie*, eine grosse, den Männergesang leitende F., die *Spondia* (s. d.), die pytische F. (s. d.), die *Kitharistria*, mit welcher das Spiel der Kithara zugleich gepflegt wurde, die *Chorike*, beim dithyrambischen Gesang zu verwenden, *Paratrites* (s. d.), *Embaraterie*, eine zum Marsch der Krieger erklingende F., die dactylische F., zum Tanze verworthen, die Hochzeitsflöte, eine ungleiche Doppelflöte, deren Schallröhren Oktaven gaben, die tragische F., zu den Chören der Tragödien gespielt, die *Lysiode* (s. d.) und die *Hemiopie* (s. d.). — Die F.n der Griechen, den ägyptischen nachgebildet, zeigen nur die eigene Vervollkommnung: Anwendung von Klappen zur Deckung von Tonlöchern, neben dem häufigeren Gebrauch von Blättern zum Anblasen der Röhre. Auch die Doppelflöte war im alten Aegypten wie in Griechenland in Gebrauch und erlebte an letzter Stätte manche Umformung; dieselben berührten jedoch die ursprüngliche F.natur derselben wenig. Der chinesische Gebrauch der Tonwerkzeuge als Vertreter der Naturkräfte, die alle nacheinander zur Ehre des höchsten Wesens erst einen Ton angeben mussten, ehe die Menschenstimme mit dem einsylbigen erläuternden Worte vereint, den Klang in genauester Höhe zu geben die Aufgabe hatte, führte zur Erfindung mehrerer eigenartig gebildeter F.n als verschiedene Repräsentanten von Naturkräften. An den andern Culturstätten genügte eine geringere Gattungszahl der F.n, deren Artenzahl jedoch bedeutender wurde, weil in der Kunst Tonfolgen, deren Elemente Beziehungen zu einander besaßen, gedacht, von den F.n dargestellt und von der Menschenstimme mit Worten vereint, nachgesungen wurden, die zusammenhängend gegeben werden mussten. Mit der Ausbreitung des Christenthums

wurde der Gesang auf lange Zeit fast ausschliessliches Eigenthum der Kirche, und ein Gesangkundiger übernahm die Aufgabe, welche der F. bei den Griechen oblag. Dadurch verloren im Abendlande die daselbst bisher bekannten Instrumente der Griechen ganz ihre bisherige Anwendung und ihren Werth. Alle Arten der F. verschwanden nach und nach, und von den Gattungen blieben nur zwei erhalten. Die gerade unmittelbar anzublasende F. der Griechen freilich gerieth zuerst, wahrscheinlich der schweren Tonzeugungungsart wegen, im Abendlande in Vergessenheit, aber es erhielt sich und dem Musiksinne der Zeit genügte auch die sehr leicht zu intonirende *F. à bec* (s. d.). Die gerade mittelst Blätter zu intonirende F., deren Klang leichter zu erzielen war, und die eine interessante Tonschattirung bot, erhielt sich volklich in einer in ihrer Construction sehr vereinfachten Art: der Schalmey (s. d.), die später zur Erfindung anderer ähnlicher Instrumente z. B. der Oboe (s. d.), des Fagotts (s. d.) etc. führte. Die Querflöte scheint ebenfalls im Abendlande ausser Gebrauch gekommen zu sein, denn sie verlor gänzlich ihre frühere Vollkommenheit. Dies beweisen auch die musikgeschichtlichen Nachrichten aus der frühesten christlichen Zeit. Cassiodor im 5. und Isidor von Sevilla im 7. Jahrhundert führen noch die F.n als bekanntes Blasinstrument an, doch schon im 12. und 13. Jahrhundert kennen weder die Kirche, noch die Menetriers, die Troubadours und Minnesänger die F.n als brauchbares Tonwerkzeug in der Kunst. Nur die »varenden Leut«, jene von Burg zu Burg zu den Festlichkeiten der Dienstleute ziehenden Spielleute, schätzten und verwendeten auch wohl noch zuweilen die F. Erst mit der Entstehung stehender Heere gewahrt man die Querflöte wieder allgemeiner in Gebrauch kommen, wo sie, fast als neue Erfindung betrachtet, in einfachster Gestalt zuerst in Frankreich bei den Schweizerregimentern mit der Trommel vereint, zur Marschmusik Anwendung fand, und in Folge dessen den Namen »Schweizer-Pfeife« (s. d.) erhielt. Diese Benennung, wie die gleichzeitige französische: »*Flûte allemande*«, beweisen, dass man in beiden Ländern glaubte, mit einer neuen Instrumenterfindung zu thun zu haben, über deren Erfindungsstätte man jedoch in Zweifel war. Bald hierauf scheint man der F. wieder mehr Beachtung auch von Seiten der Kunst zugewandt zu haben, denn obwohl von S. Virdung und M. Agricola im Anfange des 16. Jahrhunderts noch die Schweizer-Pfeife genannt wird, giebt der erstere in seiner 1511 zu Strassburg erschienenen Schrift: »Gesang aus Noten in die Tabulatur der Flöten etc. transferiren zu lernen« schon Nachricht über die damals gebräuchlichen F.n. Ferner ward um diese Zeit in Italien eine Anweisung die F. zu spielen gedruckt: »*S. G. del Fontegara la quale insegna di suonare di Flauto etc.*« (Venedig, 1535). Jene Zeit hatte die Eigenheit, von jeder Instrumentgattung kleine und grössere Arten zu schaffen, um damit Harmonien von gleicher Klangfarbe hinzustellen, auch auf die F. ausgedehnt und für den Kunstgebrauch Discantflöten (s. d.), deren Tonreich mit d^1 begann, Alt- und Tenorflöten (s. d.) (wahrscheinlich nur in der Mensur verschieden), deren tiefster Ton g war, und Bassflöten (s. d.), welche die Klänge von d bis d^2 boten, geschaffen. Die Schweizer-Pfeife wurde Anfangs in einem Stück aus Buchsbaum oder Ebenholz gefertigt, erhielt sechs Tonlöcher und gab eine diatonische Tonfolge von d^2 bis d^3 und die fis^2 , gis^2 und cis^3 genannten Klänge neben f^2 , g^2 und c^3 durch Gabelgriffe (s. d.), welche Klänge alle eine Oktave tiefer notirt wurden. Den sechs Tonlöchern fügte man in Frankreich zuerst, dem Schalloche zunächst, ein siebentes hinzu, das mittelst einer Klappe, die der kleine Finger der rechten Hand regierte, behandelt wurde. Da diese Form der F. aus einem Stück unbequem zu transportiren war, so fertigte man sie bald aus drei Theilen an: dem Kopfstücke, dem Mittelstücke und dem Füsschen genannt, von welchen letzteres das Loch mit der Klappe besass; später theilte man noch das Mittelstück in zwei Hälften. Die nicht allwärts gleiche Stimmung regte dazu an, ein Mittel zu finden, ohne Nachtheil für die Intonation dasselbe Instrument für jede Stimmung brauchbar zu machen. Man hatte entdeckt, dass ein Ausziehen der Mittelstücke in Bezug auf Erniedrigung der Stimmung sich oft als ausreichend erwies, aber doch ebenso oft die Intonation wankend machte, weshalb man sich zur Veränderung

der Stimmung in der Länge verschiedener Mittelstücke zum Einsetzen, ähnlich dem Bogen der Hornbläser, bediente, welche an Zahl mit der Zeit zunahm, so dass Trommlitz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deren sieben als nothwendig erachtete. Gleichzeitig fast hatte man auch entdeckt, dass man durch ein am Fussstücke eingeschobenes Röhrchen, Register genannt, durch welches nach Wunsch die Schallröhre etwas verlängert werden konnte, die Stimmung der F. in Reinheit zu erniedrigen vermochte. Ganz abweichend von diesen Mitteln, eine kleine Veränderung der Stimmung einer F. zu bewirken, war die zu diesem Zweck von dem Flötenvirtuosen Quantz 1752 entdeckte und empfohlene Pfropfschraube (s. d.). So nennt man einen im Kopfe der F. befindlichen Pfropf, der mittelst einer Schraube nach Belieben in seinem Verhältniss zum Anblaseloch gestellt werden kann. Sie ist auch noch heute, da Wissenschaft und Praxis ihre Wirkung als durchaus zuverlässig bestätigt haben, als einziges Mittel zur Intonirung der F. in Gebrauch. Die Wissenschaft nämlich hat es zum Gesetz erhoben, dass das Rohr einer Querflöte oberhalb des Anblaselochs noch eine Schallröhrenverlängerung haben muss, die in einem bestimmten Verhältniss zu dem mit Tonlöchern versehenen Theile stehen muss, wenn eine reine Stimmung erzielt werden soll. Dies richtige Verhältniss lässt sich durch die Pfropfschraube leicht aufs Genaueste feststellen: beim Gebrauch kürzerer Mittelstücke stellt man den Kork ferner und bei der Anwendung längerer näher dem Anblaseloch und betrachtet die Stellung des Korks als richtig, wenn die Töne d^1 , d^2 und d^3 rein klingen. In vollendetster Form freilich wäre die reine Intonation der F. durch eine Pfropfschraube nur dann zu erzielen, wenn das ganze Schallrohr derselben sich ausziehen liesse, wie Kautschuck, so dass auch jedes Tonloch sich in verhältnissmässiger Weise vom Anblaseloch entfernte. Da jedoch das Ohr für sehr kleine Tonabweichungen unempfindlich, so ist diese vollendetste Form zu erreichen gerade keine Nothwendigkeit. Auch die Anwendung verschiedener Mittelstücke, um die Stimmung der F. nach Wunsch zu ändern, ist in neuester Zeit aus dem Gebrauch geschwunden, welche zu ersetzen man von dem Kopfe, dem Mittelstücke zunächst, das Röhrentheil so einrichtet, dass es durch Ausziehen verlängert werden kann; diesen Röhrentheil nennt man Ziehkopf (s. d.). Die F. in neuester Zeit bestehen somit aus vier grösseren Theilen: dem Kopfstück, zwei Mittelstücken und dem Füsschen. Von diesen Theilen werden öfter das untere Mittelstück und das Füsschen als ein Stück gebaut, besonders wenn die F. tiefer als bis d^1 geht; das Kopfstück aber ist immer in drei Theile zerlegbar: in die Pfropfschraube, das Röhrentheil mit dem Anblaseloch und den Ziehkopf. Wenn man die Schweizer-Pfeife schon mit einer Klappe, der *dis*-Klappe, sehr frühe antrifft, so währte es doch lange Zeit, was theilweise in der Musikentwicklung im Abendlande, theilweise in der Bedeutung der F. in der Kunst überhaupt seinen Grund hatte, bis man zur Anbringung noch mehrerer Klappen bei der F. schritt. Einige Autoren schreiben sogar die Erfindung der *dis*-Klappe erst dem Virtuosen Quantz (1720—73 in Blüthe) zu, was jedoch bestimmt als Irrthum zu betrachten ist. In welcher Folge die Klappen bei der F. und durch wen dieselben erfunden sind, ist theilweise unbekannt, nur scheint es, als wenn die Vorliebe des Königs Friedrich II. von Preussen für die F. der Vervollkommnung dieses Instruments besonders förderlich gewesen wäre, und dass seitdem besonders die F. virtuoson ihr Instrument mit Klappen bereicherten. Als derartige Erfindung vor dieser Zeit wird nur berichtet, dass J. J. Quantz in Paris im Jahre 1726 eine zweite Klappe an der F. angebracht habe (vgl. Burney's musikalische Reisen Band III, Seite 137), dass ferner G. Hoffmann 1740 eine neue Klappe an der F. erfand und J. Wilde um dieselbe Zeit eine Klappe der F. zufügte, die den Ton derselben dem einer Schalmey ähnlich machte. Besonders aber trat eine Bereicherung der F. mit Klappen in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein, in welcher Zeit vor allen sich J. H. Ribock und der englische Virtuose J. Tacet durch ihre Bestrebungen hervorthaten; ersterer durch Verbesserung der Klappen überhaupt, worüber er auch belehrende Schriftchen: »Bemerkungen über die Flöte und Behandlung derselben« und »Ueber die bessere Einrichtung der Flöte« betitelt,

herausgab, und letzterer durch die Erfindung der *gis*-, *fis*-, *b*- und *c*-Klappe, nebst einer längeren *c*- und *cis*-Klappe. Auch die Bemühungen des Virtuosen und Flötenbauers J. G. Trommlitz, 1760, der der F.nonstruktion ebenfalls eine ausserordentliche Aufmerksamkeit zuwandte, fallen in's Gewicht, obgleich nicht gerade eine bestimmte Erfindung demselben zugeschrieben wird. Im 19. Jahrhundert kamen ausser der später aufgeführten von Th. Böhm tief in die F.nfabrikation eingreifenden Verbesserung, auch manche absonderliche Bestrebungen in Bezug auf die F. und deren Behandlung zu Tage, die jedoch meist mit der Zeit wieder der Vergessenheit anheimfielen, wie die Erfindung einer F., die mit einer Hand gespielt werden konnte. Dieselbe wurde im J. 1815 vom ersten Oboisten der Carlsruher Hofkapelle, Ehrhard, der zugleich Instrumentbauer war, gemacht. Diese Erfindung ist wahrscheinlich nur einem zufälligen Bekanntwerden mit einer früher gebräuchlichen derartigen F. zuzuschreiben. In Flandern und Burgund hatten nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einige Regimenter Trommlercorps, die mit einer Hand die Trommel und mit der andern eine F. behandelten, welche F. einer noch jetzt in Südfrankreich vom niedern Volke seit sehr früher Zeit her gepflegten F. mit drei Tonlöchern nachgebaut gewesen sein soll. Als Erfindung anderer Art wäre ferner zu verzeichnen, dass Anton Bayr, Professor an dem Conservatorium zu Wien, in den dreissiger Jahren, Doppeltöne auf der F. hervorzubringen erfand. Auch von der Erfindung einer zu seiner Zeit als ganz neu erachteten F. wird berichtet, die F. N. Kappeller, Mitglied des Münchener Hoforchesters, im J. 1810 machte; C. M. v. Weber beschreibt und rühmt dieselbe in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitschrift des Jahres 1811 p. 377. Noch mag hier erwähnt werden die Erfindung eines Flöten-Patent-Mundstücks von W. Wheatstone, worüber G. Weber in der Cäcilia Band 9 p. 126 Nachricht giebt, so wie die Empfehlung Biot's, den Aufschnitt der F. mittelst eines beweglichen Labiums zu verkleinern. In demselben Bande der Cäcilia p. 120 findet sich auch ein Aufsatz über die c^2 - und b^1 -Klappe der F. von demselben Autor. Wenn auch noch ausser diesen theilweisen positiven Bemühungen, die F. zu verbessern, manche dasselbe anregende Aufsätze im Laufe dieses Jahrhunderts in Fachblättern eine Stelle fanden, wie z. B. in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung des Jahres 1803 p. 609 u. f.: »Ueber die Fehler der bisherigen F.n, nebst Vorschläge zu ihrer Verbesserung«; ebenda 1807 p. 97 u. f.: »Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen F.« von Dr. Joh. H. Liebeskind; ebenda 1825 p. 709 u. f.: »Etwas über die F. und das F.nspielen« von Fürstenau; ebenda 1828 p. 97 u. f.: »Für F.nspieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche: *A word or two on the Flute etc.*«, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von L. Greuser und andere, so hat doch nichts auf die Gestaltung der jetzt gebräuchlichen F.n einen solchen Einfluss geübt, als die akustische Reorganisation derselben durch Th. Böhm (s. d.). Die noch zu Lebzeiten Böhm's durch Chladny (s. d.) als besondere Wissenschaft gelehrte Akustik (s. d.), mit deren Gesetzen derselbe sich vertraut gemacht hatte, befähigte ihn mehr wie irgend einen seiner Vorgänger, Verbesserungen an der F. vorzunehmen. Einige der von Böhm verwertheten akustischen Gesetze und deren Einwirkung auf die neuere Bauart der F. seien hier angeführt. Böhm machte während seines letzten Aufenthalts in London, in den dreissiger Jahren, die Bekanntschaft des berühmten englischen F.nvirtuosen Nicholson, und fand, dass der Ton seiner F. weniger Kraft besass, als der von Nicholson's ganz gleich construirten F.; die seinige war aus Ebenholz, die Nicholson's aus Kokosholz. An seiner Behandlung der F. lag dies nicht, denn auf dem englischen Instrumente brachte er dieselben markigen Klänge hervor wie Nicholson. Er fertigte deshalb später seine vorzüglichsten Instrumente aus Kokosholz an und glaubte den Grundsatz daraus herleiten zu müssen, dass: je härter das Material, desto kräftiger der Ton. Auch in Bezug auf die Beschaffenheit der Röhrenwände fand er, dass deren Stärke von hervorragendem Einflusse auf die Tonbildung sei, denn aus gleichem Holz, nur wenig dicker als zur besten Tonzeugung nöthig, gefertigte Röhren gaben dumpfe, etwas dünnere als die nor-

malen, schreiende Töne. — Die Bohrung der Schallröhre, welche man im Alterthume nur so kannte, wie sie die Natur gab, d. h. also beinahe cylindrisch, war im Abendlande, besonders in Frankreich und Deutschland verschieden. Im ersten Lande gab man den F.n eine enge Mensur und eine etwas konische Bohrung, um dadurch die höheren Töne des Instruments und die Ueberschlagungen leichter zu erzielen. In Deutschland hingegen fertigte man weiter mensurirte F.n, um den tieferen Klängen derselben mehr Kraft zu verleihen, an. Möglich, dass dadurch die Benennung *Flûte allemande* entstand. So lange die F. als Soloinstrument vorzüglich beliebt war, wurden die deutschen den französischen F.n vielfach vorgezogen, doch als dies Instrument immer mehr auf die Stellung im Orchester seinen Schwerpunkt legen musste, verschwand der Unterschied der Mensur und Bohrung, indem man überall dahin strebte, von der zweiten Oktave ab bis zur Höhe hin die Klänge der F. recht voll zu erhalten. Man gab deshalb der F. überall eine mittlere Mensur und eine konische Bohrung; dem Anblaseloch zu war die Weite des Conus. Geschichtlich wird der Instrumentbauer Denner in Nürnberg, gestorben 1707, als derjenige genannt, der diese dem Schwögel (s. d.) oder der Schweizer-Pfeife entlehnte Bohrung zuerst einführte. Quantz, Trommlitz und alle späteren Flöten-Virtuosen und -Fertiger erklärten, dass diese Bohrung die dem Instrumente vortheilhafteste sei; in neuerer Zeit ist dieselbe ebenfalls ausschliesslich im Gebrauch. Böhm machte auch in dieser Beziehung selbstständige Versuche, indem er eine F. mit cylindrischer Röhre baute, die nur oberhalb der Tonlöcher nach dem Mundloche hin sich etwas verjüngte. Auf solchem Rohre brachte er mittelst gleichweiter Tonlöcher die Klänge hervor und erzielte dadurch, dass nicht allein die Töne voller und kräftiger als auf anders construirten F.n erschienen, sondern dass auch die Tonnüancirungen, ohne dass die Tonfarbe oder Stimmung sich änderte, bei gleicher Anblasung viel reicher erschienen. Schafhüttl in seinem Bericht über die musikalischen Instrumente auf der londoner Ausstellung 1865 äussert sich in Bezug hierauf über Böhm's Fabrikate: »Es klingt nach dem Urtheil Sachverständiger eine Holzflöte nach altem System neben einer Böhm'schen Metallflöte, wie ein alter Wiener Flügel neben einem Broadwood'schen«. Und dennoch hat die Neuzeit diese Vorzüge zu bewahren nicht für nothwendig erachtet. Eine Einführung Böhm's jedoch ist von nachhaltigerer Wirkung geblieben. Aeltere F.n gaben, die sechs Tonlöcher von unten herauf geöffnet, die Klänge e^1 , fis^1 , g^1 , a^1 , h^1 und cis^2 . Um f^1 zu geben, öffnete man das fis^1 gebende Tonloch und schloss das für e^1 . Durch ähnliche Griffe, Gabelgriffe (s. d.) genannt, wusste man auch die Töne gis^1 , b^1 und e^2 herauszubringen, indem man zugleich durch etwas stärkeres Blasen den Ton ein wenig trieb, oder durch grössere Deckung des Mundlochs mit den Lippen etwas tiefer zu geben verstand. Die neueren F.n haben für alle chromatischen Töne ebenfalls Tonlöcher, die so lange durch Federdruck mit Klappen geschlossen erhalten werden, bis der Ton hervorgebracht werden soll. Die Tonzeugung ist dadurch vereinfacht und der Ansatz nicht mehr so oft zu ändern nöthig, sodass nur in sehr seltenen Fällen ein Künstler die älteren Griffe in Anwendung bringen wird. Die Stellung der Tonlöcher hängt bis heute noch von einer gewissen Willkür des Fertigers ab, indem ein Tonloch dem Mundloch näher gerückt und enger gebohrt dieselbe Wirkung hervorbringt, als wenn eines weiter gebohrt und dem untern Ende der F. näher gerückt wird. Stärker und heller erklingt jedoch der Ton einer F., wenn dieselbe weite Tonlöcher hat, weshalb schon G. Weber vorschlug, das e^1 -Loch tiefer zu rücken und weiter zu machen, um diesem Tone seine Dumpfheit zu rauben. Böhm opferte die Gabelgriffe und suchte durch möglichst weite Tonlöcher der F. einen mächtigeren Klang zu verleihen. Die geschlossenen Klappen der chromatischen Töne wandelte er theilweise in offene um und bewirkte deren Behandlung durch die von ihm erfundenen Ringklappen (s. d.), deren Angriffe als Ringe die Tonlöcher umschliessen und von dem ein offenes Tonloch deckenden Finger mitregiert werden. Dies scheinbar complicirte Griffsystem verhinderte lange dessen Verbreitung, es wurde jedoch, von der französischen Akademie empfohlen, bald Allgemeingut. Man sieht aus diesen Andeutungen, dass die Applicatur der

F. in gewisser Beziehung einfach sein muss. Dieselbe jedoch zu beschreiben, ist schwer und es empfiehlt sich deshalb eine gute F.nschule oder einen Flötisten zu Rathe zu ziehen. Es sei nur darauf aufmerksam gemacht, dass die leichte Bildung von Wellenabtheilungen in der Schallröhre, die zur Hervorbringung der Obertöne (s. d.) der F. nothwendig sind, oft erfordert, von den Normalgriffen abzuweichen. An Stellen nämlich, wo Schwingungsknoten (s. d.) entstehen, muss die Schallröhre geschlossen, an denen jedoch, wo Schwingungsbäuche (s. d.) sich bilden, die Welle in der Röhre wo möglich mit der Aussenluft in unmittelbarer Verbindung sein. In den Artikeln Aliquottöne (s. d.) und Akustik (s. d.) ist das Gesetz, nach dem einer offenen Röhre durch Hervorbringung der Theilung der Schallwelle, was durch stärkeres Anblasen bewirkt wird, ausser dem Grundton, noch dessen Oktave, die Quinte der Oktave, die Doppeloktave, die Terz, Quinte und kleine Septime nach der Doppeloktave, die dritte Oktave u. s. f. abgewonnen werden kann, näher erläutert. Längere, enge und vielfach gewundene Schallröhren zeigen sich der Bildung von selbstklingenden oder Obertöne zeugenden Wellenabschnitten sehr günstig, während sie die tönende Erregung der grössten und grösseren Schallwelle, oder die Hervorbringung des Grundtones und der ersten Aliquottöne schwer zulassen. Umgekehrte Resultate bieten kurze, eng mensurirte gerade Röhren. Die F., eine Schallröhre letzter Ordnung, hat somit den Grundton und die ersten Obertöne in bester Art, während die höheren weniger leicht zu erzielen, aber doch vorhanden sind. Um nun die Obertöne etwas leichter zu erhalten, baut man die F. mit einer konischen Bohrung. Die Obertöne der F. mit dem Grundton c^1 bietet folgende Tabelle, in der die am leichtesten von denselben hervorzubringenden, welche in der Praxis meist allgemeine Verwerthung finden, durch Cursiv-Schrift kenntlich gemacht sind:

Tabelle der

Grundtöne und	Obertöne						
	erster	zweiter	dritter	vierter	fünfter	sechster	siebenter Reihe.
c^1	c^2	g^2	c^3	e^3	g^3	b^3	c^4
<i>cis^1</i>	<i>cis^2</i>	<i>gis^2</i>	<i>cis^3</i>	f^3	<i>gis^3</i>	h^3	
d^1	d^2	a^2	d^3	<i>fis^3</i>	a^3	c^4	
<i>dis^1</i>	<i>dis^2</i>	b^2	<i>dis^3</i>	g^3	b^3		
e^1	e^2	h^2	e^3	<i>gis^3</i>	h^3		
f^1	f^2	c^3	f^3	a^3	c^4		
<i>fis^1</i>	<i>fis^2</i>	<i>cis^3</i>	<i>fis^3</i>	b^3			
g^1	g^2	d^3	g^3	h^3			
<i>gis^1</i>	<i>gis^2</i>	<i>dis^3</i>	<i>gis^3</i>	c^4			
a^1	a^2	e^3	a^3				
b^1	b^2	f^3	b^3				
h^1	h^2	<i>fis^3</i>	h^3				
c^2	c^3	g^3	c^4				
<i>cis^2</i>	<i>cis^3</i>	<i>gis^3</i>					

Auch der Ansatz bei der F. ist von grosser Bedeutung für eine edle Tonzeugung. Der Spieler muss nämlich das Anblaseloch höchstens bis zur Mitte hin mit den Lippen decken, wenn der zu schaffende Klang wahrhaft schön erscheinen soll. Diese Lippenstellung, mit Festigkeit immer bewahrt, giebt dem F.nbläser volle Gewalt über das ganze Tonreich seines Instruments; er vermag dadurch sowohl jede getragene wie jede schnelle Tonfolge in vollkommenster Weise auszuführen. Wenn durch alles vorher Gesagte hindurchzuleuchten scheint, dass die Theorie der F. für den Fertiger beinahe als Formel zu erachten ist, welche alle Verhältnisse derselben in genauester Weise bietet, so lehrt doch die Praxis, dass dem bis heute nicht so ist. Die Wissenschaft ist noch weit hinter der Praxis zurück, indem viele Nebenrücksichten von dem Wege, den die Theorie vorschreibt, ablenken. Dies Missverhältniss zwischen Theorie und Praxis tritt jedoch nicht sehr störend in der

Kunst des F.nbaues hervor, indem überhaupt die mit dem Hauche anzublasenden Tonwerkzeuge nicht die Genauigkeit in Bau, wie die Orgelpfeifen, erfordern, weil der Bläser durch Modificirung der Intonirung und der Deckung des Mundlochs im Stande ist, viele Mängel des Baues der F. auszugleichen. Ja, wie der Gebrauch des Athems, der Lippenbau und andere Factoren des F.nspiels sich bei jedem Menschen fast in eigenthümlicher Weise vorfinden, so tritt in der Jetztzeit auch fast jede F. als ein mit besondern Eigenheiten ausgestattetes Tonwerkzeug uns entgegen, das nur in inniger Verschmelzung mit seinem Bläser erst seinen wahren Werth in der Kunst sich erwirbt. Man findet deshalb häufig, dass Meister Instrumente, welche ihren Eigenheiten sich besonders entsprechend erweisen, bevorzugen und noch in Kleinigkeiten eigens umbauen lassen, und dass diese Instrumente, wenn sie in andre Hände kommen, in Ton und Intonation durchaus nicht das bieten, was man sonst an ihnen zu bewundern gewohnt war. Wie die F.n des hohen Alterthums gruppenweise die Vertretung einer Naturkraft übernahmen, und wie die griechischen, die gleichzeitigen assyrischen und ägyptischen F.n nur als Leiterinnen der Menschenstimmen in verschiedenen Tonreichen gebraucht wurden: so ist jede F. der Jetztzeit fast als ein Individuum zu betrachten, das in gefühlten Tongaben mit dem nur ihm entsprechenden Spieler zusammen geschätzt zu werden vermag. Diese Subjectivität behauptet die F. auch in der Vereinigung mit andern Instrumenten. Im Orchester liegt der F., welche gewöhnlich d^1 als Grundton hat, in hervorragender Weise die Darstellung der oberen Stimme ob, wenn diese der hohen Frauenstimme in ihrer Färbung ähnlich gewünscht wird. Meist werden hierzu zwei grosse, oder eine grosse und eine kleine, Piccoloflöte (s. d.) genannt, deren Grundton gerade um eine Octave höher erklingt, angewandt. Die zwei grossen F.n werden, gesondert in sich harmonische Intervalle gebend, verwerthet, wenn sie dieselben in lieblicher Weise zur Geltung bringen sollen. Bei Fortesätzen jedoch setzt man wohl beide grosse F.n im Einklang, oder lässt von einer die Melodie blasen und bestimmt, dass der andere Flötist dieselbe Tonfolge auf der Piccoloflöte, also um eine Octave höher erklingend, gebe, damit der F.n Tongabe im grossen Tonkörper in gehöriger Kraft erscheine. In chorischen Vorführungen der Instrumentgattungen des Orchesters erscheinen die F.n stets in Gemeinschaft mit den Oboen, Clarinetten oder Fagotts. Setzt man alle zusammen, so finden die F.n ihre harmonische Ergänzung gewöhnlich theilweise durch die Oboen oder Clarinetten, öfter sogar in der tieferen Octave nur verdoppelt, um der Tonfolge der F.n nicht allein eine grössere Schärfe, sondern auch eine eigene Klangmischung zuzufügen. Die F. im Orchester so verwerthet, dass man an den Klängen derselben ein besonderes Wohlgefallen haben soll, empfiehlt, dieselbe in leise ausgeführten Streichinstrumentalsätzen einzeln hören zu lassen, welcher Anwendung, wenn den Streichinstrumentalsätzen hin und wieder accordische gedehnte Pianosätze, durch tiefere Blechblasinstrumente ausgeführt, gegeben werden, man noch einen erhöhten Reiz verleihen kann. Ausser dem Orchester der F. auf längere Zeit ein Interesse abzugewinnen, ist nicht Jedermann's Sache, weshalb die Vereinigungen von zwei, drei oder vier Flötisten, die zu eigenem Genuss mehrstimmige Sätze spielen, und die längere Zeit besonders in Deutschland stärker als sonst wo vertreten waren, immer seltener, und Compositionen für solche Ensembles fast gar nicht mehr geschaffen werden. Die im Mittelalter gebräuchlich gewesenen F.arten sind in neuerer Zeit ganz verschwunden und haben Neuschöpfungen Platz gemacht. Die sonstigen d^1 -F.n, so genannt, weil ihr Tonreich, von d^1 bis a^3 gehend, mit d^1 begann, sind in die grosse F. umgeformt worden. Dieselbe zeigt meistens kein gesondertes Fuss- und unteres Mittelstück, sondern dieser Theil der Schallröhre ist aus einem Stück gefertigt und besitzt unten drei offene Klappen, h -, c^1 - und d^1 -Klappe genannt. Durch diese Schallröhrenverlängerung wird der Grundton dieser F. h und durch sonstige Einrichtungen hat man es erreicht, alle chromatischen Klänge von h bis c^4 durch diese F. geben zu können. Die Zahl der Klappen der grossen F. schwankt zwischen fünf bis zwölf. Das im Orchester verwerthbare Tonreich derselben beginnt erst mit d^2 , ist bis zur höchsten Höhe brauchbar und wird wie es erklingt,

notirt. Die Octavflöte oder der Piccolo ist der grossen F. in jeder Beziehung gleich, nur, wie gesagt, klingen die Töne eine Octave höher wie die der grossen F., werden jedoch ebenso notirt. Obgleich man aus allen Tonarten auf diesen F. zu blasen vermag, so sind doch die nächstverwandten Tonarten von *D*-dur die dankbarsten. Da in der Militärmusik vorzüglich die *Es*-Stimmung der Instrumente herrschend ist, so hat man zu Gunsten dieser Musikart auch *Es*-F. gebaut und zwar grosse *es*¹- und kleine *es*²-F. Ueber Bau, Verwerthung und Behandlung derselben gilt das Vorhergesagte. Ausser diesen F.arten findet man noch eine sogenannte Terz- oder *f*¹-F. und eine Octavterz- oder *f*²-F. in Gebrauch, deren Tonreich von *f*¹ bis *c*³ resp. *f*² bis *c*⁴ geht; notirt wird dasselbe ebenso wie das der *es*¹-F., nämlich, als ob diese Instrumente *c* zum Grundton hätten. Uebersichtlich die Notirung der gebräuchlichen F.n zusammengestellt, würde folgende Aufzeichnung geben:

für die grosse Flöte geschrieben:		klingt:	
für die Octav- oder Piccolo-Flöte geschrieben:		klingt:	
für die <i>es</i> ¹ -Flöte geschrieben:		klingt:	
für die <i>es</i> ² -Flöte geschrieben:		klingt:	
für die <i>f</i> ¹ -Flöte geschrieben:		klingt:	
für die <i>f</i> ² -Flöte geschrieben:		klingt:	

Die in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts sehr beliebten sogenannten Liebesflöten (s. d.), *Flûtes d'amour*, deren Grundton *b* war, so wie die Quartflöte (s. d.), welche mit *g*¹ in der Tiefe begann, so wie auch die vom Professor Bayr in Wien erfundene und vom dortigen Instrumentbauer Koch gefertigte *g*-Flöte oder *Panaylon*, welche, wie die Tenorflöte des Mittelalters, *g* als tiefsten Ton hatte, sind jetzt fast nirgends mehr bekannt. Es erübrigt nur noch zu bemerken, dass alle F. die gehaltenen Töne, so wie die schnellsten Passagen und Triller auszuführen geeignet sind, und ausser diesen Vorzügen vor manchen andern Tonwerkzeugen noch eine oftmalige Wiederholung ein und desselben Tones leicht gestatten, die man durch den Zungenstoss (s. Zunge) hervorbringt. Von den Werken der neueren Zeit, die sich ausführlicher über das Wesen der F. ergehen, ist Th. Böhm's: »die F. und das F.nspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung« (München bei Joh. Aibl) auszeichnend, anzuführen. Ausser Böhm haben sich noch rühmlich viele andere deutsche Instrumentenmacher hervorgethan, von denen nur Schaufele in Stuttgart, Streitwolf in Göttingen, Peuckert und Sohn in Breslau und Wernicke in Berlin erwähnt seien. Auch sehr geschätzte Virtuosen auf diesem Instrument haben seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der europäischen Kunstwelt auf sich gezogen, von denen hier angeführt seien: Belcke, Berbiguier, Berens, Bogner, Botgorschek, Briccialdi, Ciardi, Devienne, Doppler, Dothel, Dorus, Drouet, Fürstenau, Gabrielsky, Gebauer, Heindl, Heinemeyer, Keller, Knorr, Köhler, Kuhlau, Kummer, Prinz, Rémusat, Scholl, Tulou, de Vroye u. A. Von den zahlreichen Schulen für F. sind die von: Bayr, Berbiguier,

Devienne, Drouet, Hugot, Wunderlich, Müller, Vanderhagen und die des Pariser Conservatoires als die bemerkenswerthesten zu bezeichnen. C. Billert.

Dann nennt man auch eine Orgelstimme:

Flöte (in der Orgel), wofür die italienische Benennung *Flauto* und die französische *Flûte* bisher mit verschiedenen Zusätzen für besondere Arten dieser Stimme fast ebensohäufig in Deutschland in Gebrauch waren, und ausserdem noch einige andere Namen, die aus der Verstümmelung der fremdländischen entstanden sind, wie: *Flet*, *Fletna*, *Flut* u. A. Von diesen Stimmen, die meist im Manual geführt werden, hat man in einer Orgel gewöhnlich mehr als eine, damit es dem Spieler möglich wird, Mannichfaltigkeit der Klänge in den Vorspielen stattfinden zu lassen und den als *Cantus firmus* (s. d.) gespielten Gemeindegang schwach begleiten zu können. Zu diesem Behufe werden die F.nstimmen meist einem besondern Manuale zuertheilt und auch dem Pedal eine 5 oder 2,5 metrische F. einverleibt. Von den ins Manual gesetzten F.n ist die Mehrzahl 1,25, wenige 2,5 metrisch gebaut. Am besten klingen dieselben, wenn sie aus Birnbaumholz gemachte Körper erhalten; seltener findet man sie mit Metallkörpern gefertigt, indem der Klang der Metallkörper weniger dem des gleichnamigen Blasinstruments gleichkommt. Die Körper dieser Stimme, welche aufrechte oder umgekehrte konische Bohrung erhalten, sind entweder offen, halb- oder ganz gedeckt und werden zuweilen, nicht wie andere Labialpfeifen durch einen Kern (s. d.), sondern von der Seite durch ein rundes F.mundloch angeblasen. Die erste Nachricht von dieser Anblasungsart der F.n gab Adlung in seiner »musikalischen Gelahrtheit« Seite 534, indem er mittheilt, dass der Orgelbauer Knaut aus Buddelstädt etwa im Jahre 1780 zu Erfurt in der Petersorgel und einige Jahre darnach Wagner in der dortigen Michaeliskirche derartige Stimmen gearbeitet haben. Die Pfeifen dieser Stimme, meist eng mensurirt und mit engem Aufschnitt versehen, neigen dieser Eigenheiten wegen sehr zum Ueberschlagen (s. d.), weshalb man sie in der obern Octave häufig so baut, dass sie nur überschlagend zu ertönen zu bekommen sind. Eine andere Art der F. wird aus hölzernen, doppelt so langen Pfeifen gebaut, als sie ihrer wirklichen Tongabe nach haben müssten, die ebenfalls eng mensurirt werden und einen engen Aufschnitt erhalten, damit sie alle sich überblasen. Um das Ueberblasen der Pfeifen ganz sicher zu bewirken, theilt man den Körper in sieben Theile und bohrt am Ende des dritten dieser Theile vom Labium (s. d.) ab ein Loch, dessen Grösse zu erproben ist, durch den Körper. Die Arten der F.n, welche als Orgelstimme gebaut werden, sind beinahe unbestimmbar, da die geringste zufällige Bauabweichung oft einen Klang erzeugt, den der Orgelbauer als neue Erfindung betrachtet und, danach ein ganzes Register fertigend, unter besonderm, oder als verbesserte Form unter schon bekanntem Namen einführt. Man sieht hieraus, dass Unterschiede in der Struktur, Mensur und Intonation der F.npfeifen auf deren Klangfarbe bedeutend einwirken, und dass man je nachdem die verschiedensten Benennungen erhalten kann. In den besondern Artikeln sind die wesentlichsten derartigen Unterschiede hervorgehoben. C. B.

Flöte à bec (franz.: *Flûte à bec* oder *Flûte douce*, ital.: *Flauto dolce*) oder **Flachflöte** nannte man im 18. Jahrhundert ein noch zuweilen in der Kunst gebrauchtes Holzblasinstrument mit sieben Tonlöchern auf der einen und eins, welches der Daumen behandelte, auf der andern Röhrenseite, dessen Blüthezeit wohl im 16. und 17. Jahrhundert anzunehmen ist. Man intonirte dies Instrument, indem man einfach Luft am obern Röhrenende durch einen schmalen Spalt in dasselbe bliess. Dieser Spalt wurde dadurch geschaffen, dass man das obere Rohr-ende mit einem Kerne (s. d.) versah, der nur an der einen Seite, wo die Tonlöcher befindlich, einen schmalen Theil der Schallröhre offen liess, durch welchen beim Blasen Luft bis in die Schallröhre gelangte. An dem der Schallröhre zugewandten Ende des Kerns hatte die Schallröhre ein Loch, dessen der Spalte entgegengesetzte Seite geschärft war. Gegen diese Scheide getriebene Luft nun bildete ein Geräusch, und die Schallröhre diente als Multiplicator der in dem Geräusch sich kundgebenden, dem Eigenton entsprechenden Theile desselben. Um

nun bei der Intonirung diese Flöte, welche gerade gehalten wurde, bequem zwischen die Lippen stecken zu können, schnitt man das Rohr nach der Spalte hin spitz zu, was, da es hierdurch die Gestalt eines Vogelschnabels erhielt, zu der Benennung *Flûte à bec*, d. i. Schnabelflöte, führte. Der Umfang dieser F. erstreckte sich von f^1 bis g^3 ; dieselbe hatte alle chromatischen Klänge innerhalb dieser Region, welche man durch eine eigene Applicatur erzielte, indem man, um die Halbtöne zu schaffen, Gabelgriffe (s. d.) und Griffe, bei denen Tonlöcher zur Hälfte gedeckt wurden, anwandte. Um die Octavirung zu erleichtern, öffnete man das Daumenloch. Die Töne, welche durch Halbdeckung der Tonlöcher hervorgebracht wurden, hatten stets einen dumpferen Klang als die andern, und es war somit das Tonreich dieser F. ein in sich in der Klangerscheinung sehr ungleiches. Die Notirung geschah im Violinschlüssel und zwar in C-dur, weshalb die wirklichen Klänge um eine Quarte tiefer verzeichnet werden mussten. Am geeignetsten zur Darstellung durch dies Instrument waren Tonfolgen in C- und F-dur. In der Blüthezeit dieser F., als man weniger darauf achtete, wie der Ton von einem Instrumente gegeben werden konnte, sondern nur darauf bedacht war, dass man von gleichen Klängen einen Accord (s. d.) herzustellen vermochte, schuf man auch mehrere Arten dieser F., welche mit dem Gattungsnamen Ploch-, Plock-, oder Block-F. bezeichnet wurden. Als Arten unterschied man: die Bassf. oder den F.nbass (s. d.) genannte, deren Töne von F bis d^1 gingen, die Tenorflöte (s. d.), welche die Klänge von B bis g^1 besass, die Altfl., die um eine Octave höher als die Bassf. stand und die Discantfl., deren Tonreich nicht immer ein gleiches war. Die beiden tiefern F.narten mussten wegen der Grösse ihres Körpers, und damit die unteren Tonlöcher von den Fingern der rechten Hand erreicht werden konnten, mittelst einer krummen Röhre intonirt werden, die wie das *Es* (s. d.) des Fagotts gestaltet war; auch hatte das unterste Tonloch eine Klappe. Die beiden kleineren F. hatten das untere Tonloch doppelt. Je nachdem man mit der rechten oder linken Hand die unteren Tonlöcher behandelte, verwerthete man das linke oder rechte von denselben und verstopfte das andere mit Wachs. Ob die F. à bec eine im Abendlande selbständig gemachte Erfindung ist, oder ob sie allmählig dort aus der geraden ägyptischen entstand, oder erst eingeführt wurde, ist bisher nicht ermittelt. Dass aber selbst in vorhistorischer Zeit schon in Europa diese F.ngattung bekannt gewesen, beweist ein von Lartet in einer Erdschicht mit vorhistorischen Thierknochenresten zusammen gefundenes derartiges Instrument. Diese F. ist aus einem dem Mittelfussknochen des Rennthiers entnommenen Stücke gefertigt. Dass sie auch in sehr früher Zeit an andern Culturstätten bekannt und gepflegt wurde und schon eine mehrfache Gestaltung erhalten hatte, ist bekannt. In Indien, in dem Lande, das nur diese F.ngattung kennt, sieht man den Gott Krischna auf sehr vielen alten Bildern in Pagoden, dieselbe spielend dargestellt. Die bekanntesten der indischen F., welche jedoch kein System, weshalb sie gerade so gebaut wurden, aufweisen, sind: die jetzt nur noch wenig in Gebrauch sich befindende *Bansuli* oder *Banse* genannte F. mit acht Tonlöchern, dann die *Alghosah* geheissene, ein Flageolet mit sieben Tonlöchern, und die *Bilancojel* (s. d.) genannte. Ausser Indien haben besonders die Hebräer diese Instrumentgattung gepflegt. Sie hatten nach einem bestimmten System geschaffene verschiedene Arten der F., die zugleich über die Anwendung derselben Aufschluss gaben: Männer-, Knaben- und Jungfernfn. Siehe Hebräische Musik. Im Abendlande hat die F. à bec in der Kunst gar keine Bedeutung mehr, nur als Spielzeug für Kinder hat sie sich erhalten. — Ueber die Orgelstimmen, welche die Klänge dieser F.n nachahmen sollten, s. Blochflöte, Dolzflöte u. s. w.

C. B.

Flötenbass oder Bassflöte (ital. *Flautone*) nannte man im 17. Jahrhundert eine Querflöte so wie eine Flöte à bec (s. d.) oder Flachflöte; letzterer Tonreich ging von F bis d^1 . Diese Flöte wurde ihrer Grösse wegen, und um der rechten Hand eine bequeme Lage zu geben, wie der Fagott (s. d.), mittelst einer gekrümmten Röhre angeblasen. Die Neuzeit kennt dies Tonwerkzeug wie die gleich-

benannte Querflöte (s. Flöte) nicht. — In der Orgel nennt man ein Register, das dies Blasinstrument nachahmen soll, ebenfalls F. oder Bassflöte. Dies Register wird 5 metrig, häufiger 1,25 metrig aus Holz, bald offen, bald gedeckt gebaut und im Pedal geführt. Dasselbe heute noch zu disponiren, ist nicht zu empfehlen, da es, schwach erklingend, nichts zur Klarheit der Basstöne beizutragen vermag, sondern bei vollem Werke gänzlich verschwindet, bei schwacher Registrirung aber leicht harmonische Klangübel hervorbringen kann. O.

Flötenpfeifen als Gesammtheit aller Flötenstimmen in der Orgel, s. Flötenwerk.

Flötenstimme nennt man eine durch mehrere Octaven gehende Orgelstimme, deren Pfeifen auf einer Windlade stehen. Alle Pfeifen dieser Stimme erhalten gleiche Konstruktion und Intonation. Die Konstruktion derselben ist darin eigenartig, dass alle Pfeifen unter dem Labium (s. d.), über dem Kerne (s. d.) einen Aufschnitt (s. d.) haben, durch welchen der Wind in die Schallröhre gelangt. O.

Flötenuhr ist der Name eines Spieluhrwerks mit Flötenregistern. Der Erfindung dieses mechanischen Apparates um 1779 ging die Harfenuhr um ein Jahrhundert voran, deren viele Mängel, wozu häufige Verstimmung zählte, erst auf die Konstruktion der F. führten, welche auch das Feld behauptete. In der ersten Gestalt bestand die F. einfach aus einer gedeckten Flötenstimme mit hölzernem Pfeifenwerk; später jedoch kam, um den musikalischen Ausdruck zu variiren und zu beleben, noch ein offenes Flötenregister von verschiedener Grösse, dem Principalwerke einer Orgel ähnlich, hinzu. Der Mechanismus selbst besteht, wie bei der Drehorgel, aus einer Walze, welche durch eingeschlagene Stifte die Ventile der Pfeifen öffnet und entweder durch eine Federkraft oder durch ein Gewicht mit den Blasbälgen zugleich in Bewegung gesetzt wird.

Flötenwerk nennt man die Flötenstimmen (s. d.) einer Orgel als Gesammtheit. Auch findet sich diese Benennung für eine Orgelabtheilung, in der nur Flötenstimmen vorhanden sind, oder für ein nur mit Flötenstimmen versehenes Positiv (s. d.), oder endlich für ein durch Drehung einer Walze mittels Kurbel oder Uhrwerkzeug behandeltes Tonwerkzeug, was nur Flötenstimmen enthält. Letzteres wird häufiger Flötenuhr (s. d.) genannt. O.

Flopertus oder **Flobertus**, gelehrter Mönch und Scholastiker zu St. Mathias bei Trier, gestorben um 985, hat ein Buch, betitelt: »*De compositione monochordia*« geschrieben.

Floquet, Etienne Joseph, beliebter französischer Operncomponist, geboren am 25. Novbr. 1750 zu Aix in der Provence, erhielt als Chorknabe an der Maitrise der Kirche St. Sauveur den üblichen Musikunterricht und zwar mit solchem Erfolge, dass eine von ihm im 11. Lebensjahre geschriebene Motette Aufsehen erregte. Seit 1769 in Paris, trat er ausserordentlich glücklich 1773 mit der Musik zu dem Ballet »*L'union de l'amour et des arts*«, weniger erfolgreich jedoch 1774 mit der Oper »*Azolan*« hervor. Von dem Verlangen getrieben, sein reiches und bereits anerkanntes Talent gründlicher auszubilden, als dies bisher geschehen war, ging er nach Italien und übergab sich zunächst der Leitung Sala's in Neapel, sodann der des Padre Martini in Bologna und wurde, als er dort ein Bewunderung erregendes *Te deum* für zwei Chöre und zwei Orchester geschrieben hatte, zum Mitgliede der philharmonischen Akademie ernannt. Er kehrte 1777 nach Paris zurück, wo er ein Jahr später seine Oper »*Hellé*« aufführte, die jedoch schnell wieder verschwand, welche Scharte er durch den »*Seigneur bien faisant*« auswetzte, dessen Frische und Natürlichkeit allgemein ansprach. Nun folgte bis 1781 eine Oper nach der anderen von ihm: »*La nouvelle Omphale*«, »*La Cinquantaine*«, »*Bathille et Théodore*« und dadurch kühn gemacht, reichte er seine »*Alceste*« ein, welche jedoch die naheliegende Vergleichung mit Gluck's gleichnamigem Meisterwerk nicht bestand und sofort nach der Probe ihm zurückgeschickt wurde. Diese bittere Erfahrung, nach anderen Nachrichten ein ausschweifendes Leben, beschleunigte seinen frühzeitigen Tod, der am 10. Mai 1785 zu Paris erfolgte.

Flor, Christian, berühmter deutscher Orgelspieler und Componist, als Organist an der Johannes- und Lambertskirche zu Lüneburg angestellt, starb im J. 1692 daselbst. Von ihm haben sich erhalten: mehrere fünfstimmige Hochzeitsgesänge mit Begleitung von zwei Violinen und einem Basso cont., (Hamburg, 1656) und der Choral »Auf meinen lieben Gott«, mit umgekehrtem Contrapunkt fürs Clavier gesetzt (Hamburg, 1692), dessen Melodie jedoch älteren Ursprungs ist. Am bekanntesten wurden von F. seine zwei Theile Melodien zu Johann Rist's »musikalischem Seelenparadies«, (Lüneburg, 1660 und 1662). Ausser den bisher im Choral üblichen Tonarten sind in diesem Werke auch *Es-*, *As-*, *E-* und *H-dur*, sowie *F-*, *B-*, *Des-* und *Fis-moll* vertreten. Ungewöhnlich und störend aber ist besonders der häufige Wechsel der Taktarten, deren er alle möglichen anwandte. Er rath in seiner von Rist in der Vorrede des zweiten Theils vorgesetzten Vertheidigungsschrift: »Dem die Abwechslung des Taktes nicht gefällt, der mache lauter Choralnoten davor« und ist auch der Meinung, dass seine Melodien nicht zu schwer wären, »es möchte denn einer sein, der nicht gewohnt, sich der Chromatischen recht zu gebrauchen«. Wenngleich nun F. bei einigen seiner Melodien sich auch in den alten Kirchentönen gehalten hat, so ist doch nur eine der 164 Choralweisen, nämlich die zu dem Text »Recht wunderbarlich ward gebauet« (*d b a g fis d g fis g g*) in den allgemeinen kirchlichen Gebrauch gekommen. — Johann Georg F., wahrscheinlich ein Nachkomme des vorhergenannten F., war im J. 1720 Organist an derselben Kirche. Vgl. Mattheson's Anhang zu Niedten's Mus.-Handl. zur Variat. des G. B. S. 192.

†

Florenco, Francisco Agostino, spanischer Musikgelehrter, der in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Madrid lebte, hat veröffentlicht: »*Crota-logia, o cilucia de las Castañuelas etc.*« (Madrid, 1792).

Florentius (Florenzio), gelehrter italienischer Priester und Musikschriftsteller aus dem 15. Jahrhunderte, schrieb kurz vor dem J. 1492 einen Musiktraktat in 3 Büchern, die wieder in mehrere Kapitel abgetheilt sind. Dieser Traktat führt den Titel: »*Florentii Musici Sacerdotisque ad illustrissimum et amplissimum Dominum et D. Ascanium Mariam SF (Sforziam) liber musices incipit* und handelt im Wesentlichen: *De laudibus, virtute, utilitate et effectu musices. — Quid sit musica, undequo dicatur. — De tribus musices generibus. — Quid vox, undequo dicatur et quot ejus species. — Quomodo in manu musices litteris vocesque ordinantur. — De mutationibus. — De signis acumen gravitatemque significantibus et eorum officio. — Quare in b fa — mi non fit commutatio. — De modis. — De cognoscendis Antiphonis et aliis cantibus ecclesiasticis. — De modo figurando notulas. — De conjunctis. — De compositione. — De neuma et cadentia. — De cantu figurato etc.* Das Manuscript ist elegant auf 95 Pergamentblätter in Folio geschrieben, das Titelblatt sehr zierlich ausgemalt und mit kleinen Figuren aus der Schule des Leonardo da Vinci umgeben, wovon eine das Portrait des berühmten Malers, der sich damals in Mailand aufhielt, enthält, die Noten, die Guidoni'sche Hand und andere in der Schrift vorkommende musikalische Zeichen sind fast durchgehends vergoldet. Das Manuscript befand sich noch im J. 1823 in der Bibliothek des Marchese Gian Giacomo Trivulzio zu Mailand.

M—s.

Florez, Enriquez, spanischer Gelehrter, geboren 1701 zu Valladolid, gestorben 1773 zu Madrid, gab (1747 bis 1770) eine umfangreiche, 28 Bände starke Kirchengeschichte heraus (der letzte Band erschien nach seinem Tode), in deren drittem Bande, von Seite 360 an, er Nachrichten über die gottesdienstliche Musik in Spanien unter der Ueberschrift »*De antiqua missa hispanica seu officio mozarabico* giebt.

†

Floriani, Christoforo, italienischer Kirchencomponist, geboren zu Ancona im Anfange des 17. Jahrhunderts, gab fünf- und sechsstimmige *Psalmi vespertini* und zwei Theile Messen, von denen der erste Theil 4-, 5- und 6stimmige, und der zweite 8stimmige enthält, heraus.

†

Florido, Francesco, italienischer Kirchencomponist, lebte um die Mitte des

17. Jahrhunderts als Kapellmeister an San Giovanni in Laterano zu Rom und hat in der Zeit von 1647 bis 1664 zu Venedig verschiedene Sammlungen Motetten, Offertorien, zwei Salve regina und Litaneien veröffentlicht.

Floridus (lat.) s. *Fleurtis*.

Florillo, Carlo, italienischer Componist aus der römischen Schule, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts zu Rom lebte und ein Buch fünfstimmiger Madrigale (Rom, 1616) veröffentlicht hat.

Florimo, Francesco, italienischer Componist und Musikgelehrter, geboren 1806 zu San Giorgio di Polistina im Neapolitanischen, erhielt seine gründliche musikalische Ausbildung seit 1818 bei Tritto, Zingarelli, Elia und Furno auf der königl. Musikschule zu Neapel. Seinen gelehrten Neigungen zusagend, wurde er 1826 zum Bibliothekar der Musikschule San Pietro in Majella zu Neapel ernannt, woselbst in der grössten Unordnung zahlreiche Schätze der Musikkultur aufgehäuft lagen, welche durch ihn geordnet und dem Gebrauche zugänglich wurden. Eine Frucht dieser Beschäftigung war die Sammlung und Herausgabe vieler Hefte von Canzonetten und süditalienischen Volksliedern älterer und neuerer Zeit. Von F.'s eigenen Compositionen sind Sinfonien, Ouvertüren, Cantaten, Kirchenstücke, Canzonetten und Romanzen zu nennen. Eine Sammlung kleiner, zum Theil in der That reizender Gesangstücke mit Pianofortebegleitung, unter dem Titel »*Ore musicali*« und eine von ihm verfasste grössere Gesangschule haben seinen Namen auch über die Gränzen seines Vaterlands hinaus vortheilhaft bekannt gemacht. — Unter gleichem Namen wird auch noch ein älterer italienischer Tonsetzer, Giovanni Andrea F., genannt, der zu Ende des 17. Jahrhunderts Servitermönch und Kirchenkapellmeister zu Bologna war und 1683 einige Sammlungen seiner geistlichen Concerte veröffentlicht hat.

Florio, Giovanni, italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten handschriftlich in der königl. Bibliothek zu München »*Missae 5 et 6 vocum*« sich finden. Madrigale von ihm enthält die Sammlung »*Il trionfo di Doria*« (Venedig, 1596).

Florio, Pietro Grassi, italienischer Flötist, war bis zum J. 1756 als Flötist in der Dresdner Hofkapelle angestellt. Des Kriegs wegen entlassen, ging er über Paris nach London, wo er 1795 im grössten Elend starb. — Sein Sohn G. F., hat sich als Reisegefährte und Günstling der Mara auf deren Reisen um 1803 fast in ganz Europa bekannt gemacht. Derselbe war gleichfalls Flötist und hat auch in der Composition sich versucht, wovon *Quartettos for the Flute*, bei Broderip in London erschienen, *Duetts for the Flute*, op. 3 und 4, ebenda bei Clementi herausgekommen, sowie für die Mara geschriebene Arien Zeugniß ablegen. Er starb um 1810 in London. †

Florisset, s. *Billington*.

Floristo, Ignazio, italienischer Operncomponist aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Laborde nennt von ihm als 1738 aufgeführt, die Oper »*Artimene*«.

Florius, Gregor, Contrapunktist aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten sich ein Gesang »*Emma carbunculi in ornamento auri etc.*« im ersten Theile des Lechner'schen Motettenwerks befindet. — Ein Namensgenosse, Jacob F., lebte als Musiker zu München und hat nach der *Bibl. class.* des Draudius »*Cantiones sacrae quinque vocum etc.*« (Löwen, 1573) veröffentlicht. Unter dem Namen Floris kennt man von ihm aus demselben Jahre und demselben Druckorte: »*Modulorum aliquot tam sacrorum quam profanorum cum tribus vocibus liber unus.*«

Floroni, italienischer Componist, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Mailand lebte. Reichardt, der von seiner italienischen Reise eine achtstimmige Messe desselben mitbrachte, erwähnt seiner in der Berl. musikalischen Monatschrift S. 68.

Florschütz, Eucharius, rühmlichst bekannter deutscher Componist, geboren 1757 zu Lauter bei Coburg, trieb frühzeitig Clavier- und Orgelspiel, componirte nicht lange darauf fleissig, namentlich für Violine und Flöte und zählte bereits um

1780 zu den beliebtesten Instrumentalcomponisten jener Zeit. Ein Versuch, als Operncomponist ebenfalls zu gefallen, misslang; seine Operette »der Richter und die Gärtnerin«, 1792 in Lübeck aufgeführt, hatte keinen bleibenden Erfolg, und F. beschränkte sich in der Folge neben instrumentalen Arbeiten mit um so grösserem Glück auf die Composition kleinerer Gesangstücke für Kirche und Haus. Er war mittlerweile Organist an der Jacobskirche in Rostock geworden und starb als solcher 1820. — Von seinen im Druck erschienenen Compositionen sind die Clavierstücke und unter diesen besonders Fugen und vierhändige Sonaten beachtungswerth; seine Duette und Trios für Violine und Flöte blieben Manuscript. Unter den Kirchenstücken wurde die Bearbeitung des Klopstock'schen »Aufersteh'n, ja aufersteh'n« sehr gelobt und von seinen Liedern ist das oft variirte »Zu Steffen sprach im Traume« sogar berühmt geworden.

Flotho — *O* oder Flothoton, s. Flatterton.

Flotow, Friedrich Freiherr von, berühmter deutscher Operncomponist, wurde am 27. April 1812 auf dem seiner Familie gehörigen Rittergute Rentendorf im Grossherzogthum Mecklenburg geboren. Sein Vater, ein gewesener preussischer Rittmeister, liess den Sohn auf's Sorgfältigste erziehen und wissenschaftlich wie musikalisch trefflich ausbilden, damit derselbe, wohl vorbereitet in die diplomatische Laufbahn treten könnte. Auf Reisen in Begleitung des Vaters sah F. 1827 Paris, und das dortige musikalische Leben machte einen so tiefen Eindruck auf ihn, dass er denselben bat und schliesslich auch bewog, ihn in Paris die Tonkunst studiren zu lassen. Er trieb nun auf's Eifrigste und Erfolgreichste Clavierspiel, Gesangstudium und Musiktheorie, letztere bei Reicha. Seinen weiteren Aufenthalt in Paris unterbrach die Julirevolution von 1830, und er kehrte nach Hause zurück, wo er seine ersten selbstständigen Werke, meist im Kammermusikstyl, schrieb und dieselben auch überaus freundlich aufgenommen sah. Aussicht auf Ruhm winkte ihm jedoch nur, wie er wohl einsah, auf der Bühne, und um als Operncomponist auch im Vaterlande anerkannt zu werden, bedurfte er der Legitimation von Paris her. Er begab sich deshalb mit einigen Partituren abermals dorthin, vermochte aber als noch gänzlich unbekannter Ausländer keine Aufführung derselben durchzusetzen und musste sich vorerst damit begnügen, dieselben auf Privattheatern der Aristokratie dargestellt zu sehen. Auf solche Art kamen sein Erstlingswerk »*Pierre et Cathérine*«, dessen Textbuch auch schon Adam componirt hatte, und in weiterer Folge »*Rob Roy*« und »*La duchesse de Guise*« zur Aufführung. Erstgenannte Oper fand auch bald darauf in Ludwigslust am Mecklenburgischen Hofe beifällige Aufnahme; eine andere Jugendoper F.'s »die Bergknappen«, auf den bekannten Text von Theod. Körner componirt, scheint jedoch liegen geblieben zu sein. Die Frische der Melodien und der anmuthig-heitere Sinn, der sich in allen genannten Werken aussprach, erweckten in den hohen Kreisen solche Theilnahme, dass ihm 1838 der Direktor des neu entstandenen *Théâtre de la Renaissance* die Composition der Genreoper von Cogniard »*Le naufrage de la Méduse*« übertrug, deren erster Akt von Piloty bereits componirt war, so dass F. noch die Musik für die folgenden drei Akte übrig blieb. Dieses 1839 mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommene Werk erlebte in Jahresfrist 54 Aufführungen an jener Bühne und machte F.'s Namen mit einem Schlage vortheilhaft bekannt. Von Friedrich in's Deutsche übersetzt, sollte diese Oper in Hamburg gegeben werden, als der grosse Brand daselbst 1842 dies Vorhaben vereitelte und Buch sowohl wie Partitur zugleich vernichtete. F. hat später dieselbe neu componirt und unter dem Titel »die Matrosen« zu Weihnachten 1845 in Hamburg zur Aufführung gebracht, von wo aus sie auf mehrere andere deutsche Bühnen überging. In der Zwischenzeit aber hatte der schnell emporgekommene deutsche Componist in Paris schon mehrere andere Werke herausgebracht, zunächst »*Le forestier*«, Text von Saint-Georges, 1847 in Wien unter dem Namen »der Förster«, 1848 in London als »*Leoline*« und in einer Umarbeitung für die Grosse Oper in Paris 1846 abermals als »*l'âme en peine*« mit vielem Beifall gegeben. Hierauf folgte in der Pariser *Opéra comique*, deren Pforten sonst so schwer sich dem Ausländer öffnen, am 1. December 1843 »*l'esclave de Camoëns*« und

dieser komischen Oper zunächst, in Gemeinschaft mit Friedr. Burgmüller und Deldevez componirt, das Ballet »*Lady Harriet*«, dessen Stoff Friedrich später für das Textbuch der berühmt gewordenen Oper »*Martha*« benutzte. Friedrich war auch der Dichter des »*Alessandro Stradella*«, der in Paris mit F.'s Musik allgemeine Anerkennung fand, am 30. Decbr. 1844 bereits in Hamburg erschien, um über alle Bühnen Deutschlands zu gehen und auch in seinem Vaterlande den grossen Ruhm und die Popularität seines Componisten fest zu begründen. Von nun an durfte F. auf gesicherter Basis es wagen, von der Heimath aus seine Opern in die Welt zu führen, und dass ihm dies gelang, bezeugt bereits die folgende: »*Martha, oder der Mägdemarkt von Richmond*«, welcher, nachdem sie zuerst in Wien am 25. Novbr. 1847 gegeben worden war, ein jubelnder Empfang auf allen Gesangbühnen der Erde zu Theil wurde und die ihren fast unerhörten Erfolg beim Publikum aller Zonen noch heutigen Tages behauptet. Während der Revolutionszeit von 1848 und 1849, die er auf seinem Familiengute in Mecklenburg in Zurückgezogenheit verlebte, schien F. mit musikalischen Arbeiten zu feiern, denn erst am 19. Novbr. 1850 erschien er wieder mit einer Oper, diesmal im königl. Opernhause zu Berlin, welche »*die Grossfürstin*« betitelt war und Charlotte Birch-Pfeiffer zur Textverfasserin hatte. Eine grössere Verbreitung hat dieses, viele anmuthige Züge aufweisende Werk, hauptsächlich wohl seines specifisch preussischen Colorits wegen, nicht gefunden. Einen den vorangegangenen Hauptwerken näher kommenden Erfolg errang überhaupt zunächst nur noch 1853 die romantische Oper »*Indra*«, Text von Gust. zu Putlitz, während »*Rübezahl*« (1854), »*Hilda*« (1855) und »*Albin*« (1856), letzterer auch als »*Müller von Meran*« aufgeführt, beinahe spurlos vorübergingen und in der That nach keiner Seite hin einen Fortschritt des begabten Schöpfers der »*Martha*« aufweisen. Im J. 1856 wurde F. von seinem Landesherrn zum Intendanten der Hofmusik und des Hoftheaters in Schwerin ernannt und stand diesem Amte sehr umsichtig und geschickt bis zu Anfang des Jahres 1863 vor, zu welcher Zeit er nach Paris übersiedelte, um nochmals von dort aus und zwar wiederum mit grossem Glück die Opernbühnen zu beziehen. Während seiner Amtsperiode in Schwerin hat er Gelegenheitscompositionen, aus denen u. A. eine sehr effectvolle Jubelouvertüre und ein Fackeltanz hervorragen, ferner die hübsche und charakteristische Musik zu der Dingelstedt'schen Bearbeitung von Shakespeare's »*Wintermärchen*« und endlich die kleine Buffooper »*La veuve Grapin*« geschaffen. Die letztgenannte war für das Theater seines Freundes Offenbach in Paris bestimmt und wurde auch daselbst 1859 mit Beifall, an einigen Bühnen Deutschlands dagegen ohne Erfolg gegeben. Dasjenige Werk aber, das nochmals den Ruhm des Componisten der »*Martha*«, vorzüglich im Auslande, lebhaft auffrischte, war die 1869 von der Pariser *Opéra comique* zuerst aufgeführte Oper »*l'ombre*«, welche an ihrer Geburtsstätte ungeheuren Beifall fand und mit unvermindertem Erfolge auf die Opernbühnen Frankreichs, Belgiens, Spaniens und Italiens überging. Nur Deutschland hat sich bis jetzt auch dieser Partitur F.'s gegenüber zurückhaltend gezeigt; auf den wenigen Theatern, die sie unter dem Namen »*Sein Schatten*« aufführten, hat sich diese Oper nicht zu halten vermocht. Sie erfordert allerdings Sänger und Schauspieler ersten Ranges, wie sie auf deutschen Bühnen kaum noch angetroffen werden. F. selbst lebt seit 1868 auf einem ihm gehörigen Landbesitzthum bei Wien und nimmt im Winter einen bald längeren, bald kürzeren Aufenthalt in Wien oder Paris. — F. hat die heitere Kunst mit reicher Begabung, grossem Talent und hervorragendem Geschick cultivirt. Seine Opern zeichnen sich aus durch üppige melodische Erfindung, gewählte Harmonie, Fluss, scharfen Rhythmus, ferner durch überaus gefällige und anmuthige Formen und durch pikante Instrumentation. Wenn man diese Vorzüge, die F. im seltenen Masse besitzt, auch freudig anerkennen darf, so muss doch zugegeben werden, dass seinen Schöpfungen die tiefere Wahrheit abgeht und dass die immer schimmernde und glänzende Oberfläche auf die Dauer keinen Ersatz für diesen Hauptmangel bietet. Damit hängt zusammen, dass seine Musik überwiegend mehr französisch gefallsüchtig und effectvoll als deutsch gründlich und zurückhaltend ist. Je weniger aber die lyrische und komische Oper

in Deutschland seit Kreutzer und Lortzing hervorragende Tondichter aufzuweisen hat, um so mehr muss F. als Hauptvertreter dieser Richtung anerkannt und geschätzt werden, und in den grossen und allgemeinen Beifall, den er sich bei allen Nationen errungen hat, darf auch unverhohlener als es bis jetzt geschehen ist, die Kunstkritik mit einstimmen. — Ausser den schon genannten Opern und Gelegenheitswerken hat F. noch Ouvertüren, Claviertrios, Duos für Pianoforte und Violoncello (letztere mit Offenbach gemeinschaftlich), Lieder und Romanzen, von denen jedoch nur einige der letzteren weitere Verbreitung gefunden haben, geschaffen.

Flotwell, Cölestin Christian, musikkundiger deutscher Geistlicher, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Königsberg in Preussen, studirte in Jena und wurde in seiner Vaterstadt um 1714 Magister und Dom-Diaconus, als welcher er 1759 starb. Als musikalischer Schriftsteller gilt er, weil er zwei seiner Predigten, die von genauer Bekanntschaft mit musikalischen Dingen zeugen, veröffentlicht hat, die eine, am Grabe des Cantors Schwenckenberger (1714) gehalten, die andere, betitelt: »Ein wohlgerührtes Orgelwerk, als eine Anreizung zur Frucht des Geistes u. s. w.« (Königsberg, 1721). Der letzteren gedenkt Mattheson in seiner Ehrenpforte mit vieler Wärme.

Floyd, John, englischer Tonkünstler, war aus Wallis gebürtig, brachte es zum Baccalaureus der Musik und wurde als Kapellmeister Heinrich's VIII. in London angestellt. Als solcher wallfahrtete er nach Jerusalem, starb jedoch bald nach seiner Rückkehr am 3. April 1523 zu London.

Fludd, Robert, oder Robertus de Fluctibus, englischer Mediciner und Alchymist, geboren zu Milgate in der Grafschaft Kent im J. 1574 und als Arzt zu Oxford am 8. Septbr. 1637 gestorben, hat in sein Buch: »*Historia utriusque Cosmi*« (Oppenheim, 1617) eine Abhandlung, betitelt: »*Templum musices, in quo Musica universalis tanquam in speculo conspicitur*« aufgenommen. Walther giebt in seinem Lexikon einen genaueren Bericht über dies Werk. Vgl. auch *Hawkins Hist. of Music V. IV p. 166—172.* †

Flügel oder Clavicymbel (lat.: *Clavicymbalum*, franz.: *Clavessin* oder *Clarecin*, ital.: *Cembalo* oder *Clavicembalo*), ist der Name eines in seiner Urform jetzt kaum noch gekannten Tasteninstrumentes, dessen mechanische Bestandtheile meist in einem horizontal ausgebreiteten, auf Füßen ruhenden Kasten von der oberflächlichen Gestalt eines länglichen rechtwinklichen Dreiecks sich befanden; die Tastatur war an der kleinsten Schenkelseite im Kasten. Die Hypothenusenseite des Kastens wurde gewöhnlich nach innen etwas ausgeschweift, wodurch die obere Flächengestalt des Instruments der eines ausgebreiteten Vogelflügels ähnlich wurde, nach welcher Gestalt denn das Instrument auch seinen Namen erhielt. Dies Tonwerkzeug, das am meisten ausgebildetste einer Instrumentgattung, die einer nur ihr eigenen Tonerregungsart halber merkwürdig ist, befindet sich jetzt, wie alle andern Arten dieser Gattung, z. B. Spinett (s. d.) und Virginal (s. d.), ausserhalb des Kunstgebrauchs. Wie man im Alterthum die Saiten mittelst eines Plektrums (s. d.) zum Erklingen brachte, so wurden die Saiten dieser Instrumentgattung durch kleine, mittelst Mechanik regierte, aus Rabenkielen geformte Zungen, die auf Docken (s. d.) sassen, gerissen. Dies Instrument ist wahrscheinlich in der frühesten Zeit, wo Tasteninstrumente für den häuslichen Gebrauch Bedürfniss wurden, construiert worden, und man nimmt gewöhnlich die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts als die Erfindungszeit desselben an. Da Niemand bekannt geworden ist, der zuerst einen F. gebaut hat, so ist anzunehmen, dass man allgemein durch das damals sehr verbreitete *Cymbal* oder Hackebrett (s. d.) allmählig auf die mechanische Konstruktion dieser Instrumentgattung, und so auch auf die des F.'s, kam. Die erste Nachricht von einem F. giebt eine alte Notiz, welche von dem berühmten Tonsetzer Zarlino (s. d.) berichtet, er habe ums J. 1548 eine Temperaturverbesserung an demselben vorgenommen. Der F. war also in seiner Grundeinrichtung um diese Zeit schon Allgemeingut und scheint bis zu Ende des 17. Jahrhunderts fast immer gleich gebaut worden zu sein, nur dass man zuweilen höchstens Temperaturverbesserungen erstrebte. Später jedoch, besonders im Laufe des 18.

Jahrhunderts, hat man, um den steigenden Kunstansprüchen und dem Zeitgeschmacke Genüge zu thun, vielfach Verbesserungen des F.'s vorgenommen; von denen die bekanntesten hier aufgewiesen seien. Pichelbeck, ein Engländer, wird als der erste Verbesserer des F.'s 1724 genannt. Seine Verbesserung bestand jedoch nur in Zufügung eines Flöten-, Trompeten- und Paukenzuges zu dem sonst unveränderten Tonwerkzeug. Diese Zufügung aber, dem damaligen Zeitgeschmacke besonders entsprechend, erregte in weiten Kreisen Aufmerksamkeit und fand allgemeine Anerkennung. Mehr das Wesen des F.'s berührend war die Verbesserung durch den Orgelbauer und Instrumentfertiger Wiklef, welche ums J. 1740 bekannt wurde. Er wandte zu seinem F. statt der Rabenkiele kleine Messingfedern an, da diese dauerhafter waren. Diese Verbesserung scheint jedoch in der Folge ihrer Klangfarbenbeeinflussung halber nicht gepflegt worden zu sein. Bis zum J. 1780 hin, welche Zeit als die der Blüthe dieses Tonwerkzeugs angesehen werden kann, scheint fast jeder Instrumentbauer von einiger Bedeutung es als Nothwendigkeit betrachtet zu haben, seinem Fabrikate etwas Besonderes beizufügen, und die Annahme, dass eine Unzahl kleiner Verschiedenheiten, die der Allgemeinkenntniss verloren gegangen sind, damals bei den F. an der Tagesordnung war, wird durch die hier folgenden allgemeiner beachteten F.einrichtungen fast zur Gewissheit. Im J. 1764 wurde ein F. bewundert, den die Gebrüder Wagner in Schmiedefeld mit einem Pianozug und einem Flötenregister gebaut hatten. 1768 baute Pascal Tasquin zu Paris F., in denen er statt Rabenkiele Büffelhaut verwandte, um dadurch einen volleren Ton zu erzielen. Dies Instrument ist unter der Benennung: *Clavecin à peau de buffle* (s. d.) bekannt geworden. 1770 erregte Mercia, ein Mechaniker zu London, mit einem F., der Trompeten und Pauken führte, grosses Aufsehen. Alle bisherigen Verbesserungen in Bezug auf Tonzeugung, Klangverschiedenheit und sonstigen Kling-Klang scheint jedoch der Instrumentbauer Milchmayer in Mainz einem F. einverleibt zu haben, der in der Zeit von 1780 bis 1790 bekannt wurde. Dieser F. besass drei Claviaturen und hatte 250 Veränderungen, worunter auch ein Crescendo- und Decrescendozug. Da eine Beschreibung dieses F.'s nicht vorhanden, es aber anzunehmen ist, dass viele der Veränderungen an demselben damaligen Kunstansprüchen nachzukommen gestrebt haben werden, so sei wenigstens einer F.beschreibung aus jener Zeit, nämlich Johann Samuel Hallen's »Kunst des Orgelbaues« (Brandenburg, 1789) S. 179 Einiges entnommen, was einen annähernden Begriff vom damaligen F. giebt. »Man bezieht den F. gemeinlich zwei- oder dreifach (dreihörig); die zweifachen geben einen Achtfuss- (2,5 Meter-), die dreifachen zweimal 8- (2,5) und einmal 4-Fusston (1,25 Meterton). Die vierfachen bezieht man mit zwei achtfüssigen und zwei vierfüßigen Saiten, oder man wählet statt der einen vierfüßigen eine sechzehnfüssige (5-metrige) besponnene oder glatte Saite. Dazu sind bisweilen drei Stege (s. d.) da. Wenn sich das Clavier auf- oder abwärts verschieben lässt, so sind oben und unten einige Chöre Saiten mehr, als Tasten sind, angebracht, um ein Stück transponiren zu können, da denn die halbe Docke auf der Taste ruht, und die andere Hälfte fast bis zur Taste reicht, um die Tastatur zu verrücken, ohne die Docken zu berühren. In einem solchen Transponirflügel ist bisweilen der ganze Ton in neun Commata (s. d.) und die Transposition auf neun Register verändert. Oft sind zwei Claviaturen zur Bequemlichkeit da, indem die obere Tastatur unter die Vorderreihe der Docken, und die untere Tastatur die übrigen Reihen eingreift. Oft bekommen einerlei Saiten, bei einem Claviere, theils Dockenanschläge von scharfem Klange, welche am Vordersteg, theils weiter davon entfernte Anschläge. Unter einigen F.n werden besondere Pedalkörper gestellt. Am F. befinden sich also die Docken, deren Zungen, die Tuchdämpfer, Rabenkiele (oder von wälschen Hühnern), Borsten, der Lautenzug am Stege, den die Hand verschiebt, der Harfenzug am Vorderstege.« Noch wäre dieser Beschreibung zuzufügen, dass der Bezug (s. d.) der F. aus Metallsaiten gefertigt wurde, die theils aus Eisen, theils aus Messing geformt waren und selbst besponnen (s. d.) wurden, und dass die Summe derselben gewöhnlich das Tonreich vom grossen bis zum dreigestrichenen *f* beherrschte. Aus diesen Aus-

lassungen geht auch hervor, dass die F. in damaliger Zeit sehr verschiedenartig gebaut wurden, und dass ferner die Erfindungen Wiklef's und Tasquin's keine allgemeine Anwendung fanden; letztere Erfindung war vielleicht gar nicht bekannter geworden, wenigstens scheint dies die hier zu erwähnende Verbesserung zu beweisen. Ein gewisser Hopkinson erfand 1788 zu Paris die Bekielung der F. mit Büffel-haut und die Anwendung zarter Messingfedern statt der bisher üblichen Borsten, eine Erfindung, die, wenn sie als von Tasquin herrührend bekannter gewesen wäre, niemals Hopkinson damals hätte einen musikgeschichtlichen Ruf verschaffen können. Um vollständig zu sein, sei noch erwähnt, dass Oesterlein in Berlin im J. 1792 F. mit ledernen Tangenten baute. Diese Verbesserung, die nur als eine Nachbildung der Tasquin'schen anzusehen ist, scheint den Reigen der F.verbesserungen beschlossen zu haben, denn schon im Anfange dieses Jahrhunderts findet man dies Tonwerkzeug nur noch sehr selten in Gebrauch und jetzt gehört es zu den grössten Seltenheiten. Ein wohl erhaltenes Exemplar dieser Gattung befindet sich noch im Besitz des Königs von Sachsen; der Graf von Sartiges in Frankreich besitzt einen italienischen F., der im 17. Jahrhundert gebaut ist. Das älteste Instrument und besterhaltene aber scheint das der Königin von England zu sein, von Antonio Raffo 1523 zu Venedig gefertigt. — Das gänzliche Verschwinden dieses Tonwerkzeugs bewirkte das Pianoforte, welches seit dem Ende des 18. Jahrhunderts sich andauernd unendlich vieler Verbesserungen erfreute, die demselben nach und nach zu einer mehr den Zeitanforderungen entsprechenden Tonzeugungungsart verhalfen. Nur die äussere Form des F.'s pflegt man auch noch in der Neuzeit, damit zur Hervorbringung der tieferen Töne längere Saiten verwandt werden können; durch solche wird ein markigerer und vollerer Ton erzielt, als durch kürzere. In Bezug auf diese, gleichfalls F. genannten modernen Tonwerkzeuge und deren inneren Bau, welcher sie in die Gattung der Hammerclaviere verweist, s. den Artikel Pianoforte.

C. Billert.

Flügel oder **Flügelröhre** nennen die Fagottbläser den zwischen den Stiefel (s. d.) und *Es* (s. d.) genannten Instrumenttheilen befindlichen Röhrenabschnitt, der nach dem *Stange* (s. d.) geheissenen Fagottstück zu eine etwas über diese sich ausbreitende Holzerweiterung der Röhre besitzt, in der sich die offenen Tonlöcher, welche durch die linke Hand behandelt werden, befinden. Diese Holzerweiterung scheint um deswillen eine Nothwendigkeit zu sein, damit die durch schiefe Bohrungen näher beieinandergeführten Oeffnungen der Tonlöcher, deren Struktur des längeren Weges von der Schallröhre ab auch enger als die unmittelbar in diese gearbeiteten Tonlöcher sein müssen, so angeordnet werden können, dass sie mittels der Fingerspitzen einer Hand bequem zu behandeln sind. Die Wirkung solcher Bohrungen der Tonlöcher ist in dem Artikel *Blasinstrumente* (Band II, S. 37) eingehender besprochen.

2.

Flügel, Ernst, talentvoller Tonkünstler, geboren um 1848, lebt in Greifswald und hat ansprechende Compositionen veröffentlicht.

Flügel, Florian, katholischer Geistlicher und zugleich sehr geschickter Mechaniker, geboren um 1760 zu Martinsdorf bei Leitmeritz in Böhmen, wo sein Vater Uhrmacher war, trat, da er für den geistlichen Stand bestimmt war, in das Kapuzinerkloster seiner Vaterstadt. Später begab er sich nach Harpersdorf bei Goldberg in Schlesien, von wo aus er als Rector nach Löwenberg berufen wurde. Diese Stellung gab er, um wieder zu privatisiren, im J. 1796 auf und starb am 28. April 1824. Das vom Vater ihm überkommene mechanische Talent verwerthete er vielfältig zu Experimenten im musikalischen Instrumentenbau; er fertigte verschiedene Tonwerkzeuge, besonders Orgeln und sehr künstliche Flötenuhren an, von welchen letzteren es allgemein hiess, sie gäben den englischen und Berliner Fabrikaten damaliger Zeit nichts nach. Exemplare seiner mechanischen Arbeiten finden sich noch jetzt in der Provinz Schlesien ziemlich häufig vor.

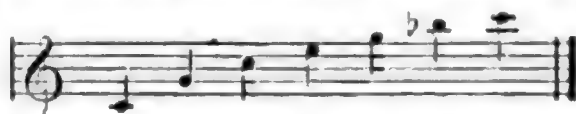
Flügel, Gustav, trefflicher musikalischer Pädagog und hochbegabter, geschickter Componist, geboren am 2. Juli 1812 zu Nienburg an der Saale, genoss den ersten praktischen und theoretischen Unterricht in der Musik seit 1822 beim

Cantor Thiele, dem Vater des ausgezeichneten Berliner Organisten, zu Altenburg bei Bernburg, in welcher letzteren Stadt er bis 1827 das Gymnasium besuchte. Auf Anrathen derer, die sein stark hervortretendes musikalisches Talent zu würdigen wussten, bezog er hierauf die Musikschule Friedr. Schneider's in Dessau und studirte bis 1830 mit Eifer und Erfolg Harmonie und Composition. In den nächsten zehn Jahren lebte er als Musiklehrer in Nienburg, Bernburg, Cöthen, Magdeburg und Schönebeck und nahm 1840 in gleicher Eigenschaft einen dauernderen Aufenthalt in Stettin. Ein Ruf als Musiklehrer am evangelischen Schullehrer-Seminar führte ihn 1850 nach Neuwied, wo er sich durch seine die Tonkunst fördernden Bestrebungen so auszeichnete, dass er 1856 den Titel eines königl. preussischen Musikdirektors erhielt. Seine sehr erfolgreiche Thätigkeit am Rhein gab er 1859 auf, um als Cantor und Organist der Schlosskirche nach Stettin zurückzukehren, in welchem Wirkungskreise er sich noch gegenwärtig befindet. — F.'s Compositionsthätigkeit war eine sehr umfassende und eine derartig ernste und gediegene, dass sie sofort die allgemeine Aufmerksamkeit sowie das Interesse der Kunstverständigen auf sich zog. Von seinen zahlreichen im Druck erschienenen Werken, 72 Opuszahlen umfassend (fast eben so viele Arbeiten finden sich nicht näher bezeichnet einzeln oder in den verschiedenartigsten Sammlungen), ragen die für Pianoforte, Orgel und für Chorgesang neben denen rein instruktiven Charakters als besonders werthvoll hervor. Ueberhaupt kennt man von F. eine Concertouvertüre in *C-moll* für Orchester, ein Streichquartett, 35 Hefte für Clavier (darunter 5 Sonaten), 6 für Orgel neben vielen anderen in fremden Sammlungen, 9 für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, sowie einzeln erschienene Lieder, viele Gesänge geistlichen und weltlichen Charakters für gemischten und für Männerchor, sowie für Schulzwecke. Ferner erschien von ihm ein Choralbuch unter dem Titel: »Melodienbuch zur neuen Ausgabe des Bollhagen'schen Gesangbuchs« (Stettin, 1863) und für den Schulgebrauch: »Leitfaden für den Gesangunterricht in der Volksschule« (3. Aufl. Neuwied, 1857) und »Gesangscursus für die Oberklasse höherer Töchterschulen, Leitfaden für Gesangschülerinnen mit 100 schriftlichen Aufgaben« (Leipzig). Endlich hat F. für verschiedene musikalische und pädagogische Blätter, namentlich für die »Neue Zeitschrift für Musik« und für die »Euterpe« treffliche Artikel geschrieben.

Flügelharfe, s. Harfe.

Flügelhorn ist der Name für ein modernes Tonwerkzeug, das in seiner frühesten unter dieser Bezeichnung bekannten Gestaltung als Signalinstrument des Fussvolks Verwerthung fand, indem die Trompete, das aristokratische Instrument des Mittelalters, der bevorzugteren Kriegerabtheilung, der Reiterei, eigen war. Wenn man nicht eine neue Erfindung dieser Blechblasinstrumentart mit stark konischer Schallröhre annehmen will, ist die Buccina (s. d.) das ursprüngliche derartige Signalinstrument; die in uns sehr naher Zeit noch gebräuchliche Form des Jagdhorns (s. d.) scheint dies fast zu beweisen. Die Schallröhre des F.'s ist der des Jagdhorns ganz gleich, nur die Biegung derselben ist der der Trompete entsprechend, in Folge dessen dasselbe leichter zu handhaben ist. Den Namen F. erhielt dies Instrument deswegen, weil man besonders durch die Signale desselben die Bewegung der Flügel einer Heeresabtheilung leitete. Als man den Musicorps der Krieger eine mehr der Kunst entsprechende Besetzung (s. d.) verlieh, den Reitern nur Blech- und dem Fussvolk Holz- und Blechblasinstrumente, und zur Melodieführung auch beim Fussvolk die geeignetsten Blechblasinstrumente zu vervollkommen sich bestrebte, bemühte man sich, die schon beim Horn (s. d.) gemachten Erfahrungen auf das F. auszubreiten. Siehe Buglehorn, Klappenhorn und Kenthorn. Durch diese Bemühungen entstanden in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts viele Spielarten dieses Tonwerkzeuges, die man immer mehr durch die Benennung *Cornet* (s. d.) heraushob, welche Benennung denn in neuester Zeit fast allgemein geworden ist. Diese erwähnten Spielarten, welche hier nur in so fern in Betracht kommen, als sie zuweilen noch mit dem Gattungsnamen F. belegt werden, theilen sich in zwei Hauptgruppen, in die des französischen und die des deutschen Fabrikats. Erstere hat eine viel weniger konisch gestaltete Schallröhre und giebt deshalb die

Höhe leicht und scharf, führt die Ventile (s. d.) fast im Mittelstück und einen nach oben gerichteten Schallbecher. Diese Instrumentart findet sich in Deutschland nicht häufig und dann gewöhnlich unter dem Namen *Cornet à Piston* (s. d.) oder *à cylindre* in Gebrauch. Das deutsche Fabrikat hingegen besitzt noch die ursprüngliche Röhrenconstruktion und giebt deshalb die Grund- und Naturtöne (s. d.) kräftig und voll, hat die Ventile dem Mundstück zunächst, wodurch eine grössere Ausbildung des Schallwellentheils, also eine bedeutendere Tragweite des Tons bewirkt wird, und besitzt keine Stürze (s. d.). Für dies Fabrikat ist der Name *Cornet*, wie schon gesagt, viel mehr in Gebrauch, als der *F.*, und wird dasselbe mit den verschiedensten Grundtönen gefertigt, wie in dem entsprechenden Artikel mitgetheilt ist. Somit würde es am gerathensten sein, die Benennung *F.* einzig auf die Instrumente dieser Art mit undurchbrochener Röhre, die man auch *Signalhörner* (s. d.) nennt, zu beschränken. Da im preussischen Heere sich jedoch solcher Instrumente auch bei kleineren Heeresabtheilungen stets mehrere vorfinden und man sich auch beflüssigt, dieselben künstlerisch zusammen zu verwerthen, indem man sogenannte mehrstimmige *Feldstücke* (s. d.) für dieselben schreibt, so sei hier schliesslich noch deren Tonreih aufgezeichnet, nämlich:



C. B.

Flüssige, tropfbar, Körper sind bisher niemals zur Tonerzeugung in der Kunst benutzt worden, doch hat Werthheim die Verwendungsmöglichkeit der verschiedensten dieser Körper nachgewiesen, indem er mit *F.* gefüllte Orgelpfeifen durch gleiche Mittel tönend erregte. Dieser Nachweis lehrt, dass man ein Tonwerkzeug, das der Orgel in allen Theilen gleich aus Material, auf welches ein stetes Verbleiben im Wasser keinen Einfluss übt, gefertigt, in einen tieferen See oder Fluss gestellt, durch Mechanismus, wie diese, gebrauchen kann. Es darf in Verwunderung setzen, dass ein reicher Musikliebhaber sich nicht schon lange ein solches Instrument hat bauen lassen und ist zugleich zu bedauern, da ein solches Experiment erst beweisen würde, ob diese Entdeckung in der Kunst von Bedeutung zu werden vermag oder nicht. 2.

Flüstergalerie nennt man jeden krummen Gang, von dessen concaver Wandung der Schall (ähnlich wie in Rotunden) so fortgetragen wird, dass auch ganz leise geflüsterte Worte noch in erheblicher Entfernung deutlich vernehmbar sind.

Flûte allemande (franz.), s. *Feldflöte*. — *Flûte d'amour*, s. *Flauto amabile*. — *Flûte douce*, s. *Flauto dolce* und *Dolzflöte*. — Alle übrigen mit *Flûte* zusammengesetzten Ausdrücke findet man unter *Flauto* und *Flöte*.

Flutet, s. *Galoubet*.

Fluttuan nannte Abt Vogler eine nach seinen Angaben gefertigte Labialstimme, die fünfmetrig in der Neu-Ruppiner Orgel zuerst eine Stelle erhielt. Dieselbe hat eine dem Waldhorn sehr nahe kommende Klangfarbe, welche möglicherweise durch denkende Orgelbauer noch verstärkt werden könnte. Diese Orgelstimme in der erwähnten Orgel führt nur offene aus Buchsbaumholz gefertigte Pfeifen, deren Holzdicke 6,54 Millimeter beträgt. Die das *c'* gebende Pfeife ist 1,12 Meter lang und deren Wand an der Seite, wo sich das Labium (s. d.) befindet, wie an der entgegengesetzten 6,1 Centimeter breit, während dieselbe Ausdehnung der andern Seitenwände nur 5,44 Cm. beträgt. Der Aufschnitt (s. d.) der Pfeife hat eine Höhe von 10,9 Mm. Zu dieser Manualstimme setzt man in's Pedal immer Quintatön 5 Meter gross. 2.

Flux, Karl, Gesanglehrer in der Stadt Posen, in der Provinz Preussen um 1810 geboren, hat 50 zweistimmige Lieder zum Gebrauch in Schulen u. s. w. (Posen, 1838) veröffentlicht.

F-moll (ital.: *Fa minore*, franz.: *Fa mineur*, engl.: *F minor*), diejenige der Tonarten unseres modernen Musiksystems, deren Grundlage *f* ist, und deren Klänge nach der Mollregel (s. d.) im Bereiche einer Octave zwischen zwei Grundtönen

festgestellt werden, hat vier von den Klängen der *C*-Durleiter (s. d.) abweichende Töne, nämlich: *b*, *es*, *as* und *des*, statt *h*, *e*, *a* und *d*, wonach sich die Tonfolge *f*, *g*, *as*, *b*, *c*, *des*, *es* und *f* als die von *F*. herausstellt. Das mathematische Verhältniss dieser Töne in der temperirten Stimmung wird durch folgende Bruchzahlen dargestellt:

<i>f</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

Diese Folge erleidet in ihrer Anwendung aufsteigend in der Oberquarte mancherlei Abänderungen, welche in dem Artikel *A-moll* (s. d.) für jene Tonart erschöpfend besprochen worden sind. Da diese Abänderungen in *F*. in gleicher Weise vorkommen, so sei hier auf jenen Artikel hingewiesen. Obgleich die Tonfolge von *F*., wie sie in obiger Uebersicht angegeben, durch Tasteninstrumente korrekt leicht zu geben möglich ist, so ist dieselbe durch Stechinstrumente zu erreichen schwieriger, indem die auf- und absteigend verschiedenen Klänge der Oberquarte, die der Spieler an und für sich stets mehr diatonisch zu geben sich beflüssigt, in dieser Tonart noch von der Empfindung des Darstellers mehr beeinflusst sind, als in einer andern; er wird nämlich aufsteigend die Intervalle scharf nach oben und absteigend scharf nach unten zu intoniren streben. Dies Bemühen wird in *F*. deshalb mehr als in jeder andern Molltonart dem Darsteller sich aufdrängen, weil die Klänge dieser Tonart (s. *F-dur*) in dem Bereiche seines schärfsten Tonunterscheidungsvermögens liegen. Man wird es erklärlich finden, dass diese kleinen Abweichungen von der temperirten Stimmung dem Ohre nicht ganz entschwinden und Tonstücke in *F*. eine besondere, Freude erweckende Kraft durch das Erklingen der Töne *d* und *e* besitzen, so wie dieselben sehr verschieden davon durch die Klänge *es* und *des* wirken. In fast gleicher Weise tritt dies unserer Empfindung bei durch Blasinstrumente dargestellten Tonstücken in *F*. entgegen, nur etwas, den Eigenheiten dieser Tonwerkzeuggattung entsprechend, krasser. Die in *B*-Stimmungen stehenden Blasinstrumente geben die nach der Schreibweise erniedrigt zu nennenden Klänge der parallelen Durtonart entsprechend, also um Minima oft höher, und die der *C*-durscala gleichen Töne gewöhnlich matter. Orchesterleistungen in dieser Tonart, da beide Instrumentgattungen sich gegenseitig concessionirend die Tongaben bieten, können kleine Rückungen der Töne nicht vermeiden, welche Rückungen, wie erwähnt, des Tonbereichs halber, unserer Erkenntniss nicht entgehen, aber doch auch uns nicht zum klaren Bewusstsein gelangen, weil sie zu gering und zu oft wechselnd sind. Sie verleihen aber dem Eindrücke eine eigenthümliche Unsicherheit, die wir als tiefen Schmerz aufzufassen geneigt sind. Diese Erscheinungen, welche bei der früheren grösseren Unvollkommenheit besonders der Blasinstrumente stärker als jetzt hervortrat, führte zu vielfachen ästhetischen Erklärungen des Charakters dieser Tonart, die zuletzt in einem angenommenen Schema gipfelten, das Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 in kürzester und präzisester Form giebt. Die von den Klängen der *C*-durleiter abweichenden Töne nannte derselbe überhaupt gefärbte, und theilte diese in zwei Ordnungen, die durch Bee und Kreuze sich kennzeichneten, von denen erstere sanfte und melancholische Gefühle auszudrücken als geeignet erachtet wurden. Der Tonart *F*. insbesondere schrieb er die Aufgabe zu: tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht darzustellen. Diese Charakterdarstellung der Tonarten und somit auch die von *F*. dient zwar noch heute manchem weniger phantasiebegabten Componisten mit als Anregung bei Tonschöpfungen, hat jedoch im allgemeinen die frühere Bedeutung schon ganz verloren und wird, je klarer die durch die Darstellung bedingten Unterschiede bei den verschiedenen Tonarten erkannt werden, immer mehr verschwinden.

C. B.

Fockerodt, Johann Anton, deutscher Musikschriftsteller und Componist, geboren um 1660 zu Mühlhausen in Thüringen, war um 1700 Cantor zu Herfordt in Westphalen. Von seinen Compositionen kennt man noch: »Der fünfte Tritt zu dem neu gepflanzten Westphälischen Lustgarten, in vierstimmigen Arien mit zwei

Violinen bestehend u. s. w.« (Mühlhausen, 1692); ein »sechster Tritt« erschien ebendasselbst 1695. Das wichtigste seiner Werke jedoch ist ein didaktisches, betitelt: »Musikalischer Unterricht, darinnen die musikalischen Regeln, aus mathematischen Principiis untersucht, vorgetragen werden« (Mühlhausen, 1708 bis 1718).

Focoso (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung feurig, lebhaft, heftig.

Fodor, eine berühmte aus Ungarn stammende Künstlerfamilie, die seit über 100 Jahren bis in die Gegenwart hinein, zuletzt noch auf der italienischen Opernbühne, den grossen weitverbreiteten Ruf aufrecht erhalten hat. Das älteste Glied dieser Familie ist: Joseph F., geboren zu Venloo im J. 1752. Er war der Sohn eines ungarischen Officiers und erhielt den ersten Musikunterricht von einem Organisten seiner Vaterstadt. Als er vierzehn Jahr alt war, ging er nach Berlin, wo er sich bei Franz Benda im Violinspiel bis zur Stufe der Virtuosität ausbilden liess. In Concerten, 1787 zu Paris, erwarb er sich einen grossartigen Ruf, mit dem begabt, er Ende 1794 nach Russland ging, woselbst er sich dauernd fesseln liess und am 3. Oktbr. 1828 zu St. Petersburg starb. Seine Compositionen, bestehend in vielen Duos, Concerten, Sonaten, Capricen, Variationen u. s. w. für Violine, ferner in Streichquartetten, sowie in zweistimmigen Gesangstücken u. s. w. waren zu ihrer Zeit hochgeschätzt. — Sein Bruder Charles F., geboren 1754 zu Venloo, bildete sich zu einem tüchtigen Clavierspieler aus. Als solcher kam er 1778 nach Paris, liess sich daselbst nieder und war bis zu seinem Tode im J. 1799 ein gesuchter Musiklehrer. Seine Arbeiten bestanden fast ausschliesslich in Arrangements. So setzte er Sinfonien von Haydn, Quartette von Pleyel und viele Ouvertüren für Clavier. — Der jüngste der Brüder, Anton F., ist als der bedeutendste anzusehen. Derselbe wurde 1759 zu Venloo geboren und erhielt gleichfalls einen guten Clavierunterricht. Um 1790 siedelte er nach Amsterdam über, ertheilte dort Musikunterricht und erlangte die angesehene Stellung eines Concertdirektors der Gesellschaft *Felix meritis*, welcher er bis 1830 vorstand, worauf er sich, seines hohen Alters wegen ganz in den Ruhestand zurückzog. Er lebte noch beinahe 20 Jahre, denn er starb erst am 23. Febr. 1849 zu Amsterdam. Von seinen Compositionen erschienen im Druck: Concerte und Sonaten für Clavier, Sonaten, Fantasien und Variationen für Clavier und Violine, Clavierquartette, Trios u. s. w., die bei ihrem Erscheinen viel Glück machten. Auch eine holländische Oper »*Numa Pompilius*« hat er geschrieben, die zwar aufgeführt wurde, aber keinen Erfolg hatte. — Eine Tochter des zuerst genannten Joseph F. ist die berühmte Sängerin Josephine F., die sich nach ihrer Verheirathung F. Mainville nannte. Sie wurde im J. 1793 zu Paris geboren, kam mit ihrem Vater 1794 nach St. Petersburg und erhielt von demselben in Russland eine vorwiegend musikalische Erziehung, so dass sie, 11 Jahr alt, in den Concerten ihres Vaters sich schon als Clavierspielerin und Harfenistin hören lassen konnte. Im J. 1810 betrat sie als Sängerin die kaiserliche Bühne in St. Petersburg und erwarb sich grossen Beifall. Zwei Jahre später verheirathete sie sich mit dem Schauspieler Mainville, Mitglied der französischen Theatergesellschaft in St. Petersburg, mit dem sie, als Kaiser Alexander bald darauf seine fremden Künstler entliess, nach Stockholm, Kopenhagen und Hamburg ging, wo sie sich mit grossem Erfolg unter dem Namen Fodor-Mainville hören liess. Im J. 1814 wurde sie für die *Opéra comique* in Paris engagirt, eine Stellung, welche ihr, ihrer vorwiegend auf den italienischen Opernstyl gerichteten Gesangsbildung wegen, nicht zusagen konnte und die sie denn auch noch in demselben Jahre aufgab, um als Nachfolgerin der Barili in das *Théâtre italien* zu treten. Dort blieb sie als verehrte und geschätzte Sängerin bis 1816, als Madame Catalani die Direktion dieser Bühne übernahm und ihr aus künstlerischer Eifersucht verschiedene Hauptrollen entzog, was die F. bewog, nach London zu gehen, wo sie enthusiastische Anerkennung fand und bis 1818 verblieb. Zu jener Zeit begab sie sich nach Italien und riss besonders in Venedig das gesammte Publikum zu fast unerhörten Ovationen fort. Dort war es auch, wo man, eine sehr selten gewordene Auszeichnung, eine eigene Medaille auf sie schlagen liess. Von 1819

bis 1822 war sie wieder in Paris, hierauf in Neapel und sodann in Wien engagirt, überall als Gesangstern erster Grösse hoch gefeiert. Unter den glänzendsten Bedingungen liess sie sich Ende 1825 abermals für Paris gewinnen, aber bereits während ihres ersten Auftretens bemächtigte sich ihres Organs eine Heiserkeit, die von Stunde an permanent war und ihr nicht mehr gestattete, eine Parthie vollständig durchzuführen. Sie verlangte in Folge dessen Lösung des Contrakts unter der vorgesehenen Entschädigungsbestimmung, auf welche letztere die Theaterverwaltung nicht eingehen wollte. Es kam hierüber zu einem Prozesse, der erst 1828 mit einem gütlichen Vergleich beider Theile endete. Das Klima Italiens, welches die berühmte Künstlerin in der Hoffnung auf Wiedergewinnung ihrer Stimme aufsuchte, wirkte in der That scheinbar günstig auf ihren Zustand ein, so dass sie 1828 im San Carlo-Theater zu Neapel aufzutreten wagte. Nur zu bald aber überzeugte sie sich, dass sie die Herrschaft über ihr Organ unwiederbringlich verloren habe, und sie zog sich in das Privatleben zurück. Allgemein bedauerte man, dass mit ihr eine Sängerin mit wunderbar schönen Stimmmitteln, mit einer gediegenen Schule und mit einer fast einzig vorzüglichen Vortragsart von der Bühne schied. Ihre ganze Gesangsweise diente in dem Maasse einer Henriette Sontag zum Vorbild, dass man häufig die Behauptung aufstellte, letztere sei eine Schülerin der ersteren gewesen. — Eine gleichfalls dieser Familie angehörige vorzügliche Sängerin, Enrichetta F., war von 1846 bis 1849 als Primadonna der italienischen Oper des Königsstädter Theaters in Berlin, hochgeschätzt. In der Saison von 1852 gehörte sie daselbst dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater an, scheint aber bald nachher, noch in der Blüthezeit ihres Gesanges und ihrer Kunst, vom öffentlichen Schauplatz zurückgetreten zu sein.

Fölsing, Johannes, ein tüchtiger deutscher Orgelspieler, Schüler C. H. Rinck's, lebte in der Zeit von 1840 bis 1850 als Musiklehrer zu Darmstadt und gab einige gute und vortheilhaft bekannt gewordene Sammlungen von Schulgesängen heraus. Er ist auch der Verfasser einer Schrift, betitelt: »Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. Chrstn. Heinrich Rinck, gewesener Cantor, Hoforganist und Kammermusikus zu Darmstadt« (Erfurt, 1848). Um die Hebung und Förderung des Volks- und Schulgesanges hat sich F. erhebliche und nachhaltige Verdienste erworben.

Foeniseca, Johann, deutscher Gelehrter, lebte im 15. Jahrhundert und war aus Augsburg gebürtig. Seine gesammelten, in lateinischer Sprache verfassten Werke enthalten u. A. eine »*Musica*« betitelte Abhandlung.

Foerner, Christian, berühmter deutscher Orgelbauer, geboren im J. 1610 zu Wettin an der Saale, wo sein Vater Zimmermann war und zugleich das Amt des Bürgermeisters versah, erwarb sich unter Leitung seines Schwagers, des Organisten und Orgelbauers Joh. Wilh. Stegemann, eine sehr vielseitige Bildung, die ihn zu einem der tüchtigsten Werkmeister seiner Zeit machte. Für seine Werkthätigkeit zeugen die Orgeln in der Ulrichskirche zu Halle und die auf der Augustsburg zu Weissenfels (1673), welche letztere namentlich ein Meisterstück in ihrer Art sein soll. Er erfand auch die Windwaage (s. d.) bei der Orgel und man behauptet, dass er mehrere Schriften hinterlassen habe, von denen jedoch nicht bekannt geblieben ist, ob sie gedruckt worden sind; die Titel derselben sind: »Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahren Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften soll gemacht, probirt und gebraucht werden«, und »Wie man Glocken nach dem Monochordomensuriren und giessen soll«, (1684?). Vgl. Forkel's Literat. und J. C. Trost's jun. Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustus-Burg zu Weissenfels, c. 2. F. selbst starb im J. 1678. †

Förster, Bernhard, trefflicher deutscher Violinspieler und Lehrer dieses Instruments, geboren um 1750, war Musikdirektor in Breslau und starb als solcher daselbst am 7. Novbr. 1816. Durch Ausbildung einer sehr bedeutenden Anzahl tüchtiger Violinisten erwarb er sich einen hochgeachteten Namen, den er durch grosse musikalische Umsicht und rege Thätigkeit aufrecht zu erhalten wusste. Als

Virtuose war F. ein Anhänger und Verehrer Benda's, wie auch sein seelenvolles Spiel unverkennbar bekundete. Als Componist ist er gar nicht hervorgetreten; wenigstens ist nichts von ihm im Druck erschienen oder sonst bekannt geworden.

Förster, Christoph, hervorragender deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 30. Novbr. 1693 zu Bebra in Thüringen, wurde zuerst in seiner Vaterstadt vom Organisten Pitzler im Clavier- und Orgelspiel unterrichtet, studirte dann in Weissenfels beim Kapellmeister Heinichen Generalbass und Composition und endlich noch bei Kauffmann in Merseburg Contrapunkt. Auf's Beste für seinen musikalischen Beruf vorbereitet, wurde er einer der gewandtesten und fruchtbarsten Tonsetzer seiner Zeit, aus dessen Feder innerhalb weniger Jahre weit über 300 Werke, bestehend in Cantaten, Sinfonien, Ouvertüren, Clavierconcerten und Orgelstücken hervorgingen. Als Hofcomponist des Herzogs von Merseburg angestellt, schrieb er, auf Bestellung seiner Herrschaft, ausserdem noch zahlreiche italienische Canzonen und Romanzen. Im J. 1719 begab er sich auf längere Zeit nach Dresden, wo er im Umgange mit seinem ehemaligen Lehrer Heinichen vielfache neue Anregungen fand. Während der Krönungsfeierlichkeiten 1723 war er in Prag, wohin ihn die Begierde zog, die bei dieser Gelegenheit zur Aufführung kommenden grossen Musikwerke mit anzuhören. Dort lernte er die Meister Caldara, Conti, Fux u. s. w. persönlich kennen und wusste deren Interesse auf sich zu lenken. Im J. 1745 erhielt F. die Berufung als fürstl. Kapellmeister nach Rudolstadt, welchem Amte er jedoch nicht lange vorstand, da er schon am 6. Decbr. desselben Jahres starb.

Förster, Emanuel Aloys, trefflicher Kammermusikcomponist und Musiktheoretiker, geboren 1757 zu Neurath im österreichischen Schlesien, erhielt in Prag eine gründliche Ausbildung und siedelte 1779 nach Wien über, woselbst er mit dem Titel eines Kapellmeisters als Clavier- und Generalbasslehrer wirkte und am 19. Novbr. 1823 starb. Einen weiter verbreiteten guten Ruf erwarb er sich durch seine zahlreichen Compositionen, bestehend in Sonaten und aller Art Stücken für Clavier, in Cantaten und Liedern, sowie in Streichquartetten und Quintetten und in Quartetten für Clavier mit Streichinstrumenten. Seiner Lehrthätigkeit hat er ein gediegenes Denkmal gesetzt durch Herausgabe des theoretischen Werks: »Anleitung zum Generalbass, mit Notenbeispielen« (Leipzig, 1805, bei Breitkopf u. Härtel), und für sein bedeutendes Können spricht es, dass ihn Beethoven sehr schätzte.

Förster, Johann Christian, ein geschickter Orgelbauer und Verfertiger von Glockenspielen, zudem auch Virtuose auf diesen Instrumenten, geboren im J. 1671 zu Oppeln, lebte um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts in Schlesien. Von dort aus berief ihn der Czar Peter der Grosse nach St. Petersburg, um auf dem Thurme der St. Isaakskirche ein Glockenspiel anzubringen. In kaiserlichen Diensten als Kammermusiker und Hofcomponist starb F. zu Petersburg. — Sein Sohn Johann Joseph (oder Jakob) F., ebenfalls ein ausgezeichnete Orgelbauer und guter Violin- und Clavierspieler, war um 1756 als kaiserl. Kammermusiker angestellt. Er hat für russische Kirchen zahlreiche Orgelwerke geschaffen, die noch jetzt von seiner grossen Geschicklichkeit Zeugnis ablegen und starb im hohen Alter um das Jahr 1785.

Förster, Kaspar, s. Forster.

Förster, Sophie, treffliche Concert- und Bühnensängerin, war die Tochter des Professors Ebel zu Berlin, in welcher Stadt sie im J. 1831 geboren wurde. Ihre schöne Sopranstimme, welche früh schon theilnehmende Aufmerksamkeit erregte, fand beim königl. Chordirektor Elsler die erste Ausbildung, sowie durch Jenny Lind, welche 1844 in Berlin verweilte, künstlerische Förderung, worauf der Gesanglehrer Teschner die höheren Studien derselben leitete. Hierauf verheirathete sich die junge Künstlerin mit dem Hofrath F. C. Förster und fand auf grösseren Reisen durch Anhören hervorragender Aufführungen Gelegenheit, sich immer mehr zu vervollkommen. Im J. 1854 trat sie zu Leipzig zum ersten Male als

Concertsängerin auf und gewann sich dort, ebenso wie hierauf in Berlin grossen Beifall, worauf sie als Solistin auf verschiedenen Musikfesten ihren Künstlerruf befestigte. Vom Rhein aus unternahm sie eine Kunstreise durch Holland, auf welcher sie in seltener Weise ausgezeichnet wurde. Von 1855 an lebte sie in Dresden, wo sie häufig und erfolgreich in Concerten auftrat, nebenbei aber sich ein Rollenrepertoire schuf, da sie beabsichtigte, sich der Opernbühne zu widmen. Zu diesem Zwecke debütierte sie 1861 zuerst in Erfurt und sang hierauf mit grossem Beifall auf dem Hoftheater zu Meiningen bis 1862. Hierauf gastirte sie auch in mehreren anderen Städten, wurde in München engagirt und man rühmte ihren vortrefflichen Gesang nicht minder als ihre scenische Gewandtheit. Ihren Ruf als vorzügliche Liedersängerin vermochte sie jedoch durch ihre mehrjährige Bühnenthätigkeit nicht zu überbieten. Seit 1866 scheint sie sich ganz in das Privatleben zurückgezogen zu haben.

Förtsch, Basilius, deutscher Kirchenliedercomponist, lebte zu Ausgang des 16. Jahrhunderts und soll um 1596 die Choralweise zu: »Heut' triumphiret Gottes Sohn« (*c̄ c̄ d̄ ē d̄ c̄ h̄ ē*) verfasst haben, welche 1621 Seth Calvisius sechsstimmig bearbeitete. Häuser nimmt dagegen diese Melodie »ganz bestimmt« für Joh. H. Schein in Anspruch. — Ein Organist zu Nürnberg, Wolfgang F. geheissen, ist dadurch bekannt, dass er 1734 eine Fuge über ein deutsches Thema unter dem Titel »Musikalische Kirchenlust« veröffentlichte.

Förtsch, Johann Philipp, deutscher dramatischer Dichter und Componist, geboren am 14. Mai 1652 zu Wertheim in Franken, war der Sohn eines Bürgermeisters und erhielt eine gute Erziehung. In den höheren musikalischen Disciplinen unterwies ihn der Kapellmeister Joh. Phil. Krieger in Weissenfels, und musikalische Uebungen begleiteten ihn auch auf die Universitäten Frankfurt, Jena, Helmstädt, Erfurt und Altdorf, wo er Medicin studirte. Auf späteren Reisen durch Deutschland, Holland und Frankreich erwarb sich F. zu seiner wissenschaftlichen und tonkünstlerischen auch die weltmännische Bildung. Er war erst 19 Jahr alt, als er für völlig ausgebildet gelten konnte, zu gleicher Zeit plötzlich 1671 zu Hamburg als Tenorist in die Rathskapelle trat und sich einige Jahre später der dortigen Opernbühne als Sänger, Dichter und Componist zuwandte. Im J. 1680 berief ihn der Herzog Christian Albrecht von Schleswig zu Gottorp als Nachfolger Theile's zu seinem Kapellmeister, um welche Stellung ihn jedoch noch in demselben Jahre der Krieg und die politischen Wirren wieder brachten. Er begab sich nach Kiel, liess sich als Doctor der Medicin bestätigen und practicirte sehr erfolgreich in Husum, Schleswig u. s. w., so dass ihn der vorher genannte Herzog zu seinem Hofmedicus ernannte, eine Stelle, die er 1694 mit der eines Hofraths und Leibmedicus des Bischofs von Eutin vertauschte. Sein Nachfolger als herzogl. schleswigscher Kapellmeister wurde dagegen auf seine Empfehlung hin der Tenorist Georg Oesterreich aus Wolfenbüttel. F. selbst blieb in seiner ärztlichen Stellung, von 1705 an am bischöflichen Hofe zu Lübeck lebend, bis zu seinem Tode, der nach 1708 erfolgt sein muss. Während seiner Thätigkeit als Componist, die bis etwa 1690 zu setzen ist, entsprossen seiner Feder Clavierconcerte, ein musikalisches Lustspiel und folgende zugleich von ihm gedichtete Opern: »Crösus« (1684), »das unmögliche Ding« (1685), »Alexander in Sidon« (1688), »Polyeuct« (1688), »Eugenia« (1688), »Kain und Abel« (1689), »Cimbria« (1689), »Xerxes« (1689), »Thalestris« (1690), »Ancile Romano« (1690), »Tamerlan« (1690) und »Don Quixote« (1690). — F.'s Lob als Componisten, ausübenden Musiker und wissenschaftlich gebildeten Mann feiert Mattheson in der 22. Betrachtung seines »musikalischen Patriotens« und rühmt den freundschaftlichen Verkehr desselben mit Theile, welchem F. seine contrapunktischen Arbeiten stets zur Prüfung übersandte.

Fogaça, Joaõ, portugiesischer Kirchencomponist, geboren zu Lissabon im J. 1589, trat 1608 in einen Mönchsorden und lebte weiterhin in einem Kloster zu Ossa. Sein bedeutendes musikalisches Wissen verdankte er dem Unterricht Duarte Lobo's. F. soll in seinem 69. Lebensjahre 1658 zu Lissabon gestorben sein. Er

hat viele Compositionen hinterlassen, die sich noch fast sämmtlich in der musikalischen Abtheilung der königlichen Bibliothek zu Lissabon befinden sollen. Vgl. Machado, *Bibl. Lus.* II. p. 658.

Foggia, Francesco, ein ausgezeichnete Componist der römischen Schule, geboren 1604 zu Rom, begann seine musikalischen Studien bei Antonio Cifra und vollendete sie bei Bernardo Nanini und Paolo Agostini, welcher Letztere sein Schwiegervater wurde. Noch sehr jung, berief ihn der Kurfürst Ferdinand Maximilian an den Hof von Cöln, von wo aus er zum Herzog von Baiern und dann zum Erzherzog Leopold von Oesterreich kam. Nach Italien zurückgekehrt, war er zuerst Kapellmeister an den Hauptkirchen zu Narni und Montefiascone, später zu Rom an S. Maria in Aguiro und 1636 an San Giovanni in Laterano. Im J. 1661 erhielt er die Anstellung an San Lorenzo in Damaso und am 13. Juni 1677 an der Kathedrale von S. Maria Maggiore, woselbst er am 8. Januar 1688 starb. Sein Sohn, Antonio F., war auch sein Nachfolger im Amte. — Viele von F.'s Kirchencompositionen: Messen, 2- bis 9stimmige Motetten, Litaneien, Offertorien, Psalme u. s. w., von 1640 bis 1681 in Rom gedruckt, führt Baini in seinem Werke über Palestrina auf, und Liberati, der F. noch gekannt hat, rühmt dessen ausserordentliche Tüchtigkeit und die Gediegenheit, Erhabenheit, wie auch die Anmuth seiner Setzart. Eine neunstimmige Messe und das Kyrie einer Messe »*La battaglia*« von F. im Manuscript, befinden sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. — Ein älterer italienischer Kirchencomponist gleichen Namens, nämlich Rodesca di F., war zu Anfange des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Domkirche zu Turin und hat »*Messe e Motetti a 8 voci*« (Venedig, 1620) veröffentlicht.

Fogliani, Giovanni, italienischer Orgelvirtuose, geboren 1473 zu Modena, genoss in seiner Vaterstadt, wo er auch als Organist angestellt war, eines bedeutenden Rufes und starb daselbst am 4. April 1548. — Berühmter und namentlich als Tonlehrer und Theoretiker ausgezeichnet war sein jüngerer Zeitgenosse und wahrscheinlich naher Verwandter Lodovico F., der von seinem Geburtsorte Modena den Beinamen *Mutinensis* erhielt. Derselbe lebte und lehrte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und war der Verfasser eines wichtigen, auf den Grundsätzen des Ptolemäus basirten Werks, betitelt: »*Musica theorica, sectiones tres etc.*« (Venedig, 1529). Von den vielen trefflichen Holzschnitten des Buches hat Hawkins fünf, die Erklärung des Gebrauchs und der Eintheilung des Monochords betreffend, im 2. Bande seiner Geschichte benutzt. Tiraboschi erwähnt auch eines im Manuscript hinterlassenen Werkes F.'s, betitelt: »*Refugio di dubitanti*«.

Foglietti, Ignazio Domenico, italienischer Geistlicher und Abt, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ist der Verfasser eines Buches: *Il cantore ecclesiastico* (Pinarolo, 1785).

Foglietto (ital.), Blatt oder Blättchen, nennen die Italiener eine erste Violinstimme, die alle obligaten Stellen der übrigen Stimmen enthält.

Fohi, der berühmteste chinesische Heros, ist eines jener halbmythischen Wesen, die vielleicht wirklich gelebt haben mögen, deren Zeit sich jedoch nicht bestimmt angeben lässt (nach chinesischen Urkunden zwischen 3468 bis 2952), und auf welche die Sage alle Attribute häuft, die die Idee, welche sie ihnen zu Grunde legt, zu versinnlichen vermögen. So werden F. vor Allem übernatürlicher Ursprung und eine übernatürliche Gestalt zugeschrieben und allerlei Wunderbares von ihm erzählt. Seine Regierung folgte darnach unmittelbar auf die Herrschaft des Himmels; er ist der Erfinder der Künste und Wissenschaften und der erste Gesetzgeber der menschlichen Gesellschaft. So erfand er u. A. die Waffen, das Saitenspiel, die Regeln der Musik und die Buchstabenschrift, und von ihm soll das Y-king, das älteste Werk der chinesischen Literatur, zuerst geschrieben worden sein. Wie die Gesetze der Musik, so begründete er auch zuerst eine geordnete Regierung, indem er öffentliche Beamte mit der Verwaltung des Landes und der Lenkung des Volks beauftragte und eine Reihenfolge unter ihnen feststellte.

Foignet, Charles Gabriel, französischer Operncomponist und angesehener Gesanglehrer, geboren um 1750 zu Lyon, erhielt, da er sich schon früh talentirt zeigte,

einen guten Musikunterricht. Seit 1779 wirkte er in Paris als Lehrer für Gesang, Clavier- und Harfenspiel und veröffentlichte seit 1782 kleine Instrumentalstücke seiner Composition und nach Opernmotiven arrangirte Duos. Sodann schrieb er auch Romanzen und Opern für das *Théâtre des jeunes élèves* und zwar: »*L'apothicaire*«, »*Le pèlerin*«, »*Les petits montagnards*«, »*Michel Cervantes*«, »*Le mont Alphéa*«, »*Les deux charbonniers*«, »*Les divertissements de la décade*«, »*Robert le bossu*«, »*Les jugements précipités*«, »*Les brouilleries*«, »*Les sabotiers*«, »*L'antipathie*«, »*L'heureuse rencontre*«, »*L'orage*«, »*Le cri de la vengeance*«, »*Les prisonniers français*« u. v. a. F. selbst starb 1823 zu Paris. — Sein ältester Sohn, François F., war ein gewandter Bühnensänger und wohlgebildeter Tonkünstler. Geboren 1783 zu Paris, sang er schon als Kind auf dem *Théâtre des jeunes élèves* und später mit grossem Erfolge auf dem der *jeunes artistes*. Ausserdem schrieb er die Musik zu mehreren Melodramen, Pantomimen und zwei kleinen mit Beifall aufgeführten Opern: »*Les noces de Luzette*« (1800) und »*Les gondoliers*« (1801). Seit 1806 sang F. in Provinzialstädten Tenor-, dann auch Baritonparthien in Spielopern und Vaudevilles und war noch 1825 in Nantes, 1829 in Lille und weiterhin an verschiedenen Bühnen Südfrankreichs engagirt. Er starb am 22. Juli 1845 im Hospital zu Strassburg. — Sein Bruder, wie der Vater Gabriel F. geheissen, geboren 1790 zu Paris, hat sich als Harfenvirtuose einen Namen gemacht. Als solcher war er ein Schüler seines Vaters, später Cousineau's und Nadermann's. Er trat mehrfach öffentlich auf und fungirte in verschiedenen Pariser Theaterorchestern, zuletzt bis 1821 in dem der *Opéra comique*, worauf er nur noch als Lehrer seines Instruments wirkte. Als Componist ist er nur durch eine im Druck erschienene Polonaise für Harfe und Horn bekannt geworden.

Foita, a. Foyta.

Fokaha ist der Name einer besonderen und mehr ausgezeichneten Art muhamedanischer Mönche, die bei Aufzügen und Prozessionen, verschiedene nur ihnen eigene Gesänge ausführend, die vorderste Abtheilung bilden. †

Fokara heissen eine grosse Zahl muhamedanischer Mönchsorden, welche in Prozessionen stets nach den Fokaha's (s. d.) in Abtheilungen denselben folgen. Jede Abtheilung hat in erster Reihe eine Fahne, welche dieselbe Farbe zeigt, die die Turbane der Mönche haben, so dass man sowohl weisse, schwarze, rothe, grüne wie gelbe sieht. Während der Prozession singen die F. fromme Gesänge, die oft von eigenen Instrumentisten begleitet werden. †

Folcardus, Abt zu Thorn im 10. oder 11. Jahrhundert, war nach dem Zeugnis des Ordericus Vitalis, der von ihm schreibt: »*Delectabilis ad canendum historias suaviter composuit*«, ein vorzüglicher Tonsetzer. †

Folle d'espagne (franz.) ist der Name eines ursprünglich spanischen Tanzes, der in Bezug auf seinen Charakter seine Benennung nicht gerade rechtfertigt. Denn derselbe ist von einfach ernstem Charakter und soll die Grandezza der Spanier malende Tongänge führen, die meist in Moll gesetzt sind. Die Periodik der Tanzmelodie ist einfach zweitheilig, jeder Theil zu acht Takten, von denen immer zwei ein Motiv geben, das in gleicher Harmonie auf harmonische Klänge derselben gebildet ist. Auch der Rhythmus, $\frac{3}{4}$ Takt, ist durchaus normal, so wie nicht minder die Modulation. Meist sind die F.'s nur für Solotänze bestimmt und pflegen bei ihren Wiederholungen mit wechselnden reichen Verzierungen ausgestattet zu werden. Als Muster der Musikweise ist die in der Overture zur Operette: *L'hôtellerie portugaise* von Cherubini sinnig benutzte F. zu bezeichnen, deren Grundmotive angeblich volksthümlichen spanischen Weisen entlehnt sein sollen.

2.

Foliot, Madame, eine Broschürenverkäuferin in Paris, gab ihren Namen während des Streits über die italienischen Buffonisten zu einer Correspondenz her, indem ihr die Schrift: »*Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire*«, in Gestalt eines Briefes, zugeeignet wurde, auf welche unter ihrem Namen die Antwort gedruckt war: »*Ce que l'on doit dire, réponse de Madame Foliot à la lettre de M.*« (Paris, 1753). — Ein Zeitgenosse dieser Pseudo-Schriftstellerin war der Musikmeister Emil F., ge-

boren zu Château-Thierry, welcher 1777 zu Paris starb und Motetten seiner Composition veröffentlicht hat. †

Follemente (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung possenhaft.

Folquet de Marseille, französischer Trobador des 13. Jahrhunderts, starb am 15. Decbr. 1231.

Folz (oder **Volz**), Hans, Barbier und Meistersänger zu Nürnberg, geboren 1479 zu Worms, erfand folgende Töne oder Melodien: den »Theil-Ton«, die »Feil-Weis«, den »Bauern-Ton« und den »freyen Ton«. Auch seine Dichtungen sind nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung der dramatischen deutschen Literatur, indem er den sogenannten Fastnachtsspielen, trotz der ihm eigenen rohen Derbheit eine vollkommene Gestalt gab. Von dieser Art seiner Dichtungen sind noch vier, nämlich: »Salomon und Marcolf«, »ein Bauerngericht«, »eine gar bäurische Bauernheirath«, und »der Arzt und der Kranke«, 1519 bis 1521 zu Nürnberg gedruckt, auf uns gekommen. Ausserdem nahm F. sehr lebhaften Antheil an der Erfindung der Buchdruckerkunst und an der Reformation. Vgl. Wagenseil, Von der Meistersängerkunst. †

Fond, John Francis de la, ein aus Frankreich gebürtiger Musik- und Sprachlehrer zu London, liess 1725 daselbst ein Werk »*New System of Music etc.*« drucken, dessen vollständigen Titel Gerber in seinem Lexikon abdruckt, und worin F. andere musikalische Zeichen empfahl. Der Vorschlag hat jedoch niemals Anklang gefunden. Vgl. Mattheson's vollkommenen Kapellmeister, Seite 58. †

Fondamento (ital.) bedeutet in der Musiksprache die Grundstimme, der Grundbass. S. Bass. †

Fond d'Orgue (franz.) nannten zu Ende des 18. Jahrhunderts die Orgelbauer und Organisten keine besondere Orgelstimme, sondern verschiedene zusammenziehende, die nach ihrer Benennung Grundstimmen der Orgel waren, ohne Neben- und ohne gemischte Stimmen. In der neuern Zeit ist diese Benennung in Deutschland aus der Kunstsprache verschwunden, und auch die Franzosen bezeichnen mit F. einfach das Principal (s. d.) der Orgel. †

Fonghetti, Paolo, italienischer Musikfreund des 17. Jahrhunderts, welcher einer hohen Familie in Verona entstammte und ohne dass er eine streng musikalische Ausbildung genossen hatte, Madrigale componirte, die zu ihrer Zeit gerühmt wurden.

Fonseca, Christovam da, portugiesischer Jesuit und berühmter Kirchencomponist, geboren zu Evora 1682, starb am 19. Mai 1728 und liegt im Jesuitencollegium zu Santarem begraben. Von seinen vielen Werken haben sich nach Machado, *Bibl. Lus. vol. I p. 576* ein hervorragend zu nennendes vierhöriges Tedeum und noch einige andere Kirchensachen erhalten. †

Fonseca, Lucio Pedro da, portugiesischer Tonsetzer, geboren zu Campo-Mayor in Portugal, war im Jahre 1640 fürstlicher Kapellmeister zu Villa-Viçosa. Nach Machado, *Bibl. Lus. Tom. III p. 582* sind noch verschiedene seiner Compositionen in der königlichen Bibliothek zu Lissabon vorhanden. †

Fonseca, Nicola da, portugiesischer Componist und als solcher Schüler Duarte Lobo's, wirkte um 1615 als Kapellmeister und Kanonikus an der Kathedrale zu Lissabon. Eine sechszehnstimmige Messe seiner Arbeit, die ausserordentlich hoch geschätzt wurde, wird nach Machado, *Bibl. Lus. Tom. III p. 493* in der königlichen Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt. †

Fontaine, Antoine Nicolas Marie, französischer Violinvirtuose, geboren 1785 zu Paris, war der Sohn eines Violinisten des Orchesters der Grossen Oper, der ihm auch den ersten Musikunterricht ertheilte, bis er befähigt war, seine Studien im Pariser Conservatorium unter Lafont's, Kreutzer's und Baillet's Leitung fortzusetzen. Dort erhielt er 1809 den ersten Violinpreis und studirte nun noch Harmonielehre bei Catel und Daussoigne und Composition bei Reicha. Während der nächsten zehn Jahre unternahm er von Paris aus längere und kürzere Concertreisen durch Frankreich, Belgien und Süddeutschland

und gab eine Reihe seiner Compositionen heraus. Im J. 1825 nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in Paris, wo er als Soloviolinist der königl. Kapelle und als Lehrer seines Instruments wirkte. Die erstere, ihm durch Karl X. verliehene Stelle verlor er durch die Julirevolution. Von seinen Compositionen erschienen Concerte, Fantasien, Rondos, Variationen und Duette für Violine; Manuscript blieben dagegen ein Benedictus für Solostimmen, Chor und Orchester, eine Ouvertüre für Orchester, eine Serenade für Violine mit Orchesterbegleitung, ein Claviertrio u. s. w.

Fontaine, Henri Louis Stanislaus Mortier de, ausgezeichnete Pianofortevirtuose, wurde am 13. Mai 1816 in Wisniowiec in Volhynien geboren. Früh schon bekundete er eine seltene musikalische Befähigung, die auch von seinen Eltern erkannt und gepflegt wurde, obwohl das vielfach bewegte Reiseleben derselben des Knaben Unterricht häufig unterbrach. F. selbst gewann seine Pianofortestudien so lieb, dass er sie trotz aller Hindernisse und trotz der anderen ihm vorschwebenden Lebensziele unablässig verfolgte und sich vielseitig weiter bildete. Als vierzehnjähriger Knabe sah sich F. gezwungen, das Elternhaus zu verlassen und sein Brod selbst zu verdienen. Im J. 1832 trat er zum ersten Male in Danzig auf und von dort wendete er sich nach Kopenhagen, wo er mit Gunstbezeugungen überschüttet wurde. Im folgenden Jahre kam er nach Paris, wo sein erster Besuch Chopin galt, an den er empfohlen war und der ihn mit den Worten empfing: »Es ist genug, dass Du die Luft Warschau's geathmet hast, um in mir stets einen Freund und Berather zu finden«, ein Versprechen, welches Chopin auch immerdar hielt. In dem *Gymnase musical*, einem neu gegründeten Kunstinstitut, trat F. damals wiederholt und mit grossem Beifall auf; er spielte dort besonders die letzten Sonaten Beethoven's und die neuesten Compositionen Mendelssohn's, u. A. das Clavierconcert in *G-moll*, welches seitdem das Paradepferd aller Pianisten geworden ist. Im J. 1837 war F. in Oberitalien und spielte in Mailand auch mit Liszt zusammen zu zwei Clavieren. In Paris wieder 1842, trug er im Conservatorium Beethoven's Phantasie op. 80 vor. Von dort reiste er nach London, Berlin, Dresden, Leipzig u. s. w., fand allenthalben enormen Beifall und erfuhr seltene Auszeichnungen. Im J. 1850 ging er nach Russland, liess sich 1853 in Petersburg nieder und wirkte dort bis 1860 als Lehrer, ebenso von 1860 bis 1868 in München und seitdem in Graz. Im April 1873 trat er noch einmal mit grossem Beifall als Virtuose in Hamburg, Berlin und Potsdam auf. — F.'s wahre, künstlerische Bedeutung besteht darin, der erste Verbreiter der letzten Sonaten Beethoven's gewesen zu sein, sowie viele Meisterwerke der Clavierliteratur vergangener Jahrhunderte aus dem Staube der Vergessenheit hervorgezogen zu haben. Seine eigenen Compositionen, von denen er manche in seinen Concerten ausführte, soll er, so weit sie noch Manuscript waren, vernichtet haben, da er sich nicht zum Componiren berufen glaubte.

Fontaine, Jeanne, eine wegen ihrer Stimme ebensowohl wie wegen ihrer Schönheit gefeierte Bühnensängerin, war die Tochter eines französischen Tanzlehrers in Münster, woselbst sie am 20. Mai 1770 geboren wurde. Ihres Ruhms erfreute sie sich nicht lange, da sie schon 1797 starb.

Fontaine, Noël, französischer Kirchencomponist, geboren im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts zu Carailon, lebte um 1750 als Almosenär der Carmeliter zu Avignon und hat sich durch kleinere musikalische Arbeiten für die Kirche bekannt gemacht.

Fontana. Dieses Namens haben viele Italiener sich sowohl als Sänger wie als Componisten und Instrumentalisten schon in älterer Zeit einen Namen erworben. Als Sänger werden gerühmt: Pietro Antonio F., aus Bologna gebürtig, der ums Jahr 1690 glänzte; Giacinto F., ein Castrat, der sich um 1730 zu Rom durch seine geschickte Darstellung von Frauenrollen einen Namen machte (man nannte ihn auch Farfallino); Agostino F., ein Piemontese, stand um 1750 im Dienste des Königs von Sardinien. — Als Tonsetzer sind anzuführen: Antonio F., geboren um 1730 zu Carpi, war Priester und Mitglied der Philharmonischen

Akademie zu Bologna, woselbst er 1776 ein *Domine* seiner Composition aufführen liess, dessen Burney mit grossem Lobe erwähnt; Benigno F., lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich in Deutschland, da von ihm, wie Schacht in seiner *Bibliotheca musica* berichtet, »*Modulationes 2 vocum*« zu Goslar 1638 erschienen sind; Fabrizio F., geboren zu Turin um 1650 und später als Organist an der Peterskirche in Rom angestellt, hat durch den Druck: *Ricercarij per l'Organo* (Rom, 1677) bekannt gemacht; Giovanni Battista F. hat nach Parstorff's Cat. p. 32 *Sonate a 1, 2, 3 per il Violino, Cornetto, Fagotto, Violoncino* und andere Instrumente mit einem Generalbass veröffentlicht; Giovanni Stefano F., lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und liess, wie in demselben Catal. p. 7 angeführt wird, achtstimmige Messen, Motetten, ein Miserere und Litaneien drucken; Michele Angelo F., sagt derselbe Catal. p. 8, gab 2, 3 und 4stimmige Motetten und eine Messe mit *Basso continuo* (Venedig, 1579) heraus; Marco Publio F., geboren am 18. Januar 1548 zu Palosco, woselbst er 1569 Pastor wurde und als solcher am 10. Novbr. 1609 starb, war in allen Künsten sehr bewandert und in Folge dessen Mitglied mehrerer Akademien, z. B. der Rapiti, Vertunni etc., in denen er auch die Stellung eines Kapellmeisters, seiner Einsicht in die Harmonie und Fertigkeit auf dem Claviere wegen erhielt. Vgl. Calvi in seiner *Scena Letter. degli Scrittori Berg.* p. 455 und Walther. — Als Instrumentalist ist Luigi F. zu nennen, der als Mandolinenvirtuose Deutschland durchreiste und im J. 1797 in Hamburg sich u. A. durch den Vortrag eines Pleyel'schen Concertes hervorthat.

†

Fontana, Uranio, italienischer Operncomponist der Gegenwart, machte sich in seinem Vaterlande 1837 zuerst durch die Oper »*Isabella di Lara*« bekannt und kam dann nach Paris, wo er für das Theater *de la Renaissance* 1840 die Oper »*Il zingaro*« schrieb. In demselben Jahre noch ging er auf eine Saison als Theaterkapellmeister nach Athen, worauf er 1841 nach Italien zurückkehrte und an ferneren Opern seiner Composition »*Giulio d'Este*« und »*Ibaccanti*« zur Aufführung brachte, ohne jedoch damit Erfolge zu erzielen. Späterhin wandte er sich wieder nach Paris und fungirte daselbst als Musikdirektor bei der italienischen und bei der Grossen Oper. Im Winter 1872—73 war er wieder bei der ersteren engagirt.

Fonte, Nicola, venetianischer Tonkünstler, liess 1642 ein dreiaktiges Musikdrama seiner Composition »*Sidone e Dorisbe*« aufführen. Er war einer der Mitbewerber um das Organistenamt am Dom zu San Marco in Venedig, welche Stelle jedoch Cavalli erhielt.

Fontel, Nicolò, italienischer Kirchencomponist, geboren 1579 zu Orci-nuovo, hat sich rühmlich bemerkbar gemacht. Walther giebt von ihm als noch vorhanden an: »*Melodiae sacrae 2, 3, 4 et 5 vocum et B. gener. a*«; »*Bizzarrie poetiche*« (Venedig, 1634); und *Missa e Salmi a 4, 5, 6 et 8 voci, con Viol.* op. 6. Siehe ferner Parstorffer's Katalog Seite 6.

†

Fonteljo, Giovanni, dänischer Tonkünstler romanischer Abkunft, wurde von Christian IV. von Dänemark um 1595 zu seiner höheren musikalischen Ausbildung nach Italien geschickt, woselbst ihn Johannes Gabrieli in Venedig als Schüler annahm. Nachdem F. während seines dortigen mehrjährigen Aufenthalts auch als Componist hervorgetreten war und u. A. zwei Bücher fünf- und sechsstimmiger Madrigale (Venedig, 1599) veröffentlicht hatte, kehrte er nach Dänemark zurück und wirkte daselbst in einer ihm vom Könige verliehenen Anstellung.

Fontemaggi, Antonio, italienischer Kirchen-Kapellmeister und Componist, aus Rom gebürtig, fungirte seit 1795 im musikalischen Amte an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Rom, zuerst als Adjunkt Lorenzani's, 1806 aber definitiv angestellt. Er starb am 4. Mai 1817 und hinterliess viele Kirchencompositionen im Manuscript. — Von seinen beiden Söhnen war der ältere, Domenico F., Organist an der Kirche *San Giovanni in Laterano* und erhielt 1828 seines Vaters Stelle an *Santa Maria maggiore*; der jüngere, Giovanni F., hatte sich der dramatisch-musikalischen Laufbahn zugewandt und nicht ohne Erfolg mehrere Opern seiner Composition in verschiedenen Städten Italiens zur Aufführung gebracht.

Fontenay, Hugues de, französischer Kirchencomponist, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Paris, war Kanonicus an St. Emilien, in der Diöcese Bordeaux. Messen seiner Composition sind 1622 und 1625 im Druck erschienen.

Fontenelle, Granges de, französischer Operncomponist, geboren 1769 zu Villeneuve d'Agen, woselbst er den ersten Musikunterricht erhielt. In jungen Jahren kam er nach Paris und studirte dort bei Rey Harmonie und bei Sacchini Composition. Zuerst trat er mit Cantaten an die Oeffentlichkeit, 1799 aber mit seiner vieraktigen Oper »*Hécube*«, der Frucht zwölfjähriger Thätigkeit. Dieses Werk erfuhr seiner slavischen Anlehnung an Gluck und Sacchini wegen eine scharfe Kritik und verschwand bald wieder. F. reichte hierauf 1802 eine andere Oper: »*Medea*« ein, die jedoch nicht zur Aufführung zugelassen wurde. Entmuthigt kehrte er bald darauf in seine Heimath zurück und starb 1819 in Villeneuve d'Agen.

Fontmichel, Hippolyt Honoré Joseph Court de, geschickter französischer Musikdilettant, geboren 1799 zu Grasse im Departement des Var. Seine Musikliebe, derentwegen er alle anderen Studien vernachlässigte, führte ihn nach Paris, wo er Compositionsschüler Chélarde's wurde und 1822 beim *Institut de France* sogar einen zweiten Compositionspreis davontrug. Gleichzeitig veröffentlichte er Romanzen und liess 1835 zu Marseille auch eine Oper seiner Composition: »*Il Gitano*« aufführen. Der nicht ungünstige Erfolg bestimmte ihn, 1836 ebendasselbst auch seine komische Oper »*Le chevalier de Canolle*« zu Gehör zu bringen, die jedoch nur getheilten Beifall fand.

Fonton, Charles, französischer Orientalist, welcher seiner Forschungen wegen 1751 in Konstantinopel lebte. Unter seinen Arbeiten befindet sich ein die morgenländische Musik betreffendes Buch, welches den Titel führt: »*Essai sur la musique orientale*.«

Forberger, Johann, nach des Prätorius Zeugniß ein berühmter deutscher Orgelbauer, der um 1600 zu Chemnitz lebte.

Forbes, John, schottischer Tonkünstler aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist bekannt geblieben durch von ihm veröffentlichte: »*Songs and fancies to several musical parts etc.*« (Aberdeen, 1681).

Forcadel, Pierre, französischer Mathematiker, geboren zu Saint-Pons in Languedoc um 1530 und gestorben zu Paris zur Zeit Heinrich III. als Professor der Mathematik, hat des *Euclides Musica* ziemlich mangelhaft in's Französische übersetzt und unter dem Titel: »*Le livre de la musique d'Euclide*« (Paris, 1572) veröffentlicht.

Forchhelm, Johann Wilhelm, deutscher Tonkünstler, lebte ums J. 1670 unter Johann Georg II. in Sachsen als Organist und Oberinstrumentist, und später unter Johann Georg III. als Vicekapellmeister. Von seinen Compositionen ist keine erhalten geblieben.

Forcht, Franz Moritz, deutscher Tonkünstler, geboren am 2. Oktbr. 1760, lebte als Musiklehrer in Dresden, redigirte auch eine Zeit lang die musikalische Zeitschrift »*Erato*« und gab einige Claviercompositionen heraus. Er starb am 14. Decbr. 1813 zu Polenz bei Leipzig.

Forerolx oder Foreroy, s. Forqueray.

Ford, David Eberhard, englischer Tonkünstler, lebte als Organist zu Ly-mington und veröffentlichte von 1822 bis 1837 sieben Bücher zweistimmiger Psalmengesänge unter dem Titel: »*Original Psalms and Hymn tunes*.« — Eine englische Virtuosin auf der Harmonica lebte unter dem Namen Miss F. um 1760 und gab eine Lehrmethode für dies Instrument unter dem Titel »*Instruction for playing on the musical glasses*« (London, 1762) heraus.

Ford, Thomas, ein sehr gelehrter englischer Componist, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts lebte und in dessen Lob alle Geschichtsschreiber einstimmen, war Kammermusikus des Prinzen Heinrich (Sohn Jacob's I.) zu London und hat ausser verschiedenen Kanons, welche in John Hilton's Collection gedruckt und von denen einige in Burney's *Hist. of Music Vol. III* mitgetheilt sind, noch ein Werk,

vierstimmige Lieder mit Lautenbegleitung etc., dessen langen Titel Gerber's Tonkünstlerlexikon von 1812 bringt, herausgegeben. Vgl. Hawkin's *Hist. of Music* Vol. IV p. 25. Mehr ist von diesem Meister leider nicht bekannt geblieben.

†

Fordun, John von, ein altschottischer Priester und Chronist, der wahrscheinlich in dem Dorfe Fordun, Grafschaft Mearns, geboren ist und in der letzten Hälfte des 11. Jahrhunderts lebte. F. hat ein geschichtliches Werk: »*Scotichronicon, Libr. IV, usque ad annum 1066*« hinterlassen, welches bis 1360 von Wather Brower fortgesetzt und 1722 von Thomas Hearnia zu Oxford in den Druck gegeben wurde. In diesem Werke, im 29. Kapitel, stellt F. Vergleiche zwischen der alten Musik der Engländer, Irländer und Schotten an. Hawkins in seiner *Hist. of Music* Vol. IV p. 7 bringt eine Stelle aus dieser ehrwürdigen alten Urkunde im Wortlaut.

†

Forendini, italienischer Tonkünstler, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts lebte und von dessen Composition noch zwei Bücher Sonaten für Flöte erhalten geblieben sind.

Forestein oder **Forestyn**, Mathurin, belgischer Tonsetzer aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von dem sich, ohne dass man etwas Näheres über ihn selbst weiss, noch Messen, namentlich eine solche über die sogenannte Weise »*L'homme armé*« zu Rom, finden.

Forest, Mr. la, ein vorzüglicher französischer Basssänger, Schüler Lully's, am grossen Pariser Theater zur Zeit seiner Entstehung angestellt, für den sein Meister 1684 in der Oper Roland eine wirksame Scene eigens componirte. †

Forestier, Joseph, geschickter französischer Hornvirtuose, geboren am 5. März 1815 zu Montpellier, hat ausser vielen Concert- und Salonstücken für Horn auch eine Schule für das Cornet à piston verfasst, welche den Titel führt: »*Grande méthode complète de cornet à pistons*.«

Forkel, Johann Nicolaus, hochverdienter musikalischer Historiker und Theoretiker, der Vater der musikalischen Geschichtsschreibung in Deutschland, wurde am 22. Febr. 1749 zu Meeder bei Coburg geboren. Sein Vater war Schuhmacher, und da F. eine schöne Stimme zeigte, so ertheilte ihm der Cantor seines Geburtsorts den ersten musikalischen Unterricht, der zum Wenigsten eine solche Grundlage in F. legte, dass er sich autodidaktisch weiterhelfen konnte. Mit 13 Jahren wurde er beim Chor in der Hauptkirche zu Lüneburg angestellt, wo er auch Gelegenheit fand, sich im Orgel- und Harfenspiel zu vervollkommen, und schon Ende 1766 erhielt er durch Empfehlungen eine Stelle als Chorpräfect in Schwerin, in welcher Stadt er durch seinen Gesang und sein Harfenspiel sich die besondere Gunst der herzoglichen Familie gewann. Veranlasst, sich dem Studium der Rechte zu widmen, ging er 1769 nach Göttingen, fühlte sich aber dort nach zweijährigem juristischen Cursus so sehr zum Historischen und Literarischen der Tonkunst hingezogen, dass er sich wieder ausschliesslich der Musik zuwandte. Er wurde zuerst Organist an der Universitätskirche zu Göttingen, 1778 Universitäts-Musikdirektor daselbst, und 1780 ertheilte ihm die philosophische Facultät die Doctorwürde. In demselben Jahre übernahm er die Direction der grossen Winterconcerte, durch die er einen heilsamen Einfluss auf die Musikpflege in Göttingen ausübte. In seine anderweitigen musikalischen Forschungen versenkt und von den grossartigsten Arbeiten in Anspruch genommen, musste er diese Concerte 1815 eingehen lassen, was er auch um so bereitwilliger that, als er als Gegner der neueren Musik mit der Geschmacksrichtung im Publikum immer mehr in Collision gerieth. Nur Unterrichtsstunden, sowie einen Singecirkel setzte er noch bis 1816 in seiner Wohnung fort, worauf er auch den letzteren eingehen liess. F. selbst starb am 17. März, dem Charfreitage des J. 1818 zu Göttingen. — Seine compositorische Thätigkeit nimmt in seinem Künstlerleben eine untergeordnete Stellung ein, obwohl sie nicht fruchtlos war, denn er schrieb Sinfonien, Concerte und Sonaten für Clavier, mehrere Chöre, zwei Cantaten: »die Macht der Harmonie« und »die Hirten bei der Krippe zu Betlehem«, sowie ein Oratorium »Hiskias«. Das Meiste hiervon ist jedoch Ma-

nuscript geblieben; im Druck erschienen sind von F.'s Compositionen nur Sonaten für Clavier, auch ein Heft mit Begleitung der Violine oder des Violoncello's, einige Hefte Variationen, Gleim's neue Lieder mit Melodien für's Clavier u. s. w. Ausserdem hat er sich durch Sammlung bis dahin noch ungedruckter Compositionen J. Seb. Bach's sowohl, wie der Söhne desselben ein namhaftes Verdienst erworben. Er war es auch, der die bei Kühnel in Leipzig erschienene Ausgabe von Werken Bach's corrigirt und von falschen Lesarten gesäubert hat, wie denn überhaupt seine Verehrung für den Altmeister deutscher Kirchenmusik eine unbegrenzte war. — F.'s Hauptverdienste aber waren und bleiben seine Arbeiten auf dem Gebiete der musikalischen Historiographie und der Theorie. Im Sammeln von Materialien für seine Forschungen war er unermüdlich, und er brachte einen Schatz von seltenen Werken und Schriften aller Zeiten und Völker zusammen, wie ihn damals keine andere Privatbibliothek besass. Sein Fleiss für das Wissenschaftliche, namentlich das Geschichtliche der Tonkunst war eminent, und nur Ungerechtigkeit kann die Achtung verringern wollen, zu der sich nicht allein Deutschland, sondern vielmehr auch die ganze Musikwelt ihm gegenüber verpflichtet fühlen muss. Dass seine Arbeiten mehr kritische Sichtung zu wünschen übrig liessen, soll nicht geleugnet werden, ebenso wenig, dass er in der Beurtheilung der Compositionen seiner künstlerischen Zeitgenossen ziemlich incompetent dasteht, was aber nicht verhindert, ihn als einen der sorgsamsten und fleissigsten Musikgelehrten anzuerkennen, die der Forschung neue Bahnen eröffnet haben. Als Schriftsteller inauguirte er sich zuerst 1774 mit einem Einladungscircular zu musikalischen Vorlesungen in Göttingen, betitelt: »Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Kennern und Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist« (Göttingen, 1774). Diese, sowie die später herausgekommenen Abhandlungen: »Ueber die beste Einrichtung öffentlicher Concerte« (Göttingen, 1779) und »Ueber einige musikalische Begriffe« finden sich vereinigt in Cramer's »musikalischem Magazin« abgedruckt. Ein bedeutenderes Werk F.'s war »die Musikalisch-kritische Bibliothek« (3 Bde., Gotha, 1778), in deren Vorrede er den Verfall der Tonkunst beklagt, ebenso wie er weiterhin eine Lanze gegen Gluck einlegt. Geben darin Umsicht und Scharfsinn des Verfassers sich grosse Blößen, so bietet er andererseits doch auch schon hier Darstellungen, die ihren geschichtlichen Werth für immer behalten. Nicht minder interessant nach dieser Seite hin ist sein »Musikalischer Almanach für Deutschland« (Leipzig, 1782, fortgesetzt 1783—84 und 89). Man findet u. A. darin die merkwürdigsten musikalischen Erfindungen (mancherlei Unrichtigkeiten enthaltend); ferner Verzeichnisse der damaligen Componisten, Instrumentalisten, Sänger, Musikschriftsteller, der besten Orchester, der Musikalienhandlungen, hervorragenden Instrumentenbauer, einiger Notendruckereien, Akademien und Musikvereine; endlich Recensionen, Abhandlungen, Necrologe, Auszüge aus Briefen, Neuigkeiten und musikalische Anekdoten. — Sein Hauptwerk ist seine unvollendet gebliebene »Allgemeine Geschichte der Musik« (2 Theile in 4, Leipzig, 1788 bis 1801), die Frucht eines ganzen emsigen Lebens und ein Denkmal deutschen Sammelfleisses. Das Werk beginnt nach einer langen Vorrede mit der Geschichte der Musik bei den Aegyptern und führt bis in das 16. Jahrhundert. Es hat demselben nicht an begründeten Vorwürfen gefehlt, man hat es weitschweifig, einseitig, logischer und kritischer Ordnung entbehrend genannt, dennoch ist es die unentbehrliche Vorlage für alle späteren derartigen Arbeiten geblieben, was seine Vortrefflichkeit hinreichend beweist. Eine weitere verdienstvolle Arbeit F.'s ist die wohl gelungene Uebersetzung: »Stephan Arteaga's Geschichte der italienischen Oper u. s. w.« (Leipzig, 1789, 2 Bde.), die in zahlreichen Anmerkungen viele Irrthümer des italienischen Verfassers widerlegt und verbessert und in Folge dessen zuverlässiger ist als das Original. Am bekanntesten von F.'s Werken möchte sein die »Allgemeine Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher, welche von den ältesten Zeiten an bis auf die neuesten Zeiten, von den Griechen, Römern und den meisten neueren europäischen Nationen sind geschrieben worden u. s. w.« (Leipzig, 1792). Dies Buch half in der That einem lange und tief gefühlten Bedürfniss ab

und ist auch noch später vielfach benutzt und ausgezogen, von C. F. Becker neu bearbeitet worden. Die lange schon von F. beabsichtigte Herausgabe einer Bach-Biographie kam nach dieser Zeit zur Ausführung und erschien unter dem Titel: »Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke« (Leipzig, 1802). In dieser Schrift zuerst befindet sich als Anhang eine, wenn auch nicht vollständige Zusammenstellung von Bach's Werken. Die nun folgende Lebenszeit F.'s war den Vorarbeiten für den dritten Band der Musikgeschichte gewidmet. Schon früher hatte er zu diesem Zwecke eine grössere Reise durch Deutschland unternommen und war mit überaus reichem Material versehen, zurückgekehrt. Die Ordnung und Sichtung desselben, sowie seine abnehmenden Kräfte liessen ihn selbst daran verzweifeln, dass er mit der ungeheuren Arbeit zu Ende kommen werde. Und so geschah es auch; F. starb, ohne bis zur Vollendung seines Vorhabens gelangt zu sein. Seine reiche Bibliothek und Manuscriptsammlung wurde, da sich leider kein Käufer des Ganzen fand, zerstückelt und versteigert. Die Materialien für den dritten Band der Musikgeschichte kamen in die Hände des Verlegers des Werks, Schweikert in Leipzig, der sie später, wiewohl vergeblich, F. J. Fétis und auch Choron behufs Bearbeitung antrug, wie der erstere in seiner *Biographie universelle* mittheilt.

Forlana (ital.) ist der Name eines Tanzes mit verschiedenen Abtheilungen, der besonders von der ländlichen Bevölkerung Venedigs und den Gondolieren daselbst gepflegt wird. Derselbe soll in dem Herzogthum Friaul heimisch und der Name selbst von den Bewohnern dieser Provinz, die man Forlanen nannte, abgeleitet sein. Die F. ist heiteren und fröhlichen Charakters und bietet in ihrer Musik, welche sich gewöhnlich im $\frac{6}{8}$, seltener im $\frac{6}{4}$ Takt bewegt, nichts Eigenthümliches, da dieselbe nur leicht und fliessend, ohne erwähnenswerthe rhythmische Beimischungen sich ergeht. In charakteristischer Art als Singtanz hat Ambroise Thomas sie noch neuerdings in seiner Oper »Mignon« (Nr. 17 der Partitur) benutzt. †

Form (vom lat. *forma*), der Wortbedeutung nach Bild, Gestalt, Umriss, erhält nicht allein in Beziehung auf sinnliche Anschauung, sondern ganz allgemein für Alles, was einer Gestaltung fähig ist, seine Bedeutung durch den Gegensatz zum Stoff, der Materie und bezeichnet die Gesamtheit der bestimmten Verhältnisse, in welchen ein Object sich darstellt. Die Sphäre der Natur und der Menschheit, soweit ihre Erscheinungen idealisirt zu werden vermögen, ist das Gebiet des ästhetischen Stoffes, und wie diese mannigfaltig, verschieden und der Idealisirung fähig ist, also auch das Gebiet der Formen, durch welche der Stoff zur Darstellung gelangt. Der ästhetische Stoff erscheint im Kunstwerk nur mittelst der F. Durch die schöpferische Einbildungskraft soll aber Stoff und F. unaufhörlich verbunden werden, und da die F. blos für die Anschauung existirt, so müssen auch Stoff und F. in der Anschauung Eins sein. Obgleich nun, wie hieraus hervorgeht, jede F. nur in ihrer Beziehung auf einen Stoff, dessen Darstellung sie ja ist, eine Bedeutung gewinnen kann, so ist doch die abgesonderte Untersuchung formaler Begriffe, mit der sich die Formenlehre beschäftigt, deshalb von der grössten Wichtigkeit, weil theils Vollständigkeit, Ordnung, Zusammenhang und Begründung unserer Erkenntniss selbst formale Begriffe sind, theils Werth und Bedeutung des Stoffes, den uns die Natur oder das Menschenleben darbietet, wesentlich an seine F. gebunden ist, da beide nur für und durch einander geschaffen sind. Die unerlässliche Forderung, die an diese Vereinigung gestellt werden muss, ist die, dass der Stoff ästhetisch schön, die F. correct sei. — **Formlos** bezeichnet gewöhnlich Das, was entweder noch keine bestimmt entwickelte F. hat, oder der erwarteten F. nicht angemessen ist. — **Formalismus** nennt man ein sich nur nach der F. richtendes Verfahren und bezeichnet daher auch weiter gehend oft den Fehler, vermöge dessen man über der blossen F. den Gehalt und Stoff übersieht oder dem letzteren eine F. aufdringt, die ihm nicht eigenthümlich ist, z. B. einem Grabgesang den Tanzrhythmus. — Den allgemeinen Begriff F. als äussere Gestaltung und Gestalt fest haltend, spricht man auch von Kunstformen oder Formen in der Kunst und bezeichnet damit die verschiedenen Arten oder Gattungen der Kunstwerke, insofern sie sich durch Bau und Charakter oder noch intimere Eigenthümlichkeiten von einander unter-

scheiden. So spricht man in der Musik im Allgemeinen von Grundformen, contrapunktischen Formen, Instrumentalformen, Vocalformen u. s. w., sowie im Besonderen von Liedform, Rondoform, Sonatenform u. s. w. S. Musik. Es sind dies die Gegenstände der Formenlehre, um deren Sichtung und Behandlung von den Musiktheoretikern A. B. Marx das grösste Verdienst hat, weshalb hier auf dessen »Die Lehre von der musikalischen Composition« (Leipzig, Breitkopf und Härtel) namentlich auf Band 1 und 2 hinzuweisen ist.

Formellis, Wilhelm, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeit nach Gerbert's Geschichte verschiedene Motetten in des *Pet. Joanelli N. Thesauro mus.* (Venedig, 1568) sich vorfinden sollen. †

Formenti, Antonio, italienischer Kirchensänger, angestellt an der Liebfrauenkirche *della Staccata* zu Parma, stand ums J. 1650 in bedeutendem Rufe. Vgl. Laborde. †

Formes, Karl, berühmter, durch seine colossalen Stimmittel besonders ausgezeichnete Basssänger, geboren am 7. Aug. 1810 (nicht 1816 oder gar 1819) zu Mühlheim am Rhein (nicht an der Ruhr), war der Sohn eines Küsters, der ihn seiner schönen, volltönenden und umfangreichen Stimme wegen zum Kirchensänger bestimmte. Durch die Verhältnisse geführt, übernahm jedoch F. die Stelle seines Vaters an der katholischen Kirche seiner Geburtsstadt, verheirathete sich und war bereits im Besitz zweier Kinder, als er als mitwirkender Sänger im Herbste 1841 bei den Dombauconcerten in Köln das grösste Aufsehen machte und ihm gerathen wurde, zur Bühne zu gehen. Obschon in gereiften Jahren, ergriff F. diese Vorschläge mit Lebendigkeit und vertraute sich, um die erforderliche Ausbildung zu erlangen, dem nachmaligen Liedercomponisten Ferd. Gumbert, damaligen Baritonisten des Kölner Stadttheaters, an, der mit glücklichem Erfolge die ihm übertragene Aufgabe löste. Schon am 6. Januar 1842 konnte F. als Sarastro in der »Zauberflöte« in Köln debütiren, und der Erfolg war ein so beispielloser, dass er sofort auf 3 Jahre mit steigender Gage engagirt wurde. Sein Ruf verbreitete sich immer mehr, besonders als er für Wien gewonnen wurde, und als der gefeiertste Bassist seiner Zeit betrat er seit 1848 die Opernhäuser in London, St. Petersburg, Madrid, New-York, Berlin (1852) u. s. w., wo ihm besonders die Darstellungen des Sarastro, Marcel, Bertram u. s. w. Triumphe bereiteten. In England und Amerika nahm er von 1857 an bleibenden Aufenthalt und gastirte nur noch dann und wann in Deutschland; allein er hatte den Höhepunkt seiner Kraft und seiner Erfolge bereits hinter sich und konnte nur noch für eine künstlerische Ruine gelten. Da er mit seinen reichen Einkünften niemals Haus gehalten hatte, so war er an Weitererwerb gebunden und versuchte es, als Schauspieler noch eine Nachlese des früheren Erfolgs zu halten, jedoch vergebens; weder in Amerika, England, noch in Deutschland wurde er in diesem Fach anerkannt. Mit den Resten seiner Stimme versuchte er es noch einmal in Amerika; es gelang ihm jedoch nicht mehr, ein Bühnengagement zu finden, und als Sänger in Cafés chantants fristet der einst als gross und unübertrefflich gepriesene Künstler, der unter allen seinen Zeitgenossen die ehernste und markigste Stimme besass, gegenwärtig sein Leben.

Formes, Theodor, der jüngere Bruder des Vorigen, gehörte in seiner Blüthezeit zu den vortrefflichsten und intelligentesten Bühnentenoren Deutschlands und darf als einer der letzten Repräsentanten reinen Gesangs auf der Bühne angesehen werden. Geboren am 24. Juni 1826 zu Mühlheim am Rhein, wurde er seiner schönen Stimme wegen schon als Knabe zum Singen fleissig angehalten und erwarb sich eine bemerkenswerthe Fertigkeit in allen erforderlichen musikalischen Dingen. Nachdem die Mutation seiner Stimme in einen schönen Bass vor sich gegangen war, begab sich F. 1843 nach Wien, wo er bei Hipfel einen geregelten Gesangscursus begann. Nachdem er drei Monate lang geübt hatte, mutirte seine Stimme, ein seltener Fall, plötzlich zum zweiten Male und ging in einen schönen, kräftigen Tenor über. Behufs dramatischer Gesangstudien ging F. hierauf nach Pesth, wo er vom Kapellmeister Schindelmeisser sorgfältig für die Bühne vorbereitet wurde. Im J. 1846 machte er auf dem Operntheater in Ofen seinen ersten theatralischen

Versuch als Edgardo in Donizetti's »Lucia« und zwar mit solchem Erfolge, dass er sofort für Olmütz engagirt wurde. Von dort drang sein Ruf nach Wien, und er erhielt 1847 ein Engagement an das Hofopertheater daselbst, woselbst er seine Thätigkeit mit vielem Beifall als Alamir in »Belisara«, Gennaro in »Lucrezia« und Stradella begann. Von der Einsicht geleitet, dass seine Ausbildung noch immer nicht die wünschenswerth vollkommene sei, studirte er neben seiner Theaterbeschäftigung noch eifrig und mit den besten Resultaten bei Basadonna. Im J. 1848 folgte er einem Rufe nach Mannheim, wo er als Robert in Meyerbeer's gleichnamiger Oper einen grossartigen Triumph feierte und gehörte dieser Hofbühne ununterbrochen bis 1850 an, in welchem Jahre der Militärdienst F. auf 14 Monate unter die Fahnen rief. Nach seiner Entlassung aus dem Heere gab er 1851 Gastrollen an der königl. Oper zu Berlin und zwar mit so hervorragendem Erfolge, dass er für das Institut fest gewonnen wurde, welches soeben in dem Heldenrenner Kraus eine bedeutende künstlerische Kraft verloren hatte. Die Jahre 1851 bis 1864, während welcher Zeit F. dem Verbande der Berliner Hofoper angehörte, bilden die Glanzepoche seines künstlerischen Lebens, und aus dem Kreise von Grössen wie die Köster, die Wagner, die Herrenburg-Tuczek, die Harriers-Wippern, wie Mantius, Krause, Salomon, Betz und Zschiesche ragte er als durchaus gleichberechtigt hervor. Seine Darstellungen des Raoul, Eleazar, Robert, Masaniello, Othello, Propheten, George Brown, Fra Diavolo, Fernando (Favoritin), ja selbst des Tannhäuser und Lohengrin sind von keinem Nachfolger, weder nach der Seite des Pathetischen und Ausdrucksvollen, noch nach der des Graziösen und fein Pointirten im Spiel und Gesang übertroffen worden. Seine Stimme, kräftig und gedungen wie sie war, also für Heldenrollen geschaffen, entbehrte nicht des Schmelzes für lyrische Episoden und nicht der Leichtigkeit, Anmuth und Gewandtheit für Spielparthien. Die gebildete und schulgerechte Art zu singen befähigte ihn überhaupt, das dramatische Colorit seines Tons in den mannigfaltigsten Schattirungen zu beherrschen, und seine prägnante und charakteristische Declamation, sowie sein treffliches, den besten Mustern nachgebildetes Spiel vollendeten den bedeutenden Eindruck, den er immer hervorrief. Eheliche Zerwürfnisse verleideten ihm den Aufenthalt in Berlin; er löste 1864 zu allgemeinem Bedauern des Publikums, das seinen bevorzugten Liebbling nur ungern scheiden sah, sein Verhältniss zu der königl. Oper und begab sich zunächst an das Stadttheater zu Nürnberg. Seit 1865 sang er an den Bühnen der Vereinigten Staaten von Nordamerika und der Havannah und gastirte seit 1867 wieder in Deutschland. Während der Sommersaison 1870 und 1871 war er bei der Kroll'schen Oper in Berlin engagirt, wo ihm der Enthusiasmus und die alte Anhänglichkeit des Publikums in einer so entschiedenen Art entgegen kam, dass die General-Intendantur der königl. Theater sich fast genöthigt sah, sein Wiederengagement zu betreiben. F. gehörte hierauf dem Opernhause abermals vom September 1871 bis Juni 1873 an, schied aber zu dieser Zeit wieder aus, da er nur wenig und dann auch nur in zweiten und dritten Parthien beschäftigt wurde. Dem Vernehmen nach ist er für die Saison 1873—74 an dem neuen Theater in Düsseldorf engagirt.

Fornacci, Giacomo, italienischer Cölestiner-Mönch, geboren um 1590 zu Chieti, hat eine Sammlung von Motetten unter dem Titel »*Melodiae ecclesiasticae*« (Venedig, 1622) veröffentlicht.

Fornara, Francesco, italienischer Castrat mit einer tiefen Sopranstimme, geboren 1706 im Neapolitanischen, kam 1719 nach Paris, wo er zum königl. Kammer Sänger ernannt wurde und lange Jahre hindurch mit grossem Beifall sang, bis ein Rappierstich in die Kehle, bei einer Fechtübung erhalten, ihn an fernerer Kunstausübung verhinderte. Er starb hochbetagt um 1780 in Paris. †

Fornarini, Stefano, Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom, hat 1560 fünfstimmige Motetten geschrieben, die im Archive dieses Instituts noch jetzt vorhanden sind.

Fornas, Philippe, französischer Schriftsteller und Pfarrer zu Lacenas, ge-

boren 1627, verfasste ein 1672 im Druck erschienenenes Werk: »*L'Art du plain-chant*« betitelt.

Fornasari, Antonio, italienischer Componist und Musikgelehrter, geboren 1699 zu Reggio, bekundete schon in früher Jugend bedeutende musikalische Anlagen, die u. A. die Aufmerksamkeit des Marchese Gaëtano Canossa auf den Knaben lenkten, welcher denselben behufs künstlerischer Ausbildung nach Parma schickte, hauptsächlich, um bei Maurizio Allai das Violinspiel zu erlernen. Nachdem F. seine Studien mit bestem Erfolg beendet hatte, zog ihn sein Gönner als Dirigent in seine Privatkanpelle nach Reggio, und für dieselbe componirte F. Sinfonien, Concerte u. s. w. Gleichzeitig hatte er noch bei Barbieri einigen Compositionsunterricht, bildete sich aber hauptsächlich autodidaktisch nach guten Partituren und theoretischen Werken zum vollkommenen Musiker aus. Neben der Musik, in welcher er später auch als geschätzter Lehrer wirkte, beschäftigte er sich noch viel und eingehend mit Mathematik. An der durch den Abbate Manfredi veranstalteten italienischen Bearbeitung von Fux' »*Gradus ad Parnassum*« (Carpi, 1761) nahm F. mitwirkend Theil. Geehrt und geachtet starb er am 24. Juni 1773 zu Reggio und hinterliess im Manuscript ein vollendetes theoretisch-didaktisches Werk, betitelt: »*Elementi di musica necessarij a sapersi per accompagnare la parte del basso nell' cembalo.*« — Ein gleichnamiger Künstler, Luciano F., machte sich seit 1828 als Opernsänger von schöner Bassstimme und guter Schule auf den italienischen Bühnen seiner Heimath und des Auslandes vortheilhaft bekannt. Von 1832 bis 1840 trat er in den Opernhäusern der grösseren Städte Amerika's auf, war darauf in Lissabon, dann wieder in Italien und in der Saison 1846 in London engagirt, worauf er sich vom Theaterleben zurückgezogen zu haben scheint.

Fornasini, italienischer Operncomponist, ist 1831 und 1839 in Neapel mit zur Aufführung gebrachten Partituren in die Oeffentlichkeit getreten, ohne jedoch ein nachhaltigeres Interesse auf sich zu lenken.

Forni, italienischer Musiker, der um 1740 in Paris angestellt war und daselbst Sonaten seiner Composition für Bass veröffentlichte.

Fornitura (ital.), s. Furniture.

Forno, Agostino, Barone di, italienischer Musikliebhaber von gediegenem Wissen, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Palermo, brachte es im Violinspiel bis zur Virtuosität und hat auch einige Schriften über Musik und Musiker, so besonders über seinen Zeitgenossen Tartini, veröffentlicht.

Feroni, Jacopo, hochbegabter und vielversprechender italienischer Componist, geboren am 25. Juli 1825 zu Verona, wurde von seinen Eltern für das Studium der Mathematik bestimmt, liess sich aber, von seiner Vorliebe für die Musik getrieben, veranlassen, diese Kunst zu studiren und sich derselben ausschliesslich zu widmen. Seine ersten Debuts als Componist, zuerst mit Clavierstücken, sodann mit Opern, von denen 1847 »*Margherita*« in Mailand aufgeführt wurde, und mit Ouvertüren, waren ganz ausserordentlich ermuthigend, und diese Erfolge, sowie sein künstlerischer Ehrgeiz, der dem Höchsten zustrebte, brachten ihn auf die Idee, die Sinfonie für grosses Orchester, wie sie in Deutschland, aber nicht in Italien als Compositionsform gepflegt worden war, in sein Vaterland einzuführen. Er schrieb in dieser Art mehrere Werke, die von seinen Landsleuten mit Stolz begrüsst wurden und von denen die phantastische Sinfonie in *C-moll* als den berühmtesten deutschen sinfonischen Werken gleichstehend erachtet wurde, sodass sie noch jetzt die Programme von Sinfonieconcerten in Italien ziert. F. selbst wurde 1849 als königl. schwedischer Kapellmeister nach Stockholm berufen, woselbst er die französischen Opern »*Les gladiateurs*« (mit grossem Beifall aufgeführt) und »*L'avocat Pathelin*« schrieb. Die letztere gedieh jedoch nicht ganz zur Vollendung, da F. am 8. Septbr. 1858 in dem blühenden Alter von 33 Jahren starb.

Forqueray, Antoine, auch Forcroix oder Forcrocy geschrieben, französischer Virtuose auf der Viola da gamba, einer der grössten Künstler seines Instruments überhaupt, wurde 1671 zu Paris geboren und von seinem Vater, ebenfalls einem angesehenen Gambisten, im Gambenspiel unterrichtet. Noch nicht 15 Jahr alt,

zog er das Interesse des Königs Ludwig XIV. auf sich, der ihn oft bei Hofe spielen liess und sein «kleines Wunder» nannte. Fünf Jahr später galt er für den ersten Virtuosen der Welt und hatte in den vornehmsten Häusern von Paris Zutritt, wo man ihn durch reiche Geschenke auszeichnete. So erhielt er 1723 von seinem Schüler, dem Herzog von Chartres, 100,000 Livres auf Leibrente und 1725 vom Kurfürsten von Köln, der ihn 1725 in Paris nur ein Mal hatte spielen hören, ausser einem Geschenke von 100 Louisd'ors auch noch ein Jahrgehalt von 600 Livres. Quantz, der 1726 F. hörte, weiss nur die allgemeine Ansicht Bestätigendes von demselben zu berichten. F. starb am 28. Juni 1745 zu Nantes. — Sein Sohn und Schüler Jean Baptiste Antoine F., wurde am 3. April 1700 zu Paris geboren und zeichnete sich schon in jungen Jahren als vorzüglicher Gambist so aus, dass ihn Ludwig XIV. zu seinem Kapell- und Kammermusikus ernannte. Später ging F. in die Dienste des Prinzen Conti und nach dessen Tode soll er die Musik ganz aufgegeben haben. So behauptet Laborde mit Unrecht, denn Marpurg berichtet, dass F. 1750 Organist zu St. Mery war, als Nachfolger d'Andrien's, und bei allen Fachgenossen in hoher Achtung stand. Wann F. gestorben, ist bisher unbekannt geblieben. — Auch er hatte einen Sohn Namens Jean Baptiste F., der um 1728 zu Paris geboren, ebenfalls Gambist war und einige Compositionen für sein Instrument und für Clavier veröffentlicht hat.

Forst, Johann Bernhard, vortrefflicher Basssänger, geboren 1660 zu Mies in Böhmen, erhielt seine musikalische Ausbildung als Discantist der Metropolitankirche zu Prag. Als sich seine hohe Knabenstimme zu einem Basse von seltener Schönheit umgewandelt hatte, ging er nach Italien, wo sein Organ eine vollendete Schule erfuhr, so dass er an den kurfürstl. Höfen von Baiern und Sachsen Bewunderung erregte und vom kunstliebenden Kaiser Leopold als Kammermusikus in Wien angestellt wurde. Die italienischen Hofsänger dort sollen, ergrimmt über die Auszeichnungen, die F. erfuhr, ihm Gift verabreicht haben, vor dessen tödtlichen Folgen ihn nur ein rechtzeitig eingenommenes starkes Brechmittel bewahrte. Letzteres griff jedoch seine Brust so sehr an, dass er den Gesang und damit seine Stelle vorläufig aufgeben musste. Er kehrte nach Prag zurück, wurde Musikdirektor an der St. Wenzelskirche, dann Kapellmeister an der Schlosskirche aller Heiligen und endlich, nach Wiedererlangung seiner Stimme, erster Bassist an der Metropolitankirche. Kaiser Joseph I., der F. damals in Prag hörte, war entzückt von seinem Gesang, ohne dass es ihm jedoch gelang, ihn wieder für den Wiener Hof zu gewinnen. Als Beweis kaiserlicher Gnade erhielt aber F. von da eine Jahresrente von 300 Gulden, die er nicht lange genoss, da er 1710 zu Prag starb. — Sein Sohn, Wenzel F., geboren zu Prag 1687, ward im Sterbejahre seines Vaters Nachfolger desselben als Musikdirektor an St. Wenzel. Gleichzeitig war er einer der grössten Organisten seiner Zeit und als solcher auch von Kaiser Karl VI., vor dem er oft auf der grossen Orgel der St. Metropolitankirche spielen musste, hochgeschätzt. F. starb 1769 zu Prag.

Forster, s. auch Forsterus.

Forster, Kaspar, auch Förster geschrieben, genannt der Aeltere, ein Preussischer Tonkünstler, geboren um 1575, stand um 1643 als Cantor und Buchhändler in Danzig in bedeutendem Ansehen und war im Besitz einer schönen, starken Bassstimme. Nach dieser Zeit ging er als sehr alter Mann zur katholischen Religion über und starb im J. 1652 im Kloster Oliva bei Danzig. — Hervorragender noch war Kaspar F., zum Unterschiede der Jüngere genannt und jedenfalls ein sehr naher Verwandter des Vorigen. Derselbe war der Sohn eines Buchhändlers zu Danzig und dort 1617 geboren. Nachdem er eine sorgfältige Erziehung in den Wissenschaften wie in der Musik erhalten hatte, bestimmte ihn seine angenehme und umfangreiche Bassstimme, in die damals berühmte königl. polnische Kapelle zu treten, woselbst er in dem Kapellmeister Marco Scacchi einen Lehrer fand, der ihm alle Geheimnisse der Kunst anvertraute. Seiner hohen künstlerischen Begabung die letzte Weihe zu geben, ging er auf längere Zeit nach Italien, bis ihn ein Ruf des Königs Friedrich III. nach Kopenhagen als Kapellmeister zu gehen

veranlasste. Hier bildete F. den ersten stehenden Gesangchor meist aus ausländischen, eigens verschriebenen Sängern, und schuf für denselben viele Werke. Der mit Schweden 1657 ausbrechende Krieg machte der Thätigkeit F.'s in Kopenhagen ein Ende. Er wandte sich nach Venedig, lebte dort längere Zeit als Sänger und Clavierspieler und trat endlich als Hauptmann in venetianische Dienste. Als solcher machte er den Krieg gegen die Türken mit und wurde seiner Verdienste wegen zum Ritter von San Marco ernannt. Als mittlerweile in Dänemark der Friede wieder hergestellt war, kehrte auch F. dahin zurück, blieb jedoch daselbst nur bis 1661, wandte sich zunächst nach Hamburg und dann nach Dresden, wo er zwanzig Jahre hindurch verweilte. Darnach ging er in das Kloster Oliva bei Danzig, wo er den Rest seines Lebens zubrachte, da er bereits in Italien zur katholischen Religion übergetreten war. Sein Tod daselbst erfolgte am 1. März 1673. Alle Bemühungen Mattheson's und Anderer, auch nur wenige von F.'s vielgerühmten Werken aufzufinden, sind vergebens gewesen; nur zwei Titel sind bekannt geworden: »Musikalischer Kunstspiegel«, Name eines theoretischen Werkes und »*Cantus firmus: Ecce ancilla domini*«, die Bezeichnung eines dreistimmigen contrapunktischen Satzes. †

Forster, William, ein anerkannter und vorzüglicher Geigen-Instrumentenmacher, über dessen Lebensumstände alle Nachrichten fehlen. Man weiss nur, dass er in England geboren worden ist, und dass er von etwa 1680 bis 1720 in London wirkte. Seine Instrumente zeichnet ein hervorragend kräftiger und voller Ton aus, und namentlich waren seine Contrabässe zu allen Zeiten stark begehrte Kunstwaare.

Forsterus. Unter dieser Latinisirung des deutschen Namens »Forster« treten drei um die Musik verdiente Männer hervor. 1. Georgius F., ein Heilkünstler zu Nürnberg, welchen Sebald Heyden in der Vorrede seines Traktats *de Arte canendi: »Vir, ut literarum et Medicinae, ita et Musicae peritissimus«* nennt. — 2. Ebenfalls Georgius F. hiess ein seit 1556 zu Zwickau angestellt gewesener Cantor, der von dort 1564 in die gleiche Stellung nach Annaberg, seiner Geburtsstadt, berufen wurde, seit 1568 in Dresden als Sänger der Hofkapelle wirkte und später ebendasselbst als Nachfolger Joh. Bapt. Pinello's die Stellung eines kurfürstlichen Kapellmeisters erhielt, welcher er bis zu seinem am 16. Oktbr. 1587 erfolgten Tode vorstand. Um die Entwicklung des evangelischen Kirchengesanges hat sich F. namhafte Verdienste erworben, wofür seine in verschiedenen, in der Zeit von 1538 bis 1565 zu Wittenberg und Nürnberg erschienenen Sammelwerken enthaltenen Compositionen sprechen. So die in Hans Walther's Cantionalen; in *Bicinia gallica, latina et germanica* (Wittenberg, 1538); in *»Trium vocum cantiones centum«* (Nürnberg, 1541); in *»Neue geistliche Gesänge u. s. w.«* (Wittenberg, 1544); endlich in dem von F. selbst besorgten *»Ausbund schöner Liedlein etc.«* (Nürnberg, 1539, 2. verm. Aufl. 1556) und *»Selectissimarum motetar. Tom. I.«* (Nürnberg, 1540). — 3. Nicolaus F., auch Forstius zuweilen genannt, aus dem Voigtlande gebürtig, wirkte am Hofe des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg und soll dort viele vorzügliche Musikwerke geschaffen und aufgeführt haben, von denen als besonders hervorragend von den Biographen eine sechzehnstimmige Messe genannt wird. Er galt in Folge dessen als einer der grössten Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts. †

Forstmeyer, A. E., deutscher Tonkünstler, war als Hofmusiker zu Karlsruhe angestellt und gab 1780 zu Mannheim von seiner Composition 6 Claviertrios als op. 1 und *Opera drammatica per la voce* mit Clav. und Viol. als op. 2 heraus. Vgl. musikal Almanach von 1782. †

Fortbien (franz.) nannte der Kammerrath C. G. Friederici zu Gera, Sohn des gleichnamigen berühmten Orgelbauers, ein von ihm im J. 1798 durch den Reichsanzeiger Nr. 186 Seite 2115 empfohlenes Clavierinstrument abweichender Bauart, das in einigen kleinen Eigenheiten dem alten Claviere ähnelte und auch durch schwächeren Ton und leichteren Anschlag sich von dem gleichzeitigen Pianoforte unterschied. Die Baueigenheiten des F. sind nicht allgemeiner bekannt. Dies In-

strument scheint seinem Namen nicht entsprechend erachtet worden zu sein, denn dasselbe wurde sehr wenig nachgebaut und hat eigentlich niemals allgemeinere Verbreitung gefunden. Jetzt zählt man das F. zu den grössten Seltenheiten. 2.

Forte (ital., franz.: *fort*), abgekürzt *f.*, musikalische Vortragsbezeichnung in der Bedeutung stark, mit kräftigem Anschlag oder Ton. Diese allgemeine Bezeichnung lässt verschiedene Stärkegrade zu, welche durch Genaueres ausdrückende Beiworte unterschieden werden; nach der Seite des *piano* (s. d.) hin durch: *meno forte*, d. i. weniger stark; *mezzo forte*, mit halber Kraft; *un poco forte*, etwas stark. Als Steigerung zum *fortissimo* (s. d.) hin fungiren folgende Bezeichnungen: *più forte*, stärker; *molto forte*, sehr stark, mit voller Kraft; *forte possibile*, möglichst stark. Ueber die Unterschiede in diesen Bezeichnungen enthält der Artikel Vortrag die nothwendigsten Andeutungen.

Fortepiano (ital.) ist zunächst die ältere Benennung des Hammerclaviers oder Pianofortes. S. Pianoforte. Dann aber auch eine Vortragsbezeichnung, welche am häufigsten in der Abkürzung (Abbreuiatur) *Fp.* vorkommt und anzeigt, dass die auf einen stark anzugebenden Ton folgenden Töne wieder schwach intonirt werden sollen, ähnlich wie dies bei der Vorschrift *sfz* (*sforzando*) oder *rfz* (*rinforzando*) geschieht.

Fortepiano-Clavier, ein 1794 von Elias Schlegel zu Altenburg erfundenes Instrument, das vermöge eines Tritts sowohl als Clavier, wie auch als Fortepiano gespielt werden konnte.

Fortezug ist die in Deutschland gebräuchliche Bezeichnung für das den Dämpfer von den Saiten hebende Pedal (s. d.) am Pianoforte.

Forti, Anton, einer der berühmtesten Baritonsänger Deutschlands, geboren am 8. Juni 1790 zu Wien, erhielt schon frühzeitig Violinunterricht, der ihn befähigte, im Orchester des Theaters an der Wien aushülfsweise Bratsche mitzuspielen. Diese Beschäftigung erweckte seine Neigung zur Bühne, die immer mehr wuchs, so dass er Gelegenheit suchte und auch fand, seine anerkannt schöne Stimme für den dramatischen Gesang auszubilden. Einigermassen vorgerückt, wagte er in Pressburg seinen ersten theatralischen Versuch, und in der That fiel derselbe so glücklich aus, dass Fürst Nicolaus Esterhazy ihn zum Mitgliede seiner Kapelle in Eisenstadt ernannte, woselbst, auf dem Schlosstheater, F. Gelegenheit hatte, in Gesang und Darstellung sich zu vervollkommen. Durch Vermittelung seines Fürsten kam er nach einigen Jahren an das Hofoperntheater zu Wien, zuerst als Gast, dann fest engagirt. Dort bildete er sich rasch vollends zum gewandten Sänger aus und erhielt sich eine Reihe von Jahren hindurch, besonders wenn er in Conversationsparthien zu erscheinen hatte, die Verehrung des gesammten Wiener Publikums, das ihm auch noch am Ende seiner Künstlerbahn stets innige Anhänglichkeit entgegenbrachte. Die kräftige Fülle seines Organs, die vortreffliche Bildung desselben, die Gewandtheit und Noblesse seines Auftretens; alle diese Vorzüge wirkten zusammen, seine Darstellungen z. B. des Don Juan und Figaro, selbst des Lysiart, den er geschaffen hat, zu Musterparthien zu erheben. Seit der Verpachtung des Hofoperntheaters, in Folge deren die deutsche mit der italienischen Oper saisonweise abwechselte, trat F. in Wien weniger häufig auf, wurde dafür aber ein beliebter Gast der Theater in Prag, Berlin, Hamburg, Frankfurt a. M. u. s. w. In den Jahren 1828 und 1829 war er sogar, unbeschadet seines Wiener Contracts, gleichzeitig am Königstädter Theater zu Berlin engagirt. Im J. 1834 wurde er in Wien pensionirt, trat aber bis 1839 noch ziemlich häufig unter der Firma eines Gastes auf und wusste selbst mit stark geschwächten Stimmmitteln für sich zu interessiren. F. starb im 69. Lebensjahre am 16. Juli 1859 zu Wien.

Forti, Catarina, italienische Sängerin, ein Wunderkind des 17. Jahrhunderts, da sie, wie Laborde mittheilt, im J. 1669, in einem Alter von zehn Jahren, auf der Bühne zu Piacenza bereits die Parthie der Volumnia in der Oper »Coriolano« sang.

Fortia de Piles, Alphonse, Graf, hervorragender französischer Dilettant und Kunstfreund, geboren am 18. August 1758 zu Marseille, ergab sich, obwohl er standesgemäss die Laufbahn des Staatsmannes einschlagen musste, dem Studium

der Kunst, namentlich der Musik, mit Feuereifer. Sein Lehrer in der Composition war der Neapolitaner Ligori, ein Schüler Durante's. F. bekleidete bereits die hohe Stelle eines Gouverneurs von Marseille, als er 1784 bis 1786 ziemlich rasch hinter einander folgende Opern seiner Composition: »*La fée Urgèle*«, »*Vénus et Adonis*«, »*Le pouvoir de l'amour*«, »*L'officier français*« in Nancy zur Aufführung bringen liess und damit die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Die Revolution in Frankreich brachte ihn um seine Staatsämter, gab ihm aber dafür Musse, seinen Privatstudien uneingeschränkt nachzuleben. Er componirte in allen Gattungen der Instrumentalmusik und veröffentlichte zu Paris Sonaten für Clavier und Violoncello, welche beiden Instrumente er selbst vortrefflich spielte, ferner Quintette für Blasinstrumente, Streichquartette, eine Sinfonie, Ouvertüren u. s. w. F. starb am 18. Februa 1826 zu Sisteron.

Fortis (lat. Adjectivum), d. i. stark, wurde in älteren Zeiten häufig als Bezeichnung des Principals der Orgel, als der am schärfsten und stärksten erklingenden Stimme gebraucht, dann aber überhaupt auch als Beiwort für jede andere kräftig intonirende Orgelstimme.

Fortis, Giovanni Battista, gelehrter italienischer Geistlicher, geboren 1741 zu Padua, hat sich als Abbate um die Musikforschung verdient gemacht, namentlich durch das grössere Reisewerk »*Viaggio in Dalmazia*«, worin er Aufschlüsse über die bisher noch wenig beobachtete Musik der Dalmatier gab. F. starb zu Bologna am 21. Octbr. 1803 als Präfect der dortigen Bibliothek.

Fortissimo (ital.), Superlativ von *forte* (s. d.), ist die Vortragsbezeichnung für »sehr stark«, »möglichst stark«. Die Tongebung soll also bei den mit dieser Vorschrift (die in der Regel *ff* oder *FF* abgekürzt wird) bezeichneten Stellen den höchsten Grad der Kraft erreichen. In überflüssiger Ausschweifung hat man in neuerer Zeit noch einen Superlativ des Superlativs, ein Fortefortissimo, abgekürzt *fff*, erfunden, dessen Begründung jedoch, da F. bereits den höchsten Stärkegrad der Auffassung und Ausführung beansprucht, der logischen Folgerung entbehrt.

Fortlage, Karl, ausgezeichnete deutscher Philologe, Professor an der Universität zu Jena, ist der Verfasser des in musikalisch-archäologischer Hinsicht wichtigen Werks: »Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, aus den Tonleitern des Alypius zum ersten Male entwickelt« (Leipzig, 1847).

Fortpflanzung des Schalls, s. Akustik (Theil 1, S. 93 dieses Werks). Studienwerke für diesen Gegenstand überhaupt sind: Radau, »Lehre vom Schall« (München, 1869), F. F. Chladni, »Akustik« (Leipzig, 1802), H. E. Bindseil, »Akustik« (Potsdam, 1839) und John Tyndall, »der Schall« (Braunschweig, 1869) in den bezüglichen Abschnitten. 0.

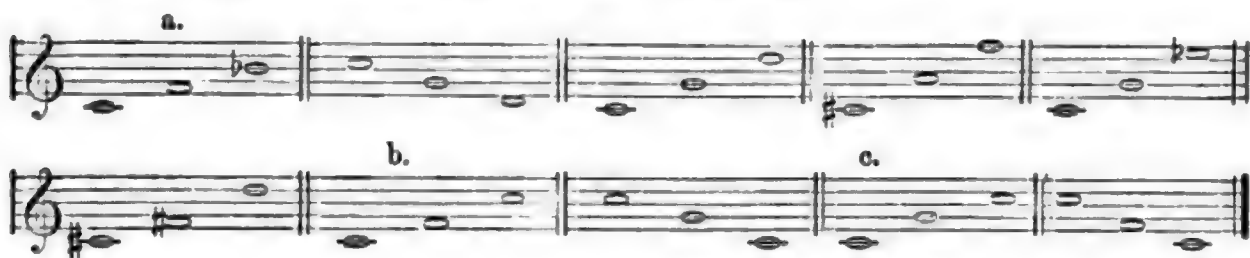
Fortrücken bezeichnet bei der Fingersetzung für Tasteninstrumente das Beibehalten einer und derselben Fingerordnung bei einer Folge gleichförmiger, sich auf- oder abwärts bewegender Tonfiguren. S. auch Fingersatz.

Fortsch, Johann Philipp, jedenfalls identisch mit Joh. Phil. Förtsch (s. d.) ist in der Manuscriptensammlung der königl. Bibliothek zu Berlin als Componist von 32 Kanons über den Choral »Christ, der du bist der helle Tag« vertreten.

Fortschreitung ist die Bewegung (s. d.) von einem einzelnen Bestandtheile eines Tonsatzes zu dem nächstfolgenden andern Bestandtheile. Bewegung bezeichnet also den allgemeinen Begriff, während man unter Fortschreitungen die einzelnen Schritte versteht, welche innerhalb der Bewegung in einem Tonsatze stattfinden. Die Erklärung der einzelnen Zusammensetzungen, in welchen das Wort F. gebräuchlich ist, ergibt sich daher der Hauptsache nach schon aus dem Artikel »Bewegung«. So erkennt man aus jenem Artikel ganz von selbst, inwiefern dem Begriffe F. folgende nähere Bestimmungen beigefügt werden können und was diese bedeuten: melodisch, stufenweise, springend, steigend, fallend, diatonisch, chromatisch, enharmonisch, parallel, nicht parallel, verboten, erlaubt, gleichzeitig, ungleichzeitig. Die weiteren unter »Bewegung« nicht angegebenen Anwendungen ergeben sich aus folgenden Definitionen. »F. der Stimmen« ist die Art und Weise, wie die ein-

zeln Stimmen sich von einem Tone zum andern fortbewegen. Die Art und Weise, wie in einem mehrstimmigen Satze ein Zusammenklang in den andern übergeht, nennt man »F. der Intervalle«. »Harmonische F.« dagegen heisst die Bewegung von einem Accorde zum andern. Eine »leitergleiche oder leitereigene F.« entsteht, wenn zwei Töne oder Accorde einander folgen, die ein und derselben Tonartleiter angehören. »Leiterfremde« ist eine F., wenn die verbundenen Töne oder Accorde nicht in derselben Tonartleiter enthalten sind. »Cadenzirende F.n« sind solche F.n, die abschliessend wirken, also den Charakter von Cadenzen (s. d.) haben. »Trugfortschreitungen« (s. d.) entstehen, wenn auf einen Ton oder Accord statt des erwarteten ein ganz anderer Ton oder Accord folgt. Von »sequenzenartigen F.n« spricht man, wenn mehrere gleichartige Schritte einander folgen (s. Sequenz). »Querständig« heisst eine F., wenn in derselben der sogenannte »Querstand« (s. d.) vorkommt. In »elliptischen« oder »katachrästischen« Fn. (s. d.) nimmt man an, es sei ein zwischen zwei Accorden liegender Vermittelungsaccord ausgelassen. Die einzelnen Fälle sind in jeder der aufgeführten F.sarten wiederum von sehr verschiedener Einrichtung und Wirkung. Von der Art und Weise aber, wie die Einzelbestandtheile eines Tonsatzes in einander übergehen, hängt die Wirkung eines solchen Satzes in hervorragender Weise ab, vor allem aber beruht hierauf die sogenannte grammatische Richtigkeit (s. d.) der Tonsätze. Es ist daher stets eine Hauptaufgabe der Musiktheorie gewesen, zu untersuchen, wie die Ton- und Accordverbindungen nach dieser Seite hin herzustellen sind, und nach welchen Regeln und Gesetzen sich diese Herstellung zu richten hat. Wie daher der Artikel Consonanz und Dissonanz alles das zusammenfasste, was der menschliche Geist über das gleichzeitige Erklingen von Tönen gefunden hat, so hat der vorliegende Artikel einen Ueberblick über dasjenige zu geben, was über die Verbindung von Tönen und Accorden in der Aufeinanderfolge bekannt geworden ist. — Alle verschiedenen F.n lassen sich auf zwei Arten zurückführen, nämlich darauf, wie 1. einzelne Töne zu Melodien, 2. Zusammenklänge zu mehrstimmigen Sätzen verbunden werden. Die Fälle der ersten Art heissen »melodische F.n«; diejenigen der zweiten Art dagegen erhalten den Namen »harmonische F.n«, weil nach unserer heutigen Auffassung jeder mehrstimmige Tonsatz auf eine harmonische Grundlage sich zurückführen lässt. Somit bleibt hier nachzuweisen, was die Theoretiker verschiedener Zeitalter und verschiedener Auffassungsweisen über die Einrichtung von melodischen und harmonischen F.n gelehrt haben. — Die antike Musiklehre wich in dieser Beziehung von unserer heutigen Auffassung so vollständig ab, dass ein Eingehen auf dieselbe hier nicht am Platze ist; das Wissenswertheste hierüber bringen übrigens die specielleren historischen Artikel. Unser Nachweis beginnt deshalb erst mit demjenigen, was die Theoretiker des Mittelalters gelehrt haben; und zwar wird es sich nicht darum handeln, die Entstehung jener Lehren im einzelnen zu verfolgen, sondern es ist nur ein Ueberblick zu geben über die endlichen Ergebnisse derselben. Diese Endresultate fasst man gewöhnlich unter dem Namen »contrapunktische Regeln« oder »Lehren des strengen Satzes« zusammen. Das autoritätsgläubige Mittelalter fand wenig Veranlassung, in den einzelnen Fällen nach den wirklich letzten Gründen zu forschen; die Begründung jener Lehren hat daher vielfach gewechselt, und sie ist namentlich vor dem Forum der heutigen Wissenschaft nicht mehr stichhaltig. Deshalb unterbleibt ihre Angabe hier gänzlich; eine Erklärung für das Entstehen jener Lehren wird sich ohnedies aus dem ableiten lassen, was schliesslich über melodische und harmonische F.n nach dem Stande der heutigen Wissenschaft zu sagen ist. — Ueber die Einrichtung einer Melodie hinsichtlich der F. von einem Tone zum andern haben die Contrapunktiker nur wenige Regeln aufgestellt. Alles was diesen Regeln nicht entsprach, galt als verboten; aus dem, was nach diesen Regeln noch gestattet war, das Richtige auszuwählen, blieb dem Genie der Tonsetzer überlassen. Als Hauptgesetz galt, dass in einer Melodie nur F.n vorkommen durften, die diatonischen Intervallen entsprachen, d. h. Intervallen, die zwischen den einzelnen Tönen der diatonischen (unserer heutigen Durtonart) Leiter vorkommen. Somit waren zunächst ausgeschlossen alle F.n

in verminderten und übermässigen Intervallen. Von den diatonischen Intervallen durften ferner nicht angewendet werden: 1. der Tritonus (unsere übermässige Quarte, $f-h$), 2. die verminderte (falsche) Quinte ($h-f^1$), 3. die grosse Sexte ($c-a$), 4. die kleine und die grosse Septime ($c-h$, $d-c$). Ferner durften die kleine Sexte ($e-c^1$) und die Octave, namentlich aber die erstere, nur aufwärtssteigend angewendet werden. Vollkommen frei konnten daher nur folgende Intervalle angewendet werden: 1. die grosse und kleine Secunde ($c-d$, $cis-d$), 2. die grosse und kleine Terz ($c-e$, $e-g$, $e-gis$, $cis-e$), 3. die reine Quarte ($c-f$, $f-b$), 4. die reine Quinte ($c-g$, $b-f^1$) und 5. ausnahmsweise die reine Octave ($c-c^1$, $cis-cis^1$). Ferner galt die Regel: Alle Intervalle, die grösser als die Terz sind, dürfen nicht zweimal hinter einander in derselben Richtung vorkommen und überhaupt sind mehrere grosse Sprünge in einer Richtung (a) zu vermeiden, wenn nicht etwa einer Quarte eine Quinte folgt (b) oder umgekehrt (c), der dritte Ton also die Octave des ersten ist. (Vgl. Bellermann, Contrapunkt, S. 52 ff.).



Hiermit sind die Regeln des Contrapunkts über die melodische F. erschöpft; bemerkt muss aber noch werden, dass sich Abweichungen von diesen Regeln selbst in der Blüthezeit des strengen Satzes vorfinden. — Die Zusammenklänge entstehen nach der contrapunktischen Auffassungsweise nur durch das Zusammentreffen mehrerer Stimmen. Die Contrapunktiker kennen daher auch keine Harmonien oder Accorde, sondern nur Intervalle und Intervallverbindungen (s. Consonanz und Dissonanz); sie sprechen deshalb auch nicht von harmonischen F.n, sondern nur von der F. der Intervalle. Die Gesetze, welche im strengen Satze in dieser Beziehung für die F. von einer Consonanz zu einer Dissonanz und für die Umkehrung dieser Schritte gelten, sind aus den Artikeln Consonanz und Dissonanz, Auflösung, Vorbereitung u. s. f. ersichtlich und mögen daselbst nachgelesen werden. Zwei dissonirende Zusammenklänge durften einander gar nicht unmittelbar folgen, ausser allenfalls in der Cambista (s. d.). Es sind daher nur noch diejenigen Regeln aufzuführen, die für die Fortschreitungen zwischen consonirenden Zusammenklängen galten. Aus dem Artikel Consonanz und Dissonanz ersieht man, dass alle heute als Consonanzen giltigen Zusammenklänge auch damals für Consonanzen galten, mit der Ausnahme, dass unser heutiger Quartsextaccord wegen der Quarte zu den Dissonanzen zählte, während die erste Umkehrung unseres verminderten Dreiklanges (also der Zusammenklang von Basston, kleiner Terz und grosser Sexte) für eine Consonanz gehalten wurde. Die consonirenden Intervalle theilte man ein in vollkommene (Einklang, reine Octave und reine Quinte) und unvollkommene (grosse und kleine Terz, grosse und kleine Sexte) Consonanzen. Auf diese Unterscheidungen gründen sich nun folgende Gesetze: 1. »Von einer vollkommenen zu einer andern vollkommenen Consonanz darf man nur in der Gegen- und Seitenbewegung (s. d.) fortschreiten« (a). 2. »Von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz darf ebenfalls nur durch die Gegen- und Seitenbewegung geschritten werden« (b). 3. »Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen (c), oder von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen Consonanz (d) dürfen alle drei Bewegungsarten stattfinden«. 4. »Der Einklang ist nur auf leichter Zeit gestattet«. 5. »Der Gang vom Einklang in ein anderes consonirendes Intervall (e), namentlich in gerader Bewegung, ist verboten« (Bellermann, Contrapunkt S. 64). 6. Die Anwendung der Battuta (s. d.) gilt bei einzelnen Contrapunktikern auch für fehlerhaft. 7. »Gleichartige Intervalle mehrfach nach einander anzuwenden, ist unschön« (f). Aus diesen Regeln ergeben sich

die Gesetze für F.n zwischen drei- und mehrstimmigen Zusammenklängen von selbst.

The image contains six musical examples, labeled a through f, illustrating voice leading and chord progressions. Each example is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). Below the notes are figured bass numbers (F.n) indicating the intervals between notes.

- a.** Shows a sequence of chords with figures: 8. 5., 8. 5., 8. 5., 8. 5., 8. 5., 8. 5., 8. 5., 3. 5., 6. 8.
- b.** Shows a sequence of chords with figures: 10. 5., 6. 5., 6. 5., 8. 5., 5. 3., 8. 6., 5. 6.
- c.** Shows a sequence of chords with figures: 5. 6., 5. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 6. 8.
- d.** Shows a sequence of chords with figures: 5. 6., 5. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 6. 8.
- e.** Shows a sequence of chords with figures: 5. 6., 5. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 6. 8.
- f.** Shows a sequence of chords with figures: 5. 6., 5. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 3. 6., 6. 8.

Die Regeln 1. und 2. schliessen bekanntlich das sogenannte Octaven- und Quintenverbot ein (s. Octave und Quinte), welches noch jetzt vielfache Anerkennung findet. Weiteres hierüber lese man in den specielleren Artikeln nach. — Ueber die Berechtigung zur Aufstellung dieser Gesetze der F. gilt dasselbe, was unter Consonanz und Dissonanz über den Werth des strengen Satzes überhaupt gesagt wurde. — Die Thatsache, dass die Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts sich nicht mehr an dieselbe banden, musste die Theoretiker veranlassen, die Giltigkeit jener Gesetze genauer zu prüfen. In vorurtheilsfreier und geistvoller Weise war in dieser Beziehung namentlich Johann Mattheson thätig; er hat mit grossem Scharfsinn das Unhaltbare der alten Lehre nach vielen Seiten hin nachgewiesen. Man kam schliesslich dahin, den alten F.sgesetzen nur bedingte Giltigkeit zuzugestehen; im Uebrigen betrachtete man das als massgebend, was tüchtige Meister gebraucht hatten, und stellte das Ohr als einzigen und letzten Richter hin, — während man auf eigentliche wissenschaftliche Erklärungen und Begründungen mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit verzichtete. Ueber diesen Standpunkt sind einige Theoretiker noch jetzt nicht hinausgekommen. Was Vorurtheilslosigkeit beim Forschen, Gründlichkeit in der Untersuchung, Allseitigkeit der Bildung, Feinheit des Gehörs und Gediegenheit des Geschmackes betrifft, so werden alle Anhänger dieser Ansicht, auch die neuesten und bedeutendsten unter ihnen nicht ausgenommen, von Gottfr. Weber übertroffen. Seiner Ansichten muss daher auch hier wieder eingehender gedacht werden. — Als Grundlage bei melodischen F.n gelten ihm die Dur- und die Molltonartleiter, und zwar die letztere in der aufwärts und abwärts unterschiedenen Form (s. Molltonartleiter). »Die stufenweise F. ist die natürlichste; der sprungweisen kann das Gehör nicht so leicht folgen«. »Ein Sprung ist gerechtfertigt: 1. nach einem Einschnitte oder Ruhepunkte (a) und dann selbst nach dem kürzesten Abschnitte, 2. bei stimmiger Brechung (b), 3. wenn die einander folgenden Töne derselben Harmonie angehören (c), 4. zwischen den Tönen

zweier Accorde, die einen sehr gewöhnlichen Harmonieschritt bilden (*d*), 5. in Hauptstimmen eher als in Nebenstimmen, besonders aber in der Bassstimme und in der Melodie für concertirende Instrumente. »Weite Sprünge sind herber als enge. Die Octave ist gar kein Sprung. Die Regeln gegen die Anwendung übermässiger Intervalle und besonders gegen die übermässige Secunde sind, so allgemein aufgestellt, unrichtig; das Schneidende ist oft sogar Ausdrucksmittel. Die Sprünge wirken überhaupt sehr verschieden nach Tonart und Harmonisirung. Bei langsamer Bewegung sind dieselben minder anstössig als bei schneller. Singstimmen sind immer mehr stufenweise zu führen. »In der Bassstimme sind am häufigsten die Sprünge von Grundton zu Grundton, seltener zwischen Beütönen. Am häufigsten werden nächstdem noch die Sprünge von und zu der Terz des Grundtones verwendet. Die Sprünge von und zu der Quint eines Accordes sind nicht gut, ausgenommen, wenn ein Quartsextaccord auf guter Taktzeit steht. Sprünge in die Septime eines Accordes wirken auch oft schlecht. »Bei Stellen, denen eine stimmige Brechung (s. d.) zu Grunde liegt, gelten ausserdem auch noch die Gesetze der harmonischen F. in grösserer oder geringerer Strenge. »Eine Stimme kann von jeder Hauptnote aus den eine grosse oder kleine Secunde darunter oder darüberliegenden Nebenton ergreifen. Jeder Nebenton muss in seinen Hauptton fortschreiten. Diese Töne heissen »Durchgänge«, »Zwischennoten«, »Neben- und »Hilfstöne« (s. d.). Jeder chromatische Nachbarton muss durch die chromatische Veränderung seinem Haupttone genähert werden, sonst klingt er unangenehm und störend. Hiermit sind die Regeln über melodische F. erschöpft.

Mit den harmonischen F.n beschäftigt sich die letzte Hälfte des zweiten Bandes und fast der ganze dritte und vierte Band von Webers Werke (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«). Der zweite Band behandelt die harmonischen F.n im Allgemeinen. Zunächst theilt sie Weber ein in leitergleiche und in ausweichende F.n. Weiter unterscheidet er die Schritte dann nach der Entfernung zwischen den Grundtönen der verbundenen Accorde. »Die Zahl der möglichen F.n ist sehr gross. Selbst sehr fernliegende F.n können unter Bedingungen gerechtfertigt werden. Es können nämlich vielerlei Bedingungen mildernd einwirken, z. B. langsameres Zeitmass, gemeinschaftliche Töne, Lage auf leichter oder schwerer Taktzeit, Abwechslung von Forte und Piano, sequenzenartige F., wenn ein rhythmischer Einschnitt zwischen beiden Accorden liegt, die Mehrdeutigkeit der Accorde. »Es lässt sich also nicht im Allgemeinen bestimmen, welche Harmoniefolgen gut, welche nicht gut sind; nur im einzelnen Falle lässt sich etwas sagen. »Am rechten Orte und auf rechte Art ist jede F. erlaubt, trotz dem Verbote. Er betrachtet dann die einzelnen leitereigenen F.n, geordnet nach der Entfernung der Grundtöne, insofern diese F.n häufiger oder seltener gebraucht werden; dabei bespricht er zunächst die Folge von Dreiklängen, dann die F. von und zu den Septimenaccorden. Die Accorde bezeichnet er nach der Stufe, welche ihre Grundtöne in der Tonartleiter einnehmen. Eine grosse römische Ziffer bezeichnet einen Durdreiklang, eine kleine einen Molldreiklang; für den verminderten Dreiklang wird eine kleine ^o zugesetzt, während bei einem Septimenaccorde eine arabische ⁷ der römischen Ziffer

beigefügt wird. I. Ueber leiter-treue Fortschreitungen fand Weber nun Folgendes: A. Verbindungen von zwei Dreiklängen: 1. Secundenfolgen: I II in Dur, I Π^0 in Moll klingt nicht gut, wenn bei II oder Π^0 der Grundton im Basse, und die Quinte im Diskant liegt; II III in Dur (in Moll nicht möglich) kommt vor; III IV in Dur kommt selten vor; IV V in Dur und iv v in Moll ist sehr häufig; V vi in Dur und V VI in Moll ist vorhanden; vi vii^0 in Dur und VI vii^0 in Moll ist nur in Sequenzen gebräuchlich; vii^0 I in Dur und vii^0 i in Moll gilt meist als V^7 I resp. V^7 i. — 2. Terzen-F.n: I III (Dur) sehr selten; Π IV (resp. Π^0 iv) ziemlich selten; III V selten und hart; IV vi (resp. iv VI) immer herbe und selten; V vii^0 (resp. V vii^0) klingt wie V^7 V^7 ; vi I (resp. VI i) gebräuchlich; vii^0 Π (resp. vii^0 Π^0) ist mehrdeutig. — 3. Quarten-F.n: I IV (resp. i iv) häufig; Π V (resp. Π^0 V) sehr gewöhnlich; III vi (Dur) selten; IV vii^0 (resp. iv vii^0) zweideutig als IV V^7 (resp. iv V^7); V I (resp. V i) kommt fast in jedem Takte vor; vi Π (resp. VI Π^0) ist vorhanden; vii^0 Π (resp. vii^0 Π^0) ist zweideutig. — 4. Quinten-F.n (od. Unterquarten-F.n): I V (resp. i V) ist sehr häufig und gewöhnlich; Π vi (resp. Π^0 VI) selten; III vii^0 in Dur ist selten und fremdartig; IV I (iv i) sehr häufig; V Π (V Π^0) gebräuchlich; vi III in Dur kommt nur in Sequenzen vor; vii^0 IV (vii^0 iv) ist mehrdeutig. — 5. Sexten-F.n: I vi (i VI) ist gebräuchlich; Π vii^0 (Π^0 vii^0) mehrdeutig; III I in Dur ist fremdartig; IV Π (iv Π^0) gebräuchlich; V Π (V Π^0) etwas selten; vi IV (VI iv) gebräuchlich; vii^0 V (vii^0 V) mehrdeutig. — 6. Septimen-F.n: I vii^0 (i vii^0) ist mehrdeutig, ausgenommen in Sequenzen; Π I (Π^0 i) ist nur bei Umkehrungen der Accorde (als Sextaccorde) gebräuchlich, klingt aber bei Anwendung der Stammformen wunderbarlich; III Π ist in Dur fremd; IV III in Dur kommt vor; V IV (V iv) seltener als IV V (iv V); V vi (V VI) möglich; vii^0 VI (vii^0 vi) ist mehrdeutig. — B. Auf einen Dreiklang folgt ein Septimenaccord: Nur bei Secunden-, Quarten- und Sexten-F.n ist die Vorbereitung der Septime möglich; daher können auch nur diese F.n bei Verbindungen von Dreiklängen und Septimenaccorden angewendet werden. Unter ihnen ist I V^7 (i V^7) ebenso häufig im Gebrauch wie I V (i V); Π IV^7 (Π^0 iv^7) ist nicht brauchbar. — C. Auf einen Septimenaccord folgt ein Dreiklang: Cadenzen: 1^a. Natürliche Hauptcadenzen (wenn der Hauptseptimenaccord in einen Dreiklang fortschreitet, dessen Grundton eine Quarte über dem Grundtone des Hauptseptimenaccordes liegt): wird sehr häufig angewendet. — 1^b. Trug-Hauptcadenzen (wenn der Hauptseptimenaccord in irgend einen andern leitergleichen Dreiklang fortschreitet): am gebräuchlichsten sind die Schritte V^7 vi (V^7 VI); die andern sind alle viel ungebräuchlicher, V^7 Π (V^7 Π^0) kommt indessen vor; V^7 III in Dur klingt befremdend; V^7 IV (V^7 iv) ist mit Behutsamkeit anzuwenden. — 2^a. Natürliche Nebencadenzen (wenn auf einen Nebenseptimenaccord in Quarten-F. ein leitergleicher Dreiklang folgt): gebräuchlich sind nur I⁷ IV und Π^7 V in Dur; Π^7 schreitet übrigens oft in einen übermässigen Sextaccord fort. — 2^b. Trug-Nebencadenzen (wenn auf einen Nebenseptimenaccord irgend ein anderer leitergleicher Dreiklang folgt): dieselben sind nur selten gebräuchlich, allenfalls noch Π^7 I (Π^0 i). — D. Zwei leiter-treue Septimenaccorde folgen einander (leiter-treue Cadenzvermeidungen): eine ganze Reihe von ihnen sind unbrauchbar, weil sie keine Vorbereitung der Septime zulassen würden; von den übrigen sind am gewöhnlichsten die hierhergehörigen Quarten-F.n (vi^7 Π^7 V^7); alle andern sind mehr oder weniger ungewöhnlich. — II. Ausweichende Harmoniefolgen: »Es sind 6616 Fälle möglich, eine vollständige Betrachtung ist daher unmöglich«. »Keiner ist verboten, sondern jeder am rechten Orte erlaubt«. Im dritten Bande bespricht Weber die F. der einzelnen Töne in den verschiedenartigen harmonischen F.n. Er kommt hierbei zu folgenden Resultaten. »Bei den F.n von Dreiklang zu Dreiklang ist die F. der einzelnen Töne meist frei; nur die Terz des Dominantdreiklanges in dem Schritte V I (resp. V i) will aufwärts schreiten oder springen, und dem entsprechend auch diejenige des tonischen Dreiklanges in der Harmoniefolge von I IV (i iv)«. »In allen andern Zusammenklängen fordern einzelne Töne eine bestimmte F. Diese Töne heissen strebende Töne, und die von ihnen geforderte F. heisst ihre

Auflösung« (s. d.). »In dem Hauptseptimenaccorde ($g-h-d^1-f^1$) sind A. die Septime (f^1), B. die Terz (h) solche strebende Töne. A. Die Septime strebt eine Stufe abwärts (in die Terz der Tonart). Es kann dem Hauptseptimenaccorde folgen: I. der tonische Dreiklang (natürliche Hauptcadenz), II. ein anderer Dreiklang derselben Tonart (Trug-Hauptcadenz), III. ein anderer Septimenaccord (vermiedene Hauptcadenz)«. »Bei der natürlichen Hauptcadenz ist die F. der Septime in die Terz des tonischen Dreiklanges die normale F.; indessen kann dieser Ton auch aufwärts oder sprungweise fortschreiten, namentlich wenn derselbe verdoppelt ist, oder wenn andere Töne als »Durchgänge« u. s. f. auftreten«. »Bei Trug-Hauptcadenzen ist das Streben der Septime nach der nächst tieferen Tonstufe noch stärker, als bei der natürlichen Hauptcadenz, wenn der betreffende Ton in dem folgenden Accorde enthalten ist; das gilt besonders, wenn die Septime in der Hauptstimme liegt«. »Wenn bei vermiedenen Hauptcadenzen der zweite Septimenaccord den Auflösungston der Septime enthält, so strebt dieser Ton des ersten Accordes in einem solchen Schritte ganz entschieden nach seiner Auflösung«. »In allen andern Fällen ist die F. der Septime des Hauptseptimenaccordes frei, z. B. 1. wenn eine leitereigene Harmonie folgt, die den Auflösungston nicht enthält ($V^7 \text{ II}$, $V^7 \text{ II}^0$, $V^7 \text{ IV}$, $V^7 \text{ IV}$); 2. wenn eine ausweichende Harmonie folgt ($C: V \text{ I } V^7 a: V \text{ I}$); 3. so lange V^7 bestehen bleibt, also kein Harmonieschritt stattfindet«. — B. »Die Terz des Hauptseptimenaccordes strebt aufwärts in die Tonika«. »Bei der natürlichen Hauptcadenz ist dieses Streben nur dann nicht fühlbar, wenn die Tonica im nächsten Accorde ohnedies vorhanden ist; die Terz wird in diesem Falle, sobald sie in einer Mittelstimme liegt, in die Dominante der Tonart geführt, damit der tonische Dreiklang vollständig sein soll. Dasselbe findet statt, wenn die Terz verdoppelt ist«. »Bei Trug-Hauptcadenzen strebt dieser Ton aufwärts, sobald die Nachbarstufe in dem folgenden Accorde enthalten ist«. »In den vermiedenen Hauptcadenzen tritt dieses Streben der Terz noch stärker hervor, sobald nur ein Accord folgt, der den betreffenden Ton enthält; eine Ausnahme findet nur bei der Folge von $V^7 \text{ I}^7$ statt, wo die Terz des ersten Accordes lieber als Septime des zweiten liegen bleibt«. »Frei ist die F. der Terz des Hauptseptimenaccordes in allen andern Fällen ($V^7 \text{ II}$, $V^7 \text{ II}^0$, $V^7 \text{ VII}^0$, $V^7 \text{ III}^7$ u. s. f.)«. — »Dem Hauptseptimenaccorde wird oft noch die grosse oder die kleine None (als »selbstständige None«) beigefügt. Dieser Ton strebt immer eine Stufe abwärts, sobald der betreffende Ton nur in der folgenden Harmonie vorkommt. Bei Trug-Hauptcadenzen kommt diese None übrigens fast nie vor«. »Sobald kein anderer Accord als der Hauptseptimenaccord folgt, oder sobald der Auflösungston der None nicht im folgenden Accorde enthalten ist, so hat die selbstständige None eine freie F.«. — »In den Nebenseptimenaccorden ist 1. die Septime, 2. die Terz und 3. unter Bedingungen auch die Quinte strebend.« »Die Septime strebt in allen den Fällen eine Stufe abwärts, in denen der betreffende Ton im Auflösungsaccorde vorkommt; die Terz strebt dann bald aufwärts, bald abwärts; die Quinte äussert dieses Streben nur, wenn sie falsch (vermindert) ist, und dann strebt sie eine Stufe abwärts«. — Weiter lässt sich dann Weber auf die F. nicht accordischer Töne (Durchgänge, Nebennoten u. s. f., s. d.) aus. Hier führt er alles auf den Grundsatz zurück, »dass jeder derartige Ton in seinen Hauptton, also eine kleine oder grosse Secunde aufwärts oder abwärts fortschreiten muss«. Das Weitere ergibt sich von selbst aus den betreffenden Specialartikeln (»Durchgang« u. s. f.). — Der vierte Band endlich behandelt die harmonischen F.n in Rücksicht darauf, wie sich die Stimmen im Verhältniss zu einander fortbewegen; besonders umgehend bespricht Weber hier die parallelen Stimm-F. Alles von ihm gefundene lässt sich in folgende Sätze zusammenfassen, zu deren Verständniss man aber die Artikel: »Parallelen«, »Octaven«, »Quinten« u. s. f. nachzulesen hat. 1. »Secundenparallelen sind meist anstössig; in Mittel- und Begleitungsstimmen sind dieselben jedoch mitunter gestattet«. 2. »Terzenparallelen galten früher für ganz besonders verboten (»*Mi contra Fa est diabolus in musica*«); aber nicht die Terzenparallelen sind schuld am Uebelklange«. 3. »Quartenparallelen wirken wenig günstig; eine Folge von Quartsextaccorden oder zweistimmigen Quarten wirkt unangenehm,

während Quartparallelen in Sextaccorden nicht so unangenehm sind«. 4. Quintenparallelen: »Ihr Verbot wurde früher für sehr wichtig gehalten. Das unbedingte Verbot ist ebenso unrichtig, als sein unbedingtes Verschweigen. Sowohl die alten Ultra wie die neuen Liberalen irren, weil beide die Sache von zu beschränkten Gesichtspunkte aus ansehen. Parallele Quintenschritte sind unangenehm, aber nur dann, wenn sie hervortreten; das Unangenehme schwindet um so mehr, je mehr die parallele Bewegung verdeckt ist. Auch noch andere Ursachen machen sie oft weniger bemerklich. Ob und wann sie zu vermeiden sind, darüber lassen sich haarscharfe Regeln nicht geben. Man meide aber lieber Quintenparallelen, theils weil andere Ohren oft da Anstoss nehmen, wo unser eigenes Ohr nichts Anstössiges findet, theils auch, um sich nicht der Kritik manches affectirt delikaten Pedanten blöszugeben, — was man ja immer lieber vermeidet«. 5. »Sextenparallelen sind nur umgekehrte Terzenparallelen, und gilt hier dasselbe, was von den letzteren gesagt wurde«. 6. »Septimenparallelen sind nichts als umgekehrte Secundenparallelen, — doch klingen sie besser und an manche hat sich unser Ohr sehr gewöhnt«. 7. Octavenparallelen: »Ueber sie gilt dasselbe, was über die Quintenparallelen zu sagen war. — Was die Zahl der gestatteten melodischen und harmonischen F.n betrifft, so sind bis jetzt nur wenige Theoretiker über G. Weber's Ansichten hinausgekommen; auch hinsichtlich der Auswahl hat Weber's feines Ohr in den meisten Fällen das Richtige getroffen, wenn er in einzelnen Dingen auch noch nicht weit genug geht und namentlich seine Behauptungen über das häufigere oder seltenere Vorkommen gewisser F.n nur in Beziehung auf die von ihm selbst näher untersuchten Compositionen (es sind besonders die von J. Haydn und W. A. Mozart) zutreffend sind. Dass G. Weber aber nicht seine Behauptungen auf bestimmte Principien zurückzuführen sucht, sondern einer solchen systematischen Begründung geradezu abgeneigt ist, das macht seine Theorie unzulänglich und einseitig. Hieraus wird ihm nun freilich kein Einsichtiger einen allzuschweren Vorwurf machen können, wenn man bedenkt, dass alle damals vorhandenen derartigen Versuche vor Weber's vorurtheilsfreiem und scharfsinnigem Geiste theils unzulänglich, theils unwissenschaftlich erscheinen mussten, und dass ihm daher jene Vorarbeiten, trotz ihrer nicht geringen Zahl, bei seinen Untersuchungen wenig nützen konnten; andererseits wird aber auch jeder Sachkenner ohne Weiteres zugeben müssen, dass das Bestreben der Theoretiker, bestimmte Principien aufzufinden, ein vollkommen berechtigtes ist, wenn anders die Tonkunst in Natur und Wesen des Menschengenies begründet sein soll. — Die Untersuchungen über die F. verbanden sich fast immer mit den Untersuchungen über die Harmonie im Allgemeinen; Mittheilungen über solche zu verschiedenen Zeiten gemachte Versuche einzelner Forscher findet man daher in den Artikeln Consonanz und Dissonanz, Harmonik, Harmonielehre (s. d.) u. s. w. Dort findet man auch alle nach irgend einer Seite hin wichtigen Schriften über diesen Gegenstand aufgezählt. — Hier bleibt nur übrig, diejenigen Anschauungen anzudeuten und zu kritisiren, die noch jetzt in grösseren Kreisen Anklang finden, um schliesslich zu meiner eigenen Auffassung von der Sache übergehen zu können. — Es giebt nun zunächst eine Anzahl von Theoretikern, welche die Gesetze des strengen Satzes noch jetzt als berechtigt anerkennen, die aber für gewisse Leute oder in besonderen Fällen »Ausnahmen«, »Licenzen«, »geniale Freiheiten« u. dergl. gestattet wissen wollen, und dementsprechend ganz in demselben Sinne von »strengem« und »freiem« Satze reden, wie man wohl mitunter von einer strengen und milden Moral spricht. Derartige Anschauungen widerlegen sich aber ganz von selbst. »Ist ein Gesetz richtig, d. h. vernünftig und nothwendig, so muss es für Alle und für alle Fälle gelten; soll es Ausnahmen erfahren, so müssen diese, als Untergesetze, gleichfalls auf Vernunft und Nothwendigkeit begründet sein«. (A. B. Marx, »Compositionslehre«, I. S. 516). Ebenso wenig Berechtigung wird man denen zugestehen wollen, nach deren Ansichten die Musik von der Zeit an in Verfall gerathen sein soll, in welcher die Componisten anfangen, sich von den Regeln des strengen Satzes zu emancipiren; man müsste sonst die Blüthe der Tonkunst mit Palestrina abschliessen lassen, und selbst dieser Meister ist ja nicht ganz

Accorde sollen (Allgem. Musikh. S. 230) Zusammenhang haben 1. durch gemeinschaftliche Töne (C: I V), 2. als tonische Accorde verwandter Tonarten (C: I a.: 1), 3. dadurch, dass der eine Neigung oder Nothwendigkeit zeigt, sich aufzulösen. Der erste Grund liesse sich hören, auch ohne weiteren Nachweis; wie aber nach den beiden andern Bedingungen ein Zusammenhang hergestellt werden soll, ist vollkommen unerfindlich. Was Punkt 2 betrifft, so kann die Verwandtschaft zwischen zwei Tonarten doch nur erkannt werden, wenn beide Tonarten zur Darstellung gelangen; denn sie selbst sind ja nichts weiter als Tonfamilien. Wie soll sich nun aber der Zusammenhang zwischen zwei Dingen herstellen lassen durch die Verwandtschaft zweier anderer Dinge, ohne dass diese Dinge selbst und die Verwandtschaft zwischen ihnen erkennbar ist. Weitzmann (»Harmoniesystem«) beutet freilich diese sinnlose Behauptung noch weiter aus; denn nach seiner Anschauung soll der Zusammenhang zwischen zwei Accorden dadurch hergestellt werden, dass beide Accorde Bestandtheile 1. derselben, 2. verschiedener Tonarten sind. Aber deshalb verliert die Marx'sche Behauptung noch nichts an ihrer Unrichtigkeit. Der dritte Punkt bleibt bei Marx ebenfalls unerklärt, und er kann daher unmöglich selbst zur Erklärung eines anderen Vorganges benutzt werden. — Ein weiterer von Reichel (im Anschlusse an B. Klein's Lehrweise) gemachter Versuch, der bereits unter Consonanzen der Tonart (s. d.) angedeutet wurde und daher hier nicht dargelegt zu werden braucht, ist eben ein Versuch geblieben. — Mor. Hauptmann (»Natur der Harmonik und Metrik« und »Lehre von der Harmonik«) betrat hinsichtlich der melodischen F. bei seinen Untersuchungen den richtigen Weg, obwohl er ihn auch hier nicht vollständig und consequent verfolgt hat. Er construirte die Tonartleitern, wenn auch für Moll nicht ganz richtig, und sucht somit nachzuweisen, warum diese die melodische Grundlage bilden müssen. Auch für einzelne chromatische F.n findet Hauptmann Erklärungen, und zwar dadurch, dass er eine Moll-durtonartleiter (a) und Leitern für gemischte Tonsysteme (Tongeschlechter (b) annimmt. Auch die chromatische Scala sucht er zu entwickeln und zwar als eine Leiter für eine Modulation durch nahe verwandte Tonarten. Er gelangt u. A. zu dem Schlusse, dass die in seinen Leitern möglichen verminderten Intervalle (Septime, Quinte, Quarte und Terz) sangbar seien, während er die übermässigen (Secunde, Quarte, Quinte und Sexte) als unmelodisch verwirft. Wie wenig dieses mit der Praxis selbst der feinhörigsten Componisten übereinstimmt, beweisen die beiden unter (c) mitgetheilten Beispiele, die mit Leichtigkeit hätten vermehrt werden können.

a. b.

c. (Fr. Schubert, Winterreise) (W. A. Mozart)

müd' ich bin, da ich zur Ruh naht dir bei ih-ren Stür-men

In Beziehung auf die harmonischen F.n sind die Hauptmann'schen Anschauungen schon an sich unhaltbar, abgesehen davon, dass in einer Musik, welche dieser Theorie stricte entspräche, nach Hauptmann's eigenem Ausspruche sich »alle Tonstücke in derselben Weise gleichen müssten, wie dieses bei den ägyptischen Sculpturen der Fall sei«. Bei ihm zerlegt sich der Weg von einem Accorde zu einem etwas entfernten Accorde in mehrere »Stationen, bei denen nur im Schnellzuge nicht angehalten wird«. Die meisten Schritte werden demnach elliptische oder katechrestische F.n. So sollen die Schritte bei a. verständlich werden durch die bei b. angegebenen Grundlagen. Wie soll es nun aber zugehen, dass a. wie b. klingt, dass also das Ohr etwas gar nicht Vorhandenes und auch gar nicht Vernehmbares als Vermittlung annehmen kann? und wie ferner soll sich dieser Vorgang bei Har-

moniefolgen wie auf S. 612 ff. gestalten? Die Unhaltbarkeit dieser Auffassung liegt auf der Hand. —



Die Versuche anderer Theoretiker schliessen sich der einen oder der anderen von den angegebenen Ansichten mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit an. — Einen wesentlich andern Weg schlugen die Physiker und Physiologen ein; sie gingen dabei, wie sich von selbst versteht, entschieden wissenschaftlicher zu Werke, als die namhaft gemachten Theoretiker. Die Philosophen dagegen haben für die Lehre von den F.n noch weniger etwas Nennenswerthes gefunden, als auf anderen Gebieten der Musiktheorie (s. Consonanz und Dissonanz). Von den Ansichten der Physiker haben augenblicklich besonders diejenigen allgemeineren Anklang gefunden, welche von Helmholtz (»Lehre von den Tonempfindungen«) ausgingen, oder doch im Wesentlichen auf den Anschauungen dieses Forschers basiren. In Beziehung auf die Lehre von den F.n ist die Helmholtz'sche Auffassung erweitert durch A. von Oettingen (»Harmoniesystem in dualer Entwicklung«); ich gebe daher Einzelnes gleich in der v. Oettingen'schen Fassung, und zwar glaube ich hierzu ein um so grösseres Recht zu haben, als Helmholtz in der dritten Auflage seines Werkes von den Leistungen v. Oettingen's beifällig Akt nimmt. Hinsichtlich der melodischen F. wird folgendes Gesetzaufgestellt: 1. »Verwandt im ersten Grade nennen wir Klänge, welche entweder zwei gleiche Partialtöne (s. d. und unter »Akustik«) haben, oder welche Partialtöne eines und desselben Grundtones sind« (v. Oett. a. a. O. S. 48). 2. »Verwandt im zweiten Grade sind Klänge, welche mit demselben dritten Klange im ersten Grade verwandt sind« (Helmh. a. a. O. S. 420). Im ersten Grade verwandt sind demnach die Töne c und a resp. f und as , denn c und a sind Obertöne des Klanges F_1 ($F c f a$), f und as haben denselben Oberton c''' ($f f' c'' f'' a'' c'''$ resp. $as as' as'' as''' c'''$). Im zweiten Grade sind die Töne h und c' resp. c' und d' mit einander verwandt, da jeder von ihnen im ersten Grade mit dem Tone g verwandt ist. Die Verwandtschaft des zweiten Grades ist viel schwerer erkennbar, und auch im ersten Grade giebt es verschiedene Stufen, je nachdem die zusammentreffenden Obertöne stärker oder schwächer sind. Es sind nun gegen diese Anschauungen sehr verschiedenartige und gewichtige Einwürfe gemacht worden, wie denn z. B. »Das Gefühl für die Verwandtschaft der Töne« doch unmöglich, wie dieses aus der Helmholtz'schen Ansicht resultirt »nach den verschiedenen Klangfarben verschieden sein kann« (Helmh. a. a. O.). Nach meiner Auffassung genügt aber für den Beweis der Unzulänglichkeit dieser Erklärungsweise schon einfach die Thatsache, dass die Componisten oft F.n verwenden, die nach der Helmholtz'schen Erklärungsweise unerlaubt sein würden. So vermag weder Helmholtz noch v. Oettingen für die Töne der übermässigen Secunde und der übermässigen Quarte eine Verwandtschaft irgend eines Grades nachzuweisen; die auf S. 610 angeführten Beispiele beweisen daher die Unzulänglichkeit jener Lehren. — Helmholtz kennt nun neben dieser Verwandtschaft noch eine Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe; diese Art der Ton-Verwandtschaft wird später noch näher besprochen werden, da ich in dieser Beziehung Helmholtz vollkommen zustimme und sogar noch weiter gehe, als dieses Helmholtz für nöthig hält. — Ueber die harmonischen F.n stellt Helmholtz folgende Hauptpunkte auf. »Die Accorde sind Vertreter gewisser Grundklänge, deren harmonische Obertöne sie enthalten«. So ist der C -durdreiklang Vertreter eines C -Klanges; der C -mollaccord

dagegen vertritt theils einen *C*, theils einen *Es*-Klang. Ueber die Verwandtschaft zwischen Accorden gilt demnach im wesentlichen dasselbe, wie über die Klangverwandtschaft überhaupt. »Direkt verwandt sind zwei Accorde, wenn sie einen oder mehrere Töne gemeinschaftlich haben. Im zweiten Grade verwandt sind Accorde, welche beide mit demselben consonanten Accorde direkt verwandt sind« (Helmh. a. a. O. 454). »Wenn zwei Accorde neben einander gestellt werden, welche nur im zweiten Grade verwandt sind, wird dies im Allgemeinen als ein jäher Sprung empfunden werden. Wenn aber der Accord, welcher die Verbindung herstellt, ein Hauptaccord der Tonart ist, und daher schon häufig gehört wurde, ist die Wirkung nicht so auffallend (S. 540). Hiernach müsste der Accord *cis—e—gis* mit *c—e—g* viel näher verwandt sein, als z. B. *d—fis—a*, was doch unzutreffend ist. Ferner sind die Accorde in den folgenden Beispielen bei a. immer nur im zweiten Grade verwandt, und die Accorde, welche allenfalls die Verwandtschaft vermitteln könnten, sind weder Hauptaccorde der Tonart, noch sind sie vorher oft gehört worden. Diese F.n müssten sich daher als sehr jähe Sprünge bemerklich machen; dem widerspricht aber wiederum die Praxis der Componisten. Diese Thatfachen beweisen zur Genüge, dass jene Erklärungsweise nicht zutreffend ist. Die Lehre von den harmonischen F.n hat daher von Oettingen auch ganz anders darzustellen gesucht, und er hat allerdings damit scheinbar grössere Vollständigkeit erzielt. Aber auch bei ihm gelten F.n wie die im 6. und 7. Beispiele »kaum verständlich, ohne den vermittelnden Klang *d—fis—a*« (v. Oett. a. a. O. 156), der doch gar nicht vorhanden ist; ja er thut sich noch etwas darauf zu Gute, wenn er den »Beweis dafür gegeben, dass *C*-dur z. B. nicht mit einem um fünf Quintenschritte entfernten *H*-dur verwandt sein kann« (S. 157), und doch kommen derartige F.n oft genug vor. Es bedarf daher nur noch eines Hinweises auf die Aussetzungen, die ich unter Consonanz und Dissonanz (Bd. II. S. 569 dieses Werks) an den v. Oettingenschen Ansichten zu machen hatte, um die Unzulänglichkeit auch dieser Auffassung darzuthun. Uebrigens hält v. Oettingen selbst die Frage über die harmonischen F.n durchaus noch nicht für abgeschlossen, denn er sagt (S. 156) hierüber: »Es wird eine Hauptaufgabe der zukünftigen Musikwissenschaft sein, das Chaos der Möglichkeiten zu sichten« u. s. f. —

a. 1. (Beeth., Op. 90, Son. Emoll).

2. (Mozart, Son. 8, Cdur).

3. (Fr. Schubert, Op. 90. II.). 4. (Schubert, Op. 78),

8va..... loco

5. (Beeth., Op. 81a, Son. car.) 6. (Schubert, 90 II).

7. (Beth., Op. 27 II, Sonate Cismoll). 8. (Beeth., Op. 31 — 29 — II, Dmoll).

9. (Fr. Chopin, Op. 15 III.)

Es erübrigt nun noch, meine Auffassung von der Sache kurz darzulegen, jedes weitere Urtheil aber dem Leser zu überlassen.

(Der Schluss dieses Artikels folgt im nächsten Bande. O. T.)

Verzeichniss

der im dritten Bande enthaltenen Artikel.

- C.**
- Costa Seite 1.
 Costa, Alfonso Vaz da 1.
 Costa, Andrea da 1.
 Costa, Felix Joseph da 1.
 Costa, Francisco da 1.
 Costa, Francisco da C. e Sylva 1.
 Costa, Victorino da 1.
 Costa, Abt 1.
 Costa, Carlo 2.
 Costa, Geronimo Maria 2.
 Costa, Giovanni Maria 2.
 Costa, Giovanni Paolo 2.
 Costa, Lello 2.
 Costa, Margherita 2.
 Costa, Rosa 2.
 Costa, C. 2.
 Costa, Sir Michele 2.
 Costaguti, Vincenzo 3.
 Costomagna, Antonio 3.
 Costantini, Alessandro 3.
 Costantini, Fabio 3.
 Costantini, Livia 3.
 Costanzi, Giovanni 3.
 Coste, Gaspard 3.
 Coste d'Arnobat, Pierre 3.
 Costeley, William 3.
 Cosyn 4.
 Cosyn, John 4.
 Cosyn, Benjamin 4.
 Cosyn, William 4.
 Coti, Ignazio 4.
 Cotillon 4.
 Cotrona, Antonio 4.
 Cotta, Johannes 4.
 Cottage, 4.
 Cottereau, Pater 4.
 Cottonius, Johannes 4.
 Cotumacci, Carlo 4.
 Couac 5.
 Couchet, Jean 5.
 Couchet, Pierre 5.
 Coucy, Regnault de 5.
 Coulé 6.
 Country-dances 6.
 Coup 6.
 Coupert, Antoine Marie 6.
 Coupé 6.
 Coupé détaché 6.
 Couper le sujet 6.
 Coupelle, Pierre de la 6.
 Couperin 6.
 Couperin, Louis 6.
 Couperin, François 7.
 Couperin, Charles 7.
 Couperin, Louise 7.
 Couperin, Nicolas 7.
 Couperin le neveu 7.
 Couperin le grand 7.
 Couperin, Armand Louis 7.
 Cramer, Elizabeth Antoinette 7.
 Couperin, Pierre Louis 7.
 Couperin, Gervais François. Seite 7.
 Couperin, Antoinette Victoire 7.
 Couperin, François 7.
 Couperin, Marie Anne 8.
 Couperin, Marguerite Antoinette 8.
 Coupiren 8.
 Couplet 8.
 Couppey, Felicien le 8.
 Courante oder Corrente 9.
 Courante luthée 9.
 Courbest 9.
 Courbois 9.
 Courcelle, Francesco 9.
 Couriard, Louis 9.
 Courmont, Gräfin von 9.
 Couronne 10.
 Court, Henry de la 10.
 Courtain, Jacob 10.
 Courtaut 10.
 Courteville, John 10.
 Courteville, Raphael 10.
 Courteville, Raphael, Sohn 10.
 Courtney 10.
 Courtois oder Cortois, Jan. 10.
 Courtup, Georg 10.
 Courville, Joachim Thibault de 10.
 Cousin Jacques s. Beffroy de Reigny 11.
 Cousin de Contamine 11.
 Cousin, Jean 11.
 Cousineau, Pierre Joseph 11.
 Coussemaker, Charles Edmond Henri de 11.
 Cousser, Johann Sigismund 12.
 Cousu, Jean de 12.
 Coustures, Charles des 13.
 Coutinho, Francisco José 13.
 Couvenhoven, Johann 13.
 Cowen, Friderick 13.
 Cox, John 13.
 Cox, William 13.
 Coxa, Simeone 13.
 Coyle 13.
 Cozzi, Carlo 13.
 Cozzolani, Chiara Margherita 13.
 Craane 13.
 Craanen, Theodor 14.
 Cracovienne s. Krakowiak 14.
 Craon, Nicolaus 14.
 Craft 14.
 Craig 14.
 Cramer, Gabriel 14.
 Cramer, Heinrich 14.
 Cramer, Jacob 14.
 Cramer, Johann. Seite 14.
 Cramer, Wilhelm 14.
 Cramer, Franz 14.
 Cramer, Johann Baptist 14.
 Cramer, Franz 15.
 Cramer, Karl 15.
 Cramer, Johann Baptist 15.
 Cramer, Johann Thielemann 15.
 Cramer, Carl Friedrich 16.
 Cramer, Kaspar 16.
 Cramer, Kaspar Wilhelm Franz 16.
 Cranford, William 17.
 Crantz, Heinrich 17.
 Cranz, Gustav 17.
 Cranz, Aug. 17.
 Cranz, A. F. 17.
 Crapellet, George August 17.
 Crappius, Andreas 17.
 Crassot, Richard 17.
 Crecquillon, Thomas 17.
 Crecquillon, Cortois 17.
 Credia, Pietro 17.
 Credius, Johann Christian 17.
 Credo 18.
 Creed, Jacob 18.
 Creighton 18.
 Crell, Christian 18.
 Crolle, August Leopold 18.
 Crembalum s. Brummisen und Maultrommel 18.
 Cremona 18.
 Cremonesi, Ambrogio 18.
 Crémont, Pierre 18.
 Creptaculum oder Creptagillum 19.
 Crecquillon, Thomas s. Crecquillon 19.
 Crescendo 19.
 Crescendo il tempo 19.
 Crescendo royal 19.
 Crescendo-Koppel 19.
 Crescendo- oder Decrescendo-Zug 19.
 Crescentini, Girolamo 22.
 Crescimbeni, Giovanni Maria 23.
 Crescini, Adelia 23.
 Crespel, Jean 23.
 Crespel, Wilhelm 23.
 Crespi, Luigia 24.
 Crespi, Carolina 24.
 Creticus 24.
 Crevel de Charlemagne, Napoléon 24.
 Cribrum 24.
 Cricchi, Domenico 24.
 Crisanius, Georg 24.
 Crisoi, Orazio 24.
 Crispi, Pietro 24.
 Crispus, Pater 24.
 Cristelli, Gasparo 24.
 Cristianelli, Filippo 24.
 Cristiani, Lisa s. Christiani. Seite 24.
 Cristofall oder Cristofori, Bartolomeo 24.
 Crivellati, Cesare 25.
 Crivelli, Arcangelo 25.
 Crivelli, Gaetano 25.
 Crivelli, Domenico 25.
 Crivelli, Giovanni Battista 25.
 Croatti, Francesco 25.
 Croce, Giovanni dalla 25.
 Croche 26.
 Croche double 26.
 Croche triple 26.
 Croci, Antonio 26.
 Crodhy 26.
 Croener, Franz Ferdinand von 26.
 Croener, Franz Carl von 26.
 Croener, Anton Albert von 26.
 Croener, Johann Nepomuk von 26.
 Croes, Henri Jacques de 26.
 Croes, Henri de 26.
 Croft, William 26.
 Croisez, Pierre 27.
 Croix, Antoine la, s. Lacroix 27.
 Croix, Pierre de la 27.
 Croma 27.
 Cromas, Semi- 27.
 Cromas, Bis- 27.
 Cromer, Martin 27.
 Cromette 27.
 Cromorne s. Cormorne 27.
 Cron, Joachim Anton 27.
 Cropatus, Georg 28.
 Croque-notes 28.
 Crosdill, John 28.
 Crosse, John 28.
 Crotalum s. Krotalon 28.
 Crotch, William 28.
 Crotellini, Camillo 29.
 Crothusius, Arnold 29.
 Crotti, Arcangelo 29.
 Crouch, Anna 29.
 Crousas, Joseph Peter de 29.
 Crout s. Cruit 29.
 Cruciatii, Maurizio 29.
 Crucifixus s. Credo 29.
 Crüger, Johann 29.
 Crüger, Pancratius 30.
 Cruise 30.
 Cruit 30.
 Cruppi, August 31.
 Crusell, Henric Bernhard 31.
 Crusenius, Hermann 32.
 Crusius, Johann 32.
 Crusius, Martin 32.
 Cruvelli, Marie 32.
 Cruvelli, Sophie 32.
 Crux, Marianne 32.

- Cruz, Seite 32.
 Cruz, Agostinho da 32.
 Cruz, Filippo da 32.
 Cruz, Gaspar da 33.
 Cruz, Joaõ Chrysostomo da 33.
 Csardas 33.
 C. s. 33.
 C-Schlüssel 33.
 Cubellius, August Ferdinand 33.
 Cuculus 33.
 Cudmore, Richard 34.
 Cugnier, Pierre 34.
 Culand-Clré, Marquis de 34.
 Cumoduty 34.
 Cuno, Christoph 34.
 Cuntz, Stephan 34.
 Cuny, Jean 34.
 Cunz, Friedrich August 34.
 Cuper, Gisbert 34.
 Cupis de Camargo, François 34.
 Cupis de Camargo, Jean Baptiste 34.
 Cupre, Jean de 34.
 Curoi, Giuseppe 34.
 Cureus, Joachim 35.
 Currnde 35.
 Curschmann, Karl Friedrich 35.
 Cursus 35.
 Cusinié 36.
 Cuspida 36.
 Custos 36.
 Cutell, Richard 36.
 Cutler, William Henry 36.
 Cutrera, Pietro 36.
 Cuveliers, Jean le 36.
 Cavillier 36.
 Cavillon, Jean Baptiste Philemon de 36.
 Cuzzoni, Francesca, s. Sandoni 36.
 Cybele 36.
 Cybulovský, s. Cibulovský 37.
 Cyklische Folge 37.
 Cyklische Formen 38.
 Cyklus 39.
 Cylindergebläse 39.
 Cylindernuss, s. Nuss 40.
 Cylinderpfeife 40.
 Cylinderquinte 40.
 Cymbal, s. Hackebrett 40.
 Cymbalum 40.
 Cymbalum Hieronymi 42.
 Cymbalum universale, s. Clavicymbalum universale 42.
 Cymbalum perfectum, s. Clavicymbalum universale 42.
 Cymbelbass, s. Cymbalum 42.
 Cymbel gar klein, s. Cymbalum 42.
 Cymbeloctave, s. Cymbalum 42.
 Cymbelpauke, s. Cymbalum 42.
 Cymbelrad, s. Cymbalum 42.
 Cymbelregal, s. Cymbalum 42.
 Cymbel-Scharf, s. Cymbalum 42.
 Cymbelstern, s. Cymbalum 42.
 Cymbelzug, s. Cymbalum 42.
 Cynthus 42.
 Cyprian 42.
 Cyprian, Thascius Caecilius 42.
 Cyterák, Alois 43.
 Cyther, s. Zither 43.
 Czakan, s. Stockböte 43.
 Czapek, L. E. 43.
- Czarth, Georg. Seite 43.
 Czartoryska, Marcellina 44.
 Czázár, Georg, s. Kaiser 44.
 Czeck, Franz Xaver, s. Čech 44.
 Czerny, Karl 44.
 Czerny, Wenzel 45.
 Czineck, s. Schack 45.
 Čapek, Emanuel 45.
 Čapek, Joseph 45.
 Čech, Franz Xaver 46.
 Čejka, Joseph 46.
 Čejka, Valentin 46.
 Čermák, Edler von Luid und Rohans 46.
 Čermák, Anton 47.
 Čermák, J. 47.
 Čermák, Joseph 47.
 Čermák, Wilhelmine 47.
 Černohorský, Boluslav 47.
 Černý, Dominic 48.
 Černý, Franz 48.
 Černý, Joseph 48.
 Černý, Sanctus 48.
 Červenka, Franz 48.
 Červenka, Joseph 49.
 Červený, V. F. 49.
- D.**
- D 51.
 D., s. Abbréviation 52.
 Da 52.
 Da 52.
 Daase, Rudolph 52.
 Dabadie 52.
 Dabadie, Louise Zulmé 52.
 Da capo 52.
 Dach 53.
 Dachs, Joseph 53.
 Dachschweller 53.
 Dachselt, Christian Gottlieb 53.
 Dachser, Jacob 53.
 Dachstein, Wolfgang 53.
 Dacler, Anna 54.
 Dacosta, Isaak 54.
 Dactyli, s. Daktyloi 54.
 Dactylon, s. Daktylion 54.
 Dactylus 54.
 Dadra 54.
 Dämme 54.
 Dämpfer und Dämpfung 54.
 Dänemark 57.
 Dagincourt, Jacques André 57.
 Dagneaux, Pierre 57.
 Dahl, Emma 57.
 Dahler, J. G. 58.
 Dahlström 58.
 Dahmen, Johannes Andreas s. Damen 58.
 Daina oder Dainos 58.
 Daire oder Dairo 58.
 Daktyloi 58.
 Daktyloi Idaloi 58.
 Daktylion 58.
 Dal 58.
 Dalayrac, s. Alayrac d' 58.
 Dalberg, Karl Theodor Anton Maria, Reichsfreiherr von 58.
 Dalberg, Johann Friedrich Hugo von 59.
 Dalibor von Konojed 59.
 Dall, Boderich 59.
 Dalla Bella 60.
 Dallans, Ralph 60.
 Dallery, Charles 60.
 Dallery, Pierre 60.
 Dalloglio, Domenico 60.
 Dalloglio, Giuseppe 60.
 Dallum, Robert 60.
 Dalrymple, Anna Maria 60.
 Dal segno 60.
- Dalvimare, Martin Pierre. Seite 60.
 Dam, Mads Gregers 61.
 Dam, Hermann Georg 61.
 Damas, Friedrich 61.
 Damascenus, Johannes 61.
 Damasus 61.
 Damasus a Sancto Hieronymo s. Brosmann 61.
 Dambruils 61.
 Damcke, Berthold 61.
 Damen, s. Hermann der Damen 62.
 Damen, Johann Andreas 62.
 Damenisation 62.
 Dames, Louis 62.
 Damiani, Francesco 62.
 Damianus 62.
 Damianus, Scipio 62.
 Damm, Friedrich 62.
 Dammas, Hellmuth Karl 63.
 Dambretter 63.
 Damon 63.
 Damon, William 63.
 Damong 63.
 Damophila 63.
 Damoreau - Cinti, Laure Cynthie 64.
 Damoreau-Cinti, Marie 64.
 Damrosch, Leopold 64.
 Damse, Joseph 65.
 Dana, Giuseppe 65.
 Danby, John 65.
 Dance 65.
 Danckelmann, William Bonaventura, Freiherr v. 65.
 Danckelmann, Ernst Freiherr von 65.
 Danckers, Ghislain 65.
 Dancla, Jean Charles 66.
 Dancla, Arnaud 66.
 Dancla, Leopold 66.
 Dandrien, Jean François 66.
 Dankers, Ghislain, s. Danckers 66.
 Daniel 66.
 Daniel, Johann 66.
 Daniel, Salvador 66.
 Daniels 67.
 Danjou, Jean Louis Felicien 67.
 Dann 67.
 Danneley, John Feltham 67.
 Danner, Christian 67.
 Dannström, Johann 68.
 Danyss, Kasimir 68.
 Danzel, John 68.
 Danzi 68.
 Danzi, Innocenz 68.
 Danzi, Margarethe 68.
 Daphnis 69.
 Daquin oder D'Aquin 69.
 Daquin, Louis Claude, s. Arquin d' 70.
 Daquoneus, Johannes 70.
 Darabukkeh 70.
 Darbes, Johann 70.
 Daranda 70.
 Darcis, François Joseph 70.
 Dard 70.
 Darda 70.
 Dardanus 70.
 Dargha oder Sarkoh 70.
 Dargomyžský, Alexander V. 71.
 Darley 72.
 Darmsaiten 72.
 Darondeau, Benoni 76.
 Darondeau, Henri 76.
 Darstellung 76.
 Dascanio, Josquin 77.
 Dasser, Ludwig 77.
 Dasypodius, Conradus 77.
 Dathi, Agostino 77.
 Dati, Vincenzo 77.
 Dattari, Ghinolfo 77.
 Daube, Johann Friedrich 77.
- Daubenrochius, Georgius. Seite 77.
 Daumen, s. Fingersatz 77.
 Dauphin 77.
 Dauprat, Louis François 77.
 Dauscher, Andreas 78.
 Daussoigne, Joseph 78.
 Dautrice, Richard 79.
 Dauvergne, Antoine, s. Auvergne d' 79.
 Davaux, Jean Baptiste, s. Avaux d' 79.
 Davenant, Sir William 79.
 Davenne 79.
 Davia, Lorenza 79.
 David 79.
 David, Prior John of St. 80.
 David, Anton 80.
 David, Felicien 80.
 David, Ferdinand 82.
 David, Giacomo 83.
 David Giovanni 83.
 David, Louis 83.
 David, Louise, s. Dulcken 83.
 Davidoff, Karl 83.
 Davidskrone 84.
 Davidov, Stephan Ivanovi 84.
 Davies, die ältere 84.
 Davies, die jüngere 84.
 Davin, Karl Heinrich Georg 84.
 Davion 84.
 Davis, Mary 84.
 Davis, Hugh 84.
 Davoglio, Francesco 84.
 Davrigny, Charlotte 84.
 Davy, Richard 85.
 Davy, John 85.
 Dayávati, s. Dujavuty 85.
 D. C., s. da capo 85.
 D-dur 85.
 De 86.
 Deamicis, Anna 86.
 Dean, Thomas 87.
 De Ahna, s. Ahna, de 87.
 Debegnus, Giuseppe 87.
 Debegnus, Frau 87.
 Debetas 87.
 Debile oder debole 87.
 Debillemont, Jean Jacques 87.
 Deblots, Louis 87.
 Deborah 87.
 Debrois van Bruyck, Karl 88.
 Debur 88.
 Debut 88.
 Debutiren 88.
 Debutant, -tin 88.
 Decachord 88.
 Decamp 88.
 Decavanti, Giuseppe 88.
 Dechamps, Louis 88.
 Decem 88.
 Deche 89.
 Decima 89.
 Decima tertia 89.
 Decima quarta 89.
 Decima quinta 89.
 Decima sexta 89.
 Decima septima 89.
 Decima septima 89.
 Decima settima 89.
 Decima octava 89.
 Decima ottava 89.
 Decima nona 89.
 Decime 89.
 Decimole 89.
 Deciso oder Decisamente 91.
 Decisissimo 91.
 Declus, Nicolaus 91.
 Decke oder Dach 91.
 Deckel 91.
 Decken 91.
 Decker, Constantin 93.
 Decker, Joachim 93.

- Decker, Pauline von, s. Schätzell, P. von. Seite 93.
 Deckert, Johann Nicolaus 93.
 Declamando 94.
 Declamation 94.
 Decombe 96.
 Décomposé 96.
 Decoration 96.
 Decorationsmusik 97.
 Decortes, Louis 97.
 Décousu 97.
 Decrescendo 97.
 Decupa, s. Decem 97.
 Dedekennus, Georg 97.
 Dedekind, Constantin Christian 97.
 Dedekind, Heinrich 99.
 Dedekind, Henning 98.
 Dedication 98.
 De Dieu 98.
 Dedler, Rochus 99.
 Deducio 98.
 Deering, Richard 99.
 Defesch, Wilhelm 99.
 Deff 99.
 Deficiendo 99.
 Definitiones 99.
 Degen, Matthias 99.
 Degen, Melchior 99.
 Degen, Heinrich Christoph 99.
 Degen, Johann Philipp 99.
 Degeler, Johann Caspar 99.
 Degmaier, Philipp Andreas 100.
 Degola, Andrea Luigi 100.
 Degola, Giocondo 100.
 Degré 100.
 Dehec, Nassovius 100.
 Dehelia, Vincenzo 100.
 Dehn, Siegfried Wilhelm 100.
 Dehnung 101.
 Dehnungsstriche oder Dehnungslinien 102.
 Dehnungspunkte 102.
 Del, Michele 102.
 Del, Silvio 102.
 Deighiáh 102.
 Delimling, Ernst Ludwig 102.
 Delnl, Nicolaus 102.
 Delisbock, Leopold 102.
 Delwes, Anton 102.
 Dekameron 102.
 Dekner, Charlotte 102.
 Del 103.
 Dell' 103.
 Dello 103.
 Della 103.
 Delaire, Jacques Augusto 103.
 Delaman 103.
 Delange, E. F. 103.
 Délassement 103.
 Del' Aulnaye, François Henri Stanislas 103.
 Delaunay 103.
 Delaval 103.
 Delaval, Mad., 103.
 Delavigne, Jean François Casimir 104.
 Delavigne, Germain 104.
 Delcambre, Thomas 104.
 Deldevez, Edouard Marie Erneste 104.
 Deler, F. 104.
 Delfante, Antonio 104.
 Delhaise, Nicolas Joseph 104.
 Deliberato 104.
 Deliberamento, con 104.
 Delicato 105.
 Delicatamente 105.
 Delicatezza, con 105.
 Delitz. Seite 105.
 Dellain 105.
 Dellamaria, Domenico 105.
 Dell' Aqua, Giuseppe 106.
 Della Valle, Pietro, s. Valle 106.
 Delleplanque 106.
 Deller, Florian 106.
 Delmotte, Henri Florent 106.
 Deltombre 106.
 Delphische Spiele 106.
 Del Rio, Martin Anton 106.
 Delusse, Charles 106.
 Delver, Friedrich 107.
 Démancher 107.
 Demanchi, Giuseppe 107.
 Demande 107.
 Demantius, Christoph 107.
 Demar, Sebastian 107.
 Demar, Joseph 108.
 Demar, Therese 108.
 Demelius, Christian 108.
 Demeschki, s. Schamseddin 108.
 Demeter, Dimitrija 108.
 Demeude, Monpas 108.
 Demeur, Jules Antoine 108.
 Demeur, Charton- 109.
 Demi 109.
 Demi-cerole 109.
 Demi-bâton 109.
 Demi-dessus 109.
 Demi-jeu 109.
 Demi-mésure 109.
 Demi-pause 109.
 Demi-soupir 109.
 Demi-quart de mesure 109.
 Demi-quart de soupir 109.
 Demi-tirade 109.
 Demi-ton 109.
 Demi-ton majeur 109.
 Demi-ton mineur 109.
 Demignaux, 109.
 Demmler, Johann Michael 109.
 Demodokus 109.
 Demokrit 109.
 Demoiselles 109.
 Demox 109.
 Dempsterus, Thomas 109.
 Demunck 109.
 Denby 110.
 Denck, Karl 110.
 Deneffe, Jules 110.
 Deneufville, Jean Jacques 110.
 Denis 110.
 Denis d'or 110.
 Denis, Pierre 110.
 Denner, Johann Christoph 111.
 Denner, 111.
 Denninger, Johann Nepomuk 111.
 Dennis, John 111.
 Donsz, Adrian 111.
 Dentice, Fabricio 111.
 Dentice, Luigi 111.
 Dentice, Scipione 111.
 Densi, Antonio 112.
 Deon 112.
 Deppe, Ludwig 112.
 Depressio 112.
 Deprosse, Anton 112.
 Depuis, Lebere 112.
 Derckum, Franz 112.
 Derogis, Gaudenzio 112.
 Derogis, Giuseppe 112.
 Derogis, Luca 112.
 Derfner, Andreas 112.
 Derham, William 112.
 Derivis, Henri Etienne 112.
 Derivis, Charlotte 112.
 Derivis, Prosper 112.
 Derosier, Nicolas 112.
 Derwisch. Seite 114.
 Des 114.
 Desaöshi 115.
 Desaki 115.
 Désákri 115.
 Desargus, Xavier 115.
 Desargus, Sohn 115.
 Desaubry 115.
 Desaugiers, Marc Antoine 115.
 Desbillons, François Joseph 115.
 Desbordes 116.
 Desboulimiers, Jean Augustin Jullien 116.
 Desbout, Luigi 116.
 Desbrosses, Robert 116.
 Desbrosses, Marie 116.
 Desbuissons, Michel Charles 116.
 Descar 116.
 Descartes, René 116.
 Desouteaux 116.
 Des-dur 116.
 Desentis, Jean Pierre 116.
 Desesarts, Jean Charles 116.
 Desesarts, Nicolas Toussaint 116.
 Desétangs 116.
 Desfoix 116.
 Desfontaines Lavallée 116.
 Desforges, s. Hus Desforges 116.
 Deshayes, Armand Daniel Jaques 116.
 Deshayes, Marie 116.
 Deshayes, Prosper Didier 116.
 Desi 116.
 Desideri, Girolamo 116.
 Desilus, Johann 116.
 Deslyons, Jean 116.
 Desmares, Charlotte 116.
 Desmarests, Henri 116.
 Desmasures 116.
 Desmasures, Louis 116.
 Desmatins, Mariele Madeleine 116.
 Des-moll 120.
 Désormery, Leopold Bastien 120.
 Desormery, Jean Baptiste 120.
 Despaze, Joseph 120.
 Desperamons, François Noël 120.
 Desplanes, Jean Baptiste 120.
 Desplines, Félicien 120.
 Despons, Antoine 120.
 Despreaux 120.
 Despreaux, Claude Jean François 120.
 Despreaux, Louis Félicien 121.
 Despreaux, Jean Etienne 121.
 Despreaux, Guillaume 121.
 Despréz, Jean Baptiste 121.
 Despréz, Josquin, s. Josquin des Prés 121.
 Desquesnes, Jean 121.
 Desquesnes, Nicolas 121.
 Dessale-Régis 121.
 Dessano, Louis 121.
 Dessansonnières 121.
 Dessardes 121.
 Dessauer, Joseph 121.
 Dessauer Marsch 122.
 Dessin 122.
 Dessler, Wolfgang Christoph 122.
 Dessoff, Otto Felix 122.
 Dessus 122.
 Dessus, demi- 122.
 Destouches, André Cardinal 122.
 Destouches, Franz 122.
 Destra. Seite 124.
 Deszczyński 124.
 Détaché 124.
 Détail 124.
 Determinato 125.
 Detoniren 125.
 Detto 125.
 Deudon 125.
 Deurer, Ernst 125.
 Deuring, Benedict 125.
 Deuterus 126.
 Deutlichkeit, s. Klarheit 126.
 Deutlin, Johann 126.
 Deutokam 126.
 Deutsch 126.
 Deutsche Flöte 126.
 Deutsche Guitarre 126.
 Deutsche Leier, s. Leier 127.
 Deutsche Mechanik, s. Pianoforte 127.
 Deutsche Musik, s. Deutschland 127.
 Deutsche Oper, s. Oper 127.
 Deutscher Bass 127.
 Deutscher Styl, s. Styl 127.
 Deutscher Tanz, s. Allemande 127.
 Deutsches Lied 127.
 Deutsche Tabulatur, s. Tabulatur 127.
 Deutsche Tänze 127.
 Deutschland 127.
 Deutschmann, Jakob 129.
 Douzième position 129.
 Deux quarte 129.
 Deuzinger, Johann Franz Peter 129.
 Devasini, G. 129.
 Devadházi, s. Bajadere 129.
 Dovecchi 129.
 Deventer, Matthys van 129.
 Devergie, François 129.
 Devioq, Eloy 129.
 Devienne, François 140.
 Devision, s. Flageolet 140.
 Devision de Valgay, Anne Pierre Jacques 140.
 Devision de Valgay, Jeanne Hippolyte 140.
 Devos, Laurent 140.
 Devré, Marcus 141.
 Devrient, Dorothea 141.
 Devrient Eduard Phil. 141.
 Devrient, Wilhelmine, s. Schröder-Devrient 141.
 Dewar, Daniel 141.
 Dewil-Kebir 141.
 Dewré-rewán 141.
 Dextra, s. Destra 142.
 Deycke, Ferdinand 142.
 Deyling, Salomo 142.
 Deysinger, Johann Franz Peter, s. Deuzinger 142.
 Dezède, N. 142.
 Dha 142.
 Dhalyáta 142.
 Dhanyáel 142.
 D'Haudimont, Etienne Pierre Munier 142.
 Dhunasrie 142.
 Dhurpad 142.
 Di 142.
 Di 142.
 Dia, Giuseppe di 142.
 Diabelli, Anton 142.
 Diadrom 142.
 Diagramm 142.
 Diakonikon 142.
 Dialog 142.
 Diamanti, Paolo 142.
 Diapason 142.
 Diapason perfectum 142.
 Diapason imperfectum 142.
 Diapason superfluum 142.
 Diapason cum diapente 142.
 Diapason cum diatesseron 142.

Diapasonnormal. Seite 144.	Dies irae, dies illa. Seite 155.	Dipodie. Seite 164.	Divisarium, s. Diezeugmenon. Seite 186.
Diapente 145.	Diesis 155.	Dipodisch 164.	Divisarium tertium 186.
Diapente perfecta 145.	Diesis enharmonica 155.	Directeur, s. Musikdirektor 164.	Divisarium extensum 186.
Diapente imperfecta 145.	Diesis chromatica minor 155.	Direction 164.	Divisarium ultimum 186.
Diapente superflua 145.	Diesis magna 155.	Directionsstimme 177.	Divisi 186.
Diapente cum semitono 145.	Diestler, Christiane Marianne Regina 156.	Director der Instrumentalmusik, s. Concert- oder Kapellmeister 177.	Division 186.
Diapente cum tono 145.	Dietbold, Caspar 156.	Directorium chori, 177.	Division, arithmetische 186.
Diapente cum semiditono 145.	Dietelmaier, Michael 156.	Director musicus, s. Musikdirektor 177.	Division, harmonische 186.
Diapente cum ditono 145.	Dieter, Christian Ludwig 156.	Dirigé 178.	Division, geometrische 186.
Diapente cum diapason 145.	Dieterich, Friedrich Georg 157.	Dirigere 178.	Divitis, Antoine 186.
Diapente pileata 145.	Dieterich, Georg 158.	Drittta 178.	Divotod. divotamentel 186.
Diapentisare 145.	Dietgerus oder Theogerus 157.	Diringus, Richard 178.	Dix, Aurius oder Audius 186.
Diaphonie 145.	Dietrich, Johann Friedrich 157.	Diruta 178.	Dixième 186.
Dias, Diejo 147.	Dietrich, Albert Hermann 157.	Diruta, Agostino 178.	Dix-septième 186.
Diaschisma 148.	Dietrich, Georg 158.	Diruta, Girolamo 178.	Dix-huitième 186.
Diapasma auch Diapsalma 149.	Dietrich, Johann Conrad 158.	Dis 178.	Dix-neuvième 186.
Diataltika 148.	Dietrich, Ludwig Ritter von 158.	Discant, s. Sopran 170.	Dixon, William 186.
Diatema 148.	Dietrich, Sixtus 158.	Discant 179.	Dizi, François Joseph 186.
Diatema compositum 149.	Dietrichstein, Moritz Joseph Graf von 158.	Discantus rondellus 179.	Dižbađ, Gottfried Johann 187.
Diatema incompositum 149.	Dietsch, Pierre Louis Philippe 158.	Discantus conductus 179.	Diabacs, Joseph Benedikt 187.
Diatema diaphonum 149.	Diettenhofer, Joseph 159.	Discantus copula 180.	D-la-re 187.
Diatema antiphonum 149.	Diets, Johann Christian 159.	Discantus motettus 180.	Dlugorai, Albert 188.
Diatema homophonum 149.	Diets, Christian 159.	Discantus Hoquetus oder Ochetus 180.	D-moll 189.
Dia stole 149.	Diets, Johann Sebastian 159.	Discant-Clausel 180.	Do 189.
Diatessaron 149.	Diets, Joseph 159.	Discant-Geige, s. Violine 180.	Dobili 189.
Diatessaronare 149.	Diets, Kathinka von 159.	Discantist, s. Sopranist 180.	Dobler, Joseph Aloys 189.
Diatoni 149.	Dieupart, Charles 159.	Discant-Lade 180.	Doblhof-Dier, Karl von 189.
Diatonisch 149.	Diez 159.	Discant-Pommer, s. Bombard und Pommer 180.	Dobricht, Johanna, s. Hesse 189.
Diatonisch - chromatische Tonleiter 149.	Diez, Friedrich Christian 160.	Discant-Posaune, s. Posaune 180.	Dobritzsch, Rudolph 189.
Diatonische Diesis 149.	Dieselius, Valentin 160.	Discant-Register, s. Discant-Stimmen 180.	Dobrzinsky, Felix 190.
Diatonisches Geschlecht 150.	Diezeugmena 160.	Discant-Schlüssel 180.	Dobwerzill 190.
Diatonische Töne oder Intervalle 150.	Diezeugmenon 160.	Discant-Stimmen oder Discant-Pfeifen 180.	Dobyhall, Joseph 190.
Diatonische Tonleiter 150.	Differenzen 160.	Discant-Zeichen, s. Discant-Schlüssel 180.	Dobychall, Franz 190.
Diatono-Diatonico 150.	Disek 160.	Discord 180.	Doche, Joseph Denis 190.
Diatono-Diatonico molle 150.	Dilettant 160.	Discordanz 180.	Doche, Alexandre Pierre Joseph 191.
Diatonos 150.	Dilettantenconcert 161.	Discret 180.	Doeken 191.
Diaulos, s. Doppelflöte 150.	Diletzky, Nicolaus 161.	Disdiapason, s. Diplasion 181.	Dockenloch 191.
Diaulion 150.	Diligentia 161.	Disdiplasion, s. Diplaston 181.	Doctor der Musik 191.
Diazeuxis 150.	Dilken, J. van 161.	Disdis, s. Disis 181.	Dodart, Denis 191.
Diazeuxischer Ton 150.	Dillen, Wilhelm 161.	Dis-dur 181.	Dodeka 192.
Dibdin, Charles 150.	Dillher, Johann 161.	Disharmonie, s. Discord 181.	Dodekachordon 192.
Dibdin, Elisabeth 160.	Dilliger oder Dillinger, Johann 161.	Disinvolto 181.	Dodekameron 192.
Dicarchus 161.	Dillsouk 161.	Disis 181.	Dodecupla di crome 192.
Dicelius, Johann Sebastian 161.	Diludium 161.	Disjunctio, s. Diazeuxis 181.	Dodecupla di minime 192.
Dichord oder Dichordon 161.	Diluendo 162.	Disposition, s. Orgeldisposition 182.	Dodecupla di semi brevi 192.
Dichte Klanggeschlechter 161.	Diminuendo 162.	Dissolution 182.	Dodecupla di semi crome 192.
Dickhut, Christian 161.	Diminutio 162.	Dissonanz, s. Consonanz und Dissonanz 182.	Dodecupla di semi minime 192.
Dickinson, Edmund 161.	Diminutio notarum 162.	Distanza 182.	Dodridge, Philipp 192.
Dickmann, Marie 161.	Dimmler, Anton 162.	Distichon, s. Metrum 182.	Dodwell, Heinrich 192.
Dickons, Mad. 161.	Dio 162.	Distler, Johann Georg 182.	Döbber, Christian Friedrich 192.
Didaktik 161.	Diodorus 162.	Distoniren, s. Detoniren 182.	Döderlein, Johann Alexander 192.
Didaktische Werke 162.	Diokles 162.	Dithyrambus 182.	Döf oder Döff 192.
Diday, Emil 162.	Diokles Eleita 162.	Dithyrambisch 182.	Döhler, Theodor 192.
Diderot, Denis 162.	Diogenes 163.	Ditillieu, Pierre 182.	Döll, Johann Veit 193.
Didymalos 162.	Diomedes, Catone 163.	Ditmar, Jakob 183.	Dölzsch, Johann Gottlieb 193.
Didymen 162.	Diomus 163.	Ditmar, Jakob, Sohn 183.	Doemeny, Alexander von 194.
Didymisches Komma 162.	Dion 163.	Dito 183.	Doerfeldt, Anton 194.
Didymus 162.	Dionigi, Marco 163.	Ditonisches Komma, s. Komma 183.	Doerffel, Alfred 194.
Dieckmann, Lüdert 163.	Dionysien 163.	Ditonos 183.	Döring, Georg Christian Wilhelm Asmus 194.
Diedicke, Ferdinand 163.	Dionysiodorus 163.	Dittanaklasis oder Dittaloklange 183.	Döring, Gottfried 194.
Diehl 163.	Dionysius, der Aeltere 163.	Ditters von Dittersdorf, Karl 183.	Döring, Johann Friedrich Samuel 195.
Diehl, Martin 163.	Dionysius aus Theben 163.	Dittmar, Mantey Freiherr von 185.	Döring, Karl Heinrich 195.
Diehl, Jacob Louis 163.	Dionysius, Aelius 163.	Ditty 185.	Döring, Wilhelmine 195.
Diehl, Nicolaus Louis 163.	Dionysius 163.	Diurberg, Daniel 185.	Dörner, Johann Georg 195.
Diehl, Nicolaus 163.	Djorka 163.	Divertissement 185.	Dörstling, Gustav Robert 196.
Dieltz 163.	Diophantos 163.	Divinare 186.	D'Oesseberg, s. D'ons-Embray 196.
Dieltz, Emilie 163.	Dioxia 163.	Divis 186.	Dohl 196.
Diem, Joseph 163.	Dipaca 164.	Divis, Procop 186.	Dolffste 196.
Diener, Ernst 164.	Dipari 164.		Doigté 196.
Diepaga 164.	Diphonium 164.		
Diepardhur 164.	Diplasion 164.		
Diepvo, Anton Wilhelm 164.			
Dies, Albert Karl 164.			
Diese 165.			

- Doisy-Lintant. Seite 196.
 Doite de Troyes 196.
 Dol 196.
 Dolcan 196.
 Dolce oder dolcemente 196.
 Dolce melo, s. Hackbrett 196.
 Dolce suono, s. Dolcian 196.
 Dolcian 196.
 Dolcissimo 197.
 Dold, Gustav Adolph 197.
 Dolé, François Charles 197.
 Dolegachy 197.
 Dolente oder dolentement 197.
 Doles, Johann Friedrich 197.
 Doles, Johann Friedrich, Sohn 198.
 Doležálek, Johann Emanuel 198.
 Dollhopf, Joseph 198.
 Doloroso oder dolorosamente 198.
 Dolzflöte oder deutsche Flöte 198.
 Domaratius, Johann Heinrich Samuel 199.
 Domart 199.
 Dom oder Domkirche 199.
 Domchor 199.
 Domenico, Giovanni 199.
 Domeniouzzi, Reale 199.
 Domenjoud, Jean Baptiste 200.
 Dominante 200.
 Dominantaccord. 200.
 Dominant-Septimaccord, s. Septimenaccord 201.
 Domingo de San José Varella 201.
 Dominico 201.
 Dominik, Joseph 201.
 Dommer, Arrey von 201.
 Domnich, Heinrich 201.
 Domnich, Jacob 202.
 Domnich, Arnold 202.
 Don 202.
 Donadelli, Bartolomeo 202.
 Donaldson, Anna Marie 202.
 Donat 202.
 Donat, Christoph 202.
 Donat, Christoph, der Jüngere 202.
 Donat, ohne Vornamen 202.
 Donati, Ignazio 202.
 Donati, Baldassarre 202.
 Donato de Lavopo 202.
 Donauer oder Donhauer 202.
 Doné, Josua 202.
 Donfridus, Johannes 202.
 Doni, Antonio Francesco 202.
 Doni, Giovanni Battista 202.
 Donizetti, Gaetano 202.
 Donizetti, Giuseppe 202.
 D'ous-Embray 202.
 Dont, Joseph Valentin 202.
 Dont, Jacob 202.
 Dont, Leonard 202.
 Donzelli, Domenico 202.
 Doppel-Apostroph 202.
 Doppelbaig, s. Positiv 202.
 Doppel-B 202.
 Doppel-Kanon, s. Kanon 202.
 Doppel-Chor, s. Chor 202.
 Doppel-Concert, s. Concert 202.
 Doppel-Dreiklang 202.
 Doppel-Fagott, s. Dolcian 202.
 Doppelflöte 202.
 Doppelfügel 202.
 Doppelfuge, s. Fuge 202.
 Doppel-Geige, s. Viola d'amour 202.
 Doppelgriffe. Seite 202.
 Doppelharfe, s. Harfe 202.
 Doppelhofen, Baron von 202.
 Doppel-Klappe 202.
 Doppel-Korthol 202.
 Doppelkreuz 202.
 Doppelkreuzschlag 202.
 Doppel-Labium, s. Doppelflöte 202.
 Doppel-Lade 202.
 Doppelmayr, Johann Gabriel 202.
 Doppel-Oktave 202.
 Doppel-Pfeife 202.
 Doppelschlag 202.
 Doppelschleifer 202.
 Doppelsonate 202.
 Doppelstielig 202.
 Doppelte Intervalle 202.
 Doppelte oder gerissene Zunge, s. Pauke 202.
 Doppelter Contrapunkt 202.
 Doppelter Nachschlag, s. Nachschlag 202.
 Doppelter Rhythmus 202.
 Doppelter Schlusstakt 202.
 Doppeltes Kentema 202.
 Doppeltes Wiederholungszeichen, s. Wiederholungszeichen 202.
 Doppeltriller, s. Triller 202.
 Doppelverkehrter Contrapunkt, s. Verkehrung 202.
 Doppelverminderter Dreiklang 202.
 Doppelvorschlag 202.
 Doppel - Widerrufungszeichen 202.
 Doppelwirbel, s. Wirbel 202.
 Doppelszunge 202.
 Doppert, Johann 202.
 Doppio 202.
 Doppio movimento 202.
 Doppio pedale 202.
 Doppioni 202.
 Doppler 202.
 Doppler, Franz 202.
 Doppler, Karl 202.
 Dorat, Claude Joseph 202.
 Dorati oder Doratus, Niccolò 202.
 Doratus, Geronimo 202.
 Doré 202.
 Dorceus oder Doricus 202.
 Dorelli, Antonio 202.
 Doremieulx, H. J. L. 202.
 Dorfschmid, Georg 202.
 Dori, Luca 202.
 Doria 202.
 Dorington, Theophilus 202.
 Dorion 202.
 Dorionische Modus 202.
 Doriot, Abbé 202.
 Dorisch 202.
 Dorn, Heinrich 202.
 Dorn, Alexander 202.
 Dorn, Jacob 202.
 Dornaus, Philipp 202.
 Dornaus, Peter 202.
 Dornel, Antoine 202.
 Dorothea von Anhalt 202.
 Dorsch, Joseph 202.
 Dorsonville 202.
 Dorstin, Johann von 202.
 Dorus, Vincent Joseph 202.
 Dorus-Gras, Julie Aimée 202.
 Dorval, Philippe 202.
 Dos dupla di crome, s. Dodedupla 202.
 Dothel, Nicolas 202.
 Dotzauer, Justus Johann Friedrich 202.
 Dotzauer, Justus Bernhard Friedrich 202.
 Dotzauer, Karl Ludwig 202.
 Douay, Charles. Seite 222.
 Douay, Emil 222.
 Doublé, s. Doppelschlag 222.
 Double bémol, s. Doppel-b 222.
 Double cadence, s. Triller 222.
 Double corde, s. Doppelgriff 222.
 Double croche 222.
 Double croche liées 222.
 Double croche séparées 222.
 Double dièse s. Doppelkreuz 222.
 Doubles 222.
 Double-triple 222.
 Doublette 222.
 Doubray, Johann van 222.
 Douchan 222.
 Douet, Alexandre 222.
 Douland oder Dooland, John, s. Dowland 222.
 Dourlen, Victor 222.
 Douth, Philipp 222.
 Douwes, Claas 222.
 Douze-quatre 222.
 Douze-huit 222.
 Douze-seize 222.
 Douzième, s. Duodecime 222.
 Douzaine oder Dulciana 222.
 Dowland, John 222.
 Dowland, Robert 222.
 Doxologia 222.
 Doxologia maior 222.
 Doxologia minor 222.
 Doyagne, Manoël José 222.
 Doxon, Anna, s. Chéron 222.
 Draesecke, Felix 222.
 Dräxler-Manfred, Karl 222.
 Draghetti, Andrea 222.
 Draghi, Antonio 222.
 Draghi, Giovanni Battista 222.
 Draghi, Baldassare 222.
 Dragonetti, Dominik 222.
 Dragoni, Giovanni Andrea 222.
 Drahorad, Joseph 222.
 Drahtgeige, s. Nagelgeige 222.
 Drahtharfe 222.
 Drahtsalten 222.
 Drakon oder Draco 222.
 Drama 222.
 Dramatische Musik 222.
 Dramea lirico 222.
 Dramea per musica 222.
 Dran, Mr. le 222.
 Dransfeld, Justus von 222.
 Draud, Georg 222.
 Dre 222.
 Drebenstadius, Paulus 222.
 Drechsel, Johann 222.
 Drechsler, Franz 222.
 Drechsler, Johann Gabriel 222.
 Drechsler, Joseph 222.
 Drechsler, Karl 222.
 Drechsler, Louis 222.
 Dregert, Alfred 222.
 Dreher 222.
 Drehorgel oder Leierkasten 222.
 Drei 222.
 Drei, Francesco 222.
 Dreiachtel-Takt 222.
 Dreihörig, s. Chor 222.
 Dreidoppelter Contrapunkt, s. Vielfacher Contrapunkt 222.
 Dreieckige Lyra, s. Lyra 222.
 Dreieintel-Takt, s. Takt 222.
 Dreier 222.
 Dreier, Johann Matthias. Seite 245.
 Dreifach 245.
 Dreifache Intervalle, s. Dreifach 245.
 Dreiflöte 245.
 Dreigestrichen 245.
 Dreigestrichene Töne 245.
 Dreigliedrige Taktarten, s. Takt 245.
 Dreiklang 245.
 Dreist, Karl August 245.
 Dreistimmig 245.
 Dreitaktige Satzbildung, s. Dreier 245.
 Dreiviertel-Takt 245.
 Dreizweitel- oder Dreihalbe-Takt 245.
 Dreschke, Georg August 245.
 Drese, Adam 250.
 Drese, Johann Samuel 250.
 Drese, Johann Wilhelm 250.
 Dresel, H. E. 250.
 Dresel, Otto 250.
 Dresig, Sigismund Friedrich 250.
 Dreslorus, Gallus 251.
 Dressler, Christoph 251.
 Dressler, Ernst Christoph 251.
 Dressler, Johann Friedrich 251.
 Dressler, Raphael 251.
 Dresser, A. W. 252.
 Dretzel, Valentin 252.
 Dretzel, Wolfgang 252.
 Dreux, Jacques Philipp 252.
 Dreux, jun. 252.
 Drewis, F. G. 252.
 Drexel 252.
 Drexel, Friedrich 252.
 Dreyer 252.
 Dreyer, Johann 252.
 Dreyer, Johann Conrad 252.
 Dreyer, Johann Melchior 252.
 Dreyschock, Alexander 252.
 Dreyschock, Raymund 252.
 Dreyschock, Elisabeth 252.
 Dreysig, Anton 252.
 Drieberg, Friedrich von 252.
 Drifflöte 252.
 Drita 252.
 Drittelston oder Drittheilston 252.
 Drobisch 252.
 Drobisch, Karl Ludwig 252.
 Drobisch, Theod. Eugen 252.
 Drobisch, M. W. 252.
 Dröbs, Johann Andreas 252.
 Droite, s. Destra 157.
 Drolling, Johann Michael 252.
 Dromal, Jean 252.
 Dropa, Matthias 252.
 Drot, Jean David 252.
 Drost oder Trost 252.
 Drouaux, Henri Blaise 252.
 Drouet, Louis (François Philippe) 252.
 Drouet de Maupertuy 252.
 Droz, Pierre Jacquet 252.
 Droz, Henri Louis Jacquet 252.
 Druckbalg 252.
 Druckenmüller, Christian Wolfgang 252.
 Drucker oder Stecher 252.
 Druckfeder 252.
 Druckmüller, Johann Dietrich 252.
 Druckventil 252.
 Druckwerk 252.
 Drüchel, s. Krücke und Stecher 252.

- Druellaeus, Christianus. Seite 260.
 Druiden 260.
 Druzechi oder Druschetzky, Georg 260.
 Dryden, John 261.
 D-sol-re 261.
 Du Bain, Freiherr von 261.
 Duben 161.
 Dubitatio 261.
 Dublettregister, s. Doublette 261.
 Dubois, Amedée 261.
 Dubois, Charles Victor 261.
 Dubos, Jean Baptiste 261.
 Dubourg, Georges 262.
 Dubourg, Matthew 262.
 Dubreuil, Jean 262.
 Dubugrarre 262.
 Dubuisson 262.
 Duo, le, der ältere 262.
 Duo, le, der jüngere 262.
 Duc, Philippe de 262.
 Duca, G. 262.
 Dueancel, Charles Pierre 262.
 Ducl, Antonio 263.
 Ducci, Michele Augusto 263.
 Ducereau, Jean Antoine 263.
 Duchambge, Mad. Pauline 263.
 Duchamp, Marie Catharine Césarine 263.
 Duchemin, Nicolas 263.
 Ducis, Benedictus 263.
 Ducky, s. Duda 264.
 Duolos 264.
 Duolos, Charles Pineau 264.
 Ductus 264.
 Duda 264.
 Dudka 264.
 Ducky 264.
 Dudotka 264.
 Dudelsack, s. Sackpfeife 264.
 Dudgey 264.
 Dudreux, Emanuel 265.
 Dülken, Johann Daniel 265.
 Dülken, Johann Ludwig 265.
 Dülken, s. Bohrer 265.
 Dülken, Violande 265.
 Dünnewald, Freiherr von 265.
 Duple 265.
 Düringer, Philipp Johann 265.
 Dürrius, Michael 265.
 Dürner, J. Rupprecht 265.
 Duett 266.
 Duettino 267.
 Due volte 267.
 Dufay, Guillaume 267.
 Dufort, Charles de 267.
 Dufresno, Ferdinand 268.
 Dugazon, Louise Rosalie Lefèvre 268.
 Dugazon, Gustave 268.
 Duguet, l'Abbé 268.
 Duhem, Hippolite Jean 268.
 Duhm, Christian Conrad 268.
 Dujavuty oder Dajávati 268.
 Duiffoprugcar, Gaspard 268.
 Duifföte, s. Doppelflöte 268.
 Dukáh 268.
 Dulcan, Dolzain, s. Dulcian 269.
 Dulceffoit und Dulceffát, s. Dolzflöte 269.
 Dulceon, s. Dulcian 269.
 Dulcian 269.
 Dulciana 269.
 Dulcian-Regal 269.
 Dulcino, s. Dulciana 269.
 Dulcino, Giovanni Battista. Seite 269.
 Duleba, Joseph 269.
 Dulich, Philipp 270.
 Duling, Anton 270.
 Dulken, Louise 270.
 Dulken, Sophie 270.
 Dulken, Isabella 270.
 Dulon, Friedrich Ludwig 271.
 Dulsiak, Johann 271.
 Dulzain, s. Dulcian 271.
 Dulzflöte, s. Dolzflöte 271.
 Dumanoir, Guillaume 271.
 Dumas, Mr. 271.
 Dumas, Jean 271.
 Dumonil, Mr. 271.
 Dumini 271.
 Dumolin, Jean R. 272.
 Dumonchau, Charles François 272.
 Dumonchau, Joseph 272.
 Dumonchau, Silvain 272.
 Dumonchau, Antoinette Sophie 272.
 Dumont, Henri 272.
 Dun, der ältere 272.
 Dun, der jüngere 272.
 Duncombe 272.
 Dundhi 272.
 Dunecken 272.
 Duni, Egidio Romoaldo 272.
 Dunkel, Franz 273.
 Dunstable, John 273.
 Dunstan 274.
 Duo 274.
 Duodecima oder Duodecime 276.
 Duodrama, s. Melodrama 276.
 Duolo 276.
 Dupare, Elisabeth 276.
 Duphy 276.
 Duphon, Pierre Charles 276.
 Dupierge, Felicien Tiburce Auguste 276.
 Dupius, Sanders 276.
 Dupla 276.
 Dupla sexquialtera 276.
 Dupla superbi-partiens 276.
 Duplessis 277.
 Duplicatio 277.
 Dupont, Auguste 277.
 Dupont, F. A. 277.
 Dupont, Jean Baptiste 277.
 Dupont, Pierre 277.
 Duport, Jean Pierre 277.
 Duport, Jean Louis 278.
 Duprato, Jules Laurent 278.
 Dupré, Mr. 278.
 Dupré, Gilbert Louis 278.
 Dupré, Marie 278.
 Dupré, Caroline 279.
 Dupuis, Ericius 279.
 Dupuis, Jacques 279.
 Dupuit, Mr. 279.
 Dupuy 280.
 Dupuy, Jean Baptiste Edouard Louis Camille 280.
 Duquesnoy 280.
 Dur 280.
 Duraccord 282.
 Duran, Dominicus Marcus 282.
 Duran, J. 282.
 Duran, August Friedrich 282.
 Durand, François Louis 282.
 Durand, G. L. 282.
 Durandus 282.
 Durandus, Caspar Chrysostomus 282.
 Durant, P. C. 282.
 Durante, Angelo 282.
 Durante, Francesco 282.
 Durante, Giuseppe 282.
 Durante, Ottavio. Seite 283.
 Durante, Silvestro 284.
 Durantis, Joannes Stephanus 284.
 Durart, s. Durtonart 284.
 Durattanti, Margherita 284.
 Durchcomponirt 284.
 Durchdringende Mensur, s. Mensur 284.
 Durchführung 284.
 Durchgang 284.
 Durchgangston 284.
 Durchgehende Accorde 289.
 Durchgehende Ausweichung 292.
 Durchgehende Noten, s. Durchgang 292.
 Durchgehende Stimmen, s. Orgelstimmen 292.
 Durchschlagende Zungen 292.
 Durchschnittene Noten 293.
 Durchstechen 293.
 Durchschleifen 293.
 Durchziehen 293.
 Durdreiklang, s. Duraccord 294.
 Durell, John 294.
 Duret, Anne Cécile 294.
 Durgeschlecht oder Durgattung 294.
 Durlen 294.
 Duron, Sebastian 294.
 Durquartsextaccord 294.
 Durrius, Michael 294.
 Dursextaccord 294.
 Durst, Matthias 295.
 Durtartre, s. Dutartre 295.
 Durtarz 295.
 Durtonart 295.
 Durtonleiter 295.
 Durus 298.
 Durutte 298.
 Duryer, Amand Charles 298.
 Dusanbass 298.
 Dusch, Alexander von 298.
 Dušek auch Duschek, Franz 298.
 Dušek, Josephine 299.
 Dussek, Johann Joseph 299.
 Dussek, Franz (Seraphin Joseph) 299.
 Dussek, Johann Ludwig 300.
 Dussek, Veronica, s. Cianchetti 301.
 Dussek, Frau 301.
 Dussek, Olivia 301.
 Dustmann, Louise 301.
 Dustmann — Meyer 301.
 Dutartre, Jean Baptiste 302.
 Dutilleu, Pierre 302.
 Dutka, s. Duda 302.
 Duval, Edmond 302.
 Duval, François 303.
 Duval, Md. 303.
 Duvernoy 303.
 Duvernoy, Frédéric 303.
 Duvernoy, Charles 303.
 Duvernoy, Henry Louis Charles 303.
 Duvernoy, Jean Baptiste 304.
 Dux, s. Fuge 304.
 Dux, Benedictus, s. Ducis 304.
 Dux, Philippus 304.
 Duxschot, Johann 304.
 Duxschot, Rudolph 304.
 Duxsen, Jes Lewe 304.
 Dwight, John S. 305.
 Dygon, John 305.
 Dynamik 305.
 Dynamis 305.
 Dynamische Klänge 306.
 Dynamische Klangleiter. Seite 306.
 Dynamische Tonqualität 306.
 Dynamometer 306.
 Dystonia, s. Detoniren 307.
 Daondi, Karl Heinrich 307.
 E.
 E 307.
 Eager, John 308.
 Earl, Dr. John 308.
 Earsden, John 308.
 Eastcott, Richard 308.
 Ebart, Samuel 308.
 Ebdon, Thomas 308.
 Ebel, Jacob Ludwig 308.
 Ebeling, Christoph Daniel 309.
 Ebeling, Johann Georg 309.
 Ebell, Heinrich Karl 309.
 Ebenholz 310.
 Ebenmaass, s. Symmetrie 310.
 Eberhard, Johann August 310.
 Eberhard, Louis 310.
 Eberhardt, Franz Joseph 310.
 Eberhardus Frisingensis 310.
 Eberl, Anton 310.
 Eberle, Johann Joseph 311.
 Eberle, Johann Ulrich 311.
 Eberlin, Daniel 311.
 Eberlin, Johann Ernst 311.
 Ebers, Johann 312.
 Ebers, Johann Jacob Heinrich 312.
 Ebers, Karl Friedrich 312.
 Ebert, Johann 312.
 Eberwein 312.
 Eberwein, Traugott Maximilian 312.
 Eberwein, Ludwig 313.
 Eberwein, Karl 313.
 Eberwein, Emilie 313.
 Eberwein, Maximilian Karl 313.
 Ehardt, Gotthilf Friedrich 313.
 Ebio, Matthias 314.
 Ébir-Chalid, s. Jesid Haura 314.
 Ebner, Karl 314.
 Ebner, Wolfgang 314.
 Ebollimento oder Ebollizione 314.
 Ebuth, Thahan-el-Karen 314.
 Echole, s. Ekbole 314.
 Eccard, Johann 314.
 Eccles, Salomon 315.
 Eccles, John 315.
 Eccles, Henry 315.
 Eccles, Thomas 315.
 Eccleston, Eduard 315.
 Eccelin, Dr. 316.
 Echalote 316.
 Echappement 316.
 Echelen 316.
 Echelette, s. Strohfiedel 316.
 Echelle 316.
 Echion 316.
 Echo 316.
 Echo-Fagott 319.
 Eck, Johann Friedrich 319.
 Eck, Franz 319.
 Eck, Jacob 319.
 Eckart, Johann Gottfried 319.
 Eckel, Christoph 320.
 Eckel, Hermann 320.
 Eckel, Matthias 320.

- Eckelt, Johann Valentin. Seite 320.
 Ecker, Karl 320.
 Eckersberg, Johann Wilhelm 320.
 Eckersberg, Eduard 320.
 Eckert, Karl (Anton Florian) 320.
 Eckhard, Karl Friedrich 321.
 Eckmans, Livius 321.
 Eckstein, Anton 321.
 Eclogue, s. Ekloge 321.
 École de musique 321.
 École de musique pour la garde nationale 322.
 Ecosaise 322.
 Ede, Richard 322.
 Edel 322.
 Edel, Georg 322.
 Edelbauer, Johann Michael 322.
 Edels, Franz 322.
 Edelmann, Johann Friedrich 322.
 Edelmann, Moritz 322.
 Edelsberg, Philippine von 323.
 Eder, Anton 323.
 Eder, Karl Kaspar 323.
 Eder, Philipp 323.
 Edgecumbe, Graf Mount 324.
 Edinthus, Jean 323.
 Edling, Johann 323.
 Edlinger, Thomas 323.
 Edlinger, Joseph Joachim 323.
 E-dur 323.
 Edwards, Richard 324.
 Effect, s. Wirkung 325.
 Effrem 325.
 Effrem, Alessandro 325.
 Effrem, Muzio 325.
 Egard, Paul 325.
 Egedacher, Johann Christoph 325.
 Egedacher, Johann Rochus 325.
 Egehoff, Christian 325.
 Eggepa 325.
 Eggeling, Eduard 325.
 Eggers, Nicolaus 325.
 Egghard, Julius 325.
 Egidius, Zamorensis 326.
 Egidius de Muris 326.
 Egl, Johann Heinrich 326.
 Eglin, Raphael 326.
 Egross, B. 326.
 Ehornes Gebläse 326.
 Ehinger, Gabriel 326.
 Ehlers, Franz 326.
 Ehlers, Joachim 326.
 Ehlers, Martin 326.
 Ehlers, Wilhelm 326.
 Ehler, Louis 327.
 Ehmann, Konrad 327.
 Ehnn, Bertha 327.
 Ehrenberg, 328.
 Ehrenfried 328.
 Ehrenhaus, Christian 328.
 Ehrenstein, Wolf von 328.
 Ehrlich, Christian Friedrich 328.
 Ehrlich, Heinrich 328.
 Ehrmann, Hanns 329.
 Ehrnstein, Johann Jacob Stupan von 329.
 Eichberg, Julius 329.
 Eichberg, Oscar 329.
 Eichberger, Joseph 330.
 Eichenholz 330.
 Eichholz, Friedrich Wilhelm 330.
 Eichhorn, Adelarius 330.
 Eichhorn, Johann 330.
 Eichhorn, Johann Gottfried. Seite 330.
 Eichhorn 330.
 Eichhorn, Johann Gottfried Ernst 330.
 Eichhorn, Johann Karl Eduard 331.
 Eichhorst, Karl 331.
 Eichler, Ernst 331.
 Eichler, Friedrich Wilhelm 331.
 Eichler, Heinrich 331.
 Eichler, Johann Leopold 331.
 Eichmann, Bernhard 331.
 Eichmann, Peter 331.
 Eichner, Ernst 331.
 Eichner, Ernst 331.
 Eichner, Adelheid 331.
 Eidenbenz, Christian Gottlob 332.
 Eidous, Marc Antoine 332.
 Eifler, Michael 332.
 Eigendorfer, Georg Joseph 332.
 Eigenthümlichkeit, s. Originalität 332.
 Eigentliche Cadenz, s. Cadenz 332.
 Eigentlicher Dreiklang, s. Dreiklang 332.
 Eigentliche Fuge 332.
 Eilen 332.
 Eilfsaitiges Grundsystem 332.
 Eilschov, Friedrich Christian 332.
 Eilschov, Matthias 332.
 Einbildungskraft 332.
 Einhörig 332.
 Eindruck 332.
 Einert, Karl Friedrich 332.
 Einfache Accorde 334.
 Einfache Intervalle 334.
 Einfacher Contrapunkt 334.
 Einfacher Doppelschlag, s. Doppelschlag 334.
 Einfache Periode 334.
 Einfache Sätze 334.
 Einfache Taktarten 334.
 Einfachheit 334.
 Einförmigkeit 335.
 Eingang, s. Introduction 335.
 Eingelegt 335.
 Eingespielt, s. Einspielen 335.
 Eingestrichen 336.
 Eingreifen der Hände 336.
 Einhängeloch 336.
 Einheit 336.
 Einheit 336.
 Einicke, Georg Friedrich 337.
 Einklang 337.
 Einlage, s. Eingelegt 338.
 Einleitung, s. Ouverture 338.
 Einleitungsclausel, s. Leitclausel 338.
 Eins 338.
 Einsaiter, s. Monochord 338.
 Einschlagende Zunge, s. Zunge 338.
 Einschnitte 338.
 Einsetzen 338.
 Einsingen 338.
 Einspielen 338.
 Einstimmen 340.
 Einstimmig 340.
 Einstudiren 340.
 Eintritt 341.
 Eintrittszeichen 341.
 Eireos 341.
 Eis 341.
 Eisel, Johann Philipp 341.
 Eiselt, Johann Heinrich Seite 341.
 Eisen 341.
 Eisenhofer, Franz Xaver 342.
 Eisenhuet, Thomas 342.
 Eisenmenger, Michael 342.
 Eisentraut, Wolfgang 342.
 Eisenvioline, s. Nagelharmonika 342.
 Eisner, Anton 342.
 Eisert, Johannes 343.
 Eisert, Johannes, jun. 343.
 Eisfeld, Theodor 343.
 Eisner, Karl 343.
 Eisrich, Karl Traugott 343.
 Eitner, Robert 343.
 Ekbole 345.
 Ekhart, Franz Joseph 345.
 Eklektiker 345.
 Ekloge 346.
 Eklysis, s. Ekbole 346.
 Ekmeles 346.
 Ekstrepton 346.
 E-la, s. E-la-mi 346.
 E-la-fa 346.
 E-la-mi 346.
 El Aoud, L'e'oud, End od. Oud 346.
 Elaphron 347.
 Elasticität 347.
 Elates, s. Stimmglocke 347.
 Eleganz 349.
 Elegie 349.
 Elégique 349.
 Élément metriques 349.
 Eler, André 349.
 Eleutheros 350.
 Elevatio 350.
 Elevatio vocis 350.
 El Farabi 350.
 Elford, Richard 350.
 Elias Salomonis 350.
 Eliason, Eduard 350.
 Elimos 350.
 Elisi, Filippo 350.
 Elkamp, Heinrich 350.
 El Kindi 350.
 Ella, John 350.
 Eller, Louis 350.
 Ellerton, John Lodge 350.
 Elleveion, Jean 352.
 Ellig 352.
 Elliot 353.
 Ellipsis 353.
 Elliptische Auflösung 353.
 Elmenreich, Johann Baptist, s. Elmenreich 353.
 Ellrich, Christoph 353.
 Elly, Richard 353.
 Elmenhorst, Heinrich 353.
 Elmenreich, Albert 353.
 Elmenreich, Johann Baptist 353.
 Elmi, Domenico 353.
 Elouis, Henri 353.
 Eloy 354.
 Elsberger, Johann Christoph Zacharias 354.
 Elisabeth, Thomas 354.
 Elsner, Joseph 354.
 Elst, Johann van der 355.
 Elster, Dr. Daniel 355.
 Elterlein, Ernst von 355.
 Elvey, Dr. 355.
 Elvezio, Ludovico 355.
 Elwart, Antoine Elle 355.
 Elymos, s. Elimos 356.
 Elze, Anna 356.
 Elze, Clemens Theodor 356.
 Embach, Charles 357.
 Embach, Louis 357.
 Embaterion oder Enoption 357.
 Embouchure 357.
 Emde Christian 357.
 Emerson, William 357.
 Emery. Seite 357.
 E-mi 357.
 Emlolia, s. Hemliolia 357.
 Emmelweis 357.
 Emmerig, Joseph 358.
 Emmert, Joseph 358.
 Emmert, Adam Joseph 358.
 E-moll 358.
 Empäter lessons 359.
 Empedokles 359.
 Empfindung 359.
 Emphasis, s. Nachdruck 359.
 Emphysomena oder Em-pneusta 359.
 Empirismus 359.
 Enarxis 360.
 Enchirades 360.
 Enchorda oder Entata 360.
 Encke, Heinrich 360.
 Enckhausen, Heinrich Friedrich 360.
 Encora 360.
 Ende, Johann von 360.
 Endimatie 360.
 Ende, Wilhelm Gottfried 360.
 Enders, S. J. 360.
 Endigungszeichen, s. Schlusszeichen 360.
 Endlicher Kanon, s. Kanon 361.
 Endnote, s. Schlussnote 361.
 Endstück, s. Finale 361.
 Endter, Christian Friedrich 361.
 Endter, J. N. 361.
 Endter, Wolfgang Moritz 361.
 Energia 361.
 Energico 361.
 Energicamente 361.
 Enfatico 361.
 Enfaticamente 361.
 Enge Harmonie oder Enge Lage 361.
 Enge und weite Lage der Harmonie 361.
 Engel, David Hermann 371.
 Engel, Gustav (Eduard) 371.
 Engel, Jacob Karl 372.
 Engel, Johann Jakob 372.
 Engel, Karl Immanuel 372.
 Engelbert, Karl Maria 372.
 Engelbertus 372.
 Engelbrocht, Johann 372.
 Engelbrecht, Karl Friedrich 372.
 Engelbronner, s. Aubigny von Engelbronner 372.
 Engelhardt, Johann Friedrich 372.
 Engelhardt, Johann Heinrich 372.
 Engelhardt, Salomon 372.
 Engelmann, Bernhard 372.
 Engelmann, Georg 372.
 Engelmann, Johann 372.
 Engelstimme, s. Angelica 372.
 Engelsing 372.
 Engführung 372.
 England, Englische Musik, s. Grossbritannien 372.
 Engler, Michael 372.
 Engler, Gottlieb Benjamin 372.
 Engler, Johann Gottlieb Benjamin 372.
 Engler, Philipp 372.
 Engliert, Anton 372.
 Englische Mechanik 372.
 Englisches Horn oder Alt-Oboe 372.

- Englische Tänze, s. Anglaise Seite 378.
 Englische Gigue, s. Giga 378.
 Englisch Violet 378.
 Engmann, Christoph 379.
 Engramelle, Pater Marie Dominique Joseph 379.
 Engstfeld, Peter Friedrich 379.
 Enharmonisch 379.
 Enharmonische Accorde 380.
 Enharmonische Ausweichung 382.
 Enharmonische Bewegung 386.
 Enharmonische Choräle 385.
 Enharmonische Diesis, s. Diesis 385.
 Enharmonische Fortschreitung, s. enharmonische Bewegung 385.
 Enharmonische Intervalle 385.
 Enharmonisches Klanggeschlecht, s. Enharmonisches Tongeschlecht 386.
 Enharmonisches Klangsystem, s. Enharmonisches Tonsystem 386.
 Enharmonische Mehrdeutigkeit 386.
 Enharmonische Paralleltonarten und Paralleltonartleitern 388.
 Enharmonische Rückungen 388.
 Enharmonisches Tetrachord und Trichord, s. „Enharmonisch“, „Tetrachord“ und „Trichord“ 389.
 Enharmonische Tonarten und Tonartenleiter 389.
 Enharmonisches Tongeschlecht 389.
 Enharmonische Tonleiter 389.
 Enharmonische Tonsysteme 389.
 Enharmonischer Tonwechsel 392.
 Enharmonische Umnennung 392.
 Enharmonischer Unterschied, s. Diesis 396.
 Enicelius, Tobias 395.
 Enke, s. Encke 395.
 Enckhausen, s. Enckhausen 395.
 Enkomiastisch 395.
 Ennolin, Sebastian 395.
 Enno, Sebastiano 395.
 Enoplon, s. Embaterion 395.
 Enschoder, Jo. 395.
 Ensemble 395.
 Enslin, Philipp 395.
 Ent, Georg 397.
 Enthusiasmus, s. Begeisterung 397.
 Entr'acte oder Entre-acte 397.
 Entrada oder Intrada 397.
 Entrée 397.
 Entusiasmo 397.
 Envallason, Karl 397.
 Enzian, Gisbert 397.
 Enzina, Joannes de la 397.
 Epaminondas 397.
 Epegerma 398.
 Ephesien oder Ephesische Spiele 398.
 Ephraem, Syrus 398.
 Epi 398.
 Epiatesseron 398.
 Epidiapse. Seite 398.
 Epidiason 398.
 Epiproslambanomenos 398.
 Epicedion 398.
 Epiditonos 398.
 Epiglottis 398.
 Epigonion 398.
 Epigonus 398.
 Epikles 398.
 Epilenion 398.
 Epimylion 398.
 Epine, Margaretha del', s. Pepusch 398.
 Epinette oder Espenette, s. Spinett 398.
 Epinette sourde, s. Clavichord 398.
 Epinette muette, s. Clavichord 398.
 Epinikion 399.
 Epiodion 399.
 Epiparodos 399.
 Epipaupetika 399.
 Episch 399.
 Epischer Styl 399.
 Episcopus, Melchior 401.
 Episode 401.
 Epistanium, s. Sperrventil 402.
 Epistrophe 402.
 Epithalamion 402.
 Epitritos 402.
 Epizeuxis 402.
 Epodos 402.
 Epogdous 402.
 Epos, s. Episch 402.
 Epp, Friedrich 402.
 Epp, Matthäus 403.
 Eppinger, Heinrich 403.
 Eppinger, Joachim 403.
 Epstein, Julius 403.
 Eptacorde 403.
 Equabilmente 404.
 Erag oder Irak 404.
 Erard, Sebastian 404.
 Erard, Pierre 405.
 Erato 405.
 Eratosthenes 406.
 Erba, Giorgio 406.
 Erba, Dionisio 406.
 Erbach oder Erbacher, Christian 406.
 Erbach, Georg Eginhard Graf zu 406.
 Erbach, Kaspar 406.
 Erbeb, s. Rebab 406.
 Erben, Balthasar 406.
 Erck, Ludwig 406.
 Ercolani, Giuseppe 406.
 Ercoleo, Marsio 406.
 Erdmannsdörfer, Max 407.
 Erdmann, Pr. 407.
 Erdtmann, Fabricius 407.
 Eridia, Pietro 407.
 Eremita, Giulio 407.
 Ereti, Francesco 408.
 Erfindung oder Heuristik 408.
 Erfurt, Karl 408.
 Erhaben 408.
 Erhard, Daniel Johann Benjamin 409.
 Erhardi, Laurentius 409.
 Erhöhung 409.
 Erhöhungssylbe 409.
 Erhöhungszeichen 409.
 Erich XIV. 409.
 Erich, Daniel 409.
 Erichius, Nicolaus 409.
 Eriera, Thomas 409.
 Erk, Adam Wilhelm 409.
 Erk, Friedrich Albrecht 410.
 Erk, Ludwig Christian 410.
 Erkel, Franz 413.
 Erl, Joseph 414.
 Erlach, Friedrich von 414.
 Erlanger, Max. Seite 414.
 Erlebach, Philipp Heinrich 415.
 Ermel, Louis Constantin 415.
 Ermengardus, auch Ermen-gandus 415.
 Ernemann, Moritz 415.
 Erniedrigung 415.
 Erniedrigungssylbe 415.
 Erniedrigungszeichen 416.
 Ernst II. 416.
 Ernst, Christian Gottlob 417.
 Ernst, François 417.
 Ernst, Franz Anton 417.
 Ernst, Heinrich Wilhelm 417.
 Eroico 418.
 Erotica, s. Erotisch 418.
 Erotidien 418.
 Erotisch 418.
 Errars, Jean 418.
 Ersch, Johann Samuel 418.
 Erselius, Johann Christoph 418.
 Erste Stimme 419.
 Ernst, Sebastian 419.
 Erthel oder Ertl, Augustin 419.
 Erthel, Placidus 419.
 Erweiterte Harmonie, s. Enge und weite Lage 419.
 Erweiterte Sätze 419.
 Erweiterung 419.
 Erythraus, Gotthard 419.
 Erythraus, Janus Nicus 419.
 Es, s. Erniedrigungssylbe 419.
 Es 419.
 Es oder Bocal 420.
 Eschalotte 420.
 Eschborn, Karl 420.
 Eschenbach, Johann Tobias 420.
 Eschenbach, Wolfram von 420.
 Eschenburg, Johann Joachim 421.
 Eschenholz 421.
 Escherny, François Louis, Graf d' 421.
 Eschmann, Julius Karl 421.
 Eschstruth, Hans Adolph Freiherr von 421.
 Escobedo, Bartolomeo, s. Scobedo 422.
 Escovar, André de 422.
 Escovar, Joaõ de 422.
 Escribano, Juan 422.
 Escudier, Marie 422.
 Escudier, Leon 422.
 Es-dur 422.
 Esensa, Salvatore 423.
 Esercizio, s. Etude 424.
 Es-es 424.
 Eslava, Miguel Hilario 424.
 Es-moll 424.
 Espace 424.
 Espagne, Franz 424.
 Espenholz 424.
 Espenmüller, Matthäus 425.
 Espinals 425.
 Espinel, Vicente 425.
 Espinolas 425.
 Espinosa, Juan 425.
 Espirando 425.
 Espressivo 425.
 Espressione 425.
 Essacordo 425.
 Essacordo maggiore 425.
 Essacordo minore 425.
 Essenga, Salvatore, s. Esensa 425.
 Esser, Heinrich 425.
 Esser, Karl Michael Bitter von. Seite 426
 Essex, Dr. 426.
 Essiger 426.
 Est oder Este, Michael 426.
 Est, Thomas 426.
 Estève, Pierre 427.
 Estiacus 427.
 Estinguendo 427.
 Estocart, Paschal del' 427.
 Estrée, Jean de 427.
 Estrom, Mutil 427.
 Estrinendo 427.
 Estwick oder Eastwick, Sampson 427.
 Estwick, Samuel 427.
 Esterházy 427.
 Etendue 433.
 Ethan 434.
 Etheridge oder Edrycus, Georg 434.
 Etienne, Charles Gulleaume 434.
 Ett, Kaspar 434.
 Etmüller, Michael Ernst 435.
 Etori, Guglielmo 435.
 Etude 435.
 Euchero, Pastore Arcade 436.
 Eud oder Oud, s. El Aoud 436.
 Eudes 436.
 Eugen, Friedrich Karl Paul Ludwig 436.
 Eugenius, Traugott 436.
 Euklides 436.
 Eule, C. D. 436.
 Eulenstein, Anton Heinrich Edler von 437.
 Euler, Leonhard 437.
 Euler, Johann Albert 437.
 Eumolpus 437.
 Eumolpiden 437.
 Euneos 437.
 Euniden 437.
 Eunike, Friedrich 437.
 Eunike, Therese 438.
 Eunike, Johanna 438.
 Eunike, Katharina 438.
 Eunomius oder Eunomos 438.
 Eunuch 438.
 Evouae (Evovae) 438.
 Euphon 439.
 Euphonie 440.
 Euphonion 441.
 Euphonikon 441.
 Euphorion 441.
 Euphranor 441.
 Euporistus 441.
 Euremont, Charles de Saint 441.
 Eurhythmie 441.
 Euripides 441.
 Eustachio, Luca Antonio 441.
 Eustachische Röhre 442.
 Eustathius 442.
 Euterpe 442.
 Euthia 442.
 Eutitius, Augustin 442.
 Evacuant 442.
 Evander 442.
 Eve, Alfonso d' 442.
 Eveillon, Jacques 442.
 Evers, Karl 442.
 Evers, Kathinka 443.
 Eversio oder Evolution 443.
 Evirato, s. Castrat 443.
 Evius 443.
 Evovae, s. Euovae 443
 Ewfir 443.
 Ewidoch 443.
 Ewzát 443.

- Exaudet, Joseph. Seite 443.
 Excellentes 443.
 Excellentium extenta 443.
 Exclamation 443.
 Exclusus 443.
 Executirung, s. Ausführung 444.
 Exequiae 444.
 Exercice 444.
 Eximono, Antonio 444.
 Exner, Gustav Hermann 444.
 Extempore 445.
 Extemporiren 445.
 Extemporir- od. Phantasir-
 maschine 445.
 Extension 445.
 Eybler, Joseph von 445.
 Eycken, van der, s. Queren 445.
 Eyken, Johannes Albert van 445.
 Eyken, Gerhard van 445.
 Eyken, Gerhard Isaac van 446.
 Eykens, Jean Simon 446.
 Eyllenstein, Gregori Christoph 446.
 Eyllenstein, Adam 446.
 Eyllenstein, J. F. 446.
 Eymar, Anna Marie, Graf von 446.
 Eysel, Johann Philipp 446.
 Eytelwein, Heinrich 446.
- F.**
- F. 447.**
 Fa 447.
 Faa, Orazio 447.
 Fa bémol 448.
 Faber, Benedict 448.
 Faber, Daniel Tobias 448.
 Faber, Gregor 448.
 Faber, Heinrich 448.
 Faber, Heinrich, der Naumburger 448.
 Faber, Jacobus 448.
 Faber, Johann Adam Joseph 448.
 Faber, Joseph 448.
 Faber, Nicol. 448.
 Faber, Nicolas 448.
 Faber, Peter 449.
 Fableor 449.
 Fabre, André 449.
 Fabre d'Ollivet, Antoine 449.
 Fabri, Annibale Pio 449.
 Fabri, Honorius 449.
 Fabri, Stefano, der ältere 449.
 Fabri, Stefano, der jüngere 449.
 Fabriano, Sebastiano 449.
 Fabricc oder Fabrizio, Geronimo 449.
 Fabrici, Gastano 450.
 Fabrici, Pietro 450.
 Fabricius, Albin 450.
 Fabricius, Bernhard 450.
 Fabricius, Georg 450.
 Fabricius, Werner 450.
 Fabricius, Johann Albert 450.
 Fabrini, Giuseppe 451.
 Fabrizi, Vincenzo 451.
 Fabrizio od. Fabrizio, Paolo 451.
 Fabroni, Angelo 451.
 Fabry, Michel 451.
 Façade, s. Orgelfront 451.
 Façaden-Pfeifen, s. Frontpfeifen 451.
 Faceho, Padre Agostino 451.
 Faccini, Giovanni Battista. Seite 451.
 Facciola, Fabrizio 452.
 Facco, Giacomo 452.
 Faces d'un accord 452.
 Facile 452.
 Facilement 452.
 Facilité 452.
 Facio oder Fasio, Anselmo 452.
 Facius, J. H. 452.
 Fackeltauz 452.
 Factur 452.
 Fa dièse majeur 452.
 Fa dièse mineur 452.
 Fadini, Andrea 452.
 Fadschek, Bernhard 452.
 Fänger 452.
 Fagnani, Francesco Maria 452.
 Fago, Lorenzo 452.
 Fago, Nicolò 452.
 Fagott 452.
 Fagott oder Fagottzug 452.
 Fagottino, s. Fagott 452.
 Fagottrohr 452.
 Fagottgeige 452.
 Fahle 452.
 Fahnenmarsch oder Fahnen-
 trupp 452.
 Fahrbach, Joseph 452.
 Fahrbach, Wilhelm 452.
 Fahsius, Johann Justus 452.
 Faidit, Anselmo oder Gancelm 452.
 Faignient, Nos 452.
 Fairfax oder Fayrfax, Robert 452.
 Fairfax, Thomas 452.
 Faisst, Immanuel (Gottlob Friedrich) 452.
 Fakir 452.
 Fa la 452.
 Falandry, Alexis Germain 452.
 Falb, P. F. 452.
 Falbetti, Eleonore 452.
 Falbetti, Elisabeth 452.
 Falck, Georg 452.
 Falckenhagen, s. Falken-
 hagen 452.
 Falco, Francesco 452.
 Falco, Michele 452.
 Falcon, Maria Cornelle 452.
 Falcone, Achille 452.
 Falconi, s. Bochkoltz-Fal-
 con 452.
 Falconi, Giacomo 452.
 Falconieri, G. 452.
 Falconio 452.
 Falengio, Teofilo 452.
 Falgara 452.
 Falkenhagen, Adam 452.
 Falkner, Rudolph 452.
 Fallani, Domenico 452.
 Fallen 452.
 Fallende Intervalle 452.
 Fallier, Charlotte 452.
 Fallouard, Pierre Jean Michel 452.
 Falsch 452.
 Falsche Quinte 452.
 Falsche Saiten 452.
 Falsche Stimme 452.
 Falset, s. Kopfstimme 452.
 Falsetisten, s. Aiti natural 452.
 Falso bordone 452.
 Falster, Christian 452.
 Faltenbälge 452.
 Fa-mi 452.
 Fanart, L. S. 452.
 Fandango 452.
 Fanelli, Cola Vincenzo 452.
 Fanfare 452.
 Fang-hiang 452.
 Fangventil. Seite 452.
 Fanna, Antonio 452.
 Fa tasie, s. Phantasio 452.
 Fantasiren, s. Phantasiren 452.
 Fantasirmaschine 452.
 Fantastico 452.
 Fante, Antonio del 452.
 Fantini, Caterina 452.
 Fantini, Geronimo 452.
 Fanton, Nicolas 452.
 Fantocci, Angelo 452.
 Fantocci, Maria 452.
 Fantozzi, Josephine, s. Weixelbaum 452.
 Fantuzzi, Giovanni, Graf von 452.
 Fanzago, Francesco 452.
 Farabi, El- oder Alfarabi 452.
 Faraday, Michael 452.
 Farandole oder Farandoule 452.
 Farant, Richard 452.
 Farben 452.
 Farbenclavier 452.
 Farce 452.
 Farcien 452.
 Faria, Henrique de 452.
 Farina, Carlo 452.
 Farinelli 452.
 Farinelli, Giuseppe 452.
 Farmer, John 452.
 Farmer, Thomas 452.
 Farnaby, Giles 452.
 Farnik, Wenzel 452.
 Farrant, Richard 452.
 Farrant, Daniel 452.
 Farrant, John 452.
 Farrant, John, in Newgate 452.
 Farrene, Jacques Hippolyte Aristide 452.
 Farrene, Jeanne Louise 452.
 Farrenc, Victorine Louise 452.
 Fasch, Johann Friedrich 452.
 Fasch, Carl Friedrich Christian 452.
 Fasching, Joseph 452.
 Fasciotti, Giovanni Francesco 452.
 Faselt, Christian 452.
 Fa-sol 452.
 Fasolo, Giovanni Battista 452.
 Fassmann, Auguste von 452.
 Fassmann, Franz 452.
 Fastenzeit 452.
 Fastnachtsspiele 452.
 Fastolphe, Richard 452.
 Pastoso 452.
 Fatius, Anselmus, s. Facio 452.
 Fatken, Johann August Ludwig 452.
 Fatscheck und Fatscheck, s. Fadscheck 452.
 Fattorini, Gabriele 452.
 Fatui, Michele 452.
 Faubel, Joseph 452.
 Fauconnier, Benoit Constant 452.
 Fauges oder Fauques, Vincent 452.
 Faustich, Friedrich Clemens 452.
 Faustimme 452.
 Fauro, David 452.
 Fauriel, Claude Charles 452.
 Fausse 452.
 Fausse Quarte 452.
 Fausse Quinte. Seite 452.
 Fausse relation 452.
 Fausse corde 452.
 Fausset 452.
 Faust, Carl 452.
 Faustina, s. Husse 452.
 Fa-ut 452.
 Faux-bourdon, s. Falso bordone 452.
 Fauvel, André Joseph 452.
 Favalli 452.
 Favarger, René 452.
 Favart, Charles Simon 452.
 Favart, Marie Justine Benedlote 452.
 Favart, Charles Nicolas 452.
 Faverius oder Favoracuz, Johannes 452.
 Favi, Andrea 452.
 Favilla, Saverio 452.
 Favorito, s. Chorus recitativus 452.
 Fawett, John 452.
 Fay, Etienne 452.
 Faya, Aurelio della 452.
 Faydit, s. Faidit 452.
 Fayolle, François Joseph Maria 452.
 Fayrfax, s. Fairfax 452.
 Fazzini, Giovanni Battista 452.
 F-dur 452.
 Fe 452.
 Fébure, s. Lefébure 452.
 Febvre, s. Faber 452.
 Febvre le, s. Lefebvre 452.
 Fede, Giuseppe 452.
 Fede, Francesco Maria 452.
 Fedele, Daniele Teofilo, s. Treu 452.
 Fedeli, Giuseppe 452.
 Fedeli, Ruggiero 452.
 Feder, Otto 452.
 Federauge 452.
 Federclavier, s. Spinett 452.
 Federfuss 452.
 Federhaken 452.
 Federici, Francesco 452.
 Federici, Vincenzo 452.
 Federleiste 452.
 Federleistschlitz 452.
 Federn 452.
 Federschenkel 452.
 Federsauge 452.
 Fedi 452.
 Fedrigotti, Giovanni 452.
 Fehr, Franz Joseph 452.
 Fehr, Joseph Anton 452.
 Fehre 452.
 Fehre in Mistau 452.
 Fehre, J. A. F. 452.
 Fehrer, Johann Jacob 452.
 Feierlich 452.
 Feige, Johann Gottlieb 452.
 Feige, Gottlieb 452.
 Feigs 452.
 Feigerl, Wenzel 452.
 Feillé, François de la 452.
 Fein 452.
 Feind, Barthold 452.
 Feininger, Karl Wilhelm Friedrich 452.
 Feithius, Eberhard 452.
 Fel 452.
 Fel, Marie 452.
 Fel, jun. 452.
 Felbinger, Jeremias 452.
 Feld oder Flachfeld 452.
 Felddrommel 452.
 Felden, Johann von 452.
 Feldlöte 452.
 Feldmayer, Johann 452.
 Feldmayer, Johann Georg 452.
 Feldmusik, s. Militärmusik 452.

- Feldpfeife, s. Feld- auch Quersföte. Seite 485.
 Feldpipe, s. Feldföte 485.
 Feldstücke oder Signale 485.
 Feldton 486.
 Feldtrommel, s. Felddrommel 486.
 Feldtrompeter, s. Trompeter 486.
 Feldtrummel 486.
 Feldweibelruf 486.
 Felice, Agostino di 486.
 Felici, Bartolomeo 486.
 Feliciani, Andrea 486.
 Felinus, Marcus 486.
 Felis, Johann 486.
 Felis, Stefano 486.
 Felix meritis 486.
 Fell, John 486.
 Felsen, musikalische 487.
 Felstein, Sebastian von 487.
 Felton, William 487.
 Feltre, Alphons Clarke, Graf von 487.
 Felts, Louis 488.
 Fémy, François 488.
 Fémy, Henri 488.
 Fenaroli, Fedele 488.
 Fenton, Miss 488.
 Fenzl 488.
 Fenzl, Giuseppe 488.
 Fenzl, Erminia 489.
 Feo, Francesco 489.
 Feo, S(imone?) 489.
 Ferabosco, Alfonso 489.
 Ferabosco, Alfonso, der jüngere 489.
 Ferabosco, John 489.
 Ferabosco, Constantino 489.
 Ferabosco, Matteo 489.
 Ferandairo Fernand 489.
 Ferandini, Giovanni 489.
 Ferandini 490.
 Ferber, Georg 490.
 Ferdinand, s. Louis Ferdinand 490.
 Ferdinand III. 490.
 Ferdinand, Franz 490.
 Ferobe, George 490.
 Ferguson, Giovanni Battista 490.
 Feri-mahame 490.
 Ferini 490.
 Ferlendis 490.
 Ferlendis, Giuseppe 490.
 Ferlendis, Angelo 491.
 Ferlendis, Alessandro 491.
 Fermate 491.
 Feroso Joas Fernandes 494.
 Fernandés, Antonio 494.
 Fernandez, Don Pedro 494.
 Fernandus, Johannes 494.
 Ferner, s. Förner 494.
 Forni, Virginia 494.
 Forni, Carolina 494.
 Forni, Angelo 494.
 Forni, Teresa 494.
 Fernwerk, s. Cornett-Echo 494.
 Feroce 494.
 Feroce, G. 495.
 Ferodellas 495.
 Féron, Mad. 495.
 Ferrabosco, Constantino, s. Ferabosco 495.
 Ferrabosco, Matteo, s. Ferabosco 495.
 Ferrabosco oder Ferraboschi, Domenico Maria 495.
 Ferrandini, s. Ferandini 495.
 Ferranti, Marco Aurelio Zani de 495.
 Ferrarese, Ludovico Agostino 496.
 Ferrari, Benedetto. Seite 496.
 Ferrari, Carlo 496.
 Ferrari, Domenico 496.
 Ferrari, Carolina 496.
 Ferrari, Francesco Bernardino 497.
 Ferrari, Franzisca 497.
 Ferrari, Giovanni Battista 497.
 Ferrari, Jacob Gottfried 497.
 Ferrari, Ottavio 497.
 Ferraro, Antonio 497.
 Ferrazzi, Giovanni Battista 498.
 Ferrein, Antoine 498.
 Ferreira, Cosmo Baena 498.
 Ferreira da Costa, Rodrigo 498.
 Ferrel, Jean François 498.
 Ferretti, Giovanni 498.
 Ferri, Baldassare 498.
 Ferri, Francesco Maria 498.
 Ferrier, Friedrich Wilhelm 499.
 Ferrier, Michel 499.
 Ferrier, Paul Jacques 499.
 Ferrini, Antonio 499.
 Ferris, Lambert 499.
 Ferro, Marco Antonio 499.
 Ferronati, Ludovico 499.
 Ferroni, Pedro 499.
 Forté, Charles la 499.
 Fos 499.
 Fesca, Friedrich Ernst 500.
 Fesca, Alexander Ernst 501.
 Fescenninen oder Fescenninische Gesänge 501.
 Fesch, s. Defesch 502.
 Fessel, Johann Heinrich Ernst 502.
 Fesser, Johann 502.
 Fesay, Alexandre Charles 502.
 Festa, Costanzo 502.
 Festa, Francesca 502.
 Festa, Giuseppe 502.
 Fester Gesang, s. Cantus firmus 503.
 Feste Klänge 503.
 Feste Körper 503.
 Festing, Michael Christian 503.
 Festing, John 503.
 Festivität 503.
 Festivamente 503.
 Festivo 503.
 Festoso 504.
 Festoni, G. 504.
 Festspiel 504.
 Fétis, François Joseph 505.
 Fétis, Antoine 505.
 Fétis, Edouard (Louis François) 508.
 Fétis, Adolphe (Louis Eugène) 508.
 Fetter, Michael 508.
 Feuerlärmsignal 509.
 Feuerlein, Konrad 509.
 Feum, Antonius, s. Fevin 509.
 Feussner, Heinrich 509.
 Fevin, Antoine 509.
 Fevin, Robert 509.
 Fevre, Denis de 509.
 Fevre, Jacques le 509.
 Fevre, le 509.
 Fevret, de Saint-Mehin 509.
 Fevrier, Henri Louis 509.
 Foydeau 509.
 Foyer, Karl 510.
 Feyerabend, Gottfried 510.
 Feyertag, Moritz 510.
 Feyjoo y Montenegro, Benito Geronimo 510.
 Feyton, Abbé 510.
 FF oder ff. Seite 510.
 F-fa-ut 510.
 Fi 510.
 Fiala, Joseph 511.
 Fiasco 511.
 Fibel oder Fibelbrett 511.
 Fiebich, Anton, s. Fiebich 511.
 Fibiotti 511.
 Ficher, Ferdinand 511.
 Fichet, Alexandre 511.
 Fichtholdt, Hans 511.
 Fieino, Marsilio 512.
 Fieker, Wahlfried 512.
 Ficta musica 512.
 Fidanza, Pietro 512.
 Fidanza, Md. 512.
 Fiddel 512.
 Fiddler 512.
 Fiddle-stick 512.
 Fiddle-string 512.
 Fiddle-fiddle 512.
 Fides 512.
 Fidicen 512.
 Fidicina 512.
 Fidicula 512.
 Fiducia 512.
 Fiebich, Anton Friedrich 512.
 Fiebig, Johann Christoph 512.
 Fiebinger, Ignaz 512.
 Fiedel 512.
 Fiedler, C. H. 512.
 Fiedler, Restitutus 512.
 Field, John 512.
 Fielitz, s. Filitz 512.
 Fiennes, Henri du Bois de 515.
 Fienus, Joannes 515.
 Fienus, Gerard 515.
 Fiero heramente 515.
 Fiesco, Giulio 516.
 Fife 516.
 Figaro 516.
 Figueiroa, Diego Ferreira de 516.
 Figueroa, Bartolomé Cal-rasco de 516.
 Figulus, Wolfgang 516.
 Figur 516.
 Figural-Gesang oder Figuralmusik 516.
 Figura muta 516.
 Figuration, figurirter Gesang oder Styl, s. Figur 516.
 Figurirter Choral 516.
 Figurirter Contrapunkt 517.
 Filer le son 517.
 Filcauc, Jean 517.
 Filibert, Orazio 517.
 Filipowicz, Elise 517.
 Filippi, Gasparo 517.
 Filippini, Stefano 517.
 Filippucci, Agostino, auch Filippuzzi 517.
 Filitz, Friedrich 517.
 Fillet, Jacob 518.
 Filomarino, Fabrizio 518.
 Filpen 518.
 Filtz, Anton 518.
 Pilum 518.
 Filz 518.
 Fin, s. Fine 518.
 Finalcadenz 518.
 Finalclausel, s. Clausula finalis 518.
 Finale 518.
 Finalis 520.
 Finalis accentus, s. Accentus ecclesiasticus 520.
 Finalis tonus 520.
 Finalnote, s. Finale 520.
 Finalzeichen, s. Schlusszeichen 520.
 Finatti, Giovanni Pietro 520.
 Finazzi, Filippo. Seite 520.
 Finck, Heinrich 520.
 Finck, Hermann 521.
 Finck, Johann Georg 521.
 Finckelthaus, Gottfried 521.
 Fine 521.
 Finé, Oronce 521.
 Finetti, Giacomo 522.
 Fingal, Pin Mac Coul oder Fianghal 522.
 Fingalshöhle 522.
 Finger, Gottfried 522.
 Fingersatz oder Fingersetzung 522.
 Fingerschneller oder Fingerspanner 520.
 Fini, Michele 520.
 Pink, Christian 520.
 Pink, Gottfried Wilhelm 521.
 Pink, Leonhard 522.
 Pinke, Johann Georg, s. Finke 522.
 Pinno, Jacob 522.
 Pinold, Andreas, auch Fin-nolt 522.
 Pinot, Domenico 522.
 Pinth 522.
 Pinto 522.
 Plocchi, Vincenzo 522.
 Plocco, Pietro Antonio 522.
 Plocco, Joseph Hector 522.
 Plocco, Domenico 522.
 Plochetto, Plocherza. Plocco. 522.
 Plodo, Vincenzo 522.
 Pioravanti, Valentino 522.
 Pioravanti, Vincenzo 522.
 Pioravanti, Pietro 522.
 Ploce 522.
 Ploce, Angelo 522.
 Ploce, Stefano Andrea 522.
 Ploretta oder Fioritura 522.
 Plorello, Ignazio 522.
 Plorello, Federigo 522.
 Ploolini, Ippolito 522.
 Ploolino, Gasparo 522.
 Ploorito und Fioritur, s. Ploretta 522.
 Plooroni, Giovanni Andrea 522.
 Plootole 522.
 Plohaber, J. C. 522.
 Plo 522.
 Ploch, William 522.
 Plochel, Julius 522.
 Plocher 522.
 Plocher, Anton 522.
 Plocher, Christian Friedrich 522.
 Plocher, Chrysaender 522.
 Plocher, Ernst Gottfried 522.
 Plocher, Gottfr. Emil 522.
 Plocher, Ferdinand 522.
 Plocher, Friedrich 522.
 Plocher, Georg Nicolas 522.
 Plocher, Georg Wilhelm 522.
 Plocher, Johann 522.
 Plocher, Johannes 522.
 Plocher, Johann Abraham 522.
 Plocher, Johann Christian 522.
 Plocher, Johann Georg 522.
 Plocher, Johann Gottfried 522.
 Plocher, Johann Gottlieb 522.
 Plocher, Johann Karl Christian 522.
 Plocher, Johann Kaspar Ferdinand 522.
 Plocher, Karl August 522.
 Plocher, Karl Ludwig 522.
 Plocher, Ludwig 522.
 Plocher, Barbara 522.

- Fischer, Anna. Seite 543.
Fischer-Vernier 543.
Fischer, Wilhelmine 543.
Fischer, Ludwig 543.
Fischer, Matthias 543.
Fischer, Michael Gotthardt 543.
Fischer, Abt Paul 544.
Fischer, Paul 544.
Fischer, Vitus 544.
Fischer, Volbert 545.
Fischer, Zacharias 545.
Fischer-Achten, Caroline 545.
Fischer-Schwarzböck, Beatrix 545.
Fischhof, Joseph 546.
Fischietti, Domenico 546.
Fischietti, Giovanni 547.
Fis-dur 547.
Fisfis, s. Fisis 548.
Fisher, John Abraham, s. Fischer (Johann Abraham) 548.
Fisin, James 548.
Fisis oder Doppel-Fis 548.
Fismann, Franz 548.
Fis-moll 548.
Fissner, Wilhelm 549.
Fistel oder Faiset, s. Kopfstimme 549.
Fistula 549.
Fistuliren 549.
Fite, de la 549.
Fl. 550.
Flaccia, Matteo 550.
Flaccio, Giovanni Pietro 550.
Flaccus 550.
Flacé, René 550.
Flachfeld, s. Feld 550.
Flachflöte 550.
Flackton, William 550.
Flad, Anton, oder Fladt 550.
Fladdern 550.
Flageolet 550.
Flageolettöne, s. Flageolet 552.
Flahuta 552.
Flamand-Grétry, Louis Victor 552.
Flamändische, Flämische oder Flamländische Musik, Schule, s. Niederlande 552.
Flamel, Nicolas de 552.
Flamini, Flaminio 552.
Flammen, singende 552.
Flammenzeiger, s. Flammen 553.
Flandrus, Dr. Arnold 553.
Flannel, Egide 553.
Flaschenet, auch Flaschinet und Flaset 553.
Flaschenorgel 553.
Flaschner de Ruhberg, Gotthilf Benjamin 553.
Flasca, Joseph Ignaz 553.
Flat 554.
Flath, Peter 554.
Flutter-C., s. Flatterton 554.
Fluttergrob 554.
Flatter la corde 554.
Flatterton 554.
Flautando 554.
Flautbass 554.
Flautino 554.
Flauto 554.
Flauto amabile 554.
Flauto cupido 555.
Flauto dolce 555.
Flauto duplo oder Flöthe dupla 555.
Flauto italico 555.
Flauto major 555.
Flauto minor. Seite 555.
Flautone 555.
Flauto piccolo 555.
Flauto stoccato 555.
Flauto traverso 555.
Flavianus 555.
Flebile 555.
Flecha, Matthaeus 555.
Fléché, Jean André 555.
Flechsien 555.
Fleek, Georg 555.
Fleischer, Friedrich Gottlob 556.
Fleischer, Johann Christoph 556.
Fleischmann, Christoph Traugott 556.
Fleischmann, Friedrich 556.
Fleischmann, Johann Georg 557.
Fleming, Alexander 557.
Flemming, Friedrich Ferdinand 557.
Flemming, Wilhelm 557.
Flet oder Fletna, s. Flauto 557.
Fleurtilis (Floridus) 557.
Fleury, Francois Nicolas 557.
Fliegenschnapper, s. Durchstecher 557.
Fliehender Tonschluss 557.
Flies, Bernhard 557.
Fliegsend 557.
Flinsch, Julie 558.
Flitner, Johann 558.
F-Löcher 558.
Flödel, s. Eingelegt 558.
Flörke, Friedrich 558.
Flöte 558.
Flöte (in der Orgel) 569.
Flöte à bec 569.
Flötenbass oder Bassflöte 570.
Flötenpfeifen 571.
Flötenstimme 571.
Flötenuhr 571.
Flötenwerk 571.
Flopertus oder Flobertus 571.
Floquet, Etienne Joseph 571.
Flor, Christian 572.
Flor, Johann Georg 572.
Florencio, Francisco Agostino 572.
Florentius (Florenzio) 572.
Flores, Enriquez 572.
Floriani, Cristoforo 572.
Florido, Francesco 572.
Floridus, s. Fleurtilis 573.
Florillo, Carlo 573.
Florino, Francesco 573.
Florino, Giovanni Andrea 573.
Florio, Giovanni 573.
Florio, Pietro Grassi 573.
Florisset, s. Billington 573.
Floristo, Ignazio 573.
Florius, Gregor 573.
Floroni 573.
Florschütz, Eucharius 573.
Flotho — C oder Flothoton, s. Flatterton 574.
Flotow, Friedrich, Freiherr von 574.
Flotwell, Cölestin Christiane 576.
Floyd, John 576.
Fludd, Robert, oder Robertus de Fluctibus 576.
Flügel oder Clavicymbel 576.
Flügel oder Flügelröhre 578.
Flügel, Ernst. Seite 578.
Flügel, Florian 578.
Flügel, Gustav 578.
Flügelharfe, s. Harfe 579.
Flügelhorn 579.
Flüssige Körper 590.
Flüstergalerie 590.
Flüte allemande, s. Feldflöte 590.
Flutet, s. Galoubet 590.
Fluttuan 590.
Flux, Karl 590.
F-moll 590.
Fockerodt, Johann Anton 591.
Focoso 592.
Fodor, Joseph 592.
Fodor, Charles 592.
Fodor, Anton 592.
Fodor, Josephine 592.
Fodor, Enrichetta 593.
Fölsing, Johannes 593.
Foeniseca, Johann 593.
Foerner, Christian 593.
Förster, Bernhard 593.
Förster, Christoph 594.
Förster, Emanuel Aloys 594.
Förster, Johann Christian 594.
Förster, Johann Joseph (Jacob) 594.
Förster, Kaspar, s. Forster 594.
Förster, Sophie 594.
Förtsch, Basilius 595.
Förtsch, Wolfgang 595.
Förtsch, Johann Philipp 595.
Fogaça, Joao 595.
Foggia, Francesco 596.
Foggia, Rodesca di 596.
Fogliani, Giovanni 596.
Foglietti, Ignazio Domenico 596.
Foglietto 596.
Fohl 596.
Poignet, Charles Gabriel 596.
Poignet, François 597.
Poignet, Gabriel 597.
Poita, s. Foyta 597.
Fohaha 597.
Fokara 597.
Folcardus 597.
Folie d'Espagne 597.
Poliot, Mad. 597.
Poliot, Emil 597.
Pollemente 598.
Polquet de Marseille 598.
Polz (oder Volz), Hans 598.
Fond, John Francis dela 598.
Fondamento 598.
Fond d'Orgue 598.
Fonghetti, Paolo 598.
Fonseca, Christovam da 598.
Fonseca, Lucio Pedro da 598.
Fonseca, Nicola da 598.
Fontaine, Antoine Nicolas Marie 598.
Fontaine, Henri Louis Stanislaus Mortier de 599.
Fontaine, Jeanne 599.
Fontaine, Noël 599.
Fontana Pietro Antonio 599.
Fontana, Giacinto 599.
Fontana, Agostino 599.
Fontana, Antonio 599.
Fontana, Benigno 599.
Fontana, Fabrizio 599.
Fontana, Giovanni Battista 599.
Fontana, Giovanni Stefano 599.
Fontana, Michele Angelo 599.
Fontana, Marco Publico. Seite 599.
Fontana, Luigi 599.
Fontana, Uranio 599.
Fonle, Nicola 599.
Fonle, Nicolò 599.
Fonlejo, Giovanni 599.
Fontemaggi, Antonio 599.
Fontemaggi, Domenico 599.
Fontemaggi, Giovanni 599.
Fontenay, Hugues de 599.
Fontenelle, Granges de 599.
Fontmichel, Hippolyt Honoré Joseph Court de 599.
Fonton, Charles 599.
Forberger, Johann 599.
Forbes, John 599.
Forcadel, Pierre 599.
Forchheim, Johann Wilhelm 599.
Forcht, Franz Moritz 599.
Forcroix oder Fororoy, s. Forqueray 599.
Ford, David Eberhard 599.
Ford, Miss 599.
Ford, Thomas 599.
Fordun, John von 599.
Forendini 599.
Forestein oder Forestyn, Mathurin 599.
Forest, Mr. la 599.
Forestier, Joseph 599.
Forkel, Johann Nicolaus 599.
Forlana 599.
Form 599.
Formellis, Wilhelm 599.
Formenti, Antonio 599.
Formes, Karl 599.
Formes, Theodor 599.
Fornacol, Giacomo 599.
Fornara, Francesco 599.
Fornarini, Stefano 599.
Fornas, Philippe 599.
Fornasari, Antonio 599.
Fornasari, Luciano 599.
Fornasini 599.
Forni 599.
Fornitura, s. Fourniture 599.
Forno, Agostino, Barone di 599.
Forni, Jacopo 599.
Forqueray, Antoine, auch Forcroix oder Fororoy 599.
Forqueray, Jean Baptiste Antoine 599.
Forst, Johann Bernhard 599.
Forst, Wenzel 599.
Forster, s. auch Forsterus 599.
Forster, Kaspar, auch Förster 599.
Forster, William 599.
Forsterus, Georgius 599.
Forster, Nicolaus 599.
Forstmeyer, A. E. 599.
Fortbien 599.
Forte 600.
Fortepiano 600.
Fortepiano-Clavier 600.
Fortezug 600.
Forti, Anton 600.
Forti, Catarina 600.
Fortia de Piles, Alphonse. Graf 600.
Fortis 601.
Fortis, Giovanni Battista 601.
Fortissimo 601.
Fortlage, Karl 601.
Fortpflanzung des Schalls, s. Akustik 601.
Fortrücken 601.
Fortsch, Johann Philipp 601.
Fortschreibung 601.

Auszüge aus den Urtheilen der Presse.

über: **Musikalisches Conversations-Lexikon von Mendel und Reissmann.**

Vossische Zeitung: Die vorliegenden Bände verdienen höchstes Lob, sowohl in Betreff der Fülle des gegebenen Inhalts, der trefflichen Ausstattung und des billigen Preises, als auch in Bezug auf die vorzügliche Bearbeitung der einzelnen Artikel.

Augsburger Allg. Zeitung: Ohne die Trefflichkeit früherer Unternehmungen antasten zu wollen, ist doch diesem von bedeutenden Mitarbeitern unterstützten neuen Sammelwerk grössere Vollständigkeit und Reichhaltigkeit, eingehendere und gründlichere Behandlung der allgemeinen Materien und besonders ein auf die in neuester Zeit so belebte historische Forschung fussender Fortschritt unbedingt nachzurühmen. Die Arbeit ist der allgemeinsten Beachtung würdig und jeder Musiker, den seine Kunst zu ernsteren und eingehenderen Studien veranlasst, wird dieselbe nicht missen können.

Ueber Land und Meer: Wiederholt haben wir uns über die Trefflichkeit und Vorzüge des Werkes ausgesprochen, und freuen uns doppelt, sagen zu können, dass das Ganze mit gleichem Fleisse, mit gleicher Sorgfalt bis zu Ende geführt wurde. Theorie und Praxis, Technik und Kunst der Musik sind gleich gründlich und eingehend behandelt, sämmtlichen Instrumenten ist, wie der Stimme, das gleiche Recht geworden und die Aesthetik in die ihr gebührende hohe Stelle eingewiesen, namentlich aber ist der biographische Theil wahrhaft musterhaft und zuverlässig, sodass diese Encyclopädie dem Musiker und Musikfreunde eine ganze Bibliothek ersetzt.

Grenzboten: Die Fülle und Vollständigkeit des Materials, welche hier geboten werden sind ebenso anerkanntenswerth als die Form und Methode der Behandlung. Nicht nur jeder Musiker und Fachmann, sondern jeder gebildete Laie findet hier gediegene und befriedigende Aufklärung über alle Fragen der musikalischen Kunst, Wissenschaft und Praxis.

Blätter für literarische Unterhaltung: Das Werk hielt sich von seinem ersten Bände bis zum Schlusse auf gleicher Höhe. Vorzüglich ist die Genauigkeit und treffende Charakteristik in den Biographien der Componisten, Sänger, Virtuosen und Musiktheoretiker, sowie die sachgemässe und lebendige Ausarbeitung der grösseren Abhandlungen, mögen sie nun musikhistorischer Natur sein, oder einzelne Instrumente behandeln.

Verlag von **Robert Oppenheim** in Berlin.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Soeben erschienen
für **jeden Musikfreund**
Dr. Aug. Reissmann,
Handlexikon
der
onkunst.
gr. 8°. 640 Seiten.
geh. M. 9, fein geb. M. 10.
Auch in 13 Liefgn. zu je M. 0,50.
Verlag von Robert Oppenheim in Berlin.

Urtheile der Presse.

Die Gegenwart. Dies treffliche Handlexikon ist wirklich mehr als nur eine Sammlung von Notizen und Worterklärungen, es ist eine fleissige und sachverständige Behandlung aller Zweige der Musikwissenschaft, kurz, ein vortreffliches Buch, eine schöne Festgabe.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. Es ist ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk nicht nur für den Musikgelehrten von Fach, sondern auch für den musikalischen oder selbst nur allgemein gebildeten Leser. Der Druck ist sehr scharf, die Ausstattung recht solide.

Nord und Süd. Von dem vortrefflichen grossen Lexikon erscheint hier eine kleine Ausgabe, die den ganzen ungeheuren Stoff auf möglichst kleinen Umfang zusammendrängt. Sie ist auch sehr vollständig, so dass man kaum etwas Erwähnenswerthes darin vermissen wird.

Illustrierte Zeitung. Das vorliegende Buch ist das Ergebniss gewissenhafter Forschung. Es ist bei einer ausserordentlichen Reichhaltigkeit und sorgfältigen Berücksichtigung aller neuen Forschungen und jüngeren künstlerischen Erscheinungen für das Musikpublikum von hohem praktischen Werth.

Neue Zeitschrift für Musik. Autor und Verleger haben hier ein Meisterstück ohne Gleichen vollbracht. Es wird eine bewunderungswürdige Reichhaltigkeit des Inhalts geboten, über alle Zweige der Musikwissenschaft und Musikpraxis sowie über ihre hervorragendsten Vertreter zu allen Zeiten Auskunft gegeben. Selbstverständlich sind alle neueren Forschungen und Resultate gewissenhaft berücksichtigt. Die schönen Antiqualettern lesen sich leicht und gut, ohne die Augen anzugreifen.

Der Klavierlehrer. Eines der vollständigsten und gediegensten Werke dieser Art. Dabei ist die Darstellung trotz der Kürze nicht trocken, sondern wird Jedermann durch ihre geistvolle und lebendige Art fesseln. Es ist ein für jeden Musiker unentbehrliches Handbuch.

Deutsche Revue. Da überall die neueren Forschungen benutzt worden, so bietet das Handlexikon einen zuverlässigen und praktischen Führer auf dem weitverzweigten Gebiete der Tonkunst.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Emil Naumann, Prof. Dr. u. kgl. Hofkirchen Musik-Direktor. **Deutsche Lieddichter.** Von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. Vorträge, gehalten an dem unter dem Protectorat Ihrer k. k. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Deutschland stehenden Victoria-Lyceum zu Berlin. Fünfte (Volks)-Ausgabe. 8°. XX u. 377 S. Preis geh. *M* 3,00, fein geb. *M* 4,00.

— — — **Pracht-Ausgabe**, Ihrer k. k. Hoheit der Kronprinzessin des deutschen Reiches Victoria gewidmet. gr. 8°. XXII u. 402 S. auf feinstem Velinpapier. Mit 6 Photographieen. Preis *M* 12,00, fein in Goldschnitt geb. Preis *M* 15,00.

Italienische Lieddichter. Von Palästrina bis auf die Gegenwart. Vorträge. Zweite Ausgabe. 8°. XII u. 570 S. Preis *M* 4,00. Fein geb. *M* 5,00.

— — **Pracht-Ausgabe.** gr. 8°. VIII u. 570 S. auf feinstem Velinpapier. Mit 4 Photographieen. Preis *M* 17,00. Fein in Goldschnitt geb. Preis *M* 20,00.

— **Nachklänge.** Eine Sammlung von Vorträgen und Gedankblättern aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage. 8°. VIII u. 344 Seiten. Preis *M* 4,50.

— **Musikdrama oder Oper?** Eine Beleuchtung der Bayreuther Bühnenfestspiele. 8°. 60 Seiten. Preis *M* 1,00.

— **Darstellung** eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes zum Aufbau des classischen Fugenthemas. 8°. 69 Seiten. Preis *M* 1,50.

C. H. Bitter. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. Mit Noten. gr. 8°. LVI u. 503 Seiten. Preis *M* 10,00.

Amey Fay. Musikstudien in Deutschland. (Aus Briefen in die Heimath.) Deutsche übertragen. 8°. VIII u. 206 Seiten. Preis geh. *M* 2,50, geb. *M* 3,00.

W. Langhans, Dr. Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch Erziehung. gr. 8°. 42 Seiten. Preis *M* 1,00.

Albert Quantz. Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz, Lehrers Friedrich des Grossen. Nach den Quellen dargestellt. 8°. LV u. 56 Seiten. Preis *M* 1,00.

Otto Tiersch. Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationstheorie. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musik-Instituten, Seminarien u. s. w. und zur Aufklärung für jeden Gebildeten. Gezründet auf des Hrn. Bach's Harmoniesystem. gr. 8°. VIII u. 172 Seiten. Preis *M* 3,00.

— — **Notensibel** für den Unterricht im Schreiben und Lesen und in der Tonschrift und in der Lehre von den Accorden und Tonleitern. Ein Handbuch der Elementarlehre für Anfängerklassen in Musikinstituten, für Gesangs- und Musikklassen an Schulen, für Singechöre und Gesangsvereine, sowie für Klavier-, Violin- und Gesangschüler. gr. 8°. IV u. 82 Seiten. Preis *M* 1,00.

Notenschreibschule. Uebungshefte zur Notensibel von Otto Tiersch.

5 Hefchen.
Hef. I. Die Notenschreibmethode für Klavier.
Hef. II. Die Notenschreibmethode für Violin.
Hef. III. Die Notenschreibmethode für Gesang.
Hef. IV. Die Notenschreibmethode für Klavier.
Hef. V. Die Notenschreibmethode für Klavier.
Preis jedes Hefchens *M* 0,15.

Die Notensingen sind die Schreibmethode für Klavier.
schreiben in 4 Oct. und 8. u. 16. Tacten.
Preis jedes Hefchens *M* 0,15.

Vierter Band.

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopadie
der
gesamten musikalischen Wissenschaften
für Gebildete aller Stände.

Unter Mitwirkung

der Herren Musikdir. C. Billert, Prof. Franz M. Böhme, Custos A. Dörffel,
Concertmeister F. David, Kapellmeister Prof. H. Dorn, Prof. G. Engel, K. S.
Kammermusiker M. Fürstenau, Dir. Gevaert, Prof. Flod. Geyer, L. Hartmann,
Dir. Th. Hauptner, Dr. F. Hüffer, Prof. F. W. Jähns, Dr. W. Langhans,
Prof. E. Mach, Prof. Dr. Emil Naumann, Univers.-Musikdir. Dr. Ernst Naumann,
Prof. Dr. Oscar Paul, Prof. E. F. Richter, Prof. W. H. Riehl, Musikdir. Th. Rode,
Prof. H. Ruff, Musikdir. Dr. W. Rust, Geh. Rath Schlecht, O. Tiersch, Dir.
L. Wandelt, O. Wangemann, Prof. Dr. H. Zopff u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Vollendet

von

Dr. August Reissmann.

Zweite Ausgabe in 142 Lieferungen oder in elf Bänden und einem Ergänzungsbaude.

Vierter Band. Lieferung 40—51. Preis geh. M. 6,00. geb. M. 7,50.



BERLIN,

Verlag von Robert Oppenheim.

Beurtheilungen Seitens der Presse siehe auf Seite 2 und 3 des Umschlages.

Die erste sieben vollendete Ausgabe, mit dieser gleichlautend, liegt vollständig
in 12 Bänden vor. Preis geh. M. 71,00. fehn geb. M. 88,50.

Auszüge aus den Urtheilen der Presse

über das **Musikalische Conversations-Lexikon.**

Deutsche Rundschau: Es liegt hier ein Werk vor, wie es dem allgemeinen musikalischen Bedürfnisse nicht zeitgemässer gebracht werden konnte, ein musikalisches Lexikon, welches von den ersten geschichtlich nachweisbaren Anfängen der Tonkunst bis in unsere jüngste Gegenwart reicht. Sieht man auf das Ganze, so wird man jeden eigentlichen Parteistandpunkt ausgeschlossen finden.

Illustrierte Zeitung: Die grösste je erschienene musikalische Encyclopädie liegt nun nach zehnjähriger, rastloser Arbeit vor, und mit Stolz können wir Deutsche auf dieses Werk deutschen Fleisses und deutscher Strebsamkeit blicken.

Gartenlaube: Die Musik und die Streitfragen auf diesem Gebiete bewegen das Publikum in unserer Zeit so lebhaft, wie die Dinge auf keinem anderen Kunstgebiete; es konnte daher in den letzten Jahren ein ausführliches musikalisches Nachschlagewerk seinen Weg in die Oeffentlichkeit machen: das treffliche von Hermann Mendel begründete, jetzt von August Reissmann herausgegebene „Musikalische Conversations-Lexikon“.

Neue Berliner Musikzeitung: Vorliegendes Werk ist das umfangreichste musikalische Buch der Neuzeit. Unter den Mitarbeitern ist kein einziger, von dem sich nicht etwas in seinem Fache Gediegenes erwarten liesse, und angesichts der grossen Schwierigkeit solcher Unternehmungen müssen die Resultate ihrer vereinten Anstrengungen sehr erfreulich genannt werden. —

Euterpe: Das Musikal. Conversat.-Lexikon erfüllt vollständig auch die höchsten Ansprüche, welche man an ein solches Unternehmen stellen kann. Wissenschaftliche Gründlichkeit, Vollständigkeit, Klarheit und Schärfe in der Ausführung aller musikalischen Fragen erheben das Werk zu einem unentbehrlichen für die Bibliothek jedes Musiker- und jedes Dilettanten.

Caecilia (Trier): Mit vollem Rechte kann das Werk als eine untrügliche Fundgrube für alles Wissenswerthe auf dem Gebiete der Tonkunst angelegentlichst empfohlen werden.

Caecilia (Haag): Dieses Werk ist ein unerschöpflicher Quell für Alle, die sich über Musik und Musiker unterrichten wollen.

Klavierlehrer: Ein solches Werk, wie das von Mendel begonnene und von Dr. Reissmann vollendete, hatte die Literatur bisher noch nicht aufzuweisen. Um es in's Leben zu rufen und fortzuführen, dazu gehörten kühner Unternehmungsgeist, reiche Mittel und ein scharfer Blick bei der Wahl der zur Leitung eines solchen Unternehmens geeigneten Persönlichkeit. Das Werk ist unübertroffen in Bezug auf die Reichhaltigkeit des Materials, wie auf die wissenschaftliche Behandlung der einzelnen Gegenstände. In keines Musikers Bibliothek sollte das Werk fehlen. —

Deutsche Musiker-Zeitung: Berücksichtigt alle musikwissenschaftlichen und praktischen Gegenstände auf dem Gebiete der Tonkunst in eingehender und liebevoller Weise, und längere praktische Benutzung des Lexikons — der Prüfstein für alle ähnlichen Unternehmen — hat die wohlbegründete Ueberzeugung in uns wachgerufen, dass das Gebotene nach allen Richtungen hin das Niveau des Gewöhnlichen weit übersteigt.

Neue Freie Presse: Ein Unternehmen, durch welches die Verlags-handlung sich die deutsche Musikwelt zu besonderem Danke verpflichtet. Es ist das erste deutsche Musik-Lexikon, welches die längst veraltete und bis heute doch noch unentbehrliche Schilling'sche Encyclopädie zu ersetzen und zeitgemäss zu erneuern geeignet ist. Die Biographien sind hinreichend ausführlich und anziehend geschrieben, die theoretischen und technischen Artikel klar und sachgemäss abgefasst.

Presse (Wien): Bei den weiten Kreisen, die heutzutage der Dilettantismus in der Musik schlägt, und bei der hohen Bedeutung, welche sie gegenwärtig auch über die Schranken der Kunst hinaus durch ihre Anerkennung als unerlässliches Bildungsmittel gewonnen hat, kommt ein Werk, welches alle Ströme des hier einschlagigen Wissens in dem Behälter einer Encyclopädie zusammenführt und dadurch für die höhere Erkenntniss dieser Kunst einen sicheren Boden schafft, einem dringenden Bedürfnisse der Zeit entgegen. Man muss es dem Herausgeber nachrühmen, dass er seine Aufgabe mit grosser Ernste erfasst und mit praktischem Blicke durchgeführt hat. —

Kölnische Zeitung: Haben wir das Werk schon bei seinem Erscheinen als das besten und reichhaltigsten seiner Art bezeichnet, so wird dieses Urtheil durch das vorliegende vollendete Werk nur bestätigt, ja, man kann es dahin erweitern, dass das deutsche Lexikon alle bisherigen ähnlichen Werke in jeder Beziehung bei Weitem übertrifft. Alles ist möglichst gedrängt gefasst, ansehnlich dargestellt und bis zur Höhe der universalen Natur des Unternehmens bedingten Grenze erschöpfend behandelt.

National-Zeitung: Zeichnet sich durch sein Fleiss und die Sorgfalt aus, welche der Herausgeber wie seine Mitarbeiter bei gemeinsamer Aufgabe gewandt. Was man von einem Anknüpfer verlangt, muss wohl schwerlich missacht werden. Unter den Beiträgen des Herausgebers sind manche in ihrer Art unsterblich.

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie
der
gesamten musikalischen Wissenschaften
für Gebildete aller Stände.

Unter Mitwirkung

der Herren Musikdir. C. Billert, Prof. Franz M. Böhme, Concertmeister
F. David, Custos A. Dörffel, Kapellmeister Prof. H. Dorn, Prof. G. Engel,
K. S. Kammermusiker M. Fürstenau, Director Gevaert, Prof. Flod. Geyer,
L. Hartmann, Dir. Th. Hauptner, Dr. F. Hüffer, Prof. F. W. Jähns, Dr. W.
Langhans, Prof. E. Mach, Prof. Dr. Emil Naumann, Universitäts-Musikdir. Dr.
Ernst Naumann, Prof. Dr. Oscar Paul, Prof. E. F. Richter, Prof. W. H. Riehl,
Musikdir. Th. Rode, Prof. H. Ruff, Musikdir. Dr. W. Rust, Geh. Rath Schlecht,
O. Tiersch, Dir. L. Wandelt, O. Wangemann, Prof. Dr. H. Zopff u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Vollendet

von

Dr. August Reissmann.



Zweite Ausgabe (Erste Stereotyp-Ausgabe).

Vierter Band.



BERLIN,

Verlag von Robert Oppenheim.

1880.

17



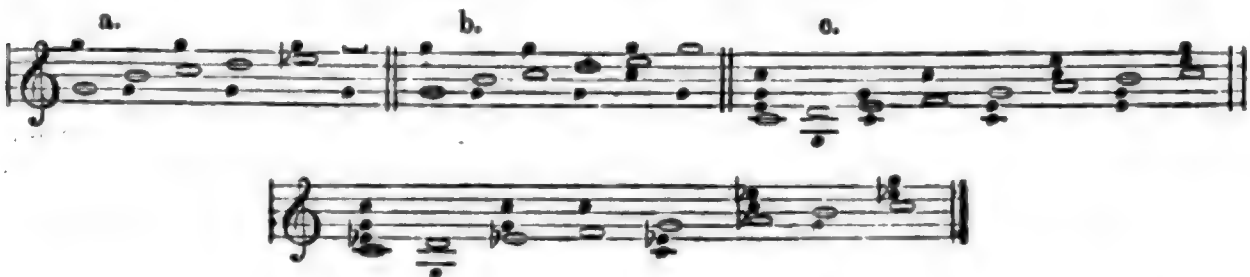
Die direkte Verwandtschaft ist am leichtesten zu erkennen, und zwar ist die Octavverwandtschaft die nächste, die Quintverwandtschaft die folgende und die Terzverwandtschaft die fernste. Die mittelbare Verwandtschaft ist um so leichter zu erkennen, je kleiner die Zahl derjenigen Intervalle ist, welche das Ohr abzumessen hat. Das Abmessen der Octave macht keine Schwierigkeit; demnach hängt der Grad der Verwandtschaft im Wesentlichen nur von der Zahl der abzumessenden Quinten und Terzen ab, und zwar ist die durch Quinten vermittelte Verwandtschaft auch hier enger, als wenn Terzen abgemessen werden müssen. Hiernach würden sich die möglichen mittelbaren F.n in Beziehung auf ihre einfachste Vermittelung nach dem Grade der Verwandtschaft so ordnen, wie es die folgende Uebersicht angibt. Jeder Schritt ist nur nach einer Richtung gegeben, weil die Umkehrung jedes Schrittes nur die Richtung der abzumessenden Intervalle umkehrt, aber nicht ihre Zahl vermehrt.



Nun wirken aber verschiedene Bedingungen darauf ein, diese Reihenfolge abzuändern. Zunächst kann die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe zwei harmonisch nur fernverwandte Töne als näher verwandt erscheinen lassen. So sind die Töne bei Ganz- und Halbtonschritten viel näher verwandt als bei allen Erweiterungen jener Schritte (kleine und grosse Septime und None). Ferner werden weitere Schritte meist so klingen, als folgten die Töne eines Zusammenklanges direkt auf einander; aus diesem Grunde müssen Schritte in verminderten und übermässigen Octaven fast immer wie falsch klingen, und auch der Schritt einer übermässigen Quinte darf nur mit grosser Vorsicht gebraucht werden. Dann können fernverwandte Töne auch dadurch in näherer Verwandtschaft zu stehen scheinen, dass einer derselben nur enharmonisch verschieden ist von einem Tone, welcher in näherer Verwandtschaft zu dem andern Tone des betreffenden Schrittes steht; so können $as - e^1$, $as - h$, $h - as^1$, $e - as$ unter Umständen wie $gis - e^1$, $gis - h$, $h - gis^1$, $e - gis$ resp. wie $as - fes^1$, $as - ces^1$, $ces^1 - as^1$, $fes - as$ wirken. Endlich aber und vor allen Dingen hängt die Verständlichkeit eines Schrittes auch davon ab, ob die Töne, von denen aus die Intervalle abzumessen sind, sehr im Ohr liegen, oder nicht. Deshalb ist der Charakter eines und desselben Schrittes in Tonstücken oft ein sehr verschiedener. Es sind nämlich neben der einfachsten Vermittelung eines Schrittes oft noch verschiedene andere Vermittelungen möglich. So lässt der Secundenschritt $c - d$ folgende Vermittelungen zu:

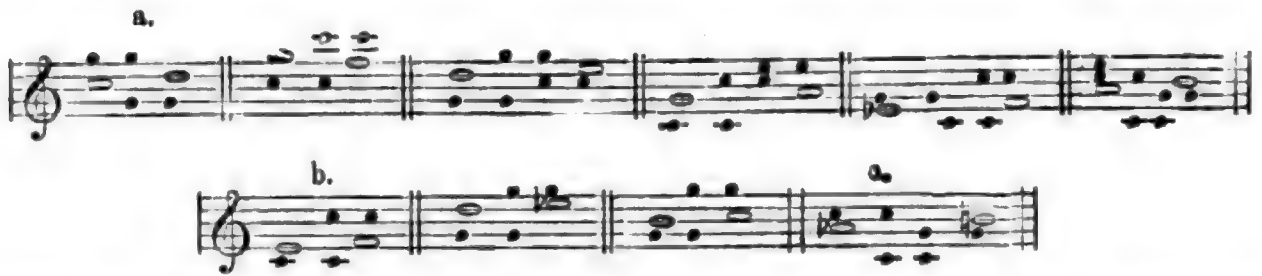


Welche von diesen Vermittelungen das Ohr auffasst, das hängt nun davon ab, welche Töne ihm am meisten gegenwärtig sind, welche Töne also in den voraufgehenden und folgenden Tonfolgen oder in der etwaigen Begleitung besonders hervortreten. Wird das Ohr durch nichts davon abgehalten, so legt es immer die einfachste Vermittelung zu Grunde, und diese findet hier am Tone *g* statt, da *g* mit *c* und *d* so gut wie direkt verwandt ist. In andern Fällen, wenn z. B. *a*, *e* oder *f* vielmehr im Ohr liegen als *g*, so zieht dieses eine ferner liegende Vermittelung jener einfachen vor. Ueberhaupt erschwert ein zu häufiger Wechsel der Töne, von denen aus die Intervalle abzumessen sind, das Erkennen der Verwandtschaft sehr. Eine längere Reihe von melodischen Schritten hat deshalb nur wirklich einheitlichen Charakter, wenn die vermittelnden Intervalle alle von demselben Tone oder von nahe verwandten Tönen aus gemessen werden können. Bei F.n zwischen den unter *a* angegebenen Tönen können alle Intervalle von dem Tone *g* aus abgemessen werden; bei F.n zwischen den Tönen der Beispiele *b* resp. *c* sind es die nahe verwandten Töne *c-g*, resp. *c-e-g* und *e-es-g*, von denen aus die vermittelnden Intervalle abzumessen sind. Wenn sich eine Melodie in den Tönen dieser Leitern bewegt, so können alle Schritte an ein und demselben Tone oder doch an nahe verwandten und sehr im Ohr liegenden Tönen vermittelt werden; die Töne einer solchen Melodie bilden also gewissermassen eine Tonfamilie. Die Leitern bei *a* und *b* sind die sogenannten »fünftufigen Leitern«, welche in der Volksmusik einzelner Nationen ausschliesslich im Gebrauch sind; die Leitern bei *c* sind unsere Dur- und Molltonartleiter. Von selbst erklärt sich, warum diese Leitern eine Grundlage für melodische F.n bilden müssen. (Siehe auch Tonart.)



In solchen Fällen nun können Schritte von gleicher Grösse doch sehr verschiedene Vermittelungen haben; der Grad der Verständlichkeit kann daher bei gleich grossen Schritten noch sehr verschieden sein, und demnach auch Charakter und Wirkung. Die Ganztonschritte (a) von der ersten zur zweiten Stufe (in C-dur und C-moll der Schritt *c-d*) und von der fünften zur vierten Stufe (in C-dur und C-moll: *g-f*) sind leichter verständlich, als die gleichgrossen Schritte von der 2. zur 3. und von der 5. zur 6. Stufe in Dur (*d-e*, *g-a*) resp. von der 3. zur 4. Stufe in Moll (*es-f*), weil in den letzteren Schritten mehr Intervalle abzumessen sind, als in den ersten; noch schwieriger ist dieser Schritt von der 6. zur 7. Stufe in Dur (*a-b*), weil die Intervalle von nicht sehr im Ohr liegenden Tönen aus abzumessen sind. Aus ganz ähnlichen Gründen sind die Halbtonschritte (b) zwischen der 3. und 4. Stufe in Dur (*e-f*) resp. von der 2. zur 3. und der 5. zur 6. Stufe in Moll (*d-es*, *g-as*) viel leichter verständlich, als zwischen der 7. und 8. Stufe (*h-c¹*) namentlich in der Folge 6., 7., 8. (*a-h-c¹*). Aehnlich verhält es sich mit allen anderen F.n. Hieraus ergibt sich, wie thöricht viele Gesanglehrer handeln, wenn sie ihre Uebungen nach Intervallen abstufen. Am schwersten verständlich sind auch hier die F.n in verminderten und übermässigen Intervallen (c). Deshalb gelten solche Schritte bei den meisten Theoretikern für unmelodisch, selbst wenn sie aus diatonischen

Tönen bestehen. Sie sind aber nach meinen Auseinandersetzungen durchaus nicht unmelodisch, sondern nur schwer verständlich und daher in einfacher und leicht sangbarer Musik möglichst zu meiden, wenn sie nicht als Ausdrucksmittel nothwendig sind.



Zu der harmonischen Verwandtschaft tritt nun noch mitunter die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe; zwei harmonisch verwandte Töne erscheinen dadurch enger verwandt, als es nach ihrer Vermittelung der Fall sein könnte. Daraus folgt, dass die stufenweise F. das Natürlichere ist, und dass man bei Anwendung von Sprüngen viel vorsichtiger sein muss (siehe »Springende Bewegung«). — Zwischen diesen diatonischen Tönen können nun auch noch andere nicht diatonische Töne auftreten. So führte man zur Umgehung des fremdartigen Schrittes zwischen der 6. und 7. Stufe in Moll ($a^1 - b^1$) aufwärts eine erhöhte sechste Stufe (a^1), abwärts eine vertiefte siebente Stufe (b^1) ein, indem man aufwärts zwischen 5 u. 7, abwärts zwischen 8 und 6 einen Durchgangston (s. d.) einfügte. Dadurch entstand die sogenannte alte (auch wohl »melodische«) Molltonartleiter. Auf ähnliche Weise entstehen die chromatische Scala und überhaupt alle chromatischen F.n. Hieraus ergibt sich eine zweite Grundlage für melodische F.n. Näheres über die Einfügung von Durchgängen, Neben-, Hilfs- und Zwischentönen findet man in den specielleren Artikeln. — Eine Melodie kann aber auch aus einer Verbindung gebrochener Accorde entstehen, und hieraus ergibt sich eine dritte Grundlage für melodische F.n. Hierbei sind auch die Bedingungen der harmonischen F. zu beachten. Näheres gehört in die Artikel: Harmonische Figuration, Harmonische Brechung, Stimmige Brechung. — Was nun die Lehre von den harmonischen F.n. anlangt, so ergibt sich aus meiner Auffassung Alles in ebenso ungezwungener und natürlicher Weise, wie in Beziehung auf die melodischen F.n. Zwei Accorde sind verwandt, wenn die Töne des zweiten Accordes von den Tönen des ersten Accordes aus durch das Abmessen von Grundintervallen aufzufinden sind. Der Grad der Verwandtschaft hängt auch hier ab von der Zahl der abzumessenden Intervalle und davon, ob diejenigen Töne, von denen aus die vermittelnden Intervalle abgemessen werden müssen, sehr im Ohr liegen, oder schwer zu finden sind. Im Wesentlichen sind auch hier nur die abzumessenden Quinten und Terzen zu beachten. Bei den Schritten zwischen consonirenden Accorden finden sich zunächst zwei Gruppen: I. die Intervalle sind von vorhandenen Tönen abzumessen, II. sie sind von erst zu suchenden Tönen aus abzumessen. In der ersten Gruppe würden sich die F.n. wie bei a, b und c nach dem Grade der Verständlichkeit (Verwandtschaft) anordnen lassen, indem die Intervalle abzumessen sind 1. von hervortretenden vorhandenen Tönen (a), 2. von weniger hervortretenden vorhandenen Tönen (b), 3. nur theilweise von vorhandenen Tönen (c). In der zweiten Gruppe könnte man zwei Fälle unterscheiden, indem 1. beide Intervalle von dem gefundenen Tone aus abgemessen werden (d), 2. für das zweite Intervall erst noch der Ausgangston zu suchen ist (e). Dass der Unterschied zwischen den F.n. der ersten und der zweiten Gruppe ein sehr grosser sein muss, ergibt sich von selbst. Die Reihenfolge in den einzelnen Gruppen und in den einzelnen Theilen dieser Gruppen ist natürlich nicht unbedingt massgebend in Beziehung auf die Grade der Verwandtschaft, da verschiedene Bedingungen verändernd einwirken können, wie

z. B. Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe, enharmonische Verschiedenheit u. s. f.

a. A. Schritte von einem Duraccorde aus: b.

c. d. e.

B. Schritte von einem Mollaccorde aus:

a. b. c. d. a.

Von zwei enharmonisch verschiedenen Accorden ist immer nur einer aufgeführt, und zwar derjenige, bei dem die Vermittelung am leichtesten erkennbar ist. — In ähnlicher Weise erklären sich die F.n von und zu dissonirenden Accorden (s. Consonanz und Dissonanz), von denen die leicht verständlichen Schritte als Vorbereitungen und Auflösungen (s. d.) besonders besprochen sind. Eine Anordnung aller möglichen Schritte von und zu den Dissonanzen nach dem Grade der Verständlichkeit würde hier zu weit führen und noch viel weniger massgebend sein können, als bei den Verbindungen zwischen consonirenden Accorden. Näheres findet man übrigens noch unter Harmonieschritt und in des Verf. »System und Methode der Harmonielehre«. — Auf die harmonischen F.n haben nun ebenfalls noch verschiedene Umstände einen bedingenden und verändernden Einfluss. So kann ein an sich schwer verständlicher Schritt dadurch sehr leicht verständlich sein, dass die einzelnen Töne beider Accorde durch Nachbarschaft in der Tonhöhe verwandt sind. Die F. bei *a* ist an sich schwer verständlich; weil aber jeder Ton des zweiten Accordes ein Nachbar von einem Tone des ersten Accordes ist und umgekehrt, so klingt die F. viel weniger hart. Zwei Accorde werden also inniger verbunden, wenn die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe möglichst ausreichend mit benutzt wird. Dieses ist besonders bei fernverwandten Accorden nothwendig. Hieraus gingen verschiedene Stimmführungsregeln (s. d.) hervor, und namentlich war dieser Umstand die Ursache zum Verbote der Quintenparal-

lelen (s. d.). — Ferner kann zwischen zwei nahe verwandten Accorden ein Zusammenklang eingeschoben werden, der nur oder doch theilweise durch blosser Nachbaröne entsteht (s. Beispiel *b* III. Bd. S. 290). Diese Zusammenklänge können zufällig die Gestalt wirklicher Accorde annehmen, und so ergeben sich neue F.n und neue Erklärungen für bekannte F.n. Diese Zahl der Möglichkeiten wird noch vermehrt dadurch, dass ein Hauptton zum Nebenton (*b*), oder ein Nebenton zum Hauptton gemacht werden kann (*c*). Hierüber findet man in den Artikeln Nachbaröne, Durchgang*), Neben-, Hilfs- und Zwischentöne das Nähere. — Es bleibt nur noch zu erwähnen, dass unter Bedingungen, aber auch nur unter diesen Bedingungen, alle möglichen F.n gestattet sind.

a. b. (Beeth., Op. 35.)

c. (Rich. Wagner, Lohengrin).
Der Dei - ne

Bei einer Folge von mehreren Accorden gilt nun ganz dasselbe, was in Beziehung auf eine längere Reihe von melodischen F.n zu sagen war. Auch hier hält das Ohr den Ton, von dem aus die vermittelnden Intervalle abzumessen sind, so lange als möglich fest, und deshalb lässt auch hier ein und derselbe Schritt unter verschiedenen Bedingungen verschiedene Vermittelungen zu, und er hat verschiedenen Charakter. Wenn nun in einem mehrstimmigen Satze die Verwandtschaft zwischen allen Accorden sich dadurch erkennen lässt, dass das Ohr die Grundintervalle alle von den Tönen eines und desselben Dreiklanges aus abzumessen hat (s. Tonart), so wird eine Tonart harmonisch zur Darstellung gebracht. Dieses ist nur möglich, wenn alle vorkommenden Accorde aus Tönen der Tonartleiter bestehen, also leitereigene Accorde sind. Für *G*-dur würden sich die Schritte zwischen consonirenden Accorden nach dem Grade der Verständlichkeit etwa wie folgt anordnen lassen.

u. s. f.

Die vier ersten Schritte heissen auch Cadenzen (s. d.). Ueber die einfachsten

*) Für die in den Beispielen dieses Artikels stehen gebliebenen Druckfehler bitte ich mich nicht verantwortlich zu machen, da ich durch besondere Verhältnisse an der Lesung der Correctur verhindert war. T.

Schritte von und zu den Dissonanzen einer Tonart sind die Artikel Auflösung, Cadenz, Consonanz und Dissonanz und Vorbereitung nachzulesen.
Otto Tiersch.

Fortuila, Jean, französischer Tonkünstler des 15. Jahrhunderts, von dessen Compositionen ein vierstimmiger Chanson erhalten geblieben ist.

Fortunati, Giovanni Francesco, italienischer Componist besonders von Opern, geboren am 24. Febr. 1746 zu Parma, widmete sich schon als Knabe dem eingehenderen Studium der Musik und zwar zuerst bei Nicolini, dem Vater des nachmals berühmt gewordenen Operncomponisten gleichen Namens. Von den Eltern jedoch zum Advocaten bestimmt, musste F. bei den Jesuiten und Benedictinern die höheren Wissenschaften tractiren, bis der Hof von Parma für seine Musikneigung eintrat und ihn drei Jahre lang beim Pater Martini in Bologna Composition und Contrapunkt studiren liess. Mit seiner Erstlingsoper »*I cacciatori e la vendilatte*« legitimirte er 1769 zu Parma den Erfolg dieses Studienaufenthalts in befriedigender Art und wurde zum Hofkapellmeister, sowie zum Gesanglehrer der Erzherzogin Amalia, Fürstin von Parma, ernannt. In dieser Zeit componirte er für verschiedene Theater Italiens ernste und komische Opern und begab sich auf längere Frist nach Deutschland, wo er in Dresden mehrere seiner Compositionen zur Aufführung brachte, in Berlin im Auftrage Königs Friedrich Wilhelm II. mehrere Vocal- und Instrumentalstücke vollendete. In seine Stellung zu Parma zurückgekehrt, verwaltete er seine Funktionen als Dirigent bis zum J. 1802. Bei Gründung der italienischen Akademie der Künste und Wissenschaften im J. 1810 wurde er Mitglied der musikalischen Section. Von seinen Opern haben »*L'incontro inaspettato*« und »*La contessa per equivoco*« den meisten Erfolg gehabt. Andere seiner Opern führt der mailändische *Indice de' spettacoli* von 1783 bis 1791 auf.

Fortunatianus, ein sonst unbekannter musikalischer Schriftsteller des 10. Jahrhunderts n. Chr., von dem sich unter den Handschriften der Bibliothek des Klosters St. Emmeran zu Regensburg eine Abhandlung »*Scolica Enchiriadis Fortunatiania*« Saec. 10 befindet. Vgl. *Bibl. principalis ecclesiae et monast. Ord. S. Bened. ad S. Emmeran episc. Ratisbonae* 1748 Bd. II p. 133. †

Fortunatus, Venantius, im 6. Jahrhundert n. Chr. Bischof in der Lombardei, begab sich später nach Frankreich und starb daselbst 569 zu Celles. Von diesem Bischof sind noch mehrere an den Pariser Clerus gerichtete Verse vorhanden, in denen er von den musikalischen Instrumenten, den Orgeln, Flöten, Trompeten etc. spricht, welche die Priester der Notre Dame-Kirche zu Paris zu seiner Zeit beim Gesange der Psalmen gebrauchten. Vgl. Gerbert, *de mus. eccl.*, I. p. 217. †

Fortuni, Amelia Anglès de, eminente spanische Gesangvirtuosin, geboren 1834 zu Madrid, machte ihre Studien im Conservatorium Maria Christina daselbst und erregte noch jung in Hofconcerten und auf der Bühne das grösste Aufsehen, so dass sie zur Professorin der oberen Gesangsklassen am Conservatorium ernannt wurde. Im J. 1853 besuchte sie Italien, wo ihre Stimme, Kunstfertigkeit und geschmackvolle Technik ungetheilte Anerkennung fanden, so dass sie im December 1854 bei der Grossen Oper in Paris engagirt wurde. Da sich jedoch ihr Stimmvolumen den von grossen Räumen beanspruchten Anstrengungen nicht gewachsen zeigte, so kehrte sie bald in ihre Heimath zurück. Im J. 1856 war sie auch in Deutschland, sang im März in Wien, im Juni in Berlin und feierte namentlich in letztgenannter Stadt, wo sie bei Hofe, in Concerten und im königl. Opernhause als Coloratursängerin auftrat, vollgültige Triumphe. Im August desselben Jahres sang sie auf dem Theater in Aachen, liess sich auf fünf Monate bei der italienischen Oper in Jassy engagiren und kehrte im September 1857 nach Berlin zurück, wo sie im Verein mit dem Violinvirtuosen Bazzini überaus erfolgreiche Concerte gab und im Vortrage von italienischen Arien und spanischen Liedern glänzte. Im März 1858 war sie in Pesth, im Mai in Köln und im Winter genannten Jahres wieder in Madrid. Noch ein-

mal zog es sie nach Deutschland, wo sie eine so ehrenvolle Aufnahme gefunden hatte, und in Begleitung ihres jungen Gatten brach sie dorthin auf. Sie kam aber nur bis Stuttgart, wo sie in Folge einer Entbindung am 3. Juni 1859 einen frühen Tod fand. — Diese Künstlerin zählte zu jenen phänomenalen Erscheinungen, die, von der Natur mit den reichsten äusseren und inneren Gaben ausgestattet, noch jenes nicht erklärbare Etwas mitbringen, das sie jedem Beobachter unvergesslich macht. Ihr glockenreiner Gesang erklang in allen Lagen des Soprans leicht, duftig und zart; ihre zwar kleine, aber leicht angegebende, unbeschreiblich süsse und sympathische Stimme durchzog jede ihrer Darstellungen wie ein Silberfädchen, lieblich und den Hörer unwiderstehlich fesselnd. Ihre Coloraturen und Fiorituren, stets in höchster technischer Vollendung gegeben, glichen den Arabesken und Blumenguirlanden, welche die Poesie hervorzaubert. Zu dem Allen kam eine reizende, kindlich-schöne Erscheinung, die gar köstlich mit ihrer künstlerischen Vollkommenheit harmonirte. Die Hauptparthien dieser merkwürdigen Sängerin waren die Rosina im »Barbier von Seville«, die Amina in der »Nachtwandlerin«, die Königin in den »Hugenotten«, Lucia von Lammermoor u. s. w.

Forza (ital., franz.: *force*), die Stärke, die Kraft, wird als Vortragsbezeichnung, in Verbindung mit der Präposition *con* (s. d.), gleichbedeutend mit der Vorschrift *forte* (s. d.) gebraucht.

Forzando oder **forzato**, oder **sforzando**, **sforzato** (ital.), abgekürzt *Fz* oder *sfz*, ist die Bezeichnung für die mit verstärktem Tone hervorgehobene Accentuirung einer Note, ähnlich wie beim *Fp* (s. Fortepiano). Vom *Forte* unterscheidet sich das *F*. dadurch, dass ersteres für eine ganze Tonreihe, letzteres nur für die einzelne Note, welche diese Bezeichnung trägt, Geltung hat.

Foschi, Carlo, italienischer Tonsetzer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Trastevere zu Rom und hat durch den Druck Cantaten für eine Singstimme, sowie vierstimmige Messen und Offertorien seiner Composition (Rom, 1690) veröffentlicht.

Fossa, Joannes de, zuweilen auch Defossa geschrieben, ein aus den Niederlanden gebürtiger Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, erhielt 1569 eine Anstellung als Unterkapellmeister am Hofe zu München und wirkte in diesem Amte an der Seite des Meisters Orlandus Lassus bis zu dessen Tode, worauf er zum Oberkapellmeister ernannt wurde und als solcher von 1594 bis 1602 thätig war. Laut einer vorhanden gebliebenen Rechnung erhielt er damals für eine auf herzoglichen Befehl componirte Messe sechs Gulden. Diese Messe, sowie einige Motetten seiner Composition bewahrt die Münchener Bibliothek. Wie sehr übrigens *F.* in seinem Amte geschätzt war, dafür liefert den Beweis, dass der Herzog Maximilian II. den Gehalt, welchen *F.*'s Vorgänger bezogen hatten, für ihn um mehr als die Hälfte erhöhte. Neben der Leitung der Hofkapelle war *F.* auch der Unterricht und die Aufsicht über die zu diesem Institute gehörigen Chorknaben übertragen. *F.* gehörte der niederländischen Schule an; seine Compositionen bekunden Zartheit und eine originelle Auffassung. Er starb zu München um Pfingsten des Jahres 1603. — Ein Guitarvirtuose Namens Fossa lebte im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als Componist und Musiklehrer zu Paris und hat für sein Instrument gegen 40 Werke, theils mit, theils ohne Begleitung veröffentlicht.

Fossebrone, Ottavio da, s. Petrucci.

Fossia, Pietro de, auch de (la) Fossa geschrieben, der älteste bekannte Kapellmeister an der Kathedrale San Marco zu Venedig, bekleidete dies Amt, laut im Kirchenarchive vorhandenem Anstellungsdecrete, datirt vom 31. Aug. 1491, seit dem 1. Septbr. desselben Jahres, wofür er 70 Ducaten jährlich bezog und die Kapellmeisterwohnung in der Canonica erhielt. Sonst erhellt aus den neuesten Nachforschungen nur, dass er ein geborener Flamländer war und schon am 19. Septbr. 1485 als Sänger an der Marcuskirche angestellt gewesen ist. Seine Zeitgenossen Pier Contarini und Angelo Gabrieli geben ihm in

schwungvollen Worten das Lob eines ausgezeichneten Tonkünstlers, sowie eines in allen Wissenschaften bewanderten Mannes, und die Procuratoren seiner Kirche gestanden ihm, wie aus einem Decret des Kirchenarchivs vom 20. April 1520 hervorgeht, unbedingte Disciplinargewalt über die ihm unterstellten Musiker zu. Von Krankheit seit 1525 am Dienste verhindert, erbat und erhielt er am 10. Oktbr. 1525 den Sänger Pietro Lupato zum interimistischen Stellvertreter. Aber schon zwei Jahre darauf, im December 1527, starb er. Als Nachfolger in seinem Amte wurde auf Befehl des Dogen Andrea Gritti der Niederländer Adrian Willaërt installiert, nachdem die Procuratoren in der Wahl zwischen Pietro Lupato und dem Organisten an San Marco, Alvise Arciero, geschwankt hatten. Dass F. wirklicher Kapellmeister und als solcher der erste Nichtitaliener gewesen, ist jetzt, gegenüber Kieseewetter's Ansicht, der ihn für eine Art geistlichen Vorstehers der Sänger seiner Kirche hielt, erwiesen. Von F.'s Compositionen ist leider bisher noch nichts aufzufinden gewesen. Angelo Gabrieli erwähnt von denselben ausdrücklich einer im J. 1502 zu Ehren Anna's von Frankreich, der Gemahlin des Königs Ladislaus von Ungarn und Böhmen, geschriebenen wohlklingenden Cantate, deren Text von Fra Armonio, dem Organisten der St. Marcuskirche, gedichtet war. Diese Cantate hat F. selbst der Königin während deren Anwesenheit zu Venedig in dem genannten Jahre überreicht, und durch dieselbe muss sie nach Ungarn oder Böhmen gelangt sein.

Fosstus, Anton, dänischer Cantor und Pastor, geboren 1646, gestorben am 29. April 1696, hat ein lateinisch geschriebenes Buch »*De arte musica*« hinterlassen.

Fossont, Tommaso, italienischer Carmelitermönch und um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der erzbischöflichen Kirche zu Ravenna, hat Motetten zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen (Venedig, 1642) veröffentlicht.

Fothiarghiah ist der Name für den dritten Ton der sieben vorzüglichsten Klänge der von *a* aufwärts gedachten persisch-türkischen Tonfolge (unserm *o* entsprechend), welcher von den Völkern jenes Musikkreises auch durch eine dunkelblaue Farbe gekennzeichnet wird. Mehr darüber berichtet der Artikel Persisch-türkische Musik. O.

Fouchetti, französirt Fouquet, Lehrer der Mandoline in Paris, veröffentlichte eine »*Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 cordes*« (Paris, 1770). Ob er identisch mit dem gleichzeitig lebenden, gleichnamigen Organisten an der St. Eustachekirche gewesen ist, den Burney 1770 als vierten Organisten an der Notredamekirche fand, ist nicht mehr festzustellen. Der letztere hat um 1750 drei Bücher Claviersuiten seiner Composition herausgegeben.

Fouqué, Friedrich, Freiherr de la Motte, der bekannte phantasievolle Dichter der deutschen romantischen Schule, ein Enkel des Generals Friedrichs des Grossen, war geboren am 12. Febr. 1777 zu Neu-Brandenburg und starb am 23. Januar 1843 in Berlin. Er erhielt in seiner Jugend eine tüchtige Musikbildung, die ihn befähigte, auch als musikalischer Schriftsteller mehrfach aufzutreten, z. B. mit Artikeln in Schilling's »*Universallexicon der Tonkunst*«, ferner in der Zeitschrift »*Cäcilia*« mit dem Aufsätze »*Melodie und Harmonie*« (Bd. 7, S. 223 u. f.) und der Erzählung »*der unmusikalische Musiker*« (Bd. 2, S. 169 u. f.) u. s. w. Sein zartes, sinnvolles, in fast alle europäische Sprachen übersetztes Märchen »*Undine*« (Berlin, 1813) diente mehreren Opern z. B. von E. T. A. Hoffmann, Lwoff und Lortzing, und verschiedenen Ballets zum Stoffe.

Fourchette tonique (franz.), die Stimmgabel (s. d.).

Fourneaux, Napoleon, geschickter französischer Mechaniker und Instrumentenmacher, geboren am 21. Mai 1808 zu Leard, gestorben am 19. Juli 1846 zu Paris, wo er seine rühmlichst bekannte Werkstätte hatte, hat u. A. die Percussionstafeln beim Harmonium, wenn nicht erfunden, so doch zuerst eingeführt und zur allgemeinen Anerkennung gebracht. — Sein Sohn, Napoleon F., geboren 1830 zu Paris, führte als tüchtiger Orgelbauer das Geschäft des

Vaters fort und ist der Verfasser einer technischen Schrift, betitelt: »*Petit traité de l'orgue expressif etc.*«

Fournes, P. J., ein guter Violoncellist und Quartettspieler, geboren 1764 in Leipzig und daselbst von Hiller unterrichtet, war später Botenmeister zu Gera und gab in Verbindung mit Kleeberg um 1790 zu Leipzig verschiedene Clavierstücke heraus, sowie später selbstständig zwei Sammlungen von Gesängen mit Clavierbegleitung, die ihn als einen begabten Dilettanten erkennen lassen.

Fournier, Pierre Simon, berühmter französischer Schriftschneider und Schriftgiesser, geboren am 16. Septbr. 1712 zu Paris, hat sich um die Verbesserung und Eleganz der Notentypen nicht zu unterschätzende Verdienste erworben. Die von Breitkopf in Leipzig 1755 publicirte neue und vortheilhafte Art des Notendrucks usurpirte F. als seine, lange vorher schon gemachte Erfindung und suchte dies in zwei grösseren Abhandlungen: »*Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique etc.*« und »*Traité historique et critique sur l'origine et le progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique etc.*« darzuthun. Während aber Breitkopf die Notenlinien mit den Köpfen auf bestimmte Bruchtheile zusammenschnitt und den Uebelstand nicht beseitigen konnte, dass die Zusammensetzung dem Auge ersichtlich blieb, setzte F. erst die Linie und dann die Noten darauf, musste das Ganze also auch zwei Mal drucken, wodurch er denn schliesslich nichts weiter zeigte, als die grösseren Vorzüge des Breitkopfschen Systems vor dem seinigen, das später übrigens der Buchdrucker Gando in Paris noch wesentlich verbesserte. F. selbst starb zu Paris am 8. Oktbr. 1768. — Sein Sohn Antoine F. wirkte als Musiklehrer zu Paris und hat daselbst 1782 eine Operette seiner Composition »*les deux aveugles de Bagdad*« zur Aufführung gebracht.

Fourniture (franz.; ital.: *Fornitura*) soll nach Agricola's Behauptung in Frankreich die grössere Mixtur geheissen haben. In *Bedos de Celle's facteur d'Orgues* heisst jedoch überhaupt jede Mixtur F. — Nach Samber stand in Sandomir eine 1,25 Meter grosse, F. genannte Principalstimme. — Jetzt baut man unter diesem Namen keine Orgelstimme mehr. 2.

Fournival, Richard de, altfranzösischer Dichter und Musiker, war zur Zeit Ludwig des Heiligen Kanzler der Kathedralkirche zu Amiens. Zwanzig von ihm verfasste Chansons haben sich bis jetzt erhalten.

Foy, James, englischer Componist und Pianofortevirtuose, geboren 1802 zu Dorchester, machte, von seinem Vater, einem Musiklehrer, im Clavierspiel unterrichtet, schon als zwölfjähriger Knabe in Concerten Aufsehen. Höhere Musikstudien trieb er bis 1820 in London, worauf er in seine Vaterstadt zurückkehrte und daselbst als Componist und Lehrer wirkte. Er hat u. A. Sinfonien, Ouvertüren, Clavier- und Harfenstücke, Lieder und Gesänge geschrieben und mehrfach aufgeführt.

Foyta, Franz, auch *Foita* geschrieben, Violinvirtuose, war längere Zeit Musikdirektor an dem Theaterorchester und Violinist an der Kreuzherrenkirche zu Prag und starb daselbst im 64. Lebensjahre 1776. — **Joseph F.**, wahrscheinlich ein Verwandter des Vorigen, wurde um 1750 als Sohn eines Organisten zu Prag geboren, war längere Zeit Violinist am Theaterorchester und in der Kreuzherrenkirche daselbst, und ging auf einen Ruf hin nach Petersburg, lebte aber seit 1791 wieder in Prag als Lehrer an der Theiner Hauptschule. Er hat Sinfonien und Kirchenmusikwerke im Manuscript hinterlassen. †

Fp., Abbeviatur für Fortepiano (s. d.).

Fradel, Karl, deutscher Tonkünstler, geboren 1821 zu Wien, woselbst er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Im J. 1850 liess er sich in Hamburg nieder und veröffentlichte eine Reihe von Claviercompositionen und Liedern, die ein angenehmes, leicht schaffendes Talent verriethen. Von Hamburg aus ging F. 1858 nach London, und, da er dort den von ihm gesuchten Wirkungskreis nicht fand, ein Jahr später nach New-York, wo er gegenwärtig als Musiklehrer und Componist lebt.

Fränzl, Ferdinand, ausgezeichnete deutscher Violinvirtuose und trefflicher Componist, geboren am 24. Mai 1770 zu Schwetzingen in der Pfalz, war der Sohn des angesehenen Violinisten und Musikdirektors Ignaz F., unter dessen musikalischer Leitung der Knabe so schnell und kräftig sich entwickelte, dass er mit sieben Jahren in einem Hofconcert zu Mannheim durch sein Spiel alle Hörer zum Erstaunen hinriss. Fünf Jahre später schon wurde er als Violinist der Hofkapelle ebendahin berufen. Auf einer mit dem Vater hierauf unternommenen Kunstreise spielte er 1785 mit grösstem Beifall am Hofe zu München, 1786 an dem zu Wien. Einen längeren Aufenthalt in Strassburg benutzte er, um bei den Kapellmeistern Pleyel und Richter höhere Musikstudien zu treiben, ging dann durch die Schweiz nach Paris und 1790 nach Italien, wo er bei dem Pater Mattei in Bologna Contrapunkt studirte und als Violinvirtuose zu Rom, Neapel und Palermo ungeheures Aufsehen erregte. Im J. 1792 wieder in Deutschland, nahm er zuerst die Concertmeisterstelle in Frankfurt a. M. und zwei Jahre später die Direktion der Privatkapelle des Kaufmanns Bernard in Offenbach an. Ein längerer Urlaub führte ihn 1799 nach London, Hamburg, dann auch wiederholt nach Wien und München, und überall sah er sich als Concertspieler geehrt und gefeiert. Nachdem er seine Stelle in Offenbach ganz aufgegeben hatte, bereiste er 1803 Polen und Russland, hielt sich längere Zeit in Moskau und St. Petersburg auf, wo er reiche Einnahmen hatte und folgte von dort aus Ende 1806 einem Rufe als Hof-Musikdirektor nach München, um als Nachfolger Karl Cannabich's einzutreten. Hier übernahm er auch die Leitung der deutschen Oper und zeigte sich der schwierigen Stellung mehr als gewachsen. Glänzende Concertreisen unternahm er von Zeit zu Zeit auch von München aus, so nach Frankfurt a. M., Offenbach, Mannheim, um 1810 nach Amsterdam und Paris, 1814 nach Wien und 1816 nach Leipzig. Im J. 1823 war er wieder in Italien, wo man ihn, besonders in Mailand, auszeichnete. Zwei Jahre später, nachdem er die Leitung der deutschen Oper in München niedergelegt hatte, wurde er zum wirklichen bairischen Hofkapellmeister ernannt, liess sich 1827 als solcher pensioniren und begab sich nach Genf, wo er das Musikwesen ungemein hob, so dass man ihn im April 1831 mit dem grössten Bedauern nach Mannheim scheiden sah. Bald darauf, im Novbr. 1833, starb er in Mannheim. — Als Violinvirtuose hat F. durch ungemaine Fertigkeit und Sauberkeit, Reinheit des Tons und ausdrucksvollen, jeder Nuance gerecht werdenden Vortrag gegläntzt, als Componist durch Fruchtbarkeit und Gediegenheit. Man kennt von ihm die Opern und Singspiele: »Die Luftbälle« (1788 in Strassburg), »Adolph und Clara« (1800 für Frankfurt), »Carlo Fioras« (1800 für München), »Haireddin Barbarossa«, der Kaiserin von Russland gewidmet (1815 für München), »die Weihe«, dramatisches Festspiel (1818 für München) und »der Fassbinder« (1824 für München); ferner 9 Violinconcerte, ein Doppelconcert für zwei Violinen, »das Reich der Töne«, Concertino für Violine mit fünf Solosingstimmen, Chor und Orchester, concertirende Violinduette und Violintrios, viele Violinstücke, italienische Canzonen, eine Sinfonie, mehrere Ouvertüren u. s. w. — Sein Vater, Ignaz F., war ebenfalls als einer der geschicktesten Violinvirtuosen in Deutschland anerkannt. Geboren war derselbe am 8. Juni 1734 zu Mannheim, war 1750 als Violinist in das dortige berühmte Hoforchester getreten und darin bis zum Concertmeister und Musikdirektor emporgestiegen, in welcher letzteren Eigenschaft er seit 1768 auch in München wirkte. Mit seinem Sohne ging er 1784 auf Reisen, nahm 1790 die Stelle eines ersten Direktors der Theaterkapelle in Mannheim an und wirkte als solcher bis zu seinem Tode daselbst im J. 1803. Seine Violincompositionen, von denen an 20, bestehend in Concerten, Quartetten, Trios, erschienen, waren im engeren Umkreise beliebt, vermögen aber nicht den Vergleich mit den gleichartigen fantasiereichen und geschickten Arbeiten seines Sohnes auszuhalten.

Frangengo, Filippo, spanischer Componist, der in der letzten Hälfte des

16. Jahrhunderts in Italien lebte und von dessen Composition Madrigale für fünf Stimmen (Venedig, 1584) erschienen sind.

Fraguier, Claude François, Abbé, französischer Gelehrter, geboren am 28. Aug. 1666 zu Paris, gestorben als Mitglied der Akademie ebendasselbst am 31. Mai 1728, hat über die Musik der Alten, besonders nach Plato, Forschungen angestellt und deren Resultate in zwei Schriften veröffentlicht, deren eine Frau Gottsched für die Marpurg'schen Beiträge zur Musik (Bd. 2) übersetzt hat.

Framery, Nicolas Etienne, französischer Componist und gediegener Musikschriftsteller, geboren am 25. März 1745 zu Rouen, war noch sehr jung, als ihn schon der Graf von Artois zum Surintendanten seiner Hofmusik ernannte. Vor der Revolutionszeit war er besonders dadurch vortheilhaft bekannt, dass er mehreren italienischen, in ihrer Dichtung veralteten Opern neu umgestaltete Texte seiner Feder untergelegt hat, so der Sacchini'schen Musik zu »Isola d'amore« sein Libretto »la colonia«; in ähnlicher Art entstanden »L'Olympiade«, »L'infante de Zamora« und »Les deux comtesses«. Im J. 1783 trat er selbst als Dichter-Componist mit der komischen Oper »La sorcière par hasard« auf, die jedoch nur den Beifall der Kenner davontrug. Bald darauf erhielt F. für eine Operndichtung »Medée« den ausgesetzten ersten Preis und componirte auch nachträglich die Musik dazu, da sein Freund Sacchini während der musikalischen Bearbeitung dieses Textbuches 1786 gestorben war. F. selbst starb zu Paris am 26. Novbr. 1810. — Von seinen musikalischen Schriften kennt man eine gegen Gluck gerichtete Brochure »Lettre à l'auteur de Mercure« (Paris, 1776), ferner eine Uebersetzung aus dem Italienischen des Azopardi, betitelt »Le musicien pratique« (Paris, 1786); sodann, in Gemeinschaft mit Guingené und Abt Feyton gearbeitet, das später von J. J. de Momigny vollendete Werk »Encyclopédie méthodique« vol. I; »Avis aux poètes lyriques de la nécessité du rythme et de la césure dans les hymnes ou odes destinés à la musique« (Paris, 1796); die akademische Preisschrift »Analyse des rapports qui existent entre la musique et la déclamation etc.« (Paris, 1802); »Notice sur Joseph Haydn« (Paris, 1810). Endlich gab er zwei Jahrgänge des »Calendrier musical universel« (Paris, 1788 und 1789) heraus, redigirte einige Jahrgänge der von Etienne Honoré de Framicourt (gestorben 1781) begründeten Musikzeitung »Journal de musique« und lieferte Beiträge für den von der Akademie herausgegebenen »Dictionnaire des beaux arts.« F.'s Eifer, Fähigkeiten und Enthusiasmus für italienische Musik haben grossen Einfluss auf die Ausbildung der französischen Nationalmusik gehabt.

Franc, Guillaume, französischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, soll nach Bayle der wirkliche Componist der Melodien zu den Marot'schen Psalmen gewesen sein, was von Beza schon 1552 durch eine eigene Schrift bestätigt wird. Auch die verschiedenen Ausgaben der Psalmen von 1543 und 1564 mit den einfachen Melodien bekräftigen diese häufig angefochtene Annahme. Vgl. Bayle, Dict. (Art. Marot) und Burney, Hist. III, p. 43. S. auch Francke. †

Française hiess ein französischer Rundtanz, der in munterer Weise nach einer im $\frac{3}{4}$ gesetzten Melodie aufgeführt wurde. In den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts war dieser Tanz sehr verbreitet und auch in Deutschland überaus beliebt, kam jedoch bald darnach aus der Mode und jetzt kennt man denselben kaum noch in Frankreich. S. auch Anglaise und Contredanse. †

Franceschi, Francesco, italienischer Gelehrter, ist als Verfasser einer in Lucca erschienenen, von kunstrichterlichem Scharfsinn zeugenden Schrift »Apologia delle opere drammatiche di Metastasio« bekannt geblieben, die später, 1789, dem letzten Bande der zu Lucca herausgekommenen *Opere drammatiche del Abate Pietro Metastasio, Poeta Cesareo etc.* angehängt wurde. In derselben befanden sich folgende, die Musik speciell betreffende Abschnitte: 1. von der nachahmenden Musik der Oper, 2. über die Sujet's der Oper in Rücksicht auf die Musik, 3. von den Recitativen des Metastasio in Bezug auf Musik und 4. von den Arien. Vgl. Literarische Zeitung von 1792 Nr. 192. †

Franceschini. Dieses Namens haben mehrere italienische Tonkünstler des 17. und 18. Jahrhunderts um die Musik sich verdient gemacht. Giovanni Battista F., ein vorzüglicher Sänger, der um 1690 am Hofe des Herzogs von Modena wirkte. — Petronio F. lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts in seiner Geburtsstadt Bologna als dramatischer Componist, und starb daselbst 1681. Seine Opern »Oronte di Memfi« (1676), »Arsinoë« (1677), »Apollo in Tessalia« (1679) und »Dionisio« (1681), in Bologna aufgeführt, wurden von Kennern besonders des reinen Stils halber geschätzt. — Giov. F., geboren um 1760 zu Neapel, ist durch verschiedene von ihm in Musik gesetzte Theaterstücke, sowie durch 1777 in Amsterdam herausgegebene sechs Violinduos, die als op. 2 erschienen, bekannter geworden. — Antonio F., geboren zu Neapel, wird in dem mailändischen *Indico de' Spettac.* von 1783 bis 1791 als Operncomponist angeführt.

Francesco Cleco, s. Landino.

Francesco da Milano, italienischer Orgel- und Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, zu Mailand geboren und als Organist daselbst angestellt. Nach Doni und Piccinelli ist er der Verfasser mehrerer 1537 bis 1540 zu Venedig und Mailand erschienener Sammlungen von Orgel- und Lautenstücken, von denen sich hin und wieder ein Exemplar noch vorfindet.

Francesco da Pesaro, einer der berühmtesten altitalienischen Organisten, aus Pesaro gebürtig, der, als Nachfolger Zucchetto's, von 1337 bis 1368 an der Kirche San Marco zu Venedig angestellt war.

Francesco degli Organi, s. Landino.

Francesco la Fornara, italienischer Castrat mit vielbewunderter Contr'altstimme, geboren 1706 im Königreiche Neapel, war seit 1719 mit dem Rufe eines geschickten und geschmackvollen Sängers in der königl. französischen Kapelle zu Paris und lebte pensionirt daselbst noch 1780, nachdem er in seiner Blüthezeit auf dem Fechtboden in Folge eines in den Hals erhaltenen Fleuretstosses seine schöne Stimme eingebüsst hatte.

Frache, Louis Joseph, französischer Violinspieler, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Paris lebte, und 1749 ein Buch von ihm componirter Violinsonaten veröffentlicht hat.

Franchetti-Walzel, eine vortreffliche, in Italien geborene Coloratursängerin, war 1841 am Hoftheater in Braunschweig und später, bis zu ihrem Rücktritt von der Bühne, am Stadttheater zu Leipzig engagirt. Nähere Nachrichten fehlen. — Ihre Schwester, Luisa F., in Wien 1812 geboren und daselbst für die Opernbühne ausgebildet, debütirte 1831 so erfolgreich, dass sie ein Jahr darauf für das Königsstädter Theater in Berlin engagirt wurde, dessen Mitglied sie bis 1839 blieb. Von dort aus wurde sie nach Bremen, dann nach Hannover berufen und glänzte seit 1841 in Stuttgart noch lange in Soubretten-Parthien.

Franchezza (ital.; franz.: *franchise*), die Freimüthigkeit, Dreistigkeit, kommt als Vortragsbezeichnung in Verbindung mit der Präposition *con* vor.

Franchi, Giovanni Pietro, italienischer Tonkünstler, um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Pistoja geboren, war Concertmeister des Herzogs von Rospigliosi und hat von seiner Composition »Sonate a tre« (Bologna, 1687) und »Duetti da Camera« (Bologna, 1689) veröffentlicht. Das erstgenannte Werk erschien etwa zwanzig Jahre später auch bei Roger in Amsterdam.

Franchinus, s. Gafori.

Franchomme, August, berühmter französischer Violoncellovirtuose der Gegenwart, geboren 1809 zu Lille, erhielt bei einem Violoncellisten, Namens Mas, seinen ersten, ziemlich ungenügenden Unterricht. Im J. 1825 kam F. nach Paris und trat im März desselben Jahres in's Conservatorium, wo Levasseur und Norblin sein hervorragendes Talent mit solchem Erfolge ausbildeten, dass er noch in demselben Jahre den ersten Preis für Violoncellospiel davontrug. Als bald trat er auch in das Orchester des Theaters *Ambigu-comique*, 1827 in das der Grossen Oper und ein Jahr später in das der Italienischen Oper, welche

Stelle er sehr lange inne hatte und schliesslich mit derjenigen eines Professors am Pariser Conservatorium vertauschte. Seine Concerte nahmen in Paris eine hohe Stellung ein, und noch jetzt stehen seine, mit anderen Virtuosen, besonders mit dem Violinisten Alard, veranstalteten Winter-Soireen, ihrer überwiegend gediegenen Programme wegen im besten Ruf. Aus denselben ist, besonders für classische Musik, eine erfolgreiche Propaganda ausgegangen. — F. ist ein Virtuose von enormer Fertigkeit und geschmackvoller Vortragsart, Vorzüge, die sich auch in seinen Compositionen widerspiegeln, welche in einem Concert mit Orchester und zahlreichen beliebten und dankbaren Fantasien, Salonstücken, Etuden, Capricen, Variationen u. s. w. für Violoncello bestehen. Aus seiner Klasse am Conservatorium ist eine ganze Reihe der tüchtigsten Violoncellisten hervorgegangen.

Francia, Gregorio, italienischer Tonkünstler aus Rom, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts und gab nach Walther: »*Motetti a 2, 3 e 4 voci*« (Neapel, 1611) heraus. †

Franciscello oder Francischello, der grösste Violoncellovirtuose der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über dessen Leben fast alle näheren Nachrichten fehlen. Er taucht zuerst in Rom auf, befand sich 1725 in Neapel und trat darauf in die Hofkapelle zu Wien. Später war er wieder in Italien und zwar in Genua, wo er auch um 1750 gestorben sein soll. Quantz, der ihn in Neapel, und Franz Benda, der ihn in Wien hörte, sprechen ihm übereinstimmend eine unübertreffliche Meisterschaft auf dem Violoncello zu, und Geminiani berichtet, dass, als F. in Rom einst eine Cantate mit obligatem Violoncello von Alessandro Scarlatti accompagnirt habe, der Componist, der den Flügel hielt, entzückt aufgesprungen und ausgerufen habe, so könne nur ein Engel in Menschengestalt spielen. Fétis behauptet, was Corelli für die Violine, das sei F. für das Violoncellospiel gewesen, und ihm hauptsächlich verdanke man es, dass das Violoncello die Bassviola aus den italienischen Orchestern verdrängte.

Francisci, Erasmo, ein aus altadligem italienischem Geschlechte stammender Gelehrter, geboren zu Lübeck am 19. November 1627, studirte die Rechte, wurde dann Hofmeister und machte als solcher grössere Reisen, nach deren Beendigung er als Hohenlohe'scher Rath zu Nürnberg seinen bleibenden Aufenthalt nahm und als Schriftsteller bis an sein am 12. December 1684 erfolgtes Ende wirkte. Unter seinen vielen Schriften befindet sich auch eine: »*Wunderreicher Ueberzug unserer Niederwelt, oder Erd-umgebender Luft-Kreys*« (Nürnberg, 1680) betitelt, die im dritten Kapitel von Seite 474 bis 516 vom Echo und von Sprachröhren handelt. †

Francisco, Ludovico a San, gelehrter portugiesischer Franciscanermönch, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts lebte und ein Werk, »*Globus canonum et arcanorum linguae sanctae ac divinae scripturae*« (Rom, 1586) veröffentlichte, in dessen 10. Buche im 9. Kapitel über Musik im Geiste des alten Testaments abgehandelt wird. Vgl. *Possevini Bibl. select.* p. 223. †

Francisconi, Giovanni, italienischer Tonkünstler, geboren zu Neapel, war in seinen Mannesjahren Kammervirtuose des Grafen von Hessenstein und hat sich damals durch sechs Violinduo's, die zu Amsterdam gedruckt wurden, und sechs Violinquatuors, welche ums Jahr 1770 zu Paris erschienen, bekannter gemacht. †

Francisque, Antoine, französischer Lautenspieler, veröffentlichte 1600 ein Werk unter dem Titel »*Le trésor d'Orphée*«, welches Lautenstücke enthielt.

Franck, César Auguste, tüchtiger belgischer Tonkünstler, geboren am 10. Decbr. 1822 zu Lüttich, besuchte als Knabe das Conservatorium seiner Vaterstadt, wurde aber 1837 zu seiner höheren musikalischen Ausbildung auf das von Paris gebracht, wo er Clavierspiel bei Zimmermann und Contrapunkt bei Leborne studirte. Hierauf liess er sich ganz in Paris nieder und erwarb sich schnell den Ruf eines gediegenen, kenntnisreichen Musiklehrers und Componisten. Von seinen Compositionen werden besonders Trios für Pianoforte,

Clavier und Violoncello geschätzt; ausser diesen veröffentlichte er Claviercompositionen aller Art und brachte auch 1846 ein Oratorium »Ruth« in Paris mit Beifall zur Aufführung, das 1869 mit unvermindertem Erfolge wiederholt öffentlich zu Gehör gelangte. — F.'s älterer Bruder, Joseph F., geboren um 1820, begann seine Studien ebenfalls auf dem Conservatorium zu Lüttich und vollendete sie auf dem in Paris. Früher Organist und Kapellmeister an der Kirche *des missions étrangères* und an *Saint Thomas d'Aquin*, bekleidet er jetzt diese Aemter hochgeachtet an *Sainte Clotilde*. Daneben ertheilt er Unterricht in der Composition, im Clavier- und Orgelspiel, für welches letztere Fach er auch als Professor am Conservatorium angestellt ist. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: Messen und andere Kirchenwerke, Orgel- und Clavierstücke, ein Pianoforte-Concert u. s. w.

Franck, Eduard, vorzüglicher Pianist und gediegener Componist, geboren 1824 zu Breslau, wo er auch seine musikalische Ausbildung und eine tüchtige wissenschaftliche Erziehung erhielt, nahm 1843 einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Italien und kehrte 1846 in sein Vaterland zurück, wo er sich zunächst in Berlin niederliess und als Concertspieler und Componist vortheilhaft bekannt machte. Von dort aus erhielt er einen Ruf als Lehrer des Clavierspiels an die Rheinische Musikschule in Köln, in welchem Amte er bis 1859 wirkte, nachdem er 1856 den Titel eines königl. preussischen Musikdirektors erhalten hatte. Hierauf als Musikdirektor nach Bern berufen, widmete er seine Thätigkeit mit schönem Erfolge der Pflege und der Hebung der dortigen Musikzustände, nach Seite des Pädagogischen sowohl, wie nach der der öffentlichen Aufführungen hin. Im J. 1867 trat er als erster Lehrer des Pianofortespiels an Louis Brassin's Stelle in das Stern'sche Conservatorium der Musik zu Berlin, welches Amt er zum Vortheil des genannten Instituts noch gegenwärtig inne hat. — Von F.'s hervorragender compositorischer Befähigung zeugen Sinfonien, Ouvertüren, Streichquartette, Clavierconcerte und andere Pianofortewerke, sowie Gesänge und Lieder, von denen manches mit Beifall öffentlich aufgeführt wurde, wenigens aber nur im Druck erschienen ist.

Franck, Johann Wolfgang, seines Berufs ein Arzt, dabei aber zugleich einer der fruchtbarsten und berühmtesten deutschen Componisten seiner Zeit, geboren um 1640 und wahrscheinlich ebenfalls in Hamburg, woselbst er von 1678 bis 1686 eine ganze Reihe seiner Opern mit grossem Beifall zur Aufführung brachte, von denen die Titel von vierzehn noch bekannt geblieben sind, nämlich: »Michael und David«, »Perseus und Andromeda«, »die Mutter der Makkabäer«, »Aeneas«, »Don Pedro«, »Jodelet«, »Semele«, »Hannibal«, »Charitine«, »Diocletianus«, »Attila«, »Vespasianus«, »Kara Mustapha 1. Theil« und derselben Oper zweiter Theil. Um 1687 ging er nach Spanien, wo er, seiner ausgezeichneten Kenntnisse und Fertigkeiten halber der Günstling Karl's II. wurde, dieses Umstands wegen aber bei der Hofpartei verhasst, schliesslich ein Opfer des Giftmords geworden sein soll. — Von seinen Opern sind einzelne Stücke im Druck erschienen, sodann auch Sonaten für zwei Violinen mit *Basso continuo*, welche Roger in Amsterdam herausgab. Mattheson berichtet in seiner »Ehrenpforte« auch von Kirchenwerken F.'s, namentlich von einer Sammlung derselben, die unter dem Titel »Kirchliche Andachten« herausgekommen sein soll. Alle Forschungen danach sind bis jetzt aber vergeblich geblieben.

Franck, Melchior, deutscher Kirchencomponist und Dichter geistlicher Lieder, geboren um 1580 zu Zittau in der Lausitz, wurde 1603 Kapellmeister am coburg'schen Hofe und starb in dieser Stellung am 6. Juni 1639 (nicht 1689). Das älteste der von ihm bekannt gebliebenen Werke sind »*Sacrae melodiae 4, 5, 6, 7 et 8 vocum. Tomus primus*«. (München, 1600 bei G. Willer); die Titel der übrigen Psalme, Lieder, Motetten, 44 Sammlungen Tänze u. dergl. befinden sich sorgfältig zusammengestellt in Gerber's Lexikon. Davon werden die Choralweisen »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« und »Sag', was hilft alle

Welt« jetzt noch hier und da gesungen. Entnommen sind dieselben aus F.'s grösserem Werke »Teutsche Psalmen und Kirchengesänge auff die gemeinen Melodeyen, mit vier Stimmen gesetzt« (Nürnberg, 1608). Ehemals sang man in den Kirchen auch noch die Choralweisen »O Jesu, wie ist deine Gestalt«, »Der Bräutigam wird bald ruffen« u. s. w., von denen auch die Texte F. zugeschrieben werden. — Von einem im Uebrigen unbekanntem Zittauer Landsmann und Zeitgenossen F.'s, Namens Johannes F., existirt ein Werk »*Cantiones sacrarum melodiarum* 5, 6, 7 et 8 vocum« (Augustae, 1600, Seb. Mylius).

Franck, Michael, gekrönter kaiserlicher Dichter und Componist, geboren am 16. März 1609 zu Schleusingen, erhielt auf der Schule zu Coburg eine gute wissenschaftliche Bildung und wurde um 1625 zu einem Bäcker gebracht, um dessen Handwerk zu lernen. Schon 1628 wurde er Meister in Schleusingen, büsste aber während der Drangsale des dreissigjährigen Kriegs sein ganzes Besitzthum ein, sodass er arm und hilflos mit seiner zahlreichen Familie 1640 nach Coburg zurückwanderte, wo er einige Unterstützung und 1644 eine Lehrerstelle am Gymnasium fand. In diesen bedrängten Umständen studirte er noch Musik und Poesie und zwar mit solchem Erfolge, dass er mit den besten Dichtern seiner Zeit Reimepisteln wechselte, Compositionen veröffentlichte und 1659 zum gekrönten Poeten ernannt und in Folge dessen unter dem Namen Staurophilus von dem berühmten Johann Rist in den Schwanen-Orden aufgenommen wurde. Er starb am 24. Septbr. 1667 zu Coburg. Von seinen Compositionen kennt man: »Geistliches Harfenspiel aus dreissig vierstimmigen Arien nebst Generalbass« (Coburg, 1657) und die Choralweisen »Kein Stündlein geht dahin«, »Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig« und »Sey Gott getreu, halt' seinen Bund«, deren Texte wenigstens bestimmt von ihm herrühren. — Sein älterer Bruder, Sebastian F., geboren zu Schleusingen am 18. Januar 1606, war in musikalischer Beziehung ein Schüler des Theologen Theophilus Grossgebauer und starb als Magister und Diaconus zu Schweinfurt am 13. Apr. 1668. Er wird in Wetzels »Liederhistorie« als einer der vortrefflichsten Musiker seiner Zeit bezeichnet, jedoch hat sich kein einziges seiner Werke bis auf die neuere Zeit erhalten.

Francke, Wilhelm, ein elsässischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, hat 50 von Marot für die reformirte Kirche gedichtete Psalme in Musik gesetzt und 1543 zu Strassburg veröffentlicht. Nach dem Ausspruche von Fétis sind dies dieselben Psalmenweisen, welche sich bei den Reformirten Frankreichs und der Niederlande im Gebrauch erhalten haben und von Bourgeois, Goudimel und Claudin le jeune eine vierstimmige Bearbeitung erfahren haben. S. Franc.

Francke oder Franck, Johann, ein Dichter und Componist des 17. Jahrhunderts, geboren am 1. Juni 1618 zu Guben, studirte daselbst sowie in Cottbus, Thorn, Stettin und Königsberg die Rechte und die Poesie, verfasste weltliche und geistliche Dichtungen und starb am 18. Juni 1677 in seiner Vaterstadt, woselbst er Bürgermeister und Landesältester geworden war. Von ihm ist u. A. das Gesangbuchlied »Jesu, meine Freude« gedichtet und angeblich auch componirt; aber nur die Johann Crüger'sche Melodie des Liedes ist bekannt geblieben. Von F.'s Compositionen erschien: »Geistliches Zion, d. i. neue geistliche Lieder und Psalmen, nebst beygefügtten theils bekannten, theils lieblichen neuen Melodien, sammt Vaterunsers-Harfen« (Guben, 1648).

Franckenau, Georg Franck von, deutscher musikalischer Schriftsteller, geboren zu Naumburg am 3. Mai 1644, studirte zu Leipzig, Jena und Strassburg Heilkunde, Physik, Philologie und die Rechte nebst andern schönen Wissenschaften und wurde zu Heidelberg zum Professor der Medicin ernannt. Er versah darauf lange Zeit zu Strassburg und an kleinen Höfen in Süddeutschland die Stelle eines obersten Curators in Kirchensachen neben der eines Leibarztes, und folgte endlich einem Rufe als Justizrath und erster Leibarzt nach Kopenhagen, in welchem Amte er bis zu seinem am 16. Juni 1704 erfolgten Tode verblieb. Musikwissenschaftlich hat F. sich durch seinen im J. 1672 in Hei-

delberg gehaltenen Vortrag bemerkbar gemacht, in dem er darüber sich erging, wie die Musik sich bei verschiedenen medicinischen Kuren dienlich erweise. Diesen Vortrag findet man seinen gedruckten zwanzig medicinischen Satyren als Anhang beigefügt. Mehr über F.'s Leben berichtet Walther in seinem musikalischen Lexikon. — Sein Sohn Gerhard, Ernst von F., der 1676 geboren war, starb im 73. Lebensjahre als königlich dänischer Justizrath und Gesandter am kaiserlichen Hofe zu Wien. Derselbe ist musikgeschichtlich zu erwähnen, weil er 33,712 geistliche Lieder in 300 Bänden gesammelt hatte, die er nach seinem Tode der Universitätsbibliothek zu Copenhagen zuwandte. Wahrscheinlich hatte sein Vater den Grund zu dieser Sammlung in Strassburg gelegt. Ob dieselbe noch vorhanden oder später, der königlichen Bibliothek einverleibt, mit dieser durch den am 26. Februar 1794 stattgefundenen Schlossbrand vernichtet wurde, ist nicht mehr bekannt.

†

Franco von Köln (Franco de Colonia), genannt Parisiensis magister, der älteste bekannte Schriftsteller, der über Mensuralmusik etwas hinterlassen hat, und einer der geschichtlich merkwürdigsten Tonlehrer des Mittelalters, welcher fast zuerst Ordnung auf dem theoretischen Gebiete der Musik geschafft hat. Das wenige Zuverlässige, was über sein Leben bis jetzt erforscht ist, beschränkt sich darauf, dass er, laut eigener Aussage in seinem »Compendium de discantu«, in Köln geboren ist. Die Frage nach der Zeit seines Wirkens zunächst ist noch immer nicht endgültig gelöst, wenn auch Fétis, der geneigt ist, F. in das 11. Jahrhundert zu versetzen, als weitere Resultate seiner Forschungen meldet, dass derselbe seine Studien in Lüttich gemacht habe und als Nachfolger seines Lehrers Adelman, eines Mönches der Abtei Stavelot, daselbst Unterricht ertheilt habe. Diese Angaben bedürfen der sorgfältigsten Prüfung; Zweifel gegen dieselben erregt bereits die ungefähr festgestellte Lebenszeit, die, conform der bis lange nach Forkel allgemein gültig gebliebenen Annahme, kurz nach Guido von Arezzo, also um die Mitte und gegen das Ende des 11. Jahrhunderts fallen soll. Dagegen gründete viel annehmbarer Kiese-wetter auf den Zusammenhalt der in der vom Fürstabt Gerbert in der Bibliothek zu Mailand aufgefundenen Schrift F.'s »Musica et cantus mensurabilis« gegebenen Musiktheorie mit dem möglichen Stande der Entwicklung der Tonkunst im 12. und 13. Jahrhunderte die Behauptung, dass F. nicht im 11., sondern zu Anfange des 13. Jahrhunderts in seiner Blüthe gestanden haben müsse. Vgl. Leipz. allgem. musikal. Ztg. Jahrg. 1828, S. 893 u. ff. Die ebenfalls allgemein gewesene Annahme, F. sei der Erfinder des Mensuralgesangs gewesen, welche man auf die Aussprüche der Verbesserer und Beförderer dieses Kunstzweigs, Marchettus von Padua und Johann der Muris, gründete, die F. ihren Lehrer nannten, wurde durch den von Gerbert aufgefundenen und dem dritten Theile seiner »Scriptores de musica« einverleibten wichtigen Tractat hinreichend widerlegt. F. selbst nennt diesen Tractat ein Compendium, also eine Zusammenstellung der zur Zeit seiner Abfassung geltenden Grundsätze der mensurirten Musik; vor ihm habe es viele Aeltere und Neuere gegeben, die treffliche Regeln in dieser Sache geschrieben, welche er nur von den Irrthümern und Fehlern in Nebendingen reinigen wolle, damit die Kunst nicht Schaden leide u. s. w. Mit Recht sagt daher A. W. Ambros in seiner Geschichte der Musik Bd. 2, S. 361 von F.: »Er wurde eine Autorität fast wie Guido; spätere Schriftsteller nennen ihn mit hoher Achtung.«

Francoeur, eine französische Tonkünstlerfamilie, die sich durch zwei ihrer Glieder besonders verdient und berühmt gemacht hat. Der älteste dieses Namens, Louis F., genannt *l'honnête homme*, war königl. Kammermusiker und Violinist an der Oper zu Paris und starb am 17. Septbr. 1745. — Sein Bruder François F. war ein hochgeschätzter Violinvirtuose. Geboren am 22. Septbr. 1698 zu Paris, wurde er schon 1710 Violinist der Oper, wo er mit Rebel eine Freundschaft schloss, die erst mit dem Tode endete. Bald nach dieser Zeit erhielt er auch Anstellung in der Privatmusik des Königs und kaufte sich nach

zwanzigjähriger Dienstzeit die Charge eines der 24 *Violons du roi*, worauf er 1733 auch zum Kammercompositeur ernannt wurde. Vorher soll er, vielleicht auf Kosten des Königs, eine Studienreise nach Deutschland unternommen und längere Zeit in Prag und Wien gewohnt haben, wo damals J. J. Fux wirkte. Im J. 1733 noch wurden F. und der in allen Unternehmungen und musikalischen Arbeiten eng mit ihm liierte Rebel Inspectoren und 1752 Directoren der Grossen Oper, welches Amt sie bis 1765 führten, worauf Berton und Trial in dieser Eigenschaft eintraten. Inzwischen war F. als Nachfolger Collin de Blamont's auch Surintendant der Hofmusik geworden und hatte den Orden des heiligen Michael, eine für einen Musiker bis dahin unerhörte Auszeichnung, erhalten. Mit der Operndirection gab er auch seine übrigen Stellungen auf und lebte privatisirend bis zu seinem Tode, der am 7. Aug. 1785 zu Paris erfolgte. Noch in seinem 80. Lebensjahre hatte er eine sehr schmerzhafteste Steinoperation glücklich überstanden, ein Fall, der für seine robuste Natur spricht. In seiner Jugend hatte er zwei Bücher Violin-Sonaten veröffentlicht, die einzigen bekannt gewordenen Compositionen von ihm, an denen Rebel nicht mitarbeitend theilgenommen gewesen war. Mit dem letzteren verbunden schrieb er für die Grosse Oper mit bald grösserem, bald geringerem Erfolge: »*Pyrame et Thisbé*« (1726), »*Tarsis et Zélie*« (1728), »*Scanderbeg*« (1735), »*Le ballet de la paix*« (1738), ferner »*Les Augustales*« (ein Prolog von Montcrif), »*Ismène*«, »*Zélinde*«, »*La trophée*«, »*Les génies tutélaires*« und »*La princesse de Noisy*«, welche Opern und Divertissements in der Zeit bis 1760 auf die Bühne gelangten. — Sein Neffe, Louis Joseph F., genannt *le neveu*, Sohn des zuerst genannten Louis F., wurde am 8. Oktbr. 1738 zu Paris geboren. Kaum 7 Jahr alt, verlor er seinen Vater, weshalb ihn sein Onkel, der kinderlos war, adoptirte und wie einen Sohn ausbilden liess. Derselbe brachte ihn schon 1747 zu den sogenannten Musikpagen des Königs, von wo aus er 1752 als Violinist in das Opernorchester kam. Nachdem er 1764 zum zweiten Opernorchesterdirector ernannt worden war, folgte er 1767 Berton als erster Orchesterchef und wurde 1776 sogar einziger Direktor der Oper. In demselben Jahre erhob ihn der König zum Kapellmeister seiner Privatmusik und einige Jahre darauf sogar zum Surintendanten derselben. Als Organisator zu Gunsten tüchtiger musikalischer Aufführungen hochbegabt, hatte F. einen Orchesterausschuss zuerst in's Leben gerufen, der, von Allen gewählt, über die das Orchester betreffenden Angelegenheiten vollgültig zu entscheiden hatte. Dieser Einrichtung, wie überhaupt der Musikdirection F.'s, spendet Laborde das wärmste Lob. Im J. 1792 nahm er in Gemeinschaft mit Cellerier die Grosse Oper in Entreprise, wurde aber in der Schreckenszeit als royalistischer Gesinnung verdächtig festgenommen, nach dem 9. Thermidor erst wieder freigelassen und ihm noch einmal, zusammen mit Denesle, die Oberleitung der Grossen Oper übergeben. Doch bald wurde er mit dem letzteren ab- und dafür Devismes und Bonnet de Treiches eingesetzt. Seitdem entsagte F. allen Geschäften und lebte mit einer Pension von Jérôme Bonaparte in dem Hause seines Sohnes, eines ausgezeichneten Mathematikers. Er starb zu Paris am 10. März 1805. Als Componist ist er mit in Paris erschienenen Violin-Solos und Trios aufgetreten, sowie mit der einaktigen Oper »*Ismène et Lindore*« (1766) und der Bearbeitung einer älteren, »*Ajax*« (1770). Andere Opern und Kirchenwerke hinterliess er im Manuscript; dieselben sind seit 1821 zum grössten Theil im Besitz der Bibliothek des Pariser Conservatoriums. Seine beste, von der studirenden Jugend noch lange nach seinem Tode eifrig benutzte Arbeit ist die Schrift: »*Diapason général de tous les instrumens à vent, avec des observations sur chacun d'eux*« (Paris, 1772), von der Choron eine neue Ausgabe veranstaltete. Jetzt, nach der totalen Umformung der Blasinstrumente hat dieses Buch natürlich keinen praktischen, sondern nur noch historischen Werth.

François, Florent des, französischer Tonkünstler, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale zu Noyon, hat mehrere

seiner Messen veröffentlicht, die sich in der 1633 von Ballard veranstalteten Sammlung vorfinden.

Franco-Mendès, Jacques, ein vorzüglicher Violoncello-Virtuose, geboren 1812 zu Amsterdam von israelitischen aus Portugal geflüchteten Eltern, erhielt seinen ersten Unterricht auf dem Violoncello von Präger und in der Harmonielehre von Bertelmann. Seine technische Ausbildung vollendete er seit 1829 bei Merk in Wien und concertirte 1831 in Gemeinschaft mit seinem Bruder Joseph in London und Paris mit grossem Beifall. Der König der Niederlande verlieh ihm in demselben Jahre den Titel eines Hof-Violoncellisten und ernannte ihn 1834 zu seinem ersten Solospieler. Mittlerweile war F. mit seinem Bruder 1833 in Deutschland gewesen, und hatte Aufsehen erregt. Von 1836 bis 1841 lebte er in Paris, dann in Holland und unternahm erst 1845 wieder Kunstreisen in's Ausland. Seitdem theilte er seinen Aufenthalt zwischen seinem Vaterlande und Paris und ist besonders als Concertspieler in letztgenannter Stadt hochgeschätzt. In seinen Concerten hat er Violoncellostücke verschiedener Art und Streichquartette seiner Composition hören lassen, die auch zum Theil gedruckt worden sind. — Sein Bruder, Joseph F.-M., geboren zu Amsterdam am 4. Mai 1816, wurde von Präger auf der Violine mit dem grössten Erfolge ausgebildet, so dass er auf den Kunstreisen seines Bruders 1831 und 1833 alle Ehren desselben theilte. Mit demselben liess er sich 1836 in Paris nieder, wo sich Baillot seiner sehr annahm und ihn auf das Quartettspiel hinwies, in welcher Gattung sich F. dann gleichfalls einen Namen machte. Er starb jedoch schon am 14. Oktbr. 1841 zu Amsterdam. Von seinen Compositionen kennt man Violinstücke und Streichquartette.

Francus, Elabetus, deutscher Tonsetzer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, liess nach Draudius *Bibl. Class. p. 755*: »Newe Teutsche vnd lateinische Lieder mit 3 Stimmen« zu Frankfurt a. O. ums Jahr 1599 drucken. — Dieselbe Quelle berichtet, dass ein Joannes F. im Jahre 1600 zu Angsburg »*Cantiones sacrae 5, 6, 7 et 8 vocum*« herausgab. — Der von Gerber in seinem Lexikon von 1790 noch angeführte Wolfgang Ammonius F., der ein Choralbuch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgegeben haben soll, ist wahrscheinlich Wolfgang Ammon (s. d.), der nach seiner Geburtsstätte in Franken den Zunamen Francus führte. †

Frank, Georg, vortrefflicher und talentvoller Violinist und Dirigent, geboren 1845 in Wien, bildete sich unter Jos. Hellmesberger's Leitung musikalisch in ausgezeichneter Art aus. Wiederholt liess er sich in Wien, dann auch in Pesth, Bukarest, Odessa u. s. w. öffentlich hören und erwarb sich durch seinen schönen Ton und seine vorzügliche Technik den grössten Beifall, ja, sein Spiel und der sich zugleich kund gebende künstlerische Ernst erweckte die allgemeine Sympathie für ihn in dem Maasse, dass u. A. die Fürstin Woronzoff ihn mit einer kostbaren Guarneri-Geige beschenkte. F. trat als Violinist in das Hofopernorchester in Wien, gab aber nach kurzer Zeit diese Stelle wieder auf, um einem Rufe nach Odessa zu folgen, wo man ihm das Amt eines Direktors der russischen Gesellschaft der Musikfreunde übertrug. Dieser Stellung stand er mit Fleiss, Talent und Geschick vor, leider aber ebenfalls nur ganz kurze Zeit, da er am 13. April 1871 in der ersten Blüthe seiner Jahre einem Brustleiden erlag, das er schon lange mit sich herumgetragen hatte und dem selbst das schöne Klima Odessa's keine Heilung mehr zu bringen vermochte.

Franke, F. C., Pianist und Virtuose auf dem Contrabass, 1841 in Quedlinburg lebend, ist der Verfasser einer »Anleitung, den Contrabass zu spielen«. — Andere Instrumentalisten dieses Namens sind: Hermann F., ein tüchtiger Violinist, der auf Kosten des Königs von Sachsen 1870 seine letzte Ausbildung bei J. Joachim in Berlin erhielt und gegenwärtig erster Violinist des gräfl. Hochberg'schen Streichquartetts in Dresden ist; Leopold F., Oboevirtuose,

um 1830 lebend und S. F., Clarinettist in Weimar 1833. Von allen Genannten existiren auch Compositionen für die betreffenden Instrumente.

Franke, Hermann, trefflicher deutscher Tonkünstler, lebt als Cantor zu Crossen und hat werthvolle Männerchöre geschrieben, für deren einem (mit Solo und Orchester) er auf dem Sängerballe 1869 zu Baltimore den ersten Preis erhielt. F. ist auch der Verfasser eines »Handbuchs der Musik« (Glogau, 1867), des vorzüglichsten aller kleineren Musiklexica.

Frankenberg, Franz, ausgezeichnete und berühmte Opernsänger, geboren zu Mattighofen in Bayern im J. 1759, hatte eine vorzügliche Bassstimme, welche ihn veranlasste, dass er auf Anrathen Kaiser Josephs II., als er in Wien seinen Studien oblag, sich der theatralischen Laufbahn widmete. Im Jahre 1779 betrat F. zuerst als Tobys im »Jahrmärkte« zu Wien die Bühne, ging von dort 1784 nach Prag, dann nach Weimar, war hierauf 5 Jahre lang in Frankfurt a. M. engagirt und kam 1788 nach Berlin, wo er am Nationaltheater als Stössel in »Doctor und Apotheker« überaus beifällig debütierte und eine dauernde Anstellung fand, aus der ihn aber schon am 10. September 1789 ein plötzlicher Tod riss. Als Sänger und Mensch gleich ausgezeichnet, wie man aus der kleinen »Leben und Charakter Frankenberg's« betitelten lezenswerthen Schrift, der sein Bild beigegeben ist, ersieht, betrauerte man in Berlin allgemein den so frühen Verlust. Der betreffende Bericht in den Annalen des Theaters vom Jahre 1789, V. Heft Seite 63 und 93 betont die Theilnahme, welche der Hof und die gesammte Einwohnerschaft diesem Trauerfalle schenkten. †

Frankenberg, Gräfin von, zuletzt Stiftsdame im Hradschin zu Prag, wurde ums Jahr 1796 daselbst als vorzügliche Sängerin, Clavierspielerin und Musikkennerin sehr geschätzt. Mehr über sie berichten die Jahrbücher der Tonkunst vom Jahre 1796 Seite 116. †

Franklin, Benjamin, einer der ausgezeichnetsten Männer seines Jahrhunderts, eine Zierde des Menschengeschlechts, berühmt als Physiker, Philosoph und Staatsmann, wurde auf dem zu Boston gehörigen Governors-Eiland am 17. Jan. 1706 von unbemittelten Eltern geboren und starb, von seinen Zeitgenossen und der Nachwelt bewundert, am 17. April 1790 zu Philadelphia. Ein ausführliches biographisches Denkmal ist ihm in anderen Werken gesetzt. Hier ist er nur zu erwähnen als Vervollkommner der Harmonica (s. d.), für deren Erfinder er noch immer vielfach fälschlich ausgegeben wird, und in sofern, als er in mehreren seiner Werke, die, von Binzer in's Deutsche übersetzt (4 Bde., Kiel, 1829) erschienen sind, die musikalische Kunst in einer Weise berührt, die eine gründliche Einsicht, hauptsächlich in ihren ästhetischen und akustischen Theil bekundet. Dahin gehören namentlich seine eigenen Nachrichten von der Erfindung und Verbesserung der Harmonica in einem Briefe an den Pater Beccaria in Turin, sodann seine Betrachtungen über das Volkslied und das schicklichste Versmass dazu, und endlich seine Bemerkungen über die unrichtige Declamation in vielen der beliebtesten Arien.

Frankreich. Französische Musik. Die ersten Anfänge der französischen Musik sind in der Geschichte der Gallier zu suchen, insoweit sie uns durch die Mittheilungen Caesar's und Diodor's bekannt ist; und wenn auch diese Mittheilungen nicht von specifisch-musikalischem Interesse sind, so können sie immerhin als Anhaltspunkte dienen, zur Beurtheilung der musikalischen Entwicklung in Frankreich. Wie bei allen Völkern auf einer primitiven Entwicklungsstufe finden sich auch bei den Galliern Religion und Kunst eng verbunden. Die Druiden, Häupter, Priester und Richter des Volkes pflanzten ihre Gesetze, welche niederzuschreiben streng verboten war, durch auswendig gelernte Gedichte und Gesänge fort, und dieser Gesänge gab es eine so grosse Anzahl, dass nicht wenige der Schüler zwanzig Jahre zu ihrer Erlernung bedurften — ein Beispiel von Beharrlichkeit, von Beschränkung auf ein engbegrenztes Gebiet, wie es unter den modernen Nationen nur bei den Franzosen seines Gleichen findet. Eine zweite Art von gallischen Musikern waren die

Barden, von denen Diodor erzählt, dass sie mit lyraähnlichen Instrumenten ihre Gesänge begleiteten, Gesänge, welche bald dem Lobe der Helden galten, bald die Feiglinge tadelten und sie der Verachtung preisgaben. Mit der Zeit soll aber die letztere Tendenz bei ihren Leistungen derart in den Vordergrund getreten sein, und zwar mit Hinzuziehung des komischen Elementes, dass sie mehr und mehr zu Possenreissern herabsanken: wiederum ein Charakterzug, den die heutige französische Kunst nicht verleugnen kann, und den die Worte des Dichters bestätigen: »*Le français, né malin, inventa le vaudeville*«. Wenn endlich Diodor das Singorgan der Gallier grobtönend und rauh nennt (*gravisonam et horrendam*), wenn Eckehard die unter Gregor zur Erlernung des römischen Kirchengesanges nach Rom gekommenen gallischen Sänger unfähig nennt, denselben zu erlernen, »sei es, dass sie aus Leichtsinne immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder dass ihre natürliche Wildheit sie daran hinderte« — so würden beide den heutigen Franzosen gegenüber ihr Urtheil nicht wesentlich modificiren, da sowohl die Schwierigkeiten, welche die Nasallaute der französischen Sprache einer gesunden Stimmbildung entgegensetzen, als auch die Eigenmächtigkeit in der musikalischen Reproduction noch immer ihren nachtheiligen Einfluss auf die musikalischen Leistungen geltend machen. Nichtsdestoweniger hat F. vom frühen Mittelalter an bis auf die neueste Zeit in der Entwicklungsgeschichte der Musik eine hochwichtige Rolle gespielt, denn was ihm an musikalischer Begabung im Vergleich zu den Nachbarnationen abging, das ersetzte es durch seinen Eifer, sich deren Errungenschaften zu assimiliren, durch den ihm eigenen Geist der Initiative, ohne welchen der allgemeine musikalische Fortschritt in mehr als einem Falle um unberechenbare Zeit verzögert worden wäre. Schon Klodwig, der erste christliche König der Franzosen, empfindet, nachdem er zum Christenthum übergegangen ist (496), das Bedürfniss nach einer auf römische Weise organisirten Hofkapelle und wendet sich deshalb an den Gothenkönig Theoderich in Ravenna, der dann auch seinem Minister Boëtius den Auftrag giebt, einen geeigneten Kitharöden aufzutreiben und nach Frankreich zu senden. Gleichzeitig führt der Bischof Gregor von Tours den gregorianischen Kirchengesang in Frankreich ein. Auch Pipin sucht (758) bei dem Papste Paul Hülfe gegen die immer wieder einreissende Vernachlässigung des Kirchengesanges und erhält ebenfalls einen italienischen Gesanglehrer, welcher die Mönche des heil. Remigius unterrichtete, die dann ihrerseits die Kunst des römischen Gesanges über ganz Frankreich verbreiteten. Die grössten Verdienste aber für die Ausbildung des musikalischen Geschmackes in Frankreich erwarb sich Carl der Grosse. Von ihm wissen wir durch seinen Geschichtschreiber Eginhard, dass er den Gesang nicht allein hochschätzte, sondern auch selbst im Singen sehr geübt war, und dass kein Geistlicher es wagen durfte, ihm vor die Augen zu kommen, der nicht gründliche musikalische Kenntnisse besass. Er zog nicht allein, wie seine Vorgänger, römische Gesanglehrer an seinen Hof, sondern er sandte auch eingeborene Geistliche nach Rom, um sich dort in der Musik auszubilden, und endlich gründete er in den bedeutendsten Städten F.'s Gesangschulen, unter denen besonders die von Metz so berühmt wurde, dass man den schönsten und reinsten Kirchengesang den Metzger Gesang (*cantilena Metensis*) nannte. Karls Beispiel musste natürlich auf seine Nachfolger fortwirken, und die Musik erfreute sich auch unter den folgenden fränkischen Königen einer solchen Achtung, dass, wie Forkel erzählt, ein Graf von Anjou dem König Ludwig IV. (940) schreiben konnte »*sachez, sire, qu'un roi sans musique est un âne couronné*«, nachdem ihn nämlich der König wegen seiner Mitwirkung beim Messgesange ein wenig verspottet hatte. Unabhängig von diesen Bestrebungen der Grossen und der Geistlichkeit hatte sich inzwischen die Volksmusik in einer Richtung entwickelt, welche in Frankreich noch bis in die neueste Zeit mit Vorliebe verfolgt ist: die kurze, unter dem Namen *chanson* bekannte Liedform, welche der Dichtung vor der Musik stets das Uebergewicht lässt und eben deswegen in die geselligen und

politischen Beziehungen des Volkes unmittelbar eingreift, erscheint zuerst in einem Preisgesang auf Clotar II., nachdem derselbe im Jahre 623 einen Sieg über die Sachsen errungen. Obschon noch in lateinischer Sprache und mit barbarischen Reimen verfasst, fand sich dennoch dies Lied, von dem Hildegard, unter Karl dem Kahlen Bischof von Meaux, einige Strophen aufbewahrt hat, in aller Munde, und auch Frauen sangen es öffentlich, während sie dazu tanzten und in die Hände klatschten. Noch berühmter ist das Rolandslied, welches bis in das 14. Jahrhundert überall gesungen wurde, wo es galt, den kriegerischen Sinn zu beleben, von dessen achtzehnhundert, nach anderer Angabe sogar zehntausend Versen jedoch nichts mehr bekannt ist, es sei denn, dass man gewisse bei den Pyrenäenbewohnern forterbende Gesänge als Fragmente desselben ansehen will. Auch von einem französischen Tyrtäus berichtet die Geschichte des Mittelalters, von Taillefer »qui moult bien chantoit«, der in der Schlacht von Hastings unter Wilhelm dem Eroberer die Truppen durch die Macht seines Gesanges zum Siege führte. Neben diesen kriegerischen Gesängen, »chansons de geste« genannt, sang man auch Lieder erotischen Inhalts, den »roman d'aventures«, in welchen die Thaten der irrenden Ritter (*chevaliers errans*) besungen wurden, das *lai*, auch *circ-lai* genannt, eine ausführliche Erzählung von meist tragischen Liebesabenteuern in regelmässig gebauten Strophen, den *Fabliau* (Märchenerzählung) und die *Rotruenge* (Rundgesang). Dichter, Componist und Vortragender war meist in einer Person vereinigt, in dem Menetrier, der als Nachkomme des gallischen Bardens einerseits, des römischen Komödianten und *sourris* andererseits betrachtet werden mus. Diese Musiker durchzogen mit ihrer Harfe, Vielle (Viola), Rota, Chifonie, Organistrum (Drehleier) oder Cornemuse (Musette, Sackpfeife) das Land und suchten ihr Brod, ohne die Würde der Kunst auch nur entfernt im Auge zu halten. Und ebenso wenig waren die ersten Versuche dramatischer Darstellung, welche in diese Zeit fallen, geeignet, veredelnd auf das Volk zu wirken. Es sind dies die sog. Mysterien oder Moralitäten, Spiele biblischen Inhalts, die ursprünglich von der Geistlichkeit veranstaltet waren, um das Volk mit den Religionsgeheimnissen bekannt zu machen, die indessen bald in geschmacklose Mummereien voll plumper Obscönitäten ausarteten. Den Gipfel dieser Art künstlerischen Auswuchses aber bildeten die Narren- und Eselsfeste, bei welchen ersteren das Volk in den abenteuerlichsten Verkleidungen in die Kirche drang, sich dort wie unsinnig geberdete und sogar vor den Augen des seine Amtspflicht erfüllenden Priesters Unsittlichkeiten aller Art vollführen durfte. Bei den letzteren, welche für noch älter gehalten werden, führte man einen Esel, mit einem Chorrock behangen, unter Begleitung vieler Geistlicher und des Volkes durch die Strassen in die Kirche und sang dazu Lieder von nichts weniger als kirchlichem Gepräge, nach der von du Cange überlieferten und bei Forkel (II, 720) mitgetheilten Probe zu urtheilen. Wenn nun gleich diese Feste noch bis ins 15. Jahrhundert gefeiert wurden — noch 1479 wurde zu Rheims eine Erlaubniss dazu ertheilt —, so wich doch der soeben geschilderte Zustand der Barbarei schon weit früher einer Periode geistigen Aufschwungs, dessen Früchte nicht zum geringsten Theil der Poesie und der Musik zu gute kamen. »Denn als die Christenheit«, um mit Gevaert zu reden, »nach dem Schrecken des Jahres 1000 wieder zum Bewusstsein erwachte, erstaunt und entzückt, sich noch am Leben zu finden, da fühlte sich das Menschengeschlecht aufs Neue verjüngt. Kunst, Literatur und Unternehmungsgeist belebten sich in ungeahnter Weise, die französische Sprache stammelte ihre ersten Poesien; die Spitzbogenarchitektur bedeckte den Norden Frs mit ihren ersten Meisterwerken; normannische Barone ziehen aus, um England zu erobern und gründen ein französisches Königreich in Italien.« Besonders die Kreuzzüge mussten sowohl die Phantasie, durch die Berührung mit dem Orient, als auch das Gemüth in Folge der mannichfachen Drangsale und Leiden für Ausziehende wie Daheimgebliebene zu reicherer Thätigkeit anregen, und es ist begreiflich, dass auch den Grossen und den Rittern die seichte

Unterhaltungsweise der Menetriers nicht mehr genügt, dass sie nunmehr zu eigenen künstlerischen Kundgebungen gedrängt werden. Unter dem lieblichen Himmel der Provence, welche an Naturreiz dem Nachbarlande Italien nichts nachgibt und ausserdem um diese Zeit von den politischen Wirren, welche Italien zerfleischten, unberührt war, konnte die für die Entwicklung der Musik und überhaupt der Civilisation so hochwichtige Kunst der Troubadours sich in ganzer Pracht entfalten. Eine blühende und anmuthige Melodie, welcher nur eine ausgebildete Harmonie fehlte, um sie zu festen unvergänglichen Gebilden zu gestalten, ist das Charakteristische dieser Kunst, welche sich eben dadurch von der kriegerisch rauheren, der nordfranzösischen Trouvères unterschied. Als der erste Troubadour wird Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) bezeichnet; die bedeutendsten unter seinen künstlerischen Zeitgenossen waren Guicun Faidit, Blondel, der Erretter 'Richard Löwenherz' und der durch seine Liebe zur Dame von Faisl, sowie durch sein tragisches Ende bekannte Chate-lain de Coucy. Im Verhältniss zu der bis zu einem gewissen Grade noch starren und unbeweglichen Melodie dieser Zeit zeigt die des Thibaut, Königs von Navarra, kaum ein Jahrhundert später eine Anmuth und Leichtigkeit, eine Symmetrie des Rhythmus, welche sie auch dem modernen Ohr völlig geniessbar macht, und, was das Bemerkenswerthe ist, die moderne Tonalität (Dur und Moll) findet sich schon in ihr deutlich ausgeprägt, während die Theoretiker erst Jahrhunderte später sich von den Fesseln der Kirchentonarten befreiten. Nur selten trugen die französischen Troubadours ihre Lieder selbst vor; sie betrachteten sich eben als Erfinder (von *trobar, trouver*) und überliessen es den Sängern und Instrumentisten von Profession, den sogenannten *Jongleurs* (*Joculatores*, später *Joueurs*), ihre Werke zu verbreiten. Dass sich die gesellschaftliche Stellung dieser letzteren in solcher Abhängigkeit nicht heben konnte, ist kaum zu verwundern; ein rechter Jongleur musste mindestens neun Instrumente spielen können und war natürlich nicht im Stande, es auf einem derselben zu einem höheren Grade der Ausbildung zu bringen. Die Darstellung in einem Manuscript der Cottoniana, wo auf einem Bilde neben einer Anzahl Instrumentisten auch ein Kugel- und ein Messerwerfer figuriren, lässt kaum einen Zweifel in Bezug auf die niedrige Stellung, welche in jener sangreichen Zeit die Instrumentalmusik einnahm; und als nun gar bei fortschreitender bürgerlicher Ordnung der wandernde Menetrier nicht selten mit der Obrigkeit in Collision gerieth und faktisch rechtlos wurde — z. B. fiel bei seinem Tode seine etwaige Hinterlassenschaft an die Gemeinde — da blieb auch ihm nichts übrig, als sich den neuen Verhältnissen zu fügen, sich sesshaft zu machen und in sunftmässiger Vereinigung das Musikhandwerk zu betreiben. — Die erste derartige Musikerzunft war die »*Confrérie de S. Julien des Menetriers*«, welche sich 1330 in Paris bildete und trotz mannichfachen Spaltungen in ihrem Inneren doch mit der Zeit so erstarkte, dass Karl VI. sie und ihren Vorsteher, den »*Roi des Menestrels*« im Jahre 1401 durch officielles Decret bestätigte. Die interessanteste künstlerische Persönlichkeit dieser Epoche jedoch ist Adam de la Hale, 1240 in Arras geboren, der nicht allein als Liederdichter und Componist seine Zeitgenossen weit überragt, sondern auch durch sein Pastorale »*Jus de Robin et Marion*« den Weg betrat, auf welchem F. später seine schönsten musikalischen Erfolge erringen sollte, denn hier treten zuerst die Keime hervor, aus denen sich mit der Zeit die französische komische Oper entwickelte, und mit Recht gilt Adam de la Hale als einer der Begründer der dramatischen Kunst in F. Wie in den Liedern des Königs Thibaut von Navarra, so ist auch in der Musik zu dem erwähnten Liederspiel die Herrschaft der modernen Tonalität unverkennbar; gleichwohl aber ist Adam, eben so wie sein Zeitgenosse, der durch seine Tanzlieder (*balletes, ballades*) und sein für die Krönung Karls V. 1364 componirtes Gloria bekannte Guillaume de Machaud, unfähig, die eigentlich schulgemässe Musik auf eine höhere Entwicklungsstufe zu erheben: beide versuchten sich im mehrstimmigen Satz, ohne indessen die Rohheit und Un-

beholfenheit verleugnen zu können, welche den übrigen Productionen der Zeit anhaftet. — Das neue Jahrtausend, welches den Geist der Poesie wiederum zu so herrlicher Blüthe gebracht hatte, welches in der Malerei, der Architektur, in den das tägliche Leben verschönernden und veredelnden Künsten dem Schönheitssinne des neu erstarkten Menschengeschlechts eine Fülle von Ausdrucksmitteln bot, es sollte auch die Fesseln sprengen, welche das freie Aufblühen der Musik hinderten, und F. sollte an dieser Culturarbeit einen hervorragenden Antheil nehmen. Der erste Herold der neuen Zeit ist Hucbald, ein Benedictinermönch des Klosters St. Amand *sur l'Elnon*, in der Diöcese Tournay in Flandern, auch *monachus Elnonensis* genannt, welcher 930 in hohem Alter starb, nachdem er mit ebenso vieler Schärfe des Verstandes, als liebevoller Aufopferung für seine Kunst gewirkt hatte. Er ist der eigentliche Erfinder des mehrstimmigen Gesanges, wenn überhaupt das Wort »Erfinder« auf diejenigen angewendet werden kann, welche eine Kunst in dem Zeitpunkt vertreten, wo sie sich aus dem Größten herausgearbeitet hat und als brauchbares Ausdrucksmittel sich der kunstbedürftigen Menschheit darbietet. Freilich ist Hucbald's einziges Bestreben, dem Geiste seiner Zeit gemäss unmittelbar an die Traditionen des Alterthums anzuknüpfen, insbesondere sich mit Boëthius, der ersten und einzigen musikalischen Autorität jener Zeit, in Uebereinstimmung zu setzen, und demgemäss beschränkt sich auch seine Mehrstimmigkeit auf den Gebrauch der von den Alten empfohlenen Consonanzen, der Octave, Quinte und Quarte, ausser welchen hier und da, doch nur im zweistimmigen Gesang und nur beim Liegenbleiben der einen Stimme, die Secunde und Terz erscheinen dürfen. Neben den Anweisungen zum Gebrauche des Organum oder der Diaphonie, wie er seine Erfindung des »einträchtigen zwiespältigen Gesanges« nennt, enthält sein Hauptwerk, die *musica Enchiridis*, noch die Anleitung zu einer Notenschrift, welche gegenüber der bis dahin üblichen Neumenschrift einen wesentlichen Fortschritt bezeichnet, insofern sie das Auf- und Absteigen der Töne versinnlicht. Hucbald bedient sich dazu einer Anzahl von Linien, deren Tonhöhe, durch auf altgriechische Art umgewendete und umgelegte Buchstaben, sowie nach Intervallen durch die Buchstaben *t* (*Tonus*) und *s* (*Semitonium*) bezeichnet ist, und in deren Zwischenräumen die Textessilben sich auf und ab bewegen — eine Schrift, welche zwar an Lesbarkeit vieles zu wünschen übrig liess, die jedoch erst ein Jahrhundert später durch die des Guido von Arezzo verdrängt wurde. Der Zeitraum zwischen Hucbald und Guido und selbst noch über diesen hinaus liegt in einem Dunkel, welches die historische Forschung bisher vergebens zu durchdringen versuchte. So viel ist sicher, dass die Kunst des mehrstimmigen Gesanges mit Eifer betrieben und fortentwickelt wurde. In eben dem Maasse aber machte sich nun auch das Bedürfniss geltend, die von den verschiedenen Stimmen vorgetragenen Töne ihrem Werthe nach zu bezeichnen, und so der Willkür des Einzelnen im Interesse des Ganzen einen Zügel anzulegen; die diesem Bedürfniss entsprungene neue Musikgattung aber, welche recht eigentlich den Bruch mit den Traditionen des Alterthums vollendete und die Pforten einer neuen Musikwelt erschloss, ist die Mensuralmusik. Ob F. sich die Ehre dieser Erfindung zuschreiben darf, ob Franco von Köln, oder Franco von Paris derjenige war, welcher zuerst die neue Botschaft verkündete, darüber herrscht allerdings noch Meinungsverschiedenheit. Dagegen ist mit Gewissheit zu behaupten, dass keines der europäischen Culturvölker sich mit gleichem Eifer auf die Ausbildung dieses neugewonnenen Kunstzweiges geworfen hat, wie F. Der Discantus (*Déchant*) und der *Faux-bourdon* waren die ersten Früchte der neu eingeschlagenen Richtungen, Gattungen des Organum, welche recht eigentlich den Uebergang von diesem zum modernen Contrapunkt bilden. Die erstere, der Discantus, bestand ursprünglich nur aus zwei Stimmen, dem Tenor (von *tenore*, halten, weil er als *cantus firmus* das übrige zu tragen und zu halten hatte) und dessen Gegengesang, den Discantus, zu welchem später übrigens noch weitere Stimmen, Motetus, Triplum und

Quadruplum hinzukamen. Man unterschied ihn in einfachen und verzierten (*Fleurettes*); beim ersteren sang die Gegenstimme meist im Einklang mit dem Tenor, und beschränkte sich höchstens darauf, eine Stufe aufwärts zu schreiten, wenn der Tenor abwärts ging, ein Verfahren, in welchem das für die spätere Harmonielehre so wichtige Gesetz der Gegenbewegung schon unbewusster Weise zur Anwendung kommt; im verzierten Discantus wurden dem Sänger grössere Freiheiten gestattet und er konnte sich in beliebigen, lediglich durch seine musikalische Einsicht geregelten Figuren über dem Tenor ergehen. Der *Faux-Bourdon* (ital.: *Falso Bordon*), dessen Name bald vom lateinischen *burdo*, Maulesel, abgeleitet wird, weil er halb *cantus firmus*, halb *cantus figuratus* ist, bald von *bordone*, was eine Hummel, die Verbrämung der Kleider oder auch einen Pilgerstab bedeuten kann, bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt gegen das Organum, insofern er den Gebrauch der Sexte gestattet, und somit durch sein Erscheinen das Missverständniß beseitigt ist, dessen Folgen das Mittelalter bis dahin nur zu schwer zu tragen gehabt hatte, dass nämlich die Alten, indem sie nur die Octave, Quinte und Quarte als Consonanzen gelten liessen, den Gebrauch der übrigen Intervalle überhaupt nicht gestattet hätten. Die Hinzufügung einer dritten Stimme, welche mit der Oberstimme eine Quarte bildete, war eine zweite Ausbildungsstufe des *Faux-Bourdon*; doch erst in noch späterer Zeit, als man den Tenor von zwei höheren und einer tieferen Stimme, Note gegen Note, in lauter Consonanzen begleiten liess, gelangte er zur eigentlichen Blüthe und konnte der Ausgangspunkt werden für die Entwicklung des Kirchengesanges in Rom, wohin er von Avignon aus durch die Päpste verpflanzt war. Diese beiden neuen Gattungen des mehrstimmigen Gesanges nun wurden in F. mit besonderer Liebe gepflegt, der König errichtete für sie die *chapelle musicale du roi*; Kirchengeschulen wurden in jeder grösseren Stadt des Reiches eingerichtet, die sog. *maîtrises*, an welchen die Jugend regelmässigen Unterricht im *Déchant* erhielt; ein Jean de Muris lehrte an der pariser Universität die Gesetze der neuen Kunst und Johannes Gerson, der Kanzler der Universität, entwirft selbst den Plan zur Einrichtung der Gesangschule in der Kirche Notre dame. Dass aber die pariser Universität, in damaliger Zeit der Centralpunkt der wissenschaftlichen Bestrebungen von ganz Europa, auch die Hauptpflanzstätte für die Musik werden musste, erklärt sich dadurch, dass diese in ihrem derzeitigen Entwicklungsstadium mehr dem Gebiete der Wissenschaft und der Religion — Roger Bacon erklärt sie als einen Theil der Religion, zu der sie sich, wie die übrigen Wissenschaften verhalte, wie die Finger zur Hand — als dem der Kunst angehörte. Gleichwohl konnte sich aber die Musik in die ihr angewiesene Stellung nicht recht hineinfinden, und der Drang nach Selbstständigkeit und freierer Bewegung führte sie auf solche Abwege, dass der Papst Johann XXII. in einer Verordnung vom Jahre 1322 den Gebrauch des Discantus im Kirchengesang gänzlich verbot. Nicht allein setzten die dechantirenden Sänger in ihren freien Phantasien über dem *cantus firmus* mit virtuosenhafter Eitelkeit alles Maass bei Seite, sondern auch die Componisten gingen in ihrem contrapunktischen Streben mit solchem Leichtsinne zu Werke, dass sie ohne Bedenken weltliche, nicht selten leichtfertige Melodien auf die kirchlichen Gesänge pflanzten, wobei sie, naiv genug, sogar den profanen Text neben den heiligen Worten beibehielten, und ebensowenig scheuten sich die *Trouvères*, als Gegenstimme zu den von ihnen erfundenen Chansons ein kirchliches Motiv zu benutzen. Diese Umstände, noch mehr aber die politischen und religiösen Stürme, welche F. in dem folgenden Jahrhundert heimsuchten und die Kunst zwangen, sich einen ruhigen Zufluchtsort zu suchen, waren die Ursache, dass es die Früchte seiner Arbeit nicht geniessen sollte und den Ruhm, die Mensuralmusik auf die höchste Stufe gebracht zu haben, den Niederländern überlassen, oder ihn wenigstens mit ihnen theilen muss. Okeghem aus Termond im östlichen Flandern, Josquin de Pres, 1445 im Hennegau, wahrscheinlich in Condé geboren, Roland de Lattre (Orlando Lasso) aus Mons

würden, der heutigen politischen und Sprachgrenze nach, unbedenklich als Franzosen bezeichnet werden können; aber auch bei der damaligen schärferen Trennung der Niederlande von F., bei aller nordischen Eigenart, welche sich in den Forschungen und Arbeiten der niederländischen Tonsetzerschule ausspricht, muss diese doch als direkte Erbin der altfranzösischen angesehen werden, und ihre ersten Vertreter, Dufay und Binchois, fussen unmittelbar auf den von Paris überkommenen Lehren. Coussemaeker's Verdienst ist es, durch Entdeckung und Publicirung eines reichen Schatzes mittelalterlicher Musikstücke, besonders der altfranzösischen Schule, jenen Zusammenhang dargethan und die bisher verbreitete Meinung widerlegt zu haben, als sei die Kunst des Contrapunktes eine Tochter des niederländischen Volksliedes. Ein Jahrhundert voll schwerer innerer Kämpfe hatte F. noch vor sich, als das Nachbarland Italien mit Beendigung seiner politischen Wirren, sich wiederum dem Cultus des Schönen widmen, und wie in den übrigen Künsten, so auch in der Musik die Führerschaft unter den Nationen Europa's übernehmen konnte. Freilich war es der Musik nicht vergönnt, sobald zur Blüthe zu gelangen wie die Poesie, die Malerei und die Architektur, welche, indem sie sich mit Hilfe der vorhandenen Denkmäler des Alterthums verjüngten, zuerst von der Sonne der Renaissance zu neuem Leben erweckt wurden; erst durch den Einfluss der niederländischen Schule, welche zur Zeit ihrer reichsten Blüthe eben in Italien, sowohl am päpstlichen Hof als auch bei den Herzögen von Florenz und Mailand ihren Schwerpunkt fand, konnte die Musik als ebenbürtig in den Kreis der Schwesterkünste treten, und die Tonsprache diejenige Ausdrucksfähigkeit gewinnen, deren sie bedurfte, um dem neuerwachten Geiste als Werkzeug zu dienen. Erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnt die Renaissance sich auch in der Musik geltend zu machen; die Tonkunst schreitet aus ihrem bindenden Verhältniss zur Religion in die grosse freie Welt hinaus, und wie mit dem Abschluss des Mittelalters statt der bisherigen gemeinsamen Hingebung das Selbstgefühl des Einzelnen in den Vordergrund tritt, so muss auch der mehrstimmige Gesang, diejenige Musikgattung, welche man bisher allein als Kunst hatte gelten lassen, dem Einzelgesange, der Monodie weichen. Caccini, der Herausgeber einer Sammlung von Canzonen und Madrigale unter dem Titel *nuove musiche* und Peri wurden die wichtigsten Förderer dieser Kunstgattung und zugleich des musikalischen Drama's, der modernen Oper, welche zunächst dem Bestreben der florentiner Alterthumsfreunde, die antike Tragödie wieder zu erwecken, ihre Entstehung verdankt. Das Beispiel Italiens konnte natürlich für F. nicht lange wirkungslos bleiben. Schon im 16. Jahrhundert hatten sich hier zwei namhafte Meister gezeigt, welche ihre Thätigkeit nicht ausschliesslich der Kirche widmeten. Arcadelt, zuerst Mitglied der päpstlichen Kapelle, später im Dienste des Cardinals von Lothringen in Paris wirksam, ist nebst Willaert einer der Begründer des Madrigals (der mehrstimmigen Gesänge weltlichen Inhalts) und hatte mit einer 1538 in Venedig erschienenen Sammlung dieser Musikstücke einen beispiellosen Erfolg; der andere, Claude Goudimel, bekannt als der Lehrer Palestrina's, componirte die von Clément Marot ins Französische übersetzten Psalmen Davids; ein für die Ausbildung des französischen Volksgesanges vielversprechender Versuch, da hier wie in den übrigen katholisch gebliebenen Ländern in Folge der neuen Kunstrichtung eine scharfe Sonderung zwischen Kirchlichem und Weltlichem eintrat, und eine musikalische Theilnahme der Gemeinde beim Gottesdienst, wie sie bei den Germanischen Nationen in Folge der Reformation eingeführt wurde, der katholischen Kirche nach wie vor fremd blieb. Doch musste Goudimel's trauriges Schicksal allerdings die Nachahmer abschrecken. Denn obwohl die Sorbonne sein Werk geprüft hatte und nichts dem katholischen Glauben Widerstreitendes darin nachweisen konnte, so wusste es die Partei des religiösen Fanatismus doch dahin zu bringen, dass sein Name auf die Liste der Proscribirt n der Bartholomäusnacht gesetzt und er am 24. August 1572 in Lyon ermordet wurde. — Natürlich erhielt unter solchen Ver-

hältnissen die musikalische Bewegung in F. einen vorwiegend weltlichen Charakter. Schon im 16. Jahrhundert gehörte die Fähigkeit zu singen und den Gesang mit der Laute zu begleiten unter die nothwendigen Eigenschaften der Leute von Geschmack; Lieder im Volkston mit Begleitung der Laute, theils *airs de cour*, theils *voix de ville* (später *vaudeville*) genannt, wurden in zahlreichen Sammlungen veröffentlicht, und unter Franz I. und Heinrich II. strömten italienische Künstler so massenhaft an den französischen Hof, dass die Hauptstadt aufs Neue in künstlerischem Glanze strahlte und im Begriffe war, ihre frühere Stellung als Centralpunkt des europäischen Kunstlebens wieder einzunehmen. Zur völligen Entfaltung gelangten jedoch diese musikalischen Keime unter Ludwig XIV., in dem Zeitalter, welches die Franzosen noch heute als das ruhmvollste ihrer Geschichte bezeichnen, dessen allgemeinen Kunstcharakter Gustave Chouquet in seiner *histoire de la musique française* in folgender Weise zeichnet: »Das Werk Richelieu's ist vollendet, das Parlament besiegt, die Aristokratie unschädlich gemacht; Ludwig XIV., schön, edel, majestätisch und triumphirend regiert F., nicht als gemeiner Despot, aber als Herrscher, welcher alle Elemente der Nation auf sich zu concentriren weiss. Der jugendliche Monarch, wenn er ausrief *l'état c'est moi!*, konnte mit demselben Rechte sagen *la littérature c'est moi!*, *l'art c'est moi!*, denn Dichter, Schriftsteller, Architekten, Maler, Bildhauer und Musiker, alle liessen sich durch ihn inspiriren, alle arbeiteten für ihn. Das ist es, was den Kunstwerken dieser Epoche jenen Charakter völliger Einheit giebt, wie ihn keines der späteren Zeiten in gleichem Grade aufweisen kann. Die Musik ist feierlich wie die Dichtungen Racine's und Boileau's; an Grossartigkeit und pomphafter Majestät erinnert sie ebensowohl an die Bilder Charles Lebrun's, wie an die von le Nôtre gezeichneten Schlossgärten und die Façade des Versailler Schlosses von Jules Hardouin Mansard. So sieht man die beiden Ströme, welche bisher die Musik befruchtet hatten, ohne sich zu vermischen, die gelehrte und religiöse Musik auf der einen, die Volksmusik auf der andern Seite, sich endlich harmonisch vereinigen und zwar so vollständig, dass der Kirchengesang sich von dem des Theaters, was die Form betrifft, in keiner Weise unterscheidet; der geistliche Lalande und der weltliche Lully sind nicht nur Zeitgenossen: sie sind auch gemeinsame Vertreter des religiösen und monarchischen Gefühls, von dem ihre Zeit erfüllt ist.« Dieser Zeit konnte zum musikalischen Ausdruck ihrer Empfindungen weder die vom gallischen Volkshumor inspirirte Chanson genügen, noch auch die erst kaum geborne und doch schon bald nach Monteverde (1568—1643) sich verflachende italienische Musik; und während auf den Theatern Italiens die dramatische Wahrheit zu Gunsten des Virtuositenthums der Sänger schon jetzt zurücktreten musste, bildet sich in Paris eine Geschmacksrichtung heran, welche die Musik nur als ein Hilfsmittel zur Steigerung des dramatischen Pathos betrachtet und dem rhetorischen Element das Vorrecht vor dem musikalischen vindicirt. Dieser Geschmacksrichtung verdankt die grosse Oper der Franzosen ihre Entstehung, eine Gattung der dramatischen Poesie, auf welche Frankreich mit Recht stolz sein kann, da sie besser als alle früheren Versuche die Aufgabe einer Wiedererweckung der antiken Tragödie gelöst hat; und wenn einerseits nicht unerwähnt bleiben darf, dass die bedeutendsten Förderer der grossen Oper Ausländer waren, so ist andererseits die Macht des nationalen Geistes der Franzosen zu bewundern, der es vermochte, die bedeutendsten Talente Italiens und Deutschlands seinen Zwecken dienstbar zu machen, und sich zu assimiliren. Der Florentiner Jean Baptiste Lully wurde der Schöpfer der grossen Oper, nachdem er 1672 von Ludwig XIV. das Privilegium erhielt, die zur Aufführung bei den Hoffesten bestimmten, mit höchstem Luxus an Balletts, Costümen und Decorationen ausgestatteten musikalischen Dramen auch vor dem Publicum gegen Bezahlung aufzuführen und die Akademie *royale de Musique* zu eröffnen, welche noch bis heute der Centralpunkt des musikalischen Frankreichs geblieben ist. Zwei Umstände waren es vornehmlich, welche Lully

in den Stand setzten, in so umfassender Weise auf die Nation zu wirken: Die Mitarbeiterschaft Quinault's, dessen Tragödien so sehr der damaligen Anschauungsweise entsprachen, dass sie auch ohne Musik ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlten; sodann sein eignes Verdienst, den deklamatorischen Accent der Sprache richtig erfasst und in seiner Musik consequent wieder gegeben zu haben, eine Fähigkeit, welche auffallender Weise den Franzosen selbst in der Regel abgeht, wie ein Vergleich der Vocalcompositionen französischer Musiker mit denen von Lully, Gluck, Grétry genügend beweist. Bei diesem Bestreben, der dramatischen Situation und dem Wortaccent getreu zu folgen, musste allerdings die Musik auf gewisse Grenzen beschränkt bleiben, und so begnügt sich auch Lully meist mit dem Recitativ, welches nur hin und wieder durch das Air — gewöhnlich eine Tanzmelodie — unterbrochen wird. Rechnet man hinzu, dass das begleitende Orchester eine höchst untergeordnete Rolle in seinen Opern spielte und lediglich die volle Harmonie zum Grundbass anzugeben hatte, so begreift man das geringschätzige Urtheil, welches Lully's Opern bei den Freunden der italienischen Musik hervorriefen; so sagt z. B. Grimm in seiner *corr. litt.* von der Oper *Atys* »*mise en musique ou plutôt en plainchant par Lully*« um die an den römischen Kirchengesang streifende Monotonie der Lully'schen Compositionsweise zu bezeichnen. Dennoch hielten sich Lully's Opern ein volles Jahrhundert auf dem Repertoire der grossen Oper, bis mit der letzten Aufführung des »*Thésée*« im Jahre 1778 seine Aera abgeschlossen wurde und das Auftreten Gluck's eine neue Entwicklungsepoche für die grosse Oper eröffnet. Nur einem Componisten gelang es, mit der Lully'schen Musik zeitweilig zu rivalisiren und sogar einen wesentlichen Schritt über sie hinaus zu thun. Jean Philippe Rameau, 1683 in Dijon geboren, wurde zunächst durch seinen 1722 veröffentlichten »*Traité de l'harmonie*« bekannt und berühmt, ein um so bedeutungsvolleres Werk, als hier zuerst die Grundsätze ausgesprochen und zusammengefasst sind, auf welchen die moderne Musiktheorie basirt. Auch Rameau's Opern, deren erste »*Hippolyte et Aricie*« im Jahre 1732 aufgeführt wurde, legen von der harmonischen Begabung und dem gründlichen Studium des Componisten ein glänzendes Zeugnis ab; die Stimmen bewegen sich freier und beginnen, der vorgeschrittenen Kunst des Sologesangs Rechnung zu tragen; die Begleitung beschränkt sich nicht mehr wie bei Lully auf die Ausfüllung eines bezifferten Basses, sie wird reicher und mannichfaltiger, auch das Orchester nimmt eine selbständige Haltung an und die Individualität der einzelnen Instrumente fängt an sich geltend zu machen. Dass diese Eigenschaften der Rameau'schen Musik ihr dieselben Vorwürfe zuzogen, welche die nach ihm kommenden Musikreformatoren bis auf die neueste Zeit zu dulden hatten, braucht kaum besonders erwähnt zu werden: die Kritik des Baron Grimm könnte den conservativen Musikkritikern aller Zeiten zur Schablone dienen. »Dieser berühmte Mann weiss alle seine Vorgänger durch den Aufwand von Harmonien und Noten todt zu machen. Lully begnügte sich, eine psalmodirende Singstimme durch den Bass zu unterstützen; Rameau fügt allen seinen Gesangstücken eine Orchesterbegleitung hinzu, die meistentheils geschmacklos ist und fast immer die Singstimme übertönt statt sie zu heben, wodurch dann die Sänger gezwungen werden, in einer für zarte Ohren unerträglichen Weise zu schreien und zu brüllen«. Dennoch beherrschte Rameau zwanzig Jahre hindurch mit Lully die pariser Opernbühne in unumschränkter Weise, bis im August 1752 eine italienische Gesellschaft in Paris ankam und die Erlaubniss erhielt, in der *Académie royale de musique* komische Opern aufzuführen. Der grosse Erfolg dieser sogenannten *bouffons* alsbald bei ihrem Auftreten war das Signal zu einem erbitterten Kampfe zwischen der nationalen Partei und derjenigen, welche dem gespreizten Wesen der grossen Oper schon längst abhold war und in dem Vorherrschen des Wortes auf Kosten der Musik den Ruin der Kunst erblickte. Der Hof selbst nahm Stellung in diesem Kampfe, welchen man nach den Plätzen der Parteihäupter unter der Loge des Königs und der der Köni-

gin, dem *coin du roi* und dem *coin de la reine* benannte, und der schliesslich — hauptsächlich durch die Bemühungen der Mitglieder der grossen Oper, welche ihre materiellen Interessen gefährdet sahen — zu Gunsten der nationalen Partei entschieden wurde, wengleich die Gegenpartei, die der Italiener, Namen wie Grimm und J. J. Rousseau zu den ihrigen zählte. Rousseau, der durch den grossen Erfolg seines *Dictionnaire de Musique* und seiner Oper »*Le Devin du village*« als theoretischer wie als praktischer Musiker eine unbestrittene Autorität errungen hatte, ging so weit, den Beweis zu führen, dass die französische Sprache zur musikalischen Composition ungeeignet sei, und es überhaupt keine französische Musik geben könne. — Die nächste Zukunft sollte jedoch die Unhaltbarkeit seiner Behauptung darthun. Die Wirkung der italienischen Bouffons auf den Geschmack des pariser Publikums war eine zu intensive gewesen, als dass man sich nach ihrer Vertreibung im März 1754 nicht um einen Ersatz für sie bemüht hätte. Um der auf den Grundsätzen der poetisch dramatischen Darstellung beruhenden grossen Oper ein specifisch musikalisches Element entgegenzusetzen, griff man zunächst zu den Productionen des Nachbarlandes, welche man in französischer Bearbeitung dem Publikum vorführte. Bald jedoch veranlasste der andauernde Erfolg dieser Versuche Dichter wie Favart, Sedaine, Marmontel, selbständige Arbeiten dieser Gattung zu liefern, und als sich nun auch der neapolitanische Componist Duni 1757 nach Paris gewendet hatte und sein anmuthiges, leichtes Talent während dreizehn Jahren mit dem der genannten Dichter vereinigte, da konnten die Gegner der grossen Oper mit Recht triumphiren, denn die französische *opéra comique*, noch ungleich enger mit dem Volkscharakter verwachsen als jene, war ins Leben getreten — allerdings wiederum nicht ohne Mithülfe des Auslandes, mindestens was den musikalischen Theil betrifft. Dass aber auch in der komischen Oper auf die dramatische Seite ein unverhältnissmässig grösseres Gewicht gelegt wurde als auf die musikalische, davon liefert der meist geringe theoretische Bildungsgrad ihrer Vertreter einen Beweis: Monsigny, der Nachfolger Duni's in der Gunst des Publikums, componirte ohne alle vorhergegangenen Studien, lediglich durch die Leistungen der Bouffons angeregt und durch die Frische seiner melodiosen Erfindung unterstützt. Philidor, der mit jenen beiden die komische Oper beherrschte, bis Gretry das Scepter ergriff, stand zwar als geschulter Musiker ungleich höher als Monsigny, betrachtete aber dennoch das Componiren als eine Nebensache — es ist bekannt, dass er seiner Meisterschaft im Schachspiel Ruhm und Vermögen zu verdanken hat — und zog sich willig von der Bühne zurück, als er in Gretry einen Meister erkannte, dem er nicht gewachsen war. Gretry konnte es gelingen, der komischen Oper diejenige Vollkommenheit zu geben, deren sie bedurfte, um als Repräsentantin der nationalen dramatischen Musik in F. zu gelten. Obwohl auch er sich an Tiefe des Studiums mit den musikalischen Grössen seiner Zeit keineswegs messen konnte, so wusste er dafür seine Fähigkeiten um so geschickter und gewissenhafter auszunutzen und dem Compositionsprincip treu zu bleiben, welches er in seinen Memoiren ausspricht: »um seine Empfindungen richtig und wahr auszudrücken, muss man die Melodie aus der Declamation hervorgehen lassen und das Orchester nur als eine äussere Zuthat betrachten«. Der italienischen Schule war er unbedingt ergeben; er nannte sie sowohl für Composition als für Gesang die beste, welche existire. Gleichwohl liess er sich durch die Sorgfalt, mit welcher er seine Melodien bildete, niemals verleiten, dem Wortaccent einen Zwang anzuthun; seine Aeusserung, »dass das wahre Element des musikalischen Ausdrucks schon in der Betonung im Sprechen gegeben sei und der Componist dasselbe nur fixiren müsse«, seine Bemühungen, an dem Vortrag der Schauspieler des *Théâtre français* den richtigen musikalischen Ausdruck zu studiren, beweisen hinlänglich, wie sehr ihm eine richtige Declamation am Herzen lag. Endlich drängte ihn sein weniger grossartig als vielmehr lebhaft und geistreich angelegtes Naturell zu einer Erweiterung des engbegrenzten Gebietes der *Opera buffa*, und hier kam ihm die

von den Encyclopädisten verbreitete Kunstanschauung zu Hülfe, nach welcher eine strenge Scheidung der seriösen und komischen Gattung die künstlerische Wahrheit verfehle, und das allein Richtige vielmehr in der Mitte, in einer Vermischung der beiden Stile zu suchen sei. So konnte denn die komische Oper, von allem conventionellen Zwange befreit, den ganzen Kreis der menschlichen Leidenschaften in ihren Bereich ziehen, und in dieser dramatischen Vielseitigkeit liegt die Hauptursache des Erfolgs der komischen Oper und ihres berühmten Vertreters, welcher selbst während der Hitze des Streites zwischen Gluckisten und Piccinisten die Genugthuung hatte, nicht nur nicht vergessen, sondern auch von beiden Parteien enthusiastisch applaudirt zu werden. — Die grosse Oper hatte sich inzwischen von den Zeitströmungen völlig unberührt erhalten und das in manchen Beziehungen nur zu neuerungssüchtige pariser Publikum hatte diesmal den Beweis der äussersten Stabilität und Genügsamkeit geliefert, indem es sich nunmehr fast ein Jahrhundert hindurch mit Lully und Rameau begnügte. Die Geschmacksrichtung, welche in der komischen Oper zur Geltung gelangt war, das Streben nach Wahrheit im Ausdruck und die von den Encyclopädisten ausgegangene Opposition gegen das Conventiönelle mussten jedoch auch dort zu einem entscheidenden reformatorischen Schritte hindrängen; und wie die Zeit dazu durchaus günstig war, so fand sich auch der geeignete Mann in Gluck. Die Grundsätze, welche ihn bei der Composition seiner späteren Opern leiteten — bekanntlich war er schon zwanzig Jahre lang als Operncomponist thätig gewesen, bevor er zu dem Entschluss kam, den hergebrachten Missbräuchen der italienischen Oper den Krieg zu erklären — hat er selbst in dem Dedicationschreiben vor der »Alceste« in klarster Weise dargelegt, und sie fallen so genau mit denjenigen zusammen, auf welchen die französischen Nationaloper ihrem Wesen nach basirt, dass die dahingehörigen Stellen hier wörtlich mitgetheilt zu werden verdienen: »Ich habe mir vorgenommen, die Musik von all den Missbräuchen zu reinigen, welche theils durch die falsch speculirende Eitelkeit der Sänger, theils durch die übergrosse Nachgiebigkeit der Componisten sich in die italienische Oper eingeschlichen haben und aus dem prächtigsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Es war meine Absicht, die Musik auf ihren eigentlichen Wirkungskreis zu beschränken als Dienerin der Poesie, deren Ausdruck sie zu verstärken hat, ohne die Handlung zu unterbrechen oder das dramatische Interesse durch unnütze Zierrathe abzuschwächen, und ich ging von der Ansicht aus, dass sie zur Dichtkunst in demselben Verhältniss stehen müsse, wie die Farbe zu einer wohlangelegten Zeichnung, deren Umrisse dadurch wohl belebt, aber nicht verändert werden. Ich musste es also vermeiden, den Sänger in der grössten Erregung des Dialogs anzuhalten, um das Ende eines langweiligen Ritornells abzuwarten, oder ihn in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vocal den Ton aushalten zu lassen, oder ihm Gelegenheit zu geben, in einer langen Passage die Geläufigkeit seiner Stimme zu zeigen, oder endlich das Orchester spielen zu lassen, damit er Zeit gewinne, um für seine Cadenz Athem zu holen. Ich hielt es für unrichtig, den zweiten Theil einer Arie schnell und ohne Berücksichtigung der etwaigen Wichtigkeit des dramatischen Inhaltes zu absolviren, einzig im Interesse der vier herkömmlichen Textwiederholungen des ersten Theiles, welche ihrerseits nur den Zweck haben, die Fähigkeit des Sängers im kunstvollen Variiren einer und derselben musikalischen Phrase bewundern zu lassen — kurz, ich habe gesucht, alle jene Missbräuche zu verbannen, gegen welche der gute Geschmack und der gesunde Sinn schon seit langer Zeit laut protestirt. — Die Ouvertüre soll nach meiner Absicht den Zuhörer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und gleichsam das Résumé (*Vergomento*) derselben bilden; die fernere Wirksamkeit der Orchester-Instrumente soll mit dem Interesse und den Leidenschaften, welche die Darstellung ausspricht, im Verhältniss stehen, und weder zwischen der Arie und dem Recitativ einen gewaltsamen Einschnitt bilden, noch überhaupt den Gang der Handlung unzeit-

gerweise unterbrechen. Ich habe endlich geglaubt, dass mein eifrigstes Streben einer edlen Einfachheit gelten müsse und habe es zu vermeiden gesucht, mit künstlichen Combinationen auf Kosten der Klarheit zu prunken. Auch habe ich mein Augenmerk nie auf neue Effekte gerichtet, ausser wenn dieselben durch die dramatische Situation und den Ausdruck geboten waren; übrigens aber giebt es keine Regel, welche ich nicht der musikalischen Wahrheit zu Liebe gern geopfert hätte. — Liegt in diesen Worten die Tendenz der grossen Oper klar gezeichnet ebenso wie der Weg, welchen sie, um ihren Traditionen treu zu bleiben, einschlagen musste, so sind sie andererseits ein der italienischen Partei hingeworfener Fehdehandschuh, und es darf kaum überraschen, wenn die von Gluck in Aussicht gestellte Musikreform in den *Salons* und »bureaux d'esprit« des damaligen Paris einen Meinungsaustrausch, ein Aufeinanderplatzen der Geister hervorrief, welche an Lebhaftigkeit dem zwanzig Jahre zuvor entbrannten Streite der Nationalen und der italienischen Bouffonisten noch überboten. Von der Aufregung, welche sich schon nach der zweiten Aufführung der »Iphigenie in Aulis« (Februar 1774) der gebildeten Kreise der Hauptstadt bemächtigte, liefert Grimm's *Corr. litt.* ein anschauliches Bild. »Seit vierzehn Tagen denkt und träumt man in Paris nichts als Musik; sie ist der Gegenstand aller unsrer Unterhaltungen und Disputen, die Seele unsrer Soupers, und es würde lächerlich erscheinen, sich für etwas anderes zu interessiren. Soll ich noch hinzufügen, dass es die Iphigenie des Ritters von Gluck ist, welche diese ungemaine Gährung hervorgebracht hat? Diese Gährung ist aber um so lebhafter, als die Meinungen durchaus getheilt und alle Partheien von demselben Eifer beiseelt sind. Unter ihnen unterscheiden sich besonders drei: die der alten französischen Oper, welche keine anderen Götter anerkennen will als Lully und Rameau; die der rein italienischen Musik, welche zu den Fahnen der Jomelli, Piccini und Sacchini schwört; endlich die des Ritters Gluck, welche behauptet, die für die theatralische Darstellung allein geeignete Musik gefunden zu haben, eine Musik, deren Principien einzig aus der unerschöpflichen Quelle der Harmonie und aus dem innigen Verhältniss unserer Gefühle zu unsern sinnlichen Empfindungen geschöpft sind; eine Musik, welche keiner Nation vorwiegend angehört, deren Stil indessen durch den Genius des Componisten dem Geiste unsrer Sprache angepasst ist.« Auch die Vorwürfe, welche der Gluck'schen Musik von Seiten der italienischen Partei gemacht wurden, hat Grimm in seiner Correspondenz vollständig registriert; sie gleichen, wie schon zu Rameau's Zeit, bis aufs Wort den Kritiken, welche vor und nach Gluck keinem musikalischen Reformator erspart worden sind. Man gesteht ihm eine gründliche Kenntniss der Geheimnisse der Harmonie zu, spricht ihm jedoch die Fähigkeit ab, eine Melodie zu erfinden; man findet seine Motive fast ausnahmslos gemein oder bizarr — seine Musik ist nur ein Lärm, seine Ideen sind barock, ohne Geschmack, ohne Genie, selbst ohne Gefühl — der Stil der Iphigenie erinnert an die *Kneipe (style de guingette)* — was Gluck eine neue Musikgattung nennt, ist nichts weiter als eine Aufwärmung der Lully'schen, abgerechnet die Noblesse, die Grazie und die Mannigfaltigkeit, welche Lully's bessere Werke auszeichnet — mit Ausnahme von zwei oder drei Arien im italienischen Styl und einigen Recitativen von durchaus barbarischem Charakter ist seine Musik französische Musik, so französisch, wie es jemals eine gegeben hat, nur ist Gluck minder natürlich als Lully und minder rein als Rameau, weil er alle Hilfsmittel und alle Schönheiten seiner Kunst dem theatralischen Effekte opfert — u. s. w. woraus man ersieht, dass Gluck's Aussichten auf Unsterblichkeit im Jahre 1775 nicht besser standen als etwa heute die von Richard Wagner. Noch erbitterter und persönlicher wurde der Streit, als Gluck den muthigen Entschluss gefasst hatte, die von Lully componirten Operntexte, Quinault's Roland und Armide, auch seinerseits in Musik zu setzen, und als um dieselbe Zeit die italienische Partei es durchsetzte, dass Piccini, damals der gefeiertste Componist Italiens, nach Paris berufen wurde, um gleichfalls einen »Rolande« an der grossen Oper

zur Aufführung zu bringen. Dies war das Signal zum Ausbruch des offenen Krieges der Gluckisten und Piccinisten, bei welchem sich alles betheiligte, was Paris an geistreichen Köpfen und gespitzten Federn in sich schloss. An der Spitze der Piccinisten kämpften Marmontel und Laharpe, der Gluckisten der Abbé Arnaud und Suard, ja, selbst J. J. Rousseau war trotz seiner früheren Parteinahme für die Italiener durch die Macht der Gluck'schen Musik besiegt und mischte sich unter dem Namen des »Anonymus von Vaugirard« in die Reihen der Gluckisten, wie er denn auch gegen Grimm offen bekannte, dass er bis zum Erscheinen der Gluck'schen Opern im Irrthum gewesen sei, dass sie seine bisherigen Meinungen beseitigt haben, und dass er nunmehr die französische Sprache für ebenso geeignet zur musikalischen Composition halte wie jede andere. Zur Einigung in diesem Streite — dessen Acten in den *»Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution, opérée dans la musique par M. le chev. Gluck«* vollständig erhalten sind — konnte es natürlich nicht so bald kommen, um so weniger, als der Parteifanatismus auf beiden Seiten das richtige Maass verfehlen liess. Nach einer Zeit so lebhafter Erregung musste ein Zustand der Erschöpfung eintreten, auch begannen bald nachher die am politischen Horizont aufsteigenden düstern Wolken ihre Schatten auf die lebenslustige pariser Gesellschaft zu werfen und die Discussion auf ganz andere Themata zu lenken als Theater und Musik. Sobald sich jedoch F. wieder einer relativen Ruhe erfreute, konnte man die Früchte von Gluck's reformatorischem Wirken herrlich erblühen sehen: Cherubini, dessen *Medea* im Jahre 1797 zuerst aufgeführt wurde, und weiterhin Spontini, die letzten eigentlichen Vertreter der französischen grossen Oper, beweisen, indem sie der von Gluck vorgezeichneten Bahn gewissenhaft folgten, wer aus jenem Kampfe als Sieger hervorgegangen ist; denn von einem nachhaltigen Einfluss Piccini's ist, trotz des glänzenden Triumphes, den er mit seinem 1778 aufgeführten *Roland* erlebte, in der späteren französischen Musik keine Spur zu finden. — Die französische Revolution mit ihrer Hohlköpfigkeit und ihrem gespreizten Antikisiren war der künstlerischen Production wenig günstig, und obschon die Machthaber von damals es nicht an Ermunterungen, Anordnung nationaler Feste, Bestellungen von Freiheitshymnen u. s. w. fehlen liessen, obschon es nicht an Talenten mangelte, welche die, auf dem Gebiet der grossen wie der komischen Oper so ruhmvoll begonnene Arbeit hätten fortsetzen können, so scheint doch der Kunst und speciell der Tonkunst die rechte Lebenslust zeitweilig abhanden gekommen zu sein. Dafür dankt F. dem Revolutionszeitalter eine für seine musikalische Zukunft höchst folgenreiche, bald auch für ganz Europa mustergültige Einrichtung, nämlich das Conservatorium der Musik, welches zunächst bestimmt war, die republikanischen Armeen mit Musikchören zu versorgen, weiterhin aber als höchste musikalische Unterrichtsbehörde seinen Einfluss auf die musikalische Erziehung der ganzen Nation ausbreitete. Die nächste Anregung dazu gab, wie es in Cheniers *»Rapport sur l'école nationale de musique«* vom 10. Thermidor des Jahres III an den Convent heisst, die Unterdrückung der mit den ehemaligen Cathedralen und Capiteln in Verbindung stehenden Musikschulen (*maitrises*), wodurch eine Summe von mehr als fünfzehn Millionen in den Staatsschatz floss; sodann der schon erwähnte Mangel an Militärmusikern, denn »die Tyrannen von ehemals« hatten ihre Militärmusik ausschliesslich aus Deutschen rekrutiren müssen. Der Rapport von Leclerc vom 3. Frimaire des Jahres VII führt auch allerlei ästhetische Gründe für die Einrichtung einer nationalen Musikschule ins Feld: »Das Erscheinen der Musik in unsrer vaterländischen Geschichte datirt hauptsächlich von den Glanzepochen der Revolution, von den Arbeiten auf dem Marsfelde. Damals berechneten die Philosophen den Grad der Erregung, welchen frohe Gesänge und volkstümliche Concerte dem Freiheitsstreben verleihen können. Die Feste des Alterthums erschienen vor ihrer Phantasie, und sie verhiessen die Zeit, wo das republikanische F. jene Tage des Glanzes und der Glückseligkeit aufs neue beleben würde«. Auch der Befreiung des nationalen Bodens vom

Joche der Fremden wird gedacht, der Bataillone, welche so zu sagen durch den Klang der Marseillaise erschaffen seien, und wie mannichfache Mittel die Musik dem geistlichen Stande gewährt habe »um die Gemüther der *citoyens* zu knechten«. So exaltirt nun auch die Sprache dieser Männer erscheint, so praktisch gingen sie in der That zu Werke, nachdem die einleitenden Schritte beendet waren, und besonders mit Hilfe von Sarrette gelang es, der jungen Schöpfung diejenige Gestalt zu geben, welche sie im wesentlichen bis heute bewahrt hat. Sarrette bezeichnet in seinen »*Observations sur l'état de la musique en France*« vom 5. Ventose des Jahres X als das hauptsächlichste Hinderniss des musikalischen Fortschritts in F., dass die musikalische Erziehung ausschliesslich in den Händen der Geistlichen gewesen sei, denen die Ausbildung von dramatischen Künstlern selbstverständlich fern liegen musste. Während Italien die vocale und instrumentale Musik nach allen Seiten hin ausbildete, wurde in den französischen »*maîtrises*« nur die Kirchencomposition, und von Instrumenten nur Orgel und Serpent gelehrt; die Sänger forcirten ihre Stimme, um die weiten Räume der Kirche bis in den entferntesten Winkel zu füllen; die weiblichen Stimmen waren vollständig vom Musiciren ausgeschlossen. Allen diesen Uebelständen wurde abgeholfen durch Sarrette's Plan, die 1783 errichtete Gesang- und Declamationsschule, an welcher Piccini, Langlé und Guichard gewirkt hatten, mit der, nach Auflösung der *maîtrises* allein übrig gebliebenen »*école de musique de la garde nationale*« zu einem Conservatorium der Musik zu vereinigen, welches zunächst den Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst durch Herausgabe einer vollständigen Sammlung methodischer Unterrichtswerke zu regeln habe. Ferner sollte eine Anzahl von Vorbereitungsschulen in der Provinz errichtet werden, welche die, mit Stimmen oder sonstigen musikalischen Anlagen begabten Individuen aufzunehmen, und in besondern Fällen der pariser Schule zu überweisen haben. Das Gesetz vom 16. Thermidor des Jahres III (1795), wodurch die Gründung des Conservatoriums endgültig beschlossen wurde, enthielt auch einen Artikel, die Bildung einer nationalen Musikbibliothek betreffend, welche nicht allein eine vollständige Sammlung von Partituren und musikalischen Schriften, sondern auch die Musikinstrumente aller Zeiten und aller Völker enthalten sollte, insofern sie für die Gegenwart als Muster dienen könnten. Von Napoleon wurde durch das sogenannte *Décret de Moscou* die Anstalt noch durch ein Pensionat vergrössert, in welchem neun Schüler beiderlei Geschlechts gratis aufgenommen wurden, zunächst nur solche, die sich der Declamation widmeten, um später dem *théâtre français* anzugehören, im Laufe der Zeit jedoch auch Schüler in anderen Unterrichtszweigen. Obwohl nun die Gründer der Anstalt, insbesondere der unermüdliche und opferwillige Sarrette mannichfachen Angriffen von Seiten der Gegner des jungen Unternehmens ausgesetzt waren, so bedurfte es doch nur verhältnissmässig kurzer Zeit, um alle hervorragenden Talente der Hauptstadt, bald auch des Landes, für das Conservatorium zu gewinnen und den wohlthätigen Einfluss geltend zu machen, den es unter solchen Umständen auf die musikalischen Studien, sowie auf die mit der Musik zusammenhängenden Industriezweige haben musste. Unverzüglich wurde die im allgemeinen Programm vorgesehene Ausarbeitung instructiver Werke in Angriff genommen. Catel, Cherubini, Méhul, späterhin Reicha widmeten sich dem theoretischen Theile dieser gewaltigen Aufgabe und bildeten das bisher in F. allein gültige Harmoniesystem Rameau's in zeitgemässer Weise um; Rode, Baillot und Kreutzer gaben die berühmte Violinschule, welche noch heute die Grundlage des Unterrichts für die ganze violinspielende Welt bildet, heraus. Die Gesangskunst machte nicht geringere Fortschritte unter Garat's Leitung; die Beziehungen zum italienischen Gesang, welche in Paris nie dauernd unterbrochen worden sind — schon im Jahre 1801 öffnete wiederum eine italienische Truppe ihre Vorstellungen in der *rue Ohantereine*, und das Jahr darauf wurde Paisiello zur Direction der Kapelle des ersten Consuls berufen — bildeten etzt ein wichtiges Hilfsmittel zur Verbesserung der Stimmen, und wenn vor

Jahren Gluck seinem Collegen Piccini im Vertrauen gestanden hatte »*les Français sont de honnêtes gens; mais il me faut dire: ils veulent qu'on leur fasse du chant, et ils ne savent pas chanter*« — so konnte schon im Jahre 1805 ein Schüler Garat's, der ältere Nourrit, mit den berühmtesten italienischen Gesangskünstlern in die Schranken treten. Und nicht allein auf die Jugend, sondern auch auf diejenigen Künstler, die schon eine gewisse Stellung hatten, wirkte die mit der Errichtung des Conservatoriums herbeigeführte Vertiefung des musikalischen Studiums, so dass z. B. Méhul sich ernstlich mit contrapunktischen Studien beschäftigte, nachdem er schon eine Anzahl von Opern mit Erfolg aufgeführt und mehrere Jahre eine der Inspectorstellen des Conservatoriums bekleidet hatte. Die Frucht dieser überaus anerkennenswerthen Selbsterkenntniss war der »Joseph in Egypten«; seinem Beispiel aber ist es zu danken, dass Dilettantenerfolge, wie noch vor wenigen Jahrzehnten der Monsigny's, fortan in F. nicht mehr möglich waren. — Der Einfluss des Conservatoriums zeigt sich ferner noch in dem Aufschwung, welchen die Fabrikation musikalischer Instrumente um eben die Zeit genommen hat. Lugot verfertigt seine noch jetzt gesuchten und theuer bezahlten Streichinstrumente nach den Modellen des Stradivarius; Tourte erfindet die Schraube, mittelst welcher die Haare des Violinbogens nach Belieben angespannt und gelockert werden können; in den Vogesen entwickelt sich eine Industrie, welche, ähnlich wie das sächsische Voigtland für Deutschland, Instrumente geringerer Qualität für ganz Frankreich liefert. Auch die Fabrikation von Clavieren wird energisch in Angriff genommen, nachdem man zuvor seinen Bedarf ausschliesslich von England bezogen hatte, und bald ist auch sie im Stande mit den namhaftesten Rivalen des Auslandes die Concurrenz auszuhalten. — Die Geschichte der musikalischen Entwicklung F.s im gegenwärtigen Jahrhundert ist mit der des pariser Conservatoriums eng verwachsen, insofern sie kaum einen berühmten Namen nennt, dessen Träger nicht dieser Anstalt, sei es als Lehrer oder als Schüler angehört hätte. Auch die liebevolle Pflege der Instrumentalmusik, eine der charakteristischen Seiten des heutigen französischen Musiklebens, ist vorwiegend durch das Conservatorium bewirkt, theils indirect durch den sorgfältigeren Unterricht, theils direct durch die Einrichtung von öffentlichen Kammermusik-Aufführungen durch Baillot im Jahre 1814, sowie durch die von Cherubini ins Leben gerufene *société des Concerts*, welche, indem sie die sämmtlichen aus dem Conservatorium hervorgegangenen Kräfte in sich aufnahm und bei ihren Aufführungen verwendete, binnen kurzem alle derartigen Institute der Welt an virtuosem Glanz übertraf. Stehende Concerte waren zwar nichts eigentlich Neues in Paris: schon 1725 hatte sich ein »*Concert spirituel*« gebildet, welches gegen eine Abgabe von sechstausend Livres die Erlaubniss hatte, von sechs bis acht Uhr den Saal der Tuileries für seine Zwecke zu benutzen; 1775 musste dies Unternehmen zu Gunsten der »*Concerts des Amateurs*« im Hôtel de Rohan zurücktreten, welches der junge Gossec dirigierte, und diese gingen wiederum 1779 in die Concerte der »*société de la loge Olympique*« (unter Navoigille's Leitung) über, welche abermals, und zwar unter dem Schutze der Königin Marie Antoinette ihren Sitz in den Tuileries aufschlugen; diese Concerte waren es, für welche Haydn sechs seiner Symphonien componirte und in denen Virtuosen wie Viotti, Clementi, Dussek, Cramer sich beim französischen Publikum einführten. Auch nach den Stürmen der Revolution bildeten sich aufs Neue Concertgesellschaften wie im Jahre VIII (1800) die der *rue de Oléry*, welche eine Dankes-Medaille auf Haydn prägen liess, und die der »*concerts d'amateurs*« in der *rue de Grenelle* (1815) — keine von diesen Unternehmungen konnte jedoch in dem Grade auf die Geschmacksrichtung des Publikums wirken wie die Conservatoire-Gesellschaft, und die Ursache davon ist nicht allein in den obenerwähnten günstigen Verhältnissen zu suchen, als auch in dem Umstand, dass eben damals die Instrumentalcomposition durch Mozart und Beethoven in einer vorher ungeahnten Weise bereichert und vervollkommnet war. Nachdem nun die Werke dieser Meister

in Habeneck einen begeisterten Verehrer gefunden hatten, und es seinen Anstrengungen gelungen war, zuerst die Musiker, dann auch das grosse Publikum für seine Sache zu gewinnen, musste sich der Geschmackshorizont natürlich um ein Bedeutendes erweitern. Trotz alle dem nahm aber die Bühne das Interesse des Publikums nach wie vor hauptsächlich in Anspruch, um so mehr als es nicht an Männern fehlte, um auf der im vorigen Jahrhundert betretenen Bahn mit Erfolg vorwärts zu schreiten: im Gebiete der grossen Oper Cherubini und nach ihm Spontini, die beide den von Gluck theoretisch und praktisch überlieferten Grundsätzen treu blieben, wengleich der erstere in der Fülle seiner musikalischen Begabung sich gelegentlich verleiten lässt, dem Ton die Herrschaft über das Wort einzuräumen, und so mit Gluck's Grundsätzen in Collision zu gerathen. Auch Méhul dürfte unter den Förderern der grossen Oper genannt werden, wenn ihm gleich die Empfindung für das musikalisch Grosse mangelte — welche nun einmal dem französischen Charakter überhaupt abzugehen scheint. Boieldieu, Nicolo Isouard und Adam theilten sich dagegen in die Erbschaft Grétry's und bereiteten der komischen Oper, indem sie sie im nationalen Geiste ausbildeten, nicht allein in F., sondern auch bei allen Nachbarnationen die glänzendsten und dauerndsten Triumphe. — Die politisch-socialen Bewegung der dreissiger Jahre veränderte noch einmal die musikalische Physiognomie F.'s. Der Geist der Romantik, welcher damals Europa durchzog, fand in den Gemüthern des jungen F. einen besonders fruchtbaren Boden und machte seinen Einfluss nicht allein auf die Poesie, sondern auch auf die Tonkunst geltend. Allein auch hier musste die schon so oft zu Tage getretene Unfähigkeit der Franzosen, Maass zu halten und ihrem Umwälzungseifer Zügel anzulegen, den an sich legitimen und gesunden Charakter der Bewegung alteriren und sie zu jenen Excessen drängen, welche auch ihr begabtester Vertreter, Victor Hugo, auf dem Felde der Dichtkunst nicht zu vermeiden gewusst hat. Dasselbe gilt von Hector Berlioz, dem Repräsentanten der französischen Romantik auf musikalischem Gebiete. Durch Beethoven in die geheimnissvolle Welt der Instrumentalmusik eingeführt, derjenigen Kunst, die mehr als jede andere die intimsten Regungen des menschlichen Gemüthes zum Ausdruck zu bringen vermag, mit einer glühenden Phantasie und unumschränkter Herrschaft über die orchestralen Mittel begabt, versenkte sich Berlioz in sein innerstes Ich und wurde der Schöpfer einer Musik, deren Kühnheit und Genialität mit Staunen erfüllt der es jedoch bisher nur ausnahmsweise gelungen ist, einen Widerhall im Gemüthe des Hörers zu erwecken. Insbesondere in seinem Vaterlande stand ihm das grosse Publikum kalt gegenüber, und selbst seine Versuche, seinen Landsleuten auf dem von ihnen bevorzugten Felde der dramatischen Musik näher zu treten, blieben erfolglos, obwohl er sich in seinen »Trojanern« streng auf dem von Gluck betretenen Wege hielt. Man könnte indessen vielleicht mit demselben Rechte eben diesem Festhalten an der Tradition den Misserfolg seiner Opern zuschreiben, denn schon seit Jahren hatte das französische Opernpublikum unzweideutige Beweise gegeben von einem bedenklichen Rückgange seines musikalischen Geschmackes. An die Stelle der grossartigen Einfachheit, ehedem eine Hauptbedingung für die Stoffe der französischen *opera seria*, war jetzt das bunte Allerlei, die auf raffinirte Weise herbeigeführten Situationen und bis ins kleinste Detail verfolgte Charakter-Individualisirung der Scribe'schen Texte getreten, und für alle diese Züge der modernen Oper hatte sich in Meyerbeer der geeignete Mann gefunden, sie musikalisch zu illustriren. Anstatt dem haltlos umherirrenden Geschmack einen bestimmten Weg zu weisen, opferte er vielmehr ohne Bedenken die Einheit des Stiles und ergab sich jenem schrankenlosen Eclecticismus, welcher seit seinem Erscheinen die Productionen der französischen Operncomponisten kennzeichnet; sein Beispiel musste aber um so nachtheiliger wirken, als die Geschicklichkeit mit welcher er alle Mittel für seine Zwecke zu benutzen wusste, ja die Genialität, welche sich in seinen besseren Werken ausspricht, nur zu leicht die grosse Zahl seiner Nach-

ahmer über die Abschüssigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges täuschen konnte. Ein anderer Vertreter des modernen Eclecticismus, Halévy, beweist, obschon musikalisch minder reich begabt als Meyerbeer, doch ein ungleich feineres Gefühl in Bezug auf die Stileinheit, und seinem Wirken als Componist wie als langjähriger Lehrer am Conservatorium ist es ohne Zweifel zuzuschreiben, wenn die heutige Componistengeneration in F. sich idealeren Zielen zugewandt hat. — Nur im Vorübergehen berührten Auber und Rossini die grosse Oper, beide ohne Zweifel durch den Zeitgeist der dreissiger Jahre influirt; der erstere, durch Anlage und Neigung weit eher zum Nachfolger von Grétry und Boieldieu designirt als von Gluck und Cherubini, schuf seine »Stumme von Portici«, welche an innerem Gehalt und dramatischer Grösse alle seine sonstigen Arbeiten überragt, Rossi den »Wilhelm Tell«, mit welchem er gleicherweise seinem angeborenen Naturell untreu wurde, nichtsdestoweniger aber eine Kraft entwickelte, welche gerade dieser Oper eine weit grössere Lebensfähigkeit sicherte als seinen eigentlich italienischen, den »Barbier« allenfalls ausgenommen; gewiss ein überzeugender Beweis von der Kraft des französischen Nationalgeistes, dass es ihm gelingen konnte, eine so ausgeprägte Natur wie die Rossini's, wenn auch nur zeitweilig, so doch mit entschiedenem Erfolg von ihren Bahnen abzulenken und in seine Kreise zu ziehen. Die letztgenannte Oper, sowie eine Anzahl anderer Opern Rossini's wurden übrigens für die Entwicklung der komischen Oper in F. insofern bedeutsam, als sie wesentlich auf die Ausbildung und Geschmacksrichtung Auber's wirkten, nachdem derselbe schon in den zwanziger Jahren — anfangs im Verein mit Hérold — die Hinterlassenschaft Grétry's, Dalayrac's, Méhuls und Boieldieu's angetreten hatte. Dass diese italienischen Einflüsse der französischen komischen Oper im Allgemeinen keine Förderung gebracht haben, lehrt schon ein oberflächlicher Vergleich der Werke Auber's mit denen seiner soeben erwähnten Vorgänger. Denn wenn es Auber auch gelungen ist, das fremdländische Element in nationalem Sinne umzubilden und die von ihm vertretene Kunstgattung auf diese Weise zu bereichern, so lässt sich andererseits nicht verkennen, dass die aus der französisch-italienischen Allianz hervorgegangenen komischen Opern an innerem Gehalt gegen die der älteren Meister weit zurückstehen, und dass Auber durch seine Bevorzugung eines leichtfasslichen Rhythmus den Weg bahnte zum *genre sautillant*, welcher mit seinen Tanzrhythmen die heutige komische Opernbühne fast ausschliesslich beherrscht. Gleichermassen konnte Auber als Director des Conservatoriums, welchem Amte er vom Tode Cherubini's (1842) bis zu seinem eignen (1871) mit höchstem Eifer vorstand, den Ruf der Anstalt nicht allein erhalten, sondern auch durch den Glanz seines Namens noch erhöhen, unmöglich aber konnte er durch sein Beispiel die Gründlichkeit und Vertiefung des Studiums fördern, wie dies auch von den ernster strebenden Franzosen erkannt wird und vom Unterrichtsminister Jules Simon bei einer officiellen Gelegenheit ausgesprochen ist. — Es erübrigt noch, durch einen Blick auf die gegenwärtigen Musikzustände F.'s das Bild seiner musikalischen Entwicklung zu vervollständigen und abzuschliessen. Nach wie vor liegt die dramatische Musik den Franzosen besonders am Herzen; sie ist es, die unter sonst gleichen Umständen vor allen andern Musikgattungen den Vortritt hat, sie wendet sich nicht blos an den intelligenten Theil des Publikums, sondern an die Gesammtheit desselben; bei ihr versucht jeder Componist sein Heil, mag ihn auch Neigung und Individualität mehr zur reinen Instrumentalmusik oder Kammermusik hinleiten; sie endlich bietet allein den von ihr Auserwählten nennenswerthe materielle Vortheile, ein Umstand der bei den Franzosen ungleich schwerer ins Gewicht fällt als anderwo. Trotz dieser exceptionellen Stellung jedoch, trotz der Bemühungen der gesammten musikalischen Productionskraft, hat sie es — die grosse Oper mindestens — seit 40 Jahren nicht zu einer wahrhaft originellen, epochemachenden Leistung bringen können. Selbst Gounod erhebt sich streng genommen nicht über das Niveau eines achtungswerthen Eclecticismus und kann erst dann als Haupt einer Schule

gelten, wenn er seinem »Faust« eine Anzahl von Werken gleichen Werthes hat nachfolgen lassen, wozu freilich bei der verhältnissmässigen Schwäche seiner spätern Werke geringe Aussicht vorhanden ist. Dasselbe gilt von Ambroise Thomas, der mit seinem »Hamlet« zwar bedeutenden Erfolg gehabt hat, diesen jedoch in weit grösserem Maasse seiner Geschicklichkeit in Handhabung der harmonischen, vocalen und instrumentalen Mittel, als eigentlicher Erfindungsgabe verdankt. Thomas hat sich auch für die komische Oper durch seinen »Caïd« und »Sommernachtstraum« in anerkennenswerther Weise verdient gemacht, neben ihm Victor Massé, Aimé Maillart, Erneste Reyer und Gevaërt, letztere beiden ebenfalls für die grosse Oper. Die Erfolge sämtlicher Genannten werden jedoch durch die begeisterte Aufnahme verdunkelt, welche Offenbach's Leistungen in den letzten zwanzig Jahren gefunden haben. Er allein hat es verstanden, das musikalische Bedürfniss seiner Zeit klar zu erkennen und zu befriedigen, und indem er durch seine tänzelnden leichtfasslichen Rhythmen ungleich mehr auf die Beinmuskeln als auf das Gemüth des Hörers wirkt, kann er als der eigentliche Nachfolger Aubers in der Ausbildung des bei Gelegenheit des letzteren schon erwähnten *genre sautillant* gelten. Nicht minder als er wurden seine Mitarbeiter Meilhac und Ludovic Halévy, welche die Parodirung mythologischer und historischer Stoffe zu ihrer alleinigen Aufgabe machten und dabei selbst die ehrwürdigsten Traditionen nicht geschont haben, die getreuen Interpreten der durch das zweite Kaiserreich hervorgerufenen skeptisch-materiellen Richtung. Dieser Erfolg Offenbachs, sowie die durch den Einfluss des damaligen F. motivirte Verbreitung seiner Musik über den ganzen Erdball machte es möglich, dass er sogar eine Schule bilden konnte, deren Leistungen jedoch, wie die des Meisters, nur als Ausdruck einer vorübergehenden Zeitströmung gelten können und mit ihnen vom Schauplatz verschwinden werden. — Dass die Production auf dem Felde der Instrumentalmusik im Durchschnitt keine reicheren Resultate liefert, als die soeben in Bezug auf die Oper erwähnten, erklärt sich schon aus ihrer minder bevorzugten Stellung zum grossen Publikum. Saint-Saëns, der mit einer unglaublichen Leichtigkeit des Schaffens eine gründliche Kenntniss und Verehrung der deutschen Meister verbindet, der sich auch der jüngsten musikalischen Bewegung in Deutschland mit Ueberzeugung und Verständniss angeschlossen hat, scheint die meisten Aussichten zu haben, die französische Orchester- und Kammermusik auf einen höheren Rang zu erheben, als sie bisher inne hatte; neben ihm wären noch Reber und Adolphe Blanc zu nennen, als Vertreter eines leichteren, in der Empfindungsweise an Haydn sich anlehrenden Genre's von mehr nationaler Färbung. Aus der grossen Anzahl von Quartetten, Trio's etc., welche übrigens in F. die Presse verlassen, erhebt sich nur selten das eine oder das andere über das Niveau der Mittelmässigkeit, trotz des pretentiösen Stiles, dessen sich die Mehrzahl der jung-französischen Componisten befeissigen. Die Ursache dieser Unfruchtbarkeit liegt aber nicht sowohl in mangelnder Begabung, als vielmehr im ungenügenden Studium der Harmonie und des Contrapunktes, welchen Disciplinen erst in letzter Zeit, seit Ambroise Thomas an Auber's Stelle das Directorat des Conservatoriums und zugleich den theoretischen Unterricht übernommen hat, grössere Sorgfalt zugewendet wird. Vor ihm war eine gründliche Beschäftigung mit der Compositionslehre beinahe ausschliesslich Sache desjenigen Schülers, der sich um den *prix de Rome* bewarb, während die ungeheure Mehrzahl der übrigen sie kaum einer oberflächlichen Berücksichtigung würdigte. Die Erfahrung aber hat gelehrt, wie die preisgekrönten Schüler im Verlauf ihrer Weiterentwicklung die auf sie gesetzten Hoffnungen nur zu häufig nicht erfüllten, wie hingegen mancher der anderen erst später eine seiner Anlage entsprechende Bahn gefunden hat und dann unter der Vernachlässigung seiner Erziehung schwer büssen musste; deshalb hat man die Verallgemeinerung des theoretischen Studiums als erste Bedingung zur Hebung der musikalischen Produktionskraft erkannt, und im Interesse dieser Verallgemeinerung kann selbst

die in neuester Zeit mehrfach angeregte Beseitigung des Römerpreises, wie er bisher zur Anwendung kam, nur gebilligt werden. Im Gegensatz zu dieser schwachen Seite des Pariser Conservatoriums werden auf allen übrigen Gebieten die glänzendsten Erfolge erzielt, wie sich Jedermann bei den alljährlich im Sommer stattfindenden öffentlichen Prüfungen überzeugen kann. Der Kunstgesang erfreut sich einer Pflege, wie ausserdem nur in Italien, und wenn auch die Stimmorgane der modernen Franzosen, wie die ihrer gallischen Vorfahren, von der Natur minder begnadigt sind als die der Italiener, so hat doch die Kunst eines Bordogni, Garcia, Panseron, sowie ihrer Nachfolger Delsarte, Reviol, Wartel die natürlichen Hindernisse zu überwinden gewusst, und es ist durch diese Männer die französische Gesangsschule so zu Ehren gekommen, dass unter den vocalen Berühmtheiten der letzten fünfzig Jahre kaum eine ihrer Hülfe zur höheren Ausbildung hätte entbehren mögen. Auf eine correcte Textes-Aussprache legt die französische Gesangsschule, gemäss den Jahrhunderte alten Traditionen der französischen Oper ein besonderes Gewicht, so dass z. B. die deutsche Gewohnheit, die Texte der vorzutragenden Gesänge den Concertprogrammen beizugeben, den Franzosen völlig unerklärlich ist, denn dies würde bei ihnen als ein anticipirtes Misstrauensvotum gegen den Sänger gelten, der ja seinen Beruf verfehlt hätte, wenn seine Worte unverstanden geblieben wären. Einen ferneren Beweis, wie hohen Werth man darauf legt, die Zöglinge des Conservatoriums in den Geist der Sprache eindringen zu lassen, giebt die Errichtung eines Cursus für Geschichte und Literatur für diejenigen Schüler, welche sich der Oper oder dem *théâtre français* widmen, bei dessen Eröffnung der Lehrer der Declamationsklasse, Samson, eines der gefeiertsten Mitglieder des *théâtre français*, auf das Beispiel des Demosthenes und Cicero hinwies, welche beide, als Schüler der Schauspieler Satyrus und Roscius, der dramatischen Kunst in erster Linie ihre Erfolge verdankten. Wenn so der französische Sänger ungleich besser geschult ist als der deutsche — denn auch in der Fähigkeit im Treffen und im sofortigen Auffassen unbekannter Musikstücke zeigt sich die Ueberlegenheit des französischen Gesangunterrichts — so steht dagegen der Chorgesang auf einer weit niedrigeren Stufe als in Deutschland, und hier liegt die Ursache nicht sowohl in der musikalischen Organisation, als vielmehr in einem Charakterfehler der Franzosen, die sich bekanntlich im täglichen Leben eben so ungern unterordnen, als sie im politischen dazu bereit sind. Niemand liebt es, sein Licht unter den Scheffel zu stellen, jeder möchte, bei aller äusseren Bescheidenheit, seine musikalische Persönlichkeit zur Geltung kommen lassen, aus seinem Musikfonds möglichst viel Kapital schlagen, und so ist es gekommen, dass, während die Zahl der tüchtigen Solosänger Legion ist, doch alle Bemühungen (meist von deutscher Seite), in F. Dilettanten-Chöre nach dem Vorbild der deutschen Städte zu bilden, erfolglos geblieben sind, dass Choraufführungen, an denen es, in Paris besonders, natürlich nicht ermangelt, nur durch bezahlte Kräfte, Sänger von Profession möglich werden, kurz, dass ein wichtiges Mittel für die Veredelung des musikalischen Geschmackes dem heutigen F. abgeht. Zwar hat es besonders in den letzten Jahrzehnten nicht an Bestrebungen gefehlt, diesem kunstgefährlichen Partikularismus entgegenzuwirken; die unter dem Namen Orphéon in allen Städten F.'s errichteten Männergangsvereine, sowie die Pflege des Chorgesanges in der Schule verheissen die besten Erfolge in dieser Richtung, wengleich, in Bezug auf den Schulunterricht nicht verschwiegen werden darf, dass die Sucht, auf mechanischem Wege in möglichst kurzer Zeit zu überraschenden Resultaten im Vomblattlesen, Treffen schwieriger Intervalle etc. zu gelangen, eine neue Gefahr für die gesunde musikalische Entwicklung der Jugend mit sich bringt. Von den zahlreichen, zu diesem Zwecke erdachten Gesangsmethoden, welche z. B. die Zahlen an die Stelle der heutigen Notationsweise setzen, oder wie der Galin'sche Meloplast mit einem leeren Notensystem operiren, unterscheidet sich die von Dessivier aufs Vortheilhafteste. Auch sie verschmäht nicht die mechanischen

Mittel, nämlich Handbewegungen, benutzt jedoch dieselben nur, um das Gefühl der Tonalität bei den Schülern zu befestigen, denen übrigens das Erlernen der heutigen Notenschrift nicht erspart bleibt. Dessivier's Methode ist sowohl in Paris, wo er selbst am Conservatorium als Lehrer wirkt, wie auch in Brüssel bei den wichtigsten Unterrichtsanstalten eingeführt und hat sich an beiden Orten als ein wirksames Mittel bewährt, die Jugend nicht allein äusserlich, sondern auch innerlich musikalisch zu machen. In der Instrumentalmusik macht sich der oben erwähnte französische Charakterfehler weit weniger geltend, obschon auch auf diesem Gebiete die Ausbildung der individuellen Fähigkeit mit besonderem Eifer betrieben wird. Das Haupt der heutigen französischen Violinschule ist Alard, ein Schüler Baillots, der sowohl durch Unterricht als auch durch öffentliches Quartettspiel seit mehr als einem Vierteljahrhundert die Traditionen seines Lehrers lebendig erhält und unter dessen Schülern nicht wenige, vor allem Maurin und Armingaud, schon ihrerseits eine Meisterstellung einnehmen. Massart, ebenfalls Lehrer am Conservatorium, ein Schüler Kreutzer's, hat sich als Spieler schon seit geraumer Zeit von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, wirkt aber um so eifriger auf seine Schüler, und zwar in einem noch gediegeneren Sinne als Alard. — Neben Alard steht der Cellist Franchomme sowohl als erster Lehrer am Conservatorium — wo ein Jacquart und ein Poëncet zu seinen Schülern gehörten — wie auch als Mitglied seiner Quartettproductionen von ihrem Anfang an; Chevillard, ebenfalls Lehrer am Conservatorium und hochgeachteter Quartettspieler, ist ihm nicht allein als Virtuos und Componist ebenbürtig, sondern er hat sich auch durch die, von ihm im Verein mit Maurin veranstalteten und jahrelang fortgesetzten Aufführungen der späteren Beethoven'schen Quartette besondere Verdienste um die Geschmacksrichtung seiner Landsleute erworben. — Es würde zu weit führen, die Namen aller derer zu nennen, die als Lehrer oder Virtuosen auf den Blasinstrumenten zum Ruhme der pariser Orchesterleistungen, vor allen der der Conservatoriums-Gesellschaft beigetragen haben und noch beitragen; hingegen dürften einige Bemerkungen hinsichtlich des Claviers — in F. wie überall einer der Hauptfaktoren des Musiklebens — sowie seiner Vertreter, am Platze sein. Auf Zimmermann und Kalkbrenner, welche man die Altmeister der französischen Claviertechnik nennen kann, führen die dortigen Pianisten fast ausnahmslos ihren Stammbaum zurück, so Saint-Saëns durch seinen Lehrer Stanaty, einen Schüler Kalkbrenners, so Delaborde durch seinen Lehrer Alkan, einen Schüler Zimmermanns. Marmontel und Lecouppéy, die gegenwärtig gesuchtesten Lehrer in Paris und zugleich Verfasser der meisten vom Conservatorium adoptirten Unterrichtswerke, stammen sogar direkt von jenen Altmeistern ab und haben insofern eine besonders erfolgreiche Thätigkeit für die Verbreitung der guten Traditionen entfalten können. Als Componist für das Clavier überragt jedoch Alkan bei weitem die sämtlichen Genannten. Mit einer überreichen Phantasie begabt, von einer Unabhängigkeit gegenüber dem Geschmack des Tages, die nicht selten ans Sonderlinghafte streift, endlich von Jugend auf dem solidesten Studium ergeben, wurde er der Schöpfer einer grossen Anzahl von Werken, die in der Clavierliteratur den ersten Rang einzunehmen beanspruchen dürfen. Auf ihn hat Chopin, der ja auch halb und halb unter die französischen Pianisten zählt, einen bemerkbaren Einfluss ausgeübt, doch hat sich Alkan's Individualität stark genug erwiesen, sein Gefühlshorizont weit genug, um die Fesseln der Romantik abzustreifen und sich über Chopin hinaus in eine Beethoven'sche Geistesatmosphäre emporzuschwingen. — Schon an einer früheren Stelle ist des Impulses erwähnt worden, welchen in Folge der Errichtung des Conservatoriums die Instrumentenfabrikation erhielt; diese hat sich nun im Verlaufe unseres Jahrhunderts zu einer unglaublichen Höhe emporgehoben, und besonders die Fabriken von Erard und Pleyel versorgen seit geraumen Jahren die ganze civilisirte Welt mit Instrumenten, so dass ihre Besitzer gegenwärtig zu den ersten In-

dustriellen F.'s zählen. — Bescheidener in Bezug auf die Ausdehnung des Betriebes zeigt sich selbstverständlich die Fabrikation von Streich- und Blasinstrumenten, wenn sie gleich an künstlerischer Wichtigkeit der Clavierfabrikation in keiner Weise nachsteht, ja sie von diesem Gesichtspunkt aus noch übertrifft, und zwar in Anbetracht der individuellen künstlerischen Thätigkeit, welche hier eine unerlässliche Bedingung ist. Obenan unter den Geigenbau-Künstlern steht Vuillaume, von dessen ausserordentlicher Fähigkeit, altitalienische Geigen zu imitiren, der Vorfall zeugt, dass Paganini, der ihm seinen Stradivarius zur Reparatur übergeben hatte und nach der festgesetzten Frist zwei ganz gleiche Geigen von ihm zurückerhielt, nicht im Stande war, die seinige herauszuerkennen. Nachdem aber Vuillaume durch dieses Kunststück eine Probe seiner Fähigkeiten gegeben hatte, warf er sich mit allem Ernst auf die Erforschung der akustischen Principien, deren Anwendung den Arbeiten der italienischen Meister des 17. Jahrhunderts den Stempel jener Vollkommenheit aufprägte, welche man noch heute als unerreicht an ihnen bewundert. Mit richtigem Takte erkannte er die Erfolglosigkeit aller Neuerungsversuche in Bezug auf die Struktur der Geige und hielt sich deshalb streng an die Modelle jener Meister, nebenbei aber richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Wahl des Holzes, sowie des Firniss zur Bekleidung desselben und vermied gewissenhaft den Fehler mancher seiner Collegen, durch gewaltsame Mittel, wie z. B. künstliches Austrocknen des Holzes, Entfernung des Lackes an gewissen Stellen der Geige, einen vorzeitigen Erfolg zu erstreben, der in den meisten Fällen schon nach kurzer Zeit mit dem Ruin des Instruments bezahlt wird. Ein späteres Jahrhundert muss entscheiden, wie nahe Vuillaume seinen grossen Vorgängern gekommen ist; schon jetzt hat er die Ehre, einzelne seiner Geigen von Virtuosen wie Vieuxtemps, David u. A. in Gebrauch genommen zu sehen, unter deren Händen sie selbst alte Instrumente, insoweit dieselben nicht gerade ersten Ranges sind, an Fülle und Gesundheit des Tones übertreffen. Von seinen zahlreichen Schülern ist besonders Miremont zu erwähnen, der eine feinsinnige Künstlernatur mit ungewöhnlicher Arbeitskraft und Geschicklichkeit verbindet. — Die Fabrikation von Blasinstrumenten hat im Gegensatz zur Geigenbaukunst eine gewaltige Umwälzung von F. aus erfahren, und zwar durch den genialen Erfinder Adolf Sax; auch er ging bei der Construction seiner, nach ihm genannten und nunmehr von allen Orchestern und Militärkapellen Frankreichs und des Auslandes adoptirten Messing-Instrumente von der Erforschung der physikalischen Bedingungen der Tonerzeugung aus, und auf Grund des von ihm gefundenen Gesetzes eines Proportions-Verhältnisses zwischen der Luftsäule und dem Instrumentenkörper, welcher sie einschliesst, gelang es ihm, die verschiedenen Klangfarben, wie sie in der menschlichen Stimme und im Streichquartett repräsentirt sind, auch in die Familie der Blasinstrumente einzuführen. Der musikalische Werth seiner Erfindungen und die Energie, mit welcher er sie zu verbreiten suchte, erweckten bald die Theilnahme der bedeutendsten Musikautoritäten, und Männer wie Berlioz, Halevy, Auber unterstützten ihn mit Rath und That, wogegen andererseits die Zunft der Blasinstrumentenmacher sich wie ein Mann gegen ihn erhob und ihn noch bis in die letzten Jahre zwang, durch zahllose und langwierige Prozesse seine Patentrechte vor ihren Angriffen zu wahren. — Auch die französische Orgelbaukunst hat einen Vertreter, welcher wie die soeben Genannten mit praktischem Genie eine künstlerische Auffassung seines Berufes vereint: es ist Cavaillé-Coll, in dessen grossartigen Werkstätten sich zu Zeiten alles versammelt, was in Paris und ganz F. an der Entwicklung dieses Kunstzweiges Antheil nimmt — so z. B. beim Versuche neuer, den Orgelbau betreffender Erfindungen — wie denn überhaupt Cavaillé-Coll im fortwährenden persönlichen Verkehr mit den hervorragenden Organisten der Hauptstadt steht und bei allen Verbesserungen an dem Mechanismus seiner Instrumente mit ihnen Hand in Hand zu gehen bestrebt ist. Was übrigens den Zustand der französischen Kirchenmusik

im Allgemeinen betrifft, so erscheint der Vorwurf der Leichtfertigkeit, welcher der französischen Kunst so häufig gemacht wird, hier vielleicht noch am ehesten gerechtfertigt: denn nur zu häufig muss das deutsche Ohr sich verletzt fühlen durch die profane Behandlung der Orgel in den meisten Kirchen, und unwillkürlich erinnert man sich des im vorigen Jahrhundert berühmten Organisten Marchand, welcher von Rameau als unvergleichlich befähigt *pour manier la fugue* gepriesen wurde, gleichwohl aber, als er sich in Dresden mit J. S. Bach messen sollte, es vorzog, bei Nacht und Nebel die Stadt zu verlassen. Wenn nun aber auch die modernen Marchand's in der französischen Organistenwelt die Majorität bilden, so fehlt es doch nicht an Künstlern, welche, was Fertigkeit, Ernst des Strebens und gründliche Kenntniss der classischen Orgelliteratur betrifft, den Vergleich mit jedem ihrer deutschen Collegen aushalten können, wie z. B. Chauvet an der Kirche St. Trinité (starb im Verlaufe der Belagerung von Paris 1870), Saint-Saëns an der Madeleine, César Auguste Franck an St. Clotilde, letztere beide auch durch gediegene Kirchencompositionen bekannt. Als besonders eifriger Förderer der Kirchenmusik ist noch Vervoitte zu nennen, der als Kapellmeister der Kirche St. Roch und (seit 1862) Director der *société académique de musique religieuse et classique*, auch durch Herausgabe liturgischer Compositionen in nachdrücklichster Weise der Apathie entgegenwirkt, welche diesem wichtigsten Theile der Tonkunst gegenüber nur zu allgemein herrscht. Er war es auch, der in einer 1854 veröffentlichten Abhandlung für die musikalische Selbstständigkeit der einzelnen Diöcesen auftrat, als man den römischen Kirchengesang an die Stelle der verschiedenen localen Gesangsweisen setzen wollte, und ebenso gab er schon früher als Kapellmeister an der Kathedrale von Rouen durch Veranstaltung historischer Concerte einen Beweis seiner umfassenden musikgeschichtlichen Kenntnisse und seiner Fähigkeit, dieselben auf praktischem Wege fruchtbringend zu machen. Wie eifrig man überhaupt in F. die musik-historische Forschung betreibt, davon legt eine lange Reihe bedeutender Werke, zum Theil noch aus dem vorigen Jahrhundert, vollgültiges Zeugniß ab. *) De Laborde's im Jahre 1780 erschienener *Essai sur la musique ancienne et moderne* steht noch heute als ein Muster von Gründlichkeit da und bildet einen unentbehrlichen Bestandtheil jeder musikalischen Bibliothek; Villoteau, einer der Gelehrten, welche sich der Expedition Bonaparte's nach Aegypten angeschlossen, bereicherte die Musikwissenschaft durch eine Reihe von Dissertationen über die ägyptische Musik, sowie später durch eine Uebersetzung von Meibom's *musici graeci*. In neuester Zeit haben die musik-philosophischen Arbeiten Kastner's, und noch mehr die von Vincent über die Musik der Griechen die Aufmerksamkeit der Gelehrtenwelt erregt; die Kenntniss der mittelalterlichen Musik ist durch die Werke von Coussemaker u. A., *scriptores de musica mediæ aevi* und Stephan Morelot *De la musique au XV siècle* in ein neues Stadium gerückt. Endlich sind noch, als ihrer Bildung nach F. angehörig, Fétis, der jüngst verstorbene Director des Brüsseler Conservatoriums der Musik, und sein, wenn auch weniger fruchtbarer, doch ungleich gründlicherer Nachfolger Gevaert zu erwähnen, welcher letztere die reichsten philologischen Kenntnisse mit seinen, schon bei Gelegenheit der modernen Operncomposition hervorgehobenen musi-

*) Ambros bemerkt in seiner „Geschichte der Musik“ II, 350: „Es ist eine Freude, den Ernst, die Gründlichkeit, die gewissenhafte Forschung der französischen Gelehrten im Fache der Musikgeschichte zu sehen gegenüber dem gewissenlosen Treiben, der anmasslichen Halbwisserei im „gründlichen“ Deutschland, wo Musikgeschichte mit Hülfsmitteln geschrieben wird, die man für den Lesegroschen aus der Leihbibliothek haben kann, wo sie sogar anfängt, Gegenstand seichten Feuilletongeschwätzes zu werden, das sich für geistreich hält, weil es frivol ist, und in studentenhaftem Tone über die Grössen aller Zeiten zu Gericht sitzt. Zum Glück aber können wir den Franzosen auch Männer entgegenstellen, wie die beiden Bellermann und O. Lindner in Berlin, O. Kade in Schwerin, Julius Maier in München, G. Nottebohm in Wien u. A. m. Was Proske und Commer für nie genug zu dankende Verdienste haben, weiss alle Welt.“

kalischen Fähigkeiten verbindet. Dass der Geist wissenschaftlichen Ernstes sich auch der musikalischen Journalistik mitgetheilt hat, ist bei der Lebhaftigkeit des öffentlichen Lebens in F. beinahe selbstverständlich. Nicht allein die musikalischen Kritiken des »*Journal des Débats*« zuerst von Berlioz, dann von d'Ortigue, dem Redacteur der Zeitung für Kirchenmusik »*La maîtrise*«, jetzt von Reyer, sondern auch der wissenschaftliche Theil der Musikzeitungen »*Gazette musicale*« und »*Ménestrel*«, jene von Fétis, diese von Gevaert besonders unterstützt, erheben sich weit über die derartigen Leistungen anderer Länder. Auch für die heutigen musikalischen Bestrebungen der deutschen, italienischen und englischen Nachbarn zeigt sich in Paris eine rege Theilnahme, welcher in Bezug auf deutsche Musik die Verleger Flaxland und Maho durch die Publication fast sämtlicher Werke von Mendelssohn, Schumann, Wagner etc. entgegengekommen sind. Auch die deutsche Vocalmusik findet in F. mehr und mehr Freunde, Dank den vortrefflichen Textes-Uebersetzungen des dramatischen Dichters und Musikkritikers Victor Wilder, der mit deutscher Sprache und deutscher Musik völlig vertraut, diese Aufgabe ungleich besser gelöst hat, als alle seine Vorgänger; der auch als germanischer Belgier den Sinn für die Gesetze der musikalischen Deklamation besitzt und in allen seinen Arbeiten aufs Gewissenhafteste bethätigt, und so die Zahl der Ausländer vermehrt, welche der schon bei Gelegenheit der Gluck'schen Oper erwähnten und in diesem Punkte nicht wegzuleugnenden Leichtfertigkeit der französischen Vocalcomponisten ein wirksames Gegengewicht bieten. Was nun das französische Publikum betrifft, so liegt auf der Hand, dass die mannichfachen soeben erwähnten Anregungen an ihm nicht spurlos vorübergehen konnten, und in der That verdient es seinen Ruf der Oberflächlichkeit nur sehr bedingungsweise. Wenn es, seiner alten Neigung zur Chanson gemäss, den leichten Melodien Nadaud's mit Entzücken zuhört, wenn es sich gelegentlich an der derb gallischen Lustigkeit einer Theresa oder sonstiger Café-chantant-Sängerin ergötzt, so ist ihm dies so wenig zu verübeln, wie seine zeitweilige Sympathie für die Muse Offenbachs, worin ihm übrigens das Publikum anderer Nationen nichts nachgiebt. Dagegen beweist die Zuhörerschaft, welche während des Winterhalbjahres an jedem Sonntag Nachmittag den Concertsaal des Conservatoriums und den für die Padeloup'schen Volksconcerte bestimmten Circus bis auf den letzten Platz füllt, wie sehr andererseits der Sinn für classische Musik vorhanden und geweckt ist. Ganz besonders aber offenbart sich dieser Sinn durch die Pflege, man könnte sagen, den Cultus der Kammermusik, sowohl öffentlich als innerhalb der Häuslichkeit, seitens der französischen Dilettantenwelt. Die allabendlich gefüllten, kleinen, aber für den Genuss der Kammermusik um so mehr geeigneten Säle der Clavierfabrikanten Erard, Pleyel und Herz zeugen von dem noch bis heute nachwirkenden Einfluss der französischen Violin-Heroen, von Leclair an, dem Gründer der französischen Schule, und Viotti, der neben seinen Pflichten als Theaterdirektor die des Virtuosen und Lehrers keineswegs vernachlässigte*), bis auf Rode, Kreutzer und Baillot, welche eine neue glänzende Epoche des französischen Violinspiels bezeichnen. Die Ursache, warum sich das französische Publikum dem musikalischen Fortschritt im Allgemeinen langsamer anschliesst als das deutsche, liegt weit weniger in der geringeren Empfänglichkeit, als vielmehr in dem Mangel an Geduld, welcher es ihm unmöglich macht, eine ihm antipathische — weil mit seinen bisherigen Schönheitsbegriffen widerstreitende Musik ohne Opposition an sich vorübergehen zu lassen. Hieraus erklärt sich die Opposition gegen die Gluck'sche Opernreform, die ausserordentliche Schwierigkeit, welche Habeneck hatte, um die Beethoven'schen Symphonien den Franzosen geniessbar zu machen, endlich auch der Misserfolg des

*) Viotti gründete, nachdem er eine Reihe von Jahren in Paris wirksam gewesen war, um 1791 im Verein mit Léonard Autié, dem Haarkünstler der Königin Marie Antoinette, das Theater „*de Monsieur*“.

Richard Wagner'schen Tannhäuser im Jahre 1861, welcher übrigens noch einen weiteren Erklärungsgrund findet in der Abneigung des Meisters, dem nationalen Geschmacke Concessionen zu machen, wie es z. B. selbst Gluck durch seine Rücksicht auf das Ballet und gelegentliche Einlage einer brillanten Bassarie in einer seiner Opern thun zu müssen glaubte. — Wenn in der vorstehenden Skizzirung der französischen Musikzustände fast nur von der Hauptstadt die Rede war, so durfte sich dies aus der straffen Centralisirung erklären, welche, seitdem Richelieu die französische Einheit begründete, nicht allein die politischen, sondern auch die wissenschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse beherrscht. Wohl mangelt es nicht an tüchtigen Kräften und regem musikalischem Treiben in den grossen Provinzialstädten F.'s — insbesondere in denen, welche Pflanzschulen des pariser Conservatoriums besitzen, wie Marseille, Lille, Nantes u. a. — wohl giebt es Bevölkerungen, die sich durch die Pflege uralter musikalischer Traditionen auszeichnen, wie die der Provence und der Bretagne, deren Unmittelbarkeit im Verständniss und musikalisches Ohr gerühmt wird, wie die von Toulouse — ja, von Zeit zu Zeit bringen die musikalischen Blätter Kunde von einer neuen Oper, Symphonie oder Kammermusik, die in Bordeaux oder Lyon mit immensem Erfolg aufgeführt ist — alles dies aber hat nur eine lokale Bedeutung, so lange nicht der Pariser Areopag sein Urtheil gesprochen hat; und aus eben diesem Grunde kann nur von Paris aus ein richtiges Bild der französischen Musikzustände gewonnen werden, bis einmal das communale Gefühl der Provinzialstädte genügend erstarken wird, um sich von der Geistes- und Geschmackstyrannei der Hauptstadt zu befreien.

W. L.

Frantz, Klamer Wilhelm, trefflich musikalisch gebildeter Theologe, geboren 1774 zu Halberstadt, war 1802 Collaborator an der Domschule daselbst und später Prediger in Osnabrück. Er hat ein Choralbuch mit 135 der bekanntesten protestantischen Kirchenmelodien (Halberstadt, 1811) veröffentlicht und ausserdem folgende nicht unbeachtenswerthe Schriften über Orgelspiel und Kirchenmusik: »Anweisungen zum Moduliren für angehende Organisten, Dilettanten der Musik u. s. w., in Beispielen dargestellt« (Leipzig, Breitkopf und Härtel); »Ueber die älteren Kirchenchoräle, durch Beispiele erläutert« (Quedlinburg, Basse) und »Ueber Verbesserungen der musikalischen Liturgie in den evangelischen Kirchen, besonders auf dem Lande« (Quedlinburg, 1819). Ferner brachte die Leipz. allgem. musikal. Ztg. mehrere schätzbare Artikel seiner Feder, von denen besonders diejenigen aus dem Jahrg. 1802 Nr. 41 und 42: »Ueber die Gemüthsstimmung in musikalischer Hinsicht« und »Singchöre, eine nützliche Anstalt«, hervorzuheben sind. Endlich hat er sich auch als Componist mehrerer in Dresden erschienener Lieder mit Clavierbegleitung bemerkbar gemacht.

Franz, J. H., pseudonym für Graf Hochberg, ein bemerkenswerther Vocalcomponist der Gegenwart, von dem zahlreiche Lieder, sowie eine 1862 in Schwerin mit Beifall aufgeführte Oper »Claudine von Villa Bella« im Druck erschienen sind. Er lebt meist in Dresden und unterhält daselbst auch das rühmlichst bekannt gewordene Hochberg'sche Streichquartett.

Franz, Ignaz, kenntnisreicher Pädagog und eifriger Verbesserer des katholischen Kirchengesangs, geboren am 12. Oktbr. 1729 zu Protzau bei Frankenstein in Schlesien, besuchte Schule und Seminar zu Glatz und Breslau und wurde schon 1742 zum Priester geweiht, gleichzeitig zum Kaplan in Gross-Glogau und 1743 zum Erzpriester in Schlawa ernannt. Auf einer unmittelbar darauf unternommenen Reise nach Rom sammelte er, der von jeher Musik mit Vorliebe studirt hatte, vorzügliche musikalische Kenntnisse, welche ihn befähigten, den Kirchengesang zu verbessern. Zu diesem Behufe verfasste und veröffentlichte er neben vielen religiös-pädagogischen Schriften: »Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Römisch-Katholischen, nebst den dazu gehörenden Melodien und Notens« (Breslau, 1768) und »Choralbuch oder Melodien zum

Gesangbuch u. s. w.« (Breslau, 1778). F. starb als Director der Hauptschulen des Seminars und Rector des Alumnats in Breslau im J. 1791.

Franz, drei Brüder, Söhne eines Stadtorganisten und Instrumentenmachers zu Havelberg, deren ältester, Joachim Friedrich F., in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts Organist zu Rathenow, dabei ein gründlicher Kenner seines Instruments, gediegener Contrapunktist und theoretischer Musiklehrer war. Er hat sich nur mit der Composition von Cantaten befasst, deren werthvollste die der »Tageszeiten« von Zachariä gewesen sein soll und wurde auch als trefflicher Tenorsänger gerühmt. Er starb am 13. Febr. 1813 zu Rathenow. — Sein Bruder, Joachim Ludwig F., geboren um 1750 zu Havelberg, gestorben 1789, war ein wegen seines vorzüglichen Orgelspiels angesehener Cantor und Organist zu Kyritz, den selbst Marpurg hochschätzte. Viele seiner Kirchenmusiken, von denen aber keine gedruckt ist, wurden bis in die Gegenwart hinein noch hier und da im Brandenburg'schen gern aufgeführt. — Der jüngste und berühmteste der Brüder, Johann Christian F., ein Gesangschüler Concialini's, geboren am 9. Juni 1763, war Anfangs Theologe, liess sich aber seiner überaus schönen Stimme wegen überreden, sich ganz dem Gesangfache zuzuwenden. Zu diesem Behufe engagirte ihn 1782 der Minister und Oberstallmeister Graf von Schwerin zu Potsdam, wo F. in den Kapellmusiken und Oratorien des Kronprinzen Friedrich Wilhelm die Bass-Soloparthien sang. Der Graf unternahm viele für F.'s weitere Ausbildung sehr vortheilhafte Reisen und verschaffte ihm darnach die Stelle eines Unterbibliothekars bei der königl. Bibliothek zu Berlin, aus welchem Amte ihn 1787 der ehemalige Kronprinz, nunmehrige König Friedrich Wilhelm II., zum ersten Bassisten der italienischen und komischen Oper berufen liess. Er war der erste deutsche Sänger an diesem Institute. Im J. 1791 wurde er von der komischen Oper dispensirt und beim Nationaltheater in Berlin angestellt, wo er am 10. Novbr. als »Axur« in Salieri's Oper zuerst und mit kaum vorher dagewesenen Erfolge auftrat. Er starb am 28. Febr. 1812 zu Berlin, nachdem er sich auch als geschmackvoller Dichter-Componist einer Operette, »Edelmuth und Liebe«, die 1805 mit Beifall zur Aufführung kam, gezeigt hatte.

Franz, Karl, ausgezeichnete Virtuose auf Horn und Baryton, geboren 1738 zu Langenbielau bei Reichenbach, wurde bei seines Vaters Bruder, welcher Waldhornist und zugleich Haushofmeister beim Grafen Zerotin war, für Musik und Landwirthschaft erzogen. Zwanzig Jahre alt, engagirte ihn der Fürstbischof von Eck in Olmütz als Waldhornist, und hier fand F. Gelegenheit, sich auf seinem Instrumente derartig zu vervollkommen, dass er keinen Rivalen zu scheuen brauchte. Nach dem Tode des Fürstbischofs nahm ihn der Fürst von Esterhazy in seinen Dienst und hatte ihn vierzehn Jahre lang in seiner durch Haydn's Direktion berühmten Kapelle. In dieser Zeit erlernte F. durch Selbststudium den Baryton, das Lieblingsinstrument seines Fürsten, und brachte es auch auf diesem Instrumente bis zur höchsten Virtuosität. Als ihm von seiner Herrschaft der Heirathsoonsens verweigert wurde, nahm er seinen Abschied und ging zum Cardinal Bathiany in Pressburg, bei dem er blieb, bis nach acht Jahren diese Kapelle auf Befehl des Kaisers Joseph II. aufgelöst wurde. F. machte hierauf grössere Concertreisen durch ganz Deutschland und wurde überall als der bedeutendste Virtuose seiner Instrumente anerkannt. Von Wien ausgegangen, kam er zuletzt nach München, wo er 1787 die Anstellung als Hofmusikus erhielt. Er starb im J. 1802 in München. Der von ihm benutzte Baryton hatte 16 Darmsaiten über dem Halse und sieben andere über dem Griffbrette und soll unter seinen Händen bisher ungeahnte schöne Wirkungen hervorgebracht haben.

Franz, K. Honcamp, tüchtiger Tonkünstler und Philologe, geboren am 24. Mai 1805 zu Welver bei Soest in Westphalen, besuchte die Universität und gleichzeitig zu seiner musikalischen Ausbildung das königl. Musikinstitut in Berlin. Schon 1825 wurde er als Lehrer der Musik am katholischen Se-

minar zu Büren angestellt und wirkte als Seminarlehrer überhaupt sehr verdienstlich bis zum J. 1851. Im J. 1866 wurde er zwar pensionirt, der Genuss eines Ruhegehalts aber blieb ihm versagt, da er am 6. Jan. desselben Jahres zu Büren starb. Ausser mehreren musikalischen Gesangswerken hat er auch sprachliche Werke geschrieben und war auf philologischem Gebiete ein Anhänger des grossen Sprachforschers C. F. Becker in Offenbach. Näheres über F.'s Leben und Thätigkeit liefern in Form eines Necrologs Diesterweg's Rheinische Blätter 1866, S. 204.

Franz, Robert, der bedeutendste Liedercomponist der Gegenwart und auf dem von ihm gepflegten Felde einer der Meister neben Schubert, Mendelssohn und Schumann, wurde am 28. Juni 1815 zu Halle an der Saale geboren. Er stammt aus einer der dortigen Salzsieder-(Halloren-)Familien, in der nichts weniger als Sinn für Kunst und Wissenschaft zu finden war. Dennoch sorgte sein Vater für eine treffliche Schulbildung des Sohnes, wozu die Bürger- und dann die lateinische Schule der Francke'schen Stiftungen in Halle eine Jedem erreichbare Gelegenheit darboten. F. war bereits 14 Jahr alt geworden, als ihm ein altes, in der Wohnung eines Verwandten aufgefundenes Clavier zuerst die unbezwingliche Sehnsucht einflösste, in dem Gebiete der Töne Heimathrechte zu erwerben. Da dem Vater ausgesprochenermassen alles Musikantenthum zuwider war, so sträubte er sich energisch, dem Sohne Musikunterricht ertheilen zu lassen, so dass dieser selbst ohne jede fremde Beihülfe und unter Mühe die ersten Elemente des Clavierspiels sich anzueignen genöthigt sah; erst später wurde er durch einen geregelteren aber dürftigen Unterricht weiter gebracht und fand in den städtischen Kirchen auch Gelegenheit, sich mit dem Orgelspiel einigermaßen bekannt zu machen. Seine Musikliebe, die Allen seltsam und bedenklich erschien, sowie seine ihm angeborene Verschlossenheit und Neigung zur Zurückgezogenheit entfremdeten ihm die Herzen seiner Umgebung und seiner Genossen, so dass er sich gemieden, ja sogar von Spott verfolgt sah, während im Elternhause darauf gedrungen wurde, dass er mit allem Eifer an ein bestimmtes Fachstudium denken sollte. In dieser Vereinsamung kam dem jungen F. Hülfe in der Gestalt des ehrwürdigen Cantors Abela, des Gesanglehrers der Francke'schen Stiftungen, der Gefallen an dem begabten und bescheidenen Schüler fand, ihm nutzenbringende musikalische Anweisungen ertheilte und das Amt eines Begleiters der Chorgesänge übergab, die er mit den fähigsten der Gymnasiasten übte. Dadurch ging F. eine neue, schönere Welt auf; die Werke Händel's, Haydn's und Mozart's erschlossen sich ihm, und er versenkte sich in ihre Reize, bis er begeistert selbst zur Compositionsfeder griff und als Naturalist Tonstücke schuf, die vor dem kritischen Forum allerdings nicht bestehen konnten. Aber die Bahn war gebrochen, F. selbst zum Kampfe gestählt, und so besiegte er endlich den zähen Widerstand seiner Familie, die ihn im J. 1835 höchst ungern zu Friedr. Schneider nach Dessau ziehen liess, bei welchem Meister er seine praktischen Uebungen auf Clavier und Orgel fortsetzte, vor Allem aber eingehend Harmonielehre und Contrapunkt studirte. Nach zweijährigem Studium kehrte F. nach Halle zurück, musste aber sechs lange Jahre warten, ehe er eine feste Anstellung zu erlangen vermochte. Diese Ungunst des Schicksals, die Ablehnung, die seine Compositionen erfuhren, in Verbindung mit seiner Schweigsamkeit und seinem in sich gekehrten Wesen bestärkte Diejenigen, welche von jeher dem reellen Nutzen seiner Bestrebungen gemisstraut hatten, in ihren argwöhnischen Zweifeln. F. benutzte diese traurige Zeit, um die Werke Bach's, Beethoven's und Schubert's genau und liebevoll zu studiren und aus ihnen prüfend und vergleichend ein richtiges Urtheil über die Bedingungen, denen das echte Kunstwerk genügen muss, zu gewinnen. Seiner eigenartigen Natur entsprechend, gewann er aus dieser Beschäftigung die Ueberzeugung, dass sein Können gegen jene Manifestationen einer grossartigen Schöpferkraft gehalten, unzureichend und nicht werth sei in die Schranken wetteifernden Ringens zu treten. Das Gefühl der eigenen Unzulänglich-

keit verliess ihn niemals mehr und ist die Ursache, dass er ausser in dem engbegrenzten Liederfache sich niemals schöpferisch hervorgethan hat, eine Zurückhaltung, die nichts weniger als Lob und Preis verdient. Hand in Hand mit jenen tiefen Studien gingen wissenschaftliche Bestrebungen, die in der damaligen, durch Arnold Ruge und dessen Halle'sche Jahrbücher hervorgerufenen geistigen Bewegung einen philosophischen Boden fanden, den er sich behufs eigener universeller Weiterbildung nutzbar machte. Sein Verkehr mit einer Gesellschaft geistvoller Gelehrter, welche ihre Forschungen bis auf Gebiete erstreckte, die damals auf den Feldern anderer Universitäten noch brach lagen, brachte F. u. A. auch in eine intime Verbindung mit dem Professor Hinrichs, der ihn in seine Familie zog, woselbst F. seine nachmalige Gattin, Marie Hinrich's, kennen und lieben lernte. Als glücklicher Bräutigam schuf und veröffentlichte er 1843 das erste Heft jener gedankentiefen und formvollendeten Lieder, die bald als Kleinodien der Literatur anerkannt wurden, nachdem Rob. Schumann über sie das gewichtige Wort geschrieben hatte: »Man findet kein Ende, immer neue, feine Züge an ihnen zu entdecken.« Diesem Urtheile schloss sich zunächst Mendelssohn, sodann Gade, Liszt, Chopin und Henselt laut und öffentlich an. Dem ersten Hefte folgte denn auch bald das zweite, Schumann gewidmete, und die Hoffnungen, welche diese poesieerfüllten Gesangspenden in immer weiteren Künstlerkreisen erregten, fanden in dem dritten — Mendelssohn — und dem vierten, Liszt gewidmeten Hefte ihre reiche Erfüllung. Solchen Erfolgen gegenüber sahen sich endlich auch die Behörden in Halle veranlasst, den Sohn ihrer Stadt nicht ohne Anstellung zu lassen und sie ertheilten ihm das Amt eines städtischen Organisten der Ulrichskirche und Dirigenten der Singakademie, während in weiterer Folge der Zeit ihm das Ministerium das Prädicat eines königl. Musikdirectors und die Halle'sche Universität, an der er docirte, 1861 ihm für seine Verdienste um Wiederbelebung der alten geistlichen Vocalwerke Bach's und Händel's den Doctortitel verlieh. Eine lange Reihe von Schülern und Schülerinnen in des Wortes höherer Bedeutung, sowie die unter seiner Leitung mächtig emporgeblühte und bis zum Gipfel der höchsten Leistungskraft geführte Singakademie preist F. als den vorzüglichsten und sachkundigsten Lehrer. Leider befiel den berühmten Künstler schon im J. 1841 ein Gehörleiden, das sich in Verbindung mit einer gesteigerten Nervenkrankheit, seit 1853, von Jahr zu Jahr mehr verschlimmerte und 1868 einen Grad erreichte, dass er gezwungen war, ein Amt nach dem andern niederzulegen und seine musikalischen Arbeiten endlich ebenfalls ganz einzustellen. Von einem grausamen Geschick ausserdem noch der drückendsten materiellen Sorge preisgegeben, haben seine künstlerischen Freunde und Verehrer: Jos. Joachim in Berlin, Franz Liszt in Pesth und Helene Magnus in Wien in hochherziger Pietät 1872 die Initiative ergriffen und durch Benefizconcerte in Deutschland, Ungarn und England ein Capital von etwa 30,000 Thlrn. zusammen- und als Ehrengabe dargebracht, welches von dem Lebensrest des schwer leidenden Meisters wenigstens die Noth fern halten wird. — F.'s im Druck erschienene Compositionen bestehen in 44 Heften Liedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, ferner in einem vierstimmigen *Kyrie a capella*, dem 117. Psalm achtstimmig und 12 Vocalquartetten, zu wenig und zu geringfügig für sein grosses Talent, aber genug für seinen festbegründeten Ruhm als musikalischer Lyriker. Seiner Bewunderung für Bach und Händel sind folgende Bearbeitungen oder vielmehr »stylgerechte und nothwendige Ergänzungen«, wie Ambros sie nennt, entsprossen: Die Matthäus-Passion, das grosse Magnificat, die Trauerode, zehn Cantaten, sechs Duette und zahlreiche Arien von Bach, das Jubilate, *il Allegro etc.*, 24 Opernarien und 12 Duette von Händel. Diesen Bearbeitungen schlossen sich an: Das Stabat mater von Astorga und Durante's Magnificat. Fr. Liszt's Gesammturtheil in der Brochüre »Rob. Franz« darüber lautet: »Es bedürfte einer ausführlichen, neuen Schrift, Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit hin gründlich gerecht zu werden, nur so viel sei hier gesagt, dass

unter den Lebenden noch der gefunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz und gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Diese Meisterbearbeitungen können dem Privatstudium, wie den öffentlichen Concertaufführungen nicht genug empfohlen werden.« F. selbst hat sich in einer eigenen Schrift, betitelt: »Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik« (Leipzig, 1871) in scharfsinniger Art über die Grundsätze ausgesprochen, nach welchen heutzutage die Bearbeitung des Accompagnements solcher Compositionen herzustellen sei. Einen ähnlichen Zweck verfolgt die ästhetisch-kritische Schrift F.'s: »Mittheilungen über J. S. Bach's Magnificat« (Halle, 1863). — Ueber F.'s Lieder darf dasselbe, was über Rob. Schumann's Lieder gilt, nur in gesteigerter Art als bezeichnend angenommen werden. Sie tragen durch eine reich ausgeführte Clavierbegleitung und durch eine gewählte Harmonisirung hauptsächlich der Stimmung Rechnung und zwar in solcher Art, dass die eigentliche Gesangsweise, die Melodie, sich häufig in das bloß Declamirte, ja sogar Unsangbare verliert, oder doch an Interesse gegen das Accompagnement zurücksteht, während nach natürlichem, von dem Volksliede und den älteren Meistern aufgestelltem Gesetze, im Liede die Stimmung ausschliesslich oder doch wenigstens vorzugsweise in der Melodie sich aussprechen und Begleitung oder harmonische Unterlage nur nachhelfend und accidentell sich verhalten sollen. Zu Gunsten der F.'schen Lieder in ihrer Eigenart spricht jedoch, dass die Gedanken poetisch und neu, die Harmonien nicht erkünstelt sind, kurz, dass fast jedes einzelne derselben als Kunstwerk dasteht, und Ambros hat nicht Unrecht, wenn er in seiner Studie »Robert Franz« von ihnen sagt: »In diesen Liedern gebietet er (F.) über die höchsten und letzten Mittel der Kunst. Mag er für die Technik seiner Clavierbegleitung die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der die moderne Behandlung des Instrumentes sich gestaltet hat, mag Alles und Jedezudem mit miniaturartiger Feinheit durchgebildet sein, seine Lieder sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe und Reflexion einem reichen und schönen Seelenleben entströmt.« Fest steht, dass F. als musikalischer Lyriker epochemachend eine neue Geschmacksrichtung auf einem der Specialgebiete der Tonkunst eröffnet hat und dass er für eine bedeutende Anzahl der jüngeren Componisten mustergültig geworden ist. — F.'s schöpferische Thätigkeit haben in besonderen Schriften Jul. Schäffer, A. W. Ambros und Fr. Liszt kritisch beleuchtet.

Franz, Stephan, vorzüglicher deutscher Violinist und Componist, geboren 1785 in Wien, wurde von seinem Vater, einem gründlichen Musiker, schon früh im Violinspiel, wie im Gesang unterrichtet. Da er, trotz seiner schönen Sopranstimme als Hofkapellknabe nicht angenommen wurde, so kam er als Discantist in das Piaristenkloster der Josephstadt in Wien, wo er zugleich Humaniora studiren musste. Einige gute Violinlehrer der Stadt unterrichteten ihn ebenfalls weiter und bei dem trefflichen Dominik Ruprecht, der ihn wiederum bei Albrechtsberger, behufs Studiums des Generalbasses und der Composition einführte, erlernte F. das Clavierspiel. Auch Jos. Haydn, ein Freund seines Vaters, ertheilte ihm oft und gern Rathschläge zur Composition. F. hatte bereits das erste Jahr seiner philosophischen Studien hinter sich, als ihn der Vater, der noch mehr Kinder zu versorgen hatte, der schnelleren Gewinn versprechenden kaufmännischen Laufbahn zuführte, die ihn wieder zur Tonkunst zurückleitete, indem ein reicher Edelmann, bei dem er in den Geschäfts-Mussestunden im Quartett mitspielte, ihm die Hauslehrerstelle bei seinen Kindern und einen festen Platz als erster Violinist seines Privatquartetts anbot. Von 1803 bis 1806 verweilte F. auf diesem Posten, worauf er eine ähnliche Anstellung in Pressburg annahm, jedoch schon 1807 mit der eines Musikdirektors bei der kleinen Kapelle eines Gutsbesizers im Stuhlweissenburger Comitate vertauschte. Als solcher hatte er viele Musse für fortgesetztes Violinstudium

und für Compositionen aller Art. Er concertirte mit grossem Beifall in Pressburg, Pesth und anderen ungarischen Städten, verheirathete sich 1810 und kehrte nach Ablauf seines sechsjährigen Contracts nach Wien zurück, wo er sofort Engagement als erster Violinist am Theater an der Wien erhielt. Der k. k. Hofintendant Graf Kuefstein und der Hofkapellmeister Salieri, die ihn damals hörten, wurden seine Gönner und verschafften ihm 1816 eine Violinistenstelle in der k. k. Hofkapelle. Bis 1820 liess sich F. noch häufig hören und brachte zugleich auch stets neue Arbeiten seiner Composition zur Aufführung. Da er als Musiklehrer sehr gesucht war, so gab er schon 1818 seine Theaterstellung und 1820 auch das Concertgeben auf. Dennoch übernahm er 1824 das Amt als Secretär des Tonkünstler-Unterstützungsvereins »Haydn«, sowie die Direktion der beiden jährlichen Concerte dieses Instituts, was wiederum zur Folge hatte, dass er auf Empfehlung des Grafen Moritz von Dietrichstein, des Präses und Protectors des Vereins, 1828 die Stelle des Orchesterdirektors der Musik im Burgtheater erhielt, welche Stellung F. bis zum J. 1850 einnahm. Während dieser Periode hat er, ausser einer Sinfonie, für das Bedürfniss jener Bühne 15 Ouvertüren und ungefähr 90 Entr'acts, unter welchen letzteren sich viele für Orchester arrangirte Sätze von Beethoven, Onslow, Ries u. s. w. befinden, geschrieben. Seine übrigen Compositionen bestehen in einer grossen Messe, sammt Graduale und Offertorium, einem Streichquintett, mehreren Quartetten, Concertstücken, Variationen, Solos u. s. w. für Violine, ferner einem Septett für Flöte, Violine, Oboe, Fagott, Horn, Violoncello und Bass, einem Quintett, Quartetten, Trios, Duos für Flöte, endlich einem Rondo für Harfe und Orchester, zwei Claviertrios, Variationen für Pianoforte, Gesängen und Liedern. Wenig davon ist gedruckt, zeigt aber frische Erfindung und klare, melodische und wirkungsvolle Setzweise. Sehr bedeutend war auch sein Talent als Orchesteranführer und als Dirigent.

Französische Musik, s. Frankreich.

Französische Posaune hiess ein fünfmetriges Orgelregister von sanfterem Klange als die Bassposaune.

Französische Stimmung, s. Kammerton.

Französischer Viollinschlüssel hiess der früher mehrfach in Frankreich gebräuchlich gewesene G- oder Violin-Schlüssel auf der ersten Linie des Notensystems. S. Notenschrift.

Franzoni, Amando, italienischer Tonsetzer, geboren um 1575 zu Mantua, hat ein erstes Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (Venedig, 1608), sowie dreistimmige Gesänge veröffentlicht. †

Fraschini, Gaetano, berühmter italienischer Opernsänger, geboren zu Pavia im J. 1815, studirte anfangs Medicin, folgte aber dann dem Rathe, seine schöne, starke Tenorstimme für die Bühne zu verwerthen und liess dieselbe von dem Gesanglehrer Moretti ausbilden. Im J. 1837 debütirte er denn auch mit Glück auf der Opernbühne seiner Vaterstadt, von welcher aus er nach und nach die bedeutendsten Theater Italiens betrat und bald ungeheure Erfolge aufzuweisen hatte. Auch in Wien, Madrid, Paris und London hatte man während der italienischen Saisons Gelegenheit, sein mächtiges und klangreiches Organ zu bewundern, wengleich daselbst seine Manier und Schule mancherlei Anfechtungen erfuhren.

Frasl, Felice, italienischer Componist und Dirigent, um 1805 in der Lombardei geboren, vollendete seine musikalischen Studien auf dem Conservatorium zu Mailand und erhielt alsbald darnach, erst 20 Jahr alt, die Stelle als Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Vercelli. Im J. 1845 wurde er als Nachfolger Vaccaj's zum Direktor des Conservatoriums zu Mailand ernannt, starb als solcher aber schon im J. 1849. Er hat Clavier- und Orgelstücke veröffentlicht und 1827 zu Mailand auch eine Oper »*La selva di Hermannstadt*« nicht ohne Erfolg zur Aufführung gebracht.

Frasi, Miss, englische Sängerin, Schülerin Burney's und um 1748 zu

London, vorzüglich als Concertsängerin, hochgeschätzt, erwarb ihren Ruf besonders durch die treffliche Ausführung der ihrer Stimme entsprechenden Parthien in Händel'schen Oratorien, die sie unter des Meisters eigener Direktion sang.

†

Frassini, Nathalie, eine treffliche und gewandte Coloratursängerin, geboren 1829 zu Mannheim als die Tochter des dortigen Concertmeisters Karl Joseph Eschborn (s. d.), der sie auch musikalisch ausbildete. Ihre höheren Gesangstudien machte sie in Florenz und Paris, woselbst ihr u. A. Rossini praktische Rathschläge ertheilte. Als sie 1850 ein Engagement am San Carlo-Theater in Neapel erhielt, italienisirte sie ihren Namen Eschborn in Frassini und trat unter letzterem Namen in Stuttgart, Hamburg, Berlin (im Mai 1858) und vielen anderen Operntheatern Deutschlands mit grossem Erfolge, zuletzt in Gotha auf, wo sie zur herzogl. Kammersängerin ernannt wurde. Hier verheirathete sie sich mit dem Herzog Ernst von Württemberg und nahm, von dem öffentlichen Leben zurückgezogen, ihren ferneren Aufenthalt in Wiesbaden. Hiernach ist auch die unter Eschborn gegebene irrthümliche Notiz zu verbessern. Sie war im Besitz einer weichen, biegsamen, umfangreichen und wohlklingenden Sopranstimme von grossem Ausdrucksvermögen, und eine Bravoursängerin von Rang. Auch ihr Vortrag und Spiel waren gewandt und lebendig. Die technische Behandlung und die Art der dramatischen Charakteristik erschienen von den Einflüssen der modernen italienischen Schule bestimmt, was ihr mehrfach zum Vorwurf gemacht wurde. Ihre Hauptparthien waren die Lucia, Amina (Nachtwandlerin), Isabella (Robert der Teufel), Constanze (Belmonte und Constanze) u. s. w.

Frauenchor, ein mehrstimmiger, nur mit Frauen- oder, diesen entsprechend, mit Knaben-Stimmen besetzter Chor (s. d.). In der Regel ist er drei- oder vierstimmig, in jenem Falle gewöhnlich für zwei Soprane und einen Alt, in diesem für zwei Soprane und zwei Alte, und zwar tritt er entweder ganz selbstständig für sich auf oder in gemischten Chören als mit anderen Stimmencombinationen abwechselnde Gruppierung. In selbstständiger Verwendung dient er meist nur für kürzere Sätze, Chorlieder u. dergl., kann aber auch in den grösseren musikalisch-dramatischen Werken, durch die Situation bedingt, wirksam sein; im Uebrigen ist sein Kreis beschränkt, grosse Aufgaben darf man ihm nicht stellen. Denn sein Gesammtumfang ist nur klein, die gedrängte Lage und Klangähnlichkeit der Stimmen lassen eine kunstvolle und dabei klare Durchführung kaum zu, der Gesammtklang ist auf die Dauer monoton und dabei marklos, weil die sonore Gravität der männlichen Stimmen fehlt.

Frauenlob, oder altdeutsch *Vrouwenlop*, **Heinrich**, der richtige und wirkliche Name, nicht der Beiname des sonst Heinrich von Meissen genannten alten deutschen Meistersingers. Um das Jahr 1260 zu Meissen geboren, übte er seine Dicht- und Singkunst lange an den nord- und süddeutschen Fürstenthöfen aus und liess sich etwa 1311 oder 1312 in Mainz nieder, wo er sich wahrscheinlich auch verheirathete. Dort soll er, wie die Meistersingerzunft geflissentlich durch Tradition forterben liess, als der heiligen Schrift Doctor die erste Meistersingerschule gegründet haben. Es haben gewiss schon früher Vereinigungen von Dichtern und Sängern stattgefunden, aber dieselben waren doch mehr zufällig, vorübergehend und ohne bestimmte Formen; dagegen mag F. allerdings einen Verein gegründet haben, dem er festere Formen gab, wenn auch nicht in der Weise, wie sie bei den späteren Meistersingern gefunden werden, und es mag also jene Sage dahin gedeutet werden, dass sich aus dem von F. gestifteten Vereine im Laufe der Zeiten, und zwar schon ziemlich bald, die eigentlichen Schulen der Meistersinger entwickelten. Diese zählen ihn übrigens überall zu den zwölf ersten Meistern, denen sie die Gründung ihrer Genossenschaft verdanken. Er war einer der fruchtbarsten Dichter in der Zeit von 1150 bis 1350. Obgleich ein grosser Theil seiner Gesänge verloren gegangen oder wenigstens noch nicht wieder aufzufinden gewesen ist, besitzt

man von ihm noch drei grosse Leiche, viele Sprüche in 448 Strophen und 13 Lieder in 51 Strophen. Ebenso fruchtbar war er in Erfindung von neuen Tönen, deren ihm in den Meistergesangbüchern 35 zugeschrieben werden. F. starb am 30. Novbr. 1318 zu Mainz. Er hatte sich bei seinen Mitbürgern und namentlich bei den Frauen, die er mehrfach wahrhaft liebenswürdig und warm besungen hat, Verehrung und hohes Ansehen erworben. Mainzer Frauen sollen denn auch seinen Leichnam in die Domkirche getragen, ihn beweint und seinen Grabstein durch Weinspenden geehrt haben; statt des letzteren, der im J. 1744 zertrümmert worden war, wurde ihm 1842 ein neues Denkmal gesetzt.

Frech, Johann Georg, trefflicher Orgelspieler und Componist, geboren am 19. Jan. 1790 zu Kaltenthal, einem Dorfe unweit Stuttgart, als der Sohn des Orgel- und Uhrmachers Johann Michael F., besuchte bis 1802 die Dorfschule, nebenbei nebst seinem älteren Bruder durch Privatunterricht gefördert. Für Musik zeigte er weder Sinn noch Neigung, und nur mit Mühe und auf beharrlichen Wunsch des Vaters lernte er auf der von demselben gefertigten Hausorgel einige Stücke auswendig spielen. Für den Lehrerstand bestimmt, musste er endlich doch neben seinen Vorbereitungsstudien für das Gymnasium auch Clavierpiel treiben, und mit dieser Beschäftigung fand sich denn auch die Lust dermassen ein, dass er bald Pleyel'sche, Knecht'sche, Kotzeluch'sche und andere Compositionen mit vieler Fertigkeit spielte. Während er 2 $\frac{1}{2}$ Jahre täglich das weit entfernte Stuttgarter Gymnasium besuchen musste, hörte der Clavierunterricht auf, aber F. übte selbst nächtlicher Weile so eifrig weiter, dass ihn sein Vater oft mit strengen Worten zur Ruhe treiben musste. Im J. 1806 erhielt er die Stelle als Lehrgeselle zu Degerloch, ganz nahe bei Stuttgart, und nun konnte er in der Hauptstadt selbst bei Knecht Harmonielehre, bei Sutor Composition, beim Stiftsmusiker Nanz Violin-, beim Kammermusiker Krüger Flöten- und beim Hofmusiker Scherzer Violoncellospiel studiren; das Beste that aber auch diesmal die fleissige Selbstübung und das Anhören guter Musikaufführungen, wozu endlich noch eine fruchtbringende Bekanntschaft mit C. M. von Weber kam. Im J. 1811 wurde er als Schulgehülfe nach Esslingen versetzt, an dessen Schullehrer-Seminare er gleichzeitig Clavier- und Violinunterricht erteilte, in Folge dessen er 1813 definitiv für diese Fächer angestellt wurde. Als 1820 die Stelle des Organisten und Musikdirektors an der Hauptkirche in Esslingen vacant wurde, erhielt sie F. Um das Musikleben der Stadt wirksam zu heben, gründete er 1827 den noch jetzt bestehenden Liederkranz und dirigierte die seit 1828 dort jährlich stattfindenden Liederfeste. Im J. 1831 ernannte ihn die Regierung noch ausserdem zum Revisor der im Neckarkreise vorkommenden Orgelbausachen. F.'s grosser und segensreicher Einfluss auf die Musikbildung von ganz Württemberg erhellt schon daraus, dass mehr als tausend Lehrer aus seinem Seminar hervorgingen, die ausschliesslich nur seinen Musikunterricht empfangen hatten. Er wirkte hochgeachtet bis 1860, nahm dann einen ehrenvollen Abschied und starb in Esslingen im J. 1864. — Seine Compositionen waren meist für die Kräfte und die Bedürfnisse seiner Schüler und seines Vereins berechnet. Gedruckt sind davon: Viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Orgelstücke, ein Choralbuch (in Gemeinschaft mit Silcher und Kocher bearbeitet), eine deutsche Messe für Männerstimmen, das Vater Unser von Mahlmann u. s. w., während im Manuscript verblieben: Cantaten, das Oratorium »Abraham auf Moria«, die Oper »Montezuma«, eine deutsche Messe für gemischten Chor, Gesänge, Lieder, Clavier- und Orgelstücke, einige Instrumentalsachen, eine Ouvertüre als Einleitung zu Schiller-Romberg's »Glocke« u. s. w.

Freddi, Amadeo, italienischer Priester und Componist, geboren im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zu Padua, war erst Kapellmeister an der Hauptkirche zu Treviso, sodann an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Von seinen gedruckten Compositionen sind bekannt geblieben: 4 Sammlungen Madrigale (Venedig, 1601, 1602 und 1609); *Sacrae modulationes* (Motetten) zu zwei, drei

und vier Stimmen (Venedig, 1617); *Divinae laudes a 2, 3, 4 vocibus cum basso, liber 4*; *Hinni concertati a 2, 3, 4 e 6 voci con due stromenti acuti ed uno Grave per le sinfonie*; *Antifone a 4 voci* (1642). — Ein Violinvirtuose gleichen Namens aus der Tartini'schen Schule soll um die Mitte des 18. Jahrhunderts ziemlich bejahrt schon in Rom gelebt haben. Näheres ist von demselben nicht bekannt.

Freddo (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung kalt, frostig.

Fredosi, Bartolomeo, italienischer Sänger, aus Pistoja gebürtig, stand um 1655 als Diskantist in des deutschen Kaisers Ferdinand III. Diensten. Vgl. Bucelinus.

†

Freeke oder **Freake**, John, der muthmassliche Erfinder der sogenannten Fantasirmaschine, starb im J. 1717 zu London als Wundarzt am St. Bartholomäus-Hospital. Lange nach seinem Tode druckte man in den daselbst erscheinenden *Phil. Transact. Vol XXXIV for the year 1747, II. p. 445*: »A Letter to the President of the royal Society, inclosing a Paper of the late Rev. Mr. Creed, concerning a Machine to write down Extempore Voluntaries, or other Pieces of Music«, von ihm ab.

†

Fregoso, Antonio Fileremo, italienischer Dichter aus Genua, hat unter der latinisirten Benennung Fregosius »*Dialoghi di fortuna e musica*« (Venedig, 1521) in italienischer Sprache veröffentlicht. Zuweilen findet man F. auch Fulgosius genannt. Vgl. Adoini, *Ateneo ligustico*.

†

Freher. Zwei Männer dieses Namens haben in ihren Werken die Musik Berührendes hinterlassen. Marquard F., geboren zu Augsburg am 26. Juli 1565 und nach vielen Reisen als Rechtsgelehrter und verdienter Historiker zu Heidelberg am 13. Mai 1614 gestorben, bringt in seinen »*Scriptores rerum germanicarum*« (Frankfurt, 1600 bis 1602 und Hanau 1611, drei Bde.), viele zerstreute Nachrichten über Musik; und — Paul F., zu Nürnberg 1611 geboren und später daselbst als Arzt thätig, giebt in seinem ebenda 1688 erschienenen »*Theatrum virorum eruditione clarorum*« Tom. I und II viele Lebensnachrichten von musikalischen Schriftstellern und Tonkünstlern. Vgl. Gerber's Tonkünstlerlexikon vom Jahre 1812.

†

Frei, ein in verschiedener Bedeutung im Gebrauche befindliches Beiwort. Man gebraucht es z. B. in Bezug auf Einführung mancher Dissonanzen, denen unter gewissen Umständen, abweichend vom eigentlich geforderten gebundenen oder vorbereiteten Eintritte, ein freier gestattet ist, also ohne dass sie vorher als Consonanzen gehört worden sind. Dazu gehören: die kleine Septime in vielen Fällen, die verminderte Septime gewöhnlich, die verminderten Intervalle überhaupt sehr häufig, ebenso manche Vorhalte, alle Wechselnoten, deren Wesen im freien dissonanten Eintritte beruht, die Durchgänge u. s. w. Hiermit in Verbindung gebraucht man das Beiwort f. auch bezüglich auf weniger strenge Befolgung der für den strengen, gebundenen oder contrapunktischen Satz überhaupt geltenden und von der Natur der Harmonie und richtigen Vocalität abgeleiteten Regeln, in Tonsätzen freieren Styls. Daher die Unterscheidung zwischen strenger und freier Schreibart. S. Styl. Endlich spricht man von f. in Bezug auf die ganze Entwicklung der Form im Grossen, insofern die von der strengen Regel befreite Schreibart Formbildungen nach sich gezogen hat, die von denen der gebundenen erheblich abweichen. Der Unterschied zwischen strengen und freien Formen fällt aber mit demjenigen zwischen nur strenger und freier Schreibart nicht völlig zusammen; denn ein Tonstück in freier Form, z. B. eine Ouverture kann gleichwohl in gebundener Schreibart gesetzt sein. Näheres ergibt sich aus den Artikeln Styl und Musik.

Freie Dissonanz, s. Consonanz und Dissonanz und Vorbereitung.

Freie Fantasie, s. Fantasie.

Freie Fuge, s. Fuge.

Freie Künste, (lat.: *artes liberales, artes ingenuae* oder *bonae*) nannten die Alten diejenigen Kenntnisse und Fertigkeiten, die zu dem Unterrichte des

Freien gehörten und die man eines freien Mannes würdig erachtete, im Gegensatz der Beschäftigungen der Sklaven, der *artes illiberales*, worunter man hauptsächlich mechanische Arbeiten verstand. Gewöhnlich zählt man sieben fr. K., nämlich: Grammatik, Arithmetik und Geometrie, Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik, von denen, nach der gewöhnlichen Annahme, die ersteren drei in den Schulen des Mittelalters das *Trivium*, die letzteren vier das *Quadrivium* genannt wurden, während Andere die Grammatik, Dialektik und Rhetorik zum *Trivium*, die anderen Künste zum *Quadrivium* rechnen.

Freier oder **Freyer**, August, trefflicher Organist, geboren 1806 im Sächsischen, bildete sich auf Grund seines Clavierspiels von 1824 an durch Selbststudium zu einem vorzüglichen Orgelspieler aus, als welcher er auch im J. 1834 von Warchau aus, wo er sich als Musiklehrer niedergelassen hatte, eine Kunstreise durch Norddeutschland machte und an verschiedenen Orten ehrende Anerkennung fand. F. ist noch gegenwärtig als angestellter Organist in Warschau thätig.

Freie Schreibeart, freier Styl, s. zunächst frei, dann Styl.

Freig, Johannes Thomas, latinisirt Freigius, deutscher Philosoph und Schriftsteller, 1543 zu Freiburg im Breisgau geboren, 1576 als Rektor nach Altdorf berufen, starb daselbst am 16. Januar 1583. In seinem »*Paedagogium*« (Basel, 1582) findet man von Seite 157 bis 218 in Frage und Antwort einen Unterricht in der Musik. Ebenso sind in folgenden seiner Werke: »*Pet. Rami Professio regia, h. e. septem Artes liberales per Freigium in tabulas perpetuas relatae*« (Basel, 1576); »*Quaestiones physic. oeconomicae et politicae etc.*« (Basel, 1576) ästhetisch-musikalische Fragen erörtert. †

Freillon-Poncein, Jean Pierre, französischer Musiker, war Vorsteher der Oboisten in der Kapelle Ludwig's XIV. in Paris und Versailles, und ist der Verfasser einer Methode für Oboe, welche zu den ältesten Schulen für dieses Instrument gerechnet werden darf.

Freislich, Maximilian Theodor, einer der besseren Componisten aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, geboren zu Immelborn im Meiningen'schen am 7. Febr. 1673, war als Kapellmeister in Danzig angestellt und starb daselbst am 10. April 1731. Nähere Kenntniss über seine Lebensumstände, sowie über seine Compositionen fehlt. — Etwas mehr biographischen Stoff liefert sein Neffe Johann Balthasar Christian F., ebenfalls aus Immelborn gebürtig, wurde 1720 als fürstl. schwarzburg'scher Kapellmeister nach Sondershausen berufen, übernahm 1731 das Amt seines Oheims in Danzig und starb daselbst um 1768. Eine lustige Anekdote aus F.'s Leben am Hofe des Fürsten Günther von Schwarzburg erzählt Gerber in seinem älteren Tonkünstlerlexikon. F. war ein fruchtbarer Componist auf dem Gebiete der Kirchen- und Kammermusik und seine Arbeiten wurden als originell und sehr gefällig gerühmt. Erhalten geblieben ist von denselben jedoch nur ein Clavier-Trio, welches ungedruckt im Besitz der Musikverlagsfirma Breitkopf und Härtel in Leipzig war.

Freitag, Adam, richtiger wohl Freytag, Schulmann und Gelehrter, war von 1598 bis 1621 Professor am Gymnasium zu Thorn, und nennt sich selbst Auctor Symphoniarum, nämlich Componist der in dem thornischen Cantional von 1601 befindlichen 80 vierstimmigen Melodien, von denen ihm einige in der That mit Gewissheit zuzuschreiben sind. †

Freitag, Friedrich Gotthilf, gelehrter Bibliograph, Sohn des Rectors zu Schulpforte und daselbst 1723 geboren, studirte die Rechte und wurde später Bürgermeister zu Naumburg, als welcher er am 12. Febr. 1771 starb. In seiner Dissertation »*Quid sit musica vivere?*« (Jena, 1750), die während des Streites zwischen Biedermann und Doles erschien, findet sich viel die Musik Angehendes vor. Vgl. Adelung, fortgesetzt von Jöcher. †

Freitoff, dänischer Violinvirtuose, war als solcher um 1746 in seinem Vaterlande gefeiert und als Secretair und Kammermusiker beim König Fried-

rich V. von Dänemark angestellt. Er hatte sich auf Reisen, besonders in Italien, künstlerisch wie wissenschaftlich gebildet. †

Frémart, Henri, französischer Kirchencomponist, hatte sich in Paris, wo er um die Mitte des 17. Jahrhunderts Canonicus zu St. Anian und Vicar der Kirche Notre Dame war, durch seine Compositionen viele Verehrer erworben, wie die im J. 1649 daselbst gedruckte Lebensbeschreibung Mersenne's p. 66 berichtet. Messen von F.'s Composition befinden sich in einer 1642 bis 1645 von Ballard in Paris edirten grösseren Sammlung.

Frémaux, Jean, altfranzösischer Dichter und Musiker, dessen Lebenszeit in das 13. Jahrhundert fällt.

Freneuse, s. Lecerf de la Vieville.

Frengi-tschin heisst in der persisch-türkischen Musik eine Tonfolge, welche sich gehend im zweiviertel Takt bewegt und eine siebentaktige Periode bildet. Siehe persisch-türkische Musik. 0.

Freno, Marcus, Violinvirtuose und Mitglied der Hofkapelle zu München im J. 1794, wurde seiner Fertigkeit wegen sehr gerühmt und war ein Schüler und College Joh. Friedr. Eck's. †

Frenzel, Johann Theophilus, deutscher Gelehrter, geboren zu Schönau in der Oberlausitz am 19. Febr. 1725, gab als Magister der Philosophie und Advokat zu Budissin 1754 zu Wittenberg und Zerbst einen Predigtkatechismus heraus, der eine Anweisung, wie eine Predigt gut und wohl zu behalten sein solle, enthielt und auch Gedanken von dem schuldigen Verhalten in Ansehung der Kirchenmusik brachte. Vgl. Meusel's gelehrtes Teutschland. †

Frère, Alexandre, französischer Musikschriftsteller, war um 1710 Mitglied der Akademie der Musik, wie die Grosse Oper hiess, zu Paris und hat eine grössere Schrift: »*Transpositions de musique, reduites au naturel, par les secours de la modulation etc.*« (Amsterdam, 1700 bei Roger) veröffentlicht. Er starb im J. 1753 zu Paris.

Frères de la passion (franz.) nannte sich lange Zeit hindurch eine der im Mittelalter zu Paris befindlichen und für dramatische Aufführungen geistlicher Schauspiele (Passionen, Mysterien) eigens concessionirten Gesellschaften. Durch einen besonderen Vertrag traten sie 1548 ihr Theater und ihre Privilegien an die neue Gesellschaft der *Comédiens* ab.

Fréron, Elie Cathérine, französischer Kritiker des 18. Jahrhunderts, geboren zu Quimper 1719, kam jung in den Jesuitenorden und war als Ordensbruder einige Zeit Lehrer am Collège *Louis-le-grand* zu Paris. Schon 1739 jedoch trat er aus dem Orden und beschäftigte sich nur mit schriftstellerischen Arbeiten, von denen seine »*Lettres sur quelques écrits de ce temps*« (2 Bde., Genf, 1749) u. A. eine weitläufige Kritik über Rémond de St. Mard's »*Essai sur l'opéra*« enthalten. Ausserdem schrieb er noch »*Deux lettres sur la musique françoise, en réponse à celle de J. J. Rousseau*« (Paris, 1753), was Alles für mittelmässig und oberflächlich gelten muss. F. starb zu Paris am 10. März 1776.

Frescamente, fresco (ital., franz.: *fraîchement*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung frisch, munter.

Freschi, Giovanni Domenico, italienischer Priester und hervorragender Kirchen- und Operncomponist, geboren zu Vicenza in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte meist in Venedig und hat von seiner Composition Messen und Psalme mit Instrumentalbegleitung (Venedig, 1660 und 1663) veröffentlicht. Später scheint er sich ganz der Oper zugewandt zu haben, denn von 1677 bis 1685 entstammen seiner Feder folgende musikalisch-dramatische Arbeiten: »*Elena rapita*« (1677), »*Sardanapale*« (1678), »*Circe*« (1679), »*Tullia superba*« (1678), »*Berenice*« (1680), »*Olimpia vendicata*« (1681), »*Pompeo magnus*« (1681), »*Giulio Cesare trionfante*« (1682), »*L'incoronazione di Dario*« (1684), »*Silla*« (1683), »*Teseo tra le rivali*« (1685) und »*Dario il rè*« (1685). Ein 15stimmiges »*Oratorio della Giudetta*« von ihm, 47 Blätter stark, bewahrt die Manuscriptensammlung der Hofbibliothek in Wien, eine gelehrte musikalische Arbeit, aber

ohne hervorstechende Züge, die nur behufs Kenntnissnahme des Styls jener Musikepoche im höheren Grade interessant ist. — Ein Gelehrter des 16. Jahrhunderts, Namens Giovanni F., veröffentlichte das in Laborde's und Bure's »Bibliographie instructive« als genial gerühmte Buch »*Rerum musicalium opusculum*« (Argentorati, 1535).

Frescobaldi, Girolamo, einer der ausgezeichnetsten Meister der Tonkunst aus älterer Zeit, gleich berühmt als der vorzüglichste Orgelspieler der ersten Hälfte des 17. Jahrh., wie als gediegener Componist und Lehrer der Musik, wurde im J. 1587 oder 1588 (nach Gerber erst 1591) zu Ferrara geboren. Was man bis jetzt von seinen Lebensumständen erforscht hat, ist leider nur wenig und dabei zum grossen Theile noch unsicher. Seinen Ruhm als Sänger, Orgelvirtuose und Tonsetzer erlangte er schon sehr früh. Nach Superbi und Quadrio war Alessandro Milleville in Ferrara sein Lehrer, und damals war es sein überaus schöner Gesang, der alle Welt entzückte und Enthusiasten veranlasste, ihm von Ort zu Ort nachzureisen. Der erstgenannte Gewährsmann behauptet auch noch, dass F. in noch jungen Jahren, aber als ausgebildeter Künstler, nach den Niederlanden, damals noch immer eine Hochschule der Musik, gekommen sei und daselbst bis 1608 gelebt habe. Nach dieser Zeit war F. wieder in Italien und zwar in Mailand. Um 1627 liess er sich in Rom nieder und erhielt etwas später (1630 wie allgemein behauptet wird, gegenüber Fétis, der auf 1614 besteht) das Amt des ersten Organisten an der St. Peterskirche. Die Kunde von dieser Anstellung wurde wie ein beglückendes Ereigniss in Rom begrüsst, so dass, wie Baini in seinen *Memor. stor. crit.*, gestützt auf die besten Quellen, behauptet, 30,000 Zuhörer zugegen waren, als er zum ersten Male in St. Peter spielte. Aus allen Theilen des katholischen Erdkreises strömten Andächtige und Neugierige nach Rom und zum guten Theil nur, um den als unvergleichlich und unübertrefflich in allen Ländern anerkannten Meister der Orgel zu hören. Da er als der erste unter den Italienern genannt wird, welcher sich des fugenartigen Vortrags befleissigte und denselben einführte, so ist anzunehmen, dass er gerade dieser Neuerung im Orgelspiele seinen Weltruhm mit verdankte. Als Lehrer hat er sich besonders durch seinen grossen Schüler Joh. Jac. Froberger verewigt, der sich ganz und voll die grossartige und kunstvolle Technik seines Meisters angeeignet hat. Von F.'s Compositionen, als deren erste veröffentlichte ein Buch fünfstimmiger Madrigale (Antwerpen, 1608) gilt, und die in Canzonen, Motetten, Hymnen, Magnificats, sodann in Toccate, Ricercari, Capricci u. s. w. für Orgel bestehen, findet man die speciellen Titel in den Lexiken von Walther, Gerber und Fétis aufgeführt. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt von ihm auf 52 Blättern zehn Ricercari und fünf Canzoni im Manuscript, deren Werth, dem kunstgeschichtlichen Ruhme ihres Componisten gegenüber, aber nur als ein untergeordneter zu erachten ist. F.'s Todesjahr ist mit Bestimmtheit bis jetzt noch nicht ermittelt. Fétis, der diesen Zeitpunkt um 1654 setzt, combinirt dieses Datum wahrscheinlich aus dem Aufenthaltstermine Froberger's bei F. und wird mit seiner Angabe schwerlich stark irren.

Fresne du Cange, Charles de, s. Cange.

Frestele, Fretel, Fretiau (altfranz.), eine Art Panspfeife, deren im 12. und 13. Jahrhundert die französischen Menetriers zum Aufspielen, oder um auf ihre Künste die Aufmerksamkeit zu lenken, sich bedienten.

Fretzdorff, Hugo, deutscher Tonkünstler, geboren am 26. Aug. 1821 zu Berlin, war für den Buchhandel bestimmt, welchem Fache ihn aber seine von jeher gepflegte Vorliebe zur Musik, deren theoretischen Theil er zuletzt bei C. Böhmer in Berlin studirte, entfremdete. Er widmete sich, unterstützt durch eine schöne Tenorstimme und durch einen trefflichen declamatorischen Vortrag, zunächst dem Gesange. Eigenes Nachdenken, Ausüben und Hören vorzüglicher Sänger befähigten ihn, eine eigene Gesangsmethode zu bilden, über die er sich in Artikeln verschiedener Fachblätter näher ausliess, und die sich in Wien, wo

sich F. einige Jahre hindurch aufhielt, bewährt haben soll. Seit 1858 lebt F. als Componist und Gesanglehrer wieder in Berlin. Von seiner Composition sind Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, sowie einige Clavierstücke im Druck erschienen.

Fretta (ital.), die Eile, kommt als Vortragsbezeichnung in Verbindung mit der Präposition *con* vor.

Freubel, Johann Ludwig Paul, ein tüchtiger deutscher Violinist und Componist, geboren um 1770 zu Berlin, wurde im J. 1802 als Orchesterchef nach Amsterdam berufen, in welcher Stadt er auch gestorben sein soll.

Freudemann, Johann, Organist aus Braunschweig, figurirte als der zweite auf der Liste der 53 Sachverständigen, welche das im J. 1596 in der Schlosskirche zu Grönningen vollendete Orgelwerk begutachten mussten. Vgl. *Werkmeister's Org. Gruning. rediv.* §. 11. †

Freudenberg, Fräulein von, eine deutsche Tonkünstlerin, wird als die Verfasserin einer anonym erschienenen musikalisch-theoretischen Schrift: »Kurze Anführung zum Generalbass u. s. w.« (Leipzig, 1728) genannt.

Freudenberg, Johann, ein gründlicher und gelehrter deutscher Tonkünstler, geboren 1590 in Breslau, trieb neben den musikalischen auch wissenschaftliche Studien auf den Hochschulen zu Strassburg, Paris und zu Siena und starb am 25. Novbr. 1635 zu Danzig. Die lange und schwülstige Inschrift auf seinem Grabsteine in der Katharinenkirche zu Danzig, theilt Hofmann in seinem Werke, »die Tonkünstler Schlesiens«, mit. — Zu den ausgezeichneten Tonkünstlern Schlesiens gehört auch der als Musiker und Biedermann gleich hoch zu schätzende Organist Karl Gottlieb F. Geboren am 15. Jan. 1797 in einem schlesischen Dorfe, machte derselbe nach vollendeten Gymnasialstudien als Freiwilliger den deutsch-französischen Feldzug von 1814 und 1815 mit und nahm nach seiner Rückkehr in die Heimath das Studium der Theologie wieder auf, das er jedoch bald ganz aufgab, da ihn seine Vorliebe für die Musik auf das tonkünstlerische Gebiet drängte. Er liess sich daher zunächst beim Cantor Klein in Schmiedeberg im Orgelspiel, sowie in der Theorie unterrichten und begab sich hierauf nach Breslau, wo er bei Berner und Schnabel auf's Eifrigste weiter übte. Seine letzte Ausbildung erhielt er, vom Staate unterstützt, auf der neu gegründeten Organistenschule in Berlin, wo er bei Zelter Harmonie und Composition und bei Bernh. Klein Contrapunkt studirte. Auch mit der Kenntniss des damals gerade Aufsehen erregenden Logier'schen Unterrichtssystems machte er sich, unter des Erfinders Aufsicht, genau bekannt und gründete auf Basis dieser Methode 1823 in Breslau ein Musikinstitut. Im J. 1826 unternahm er eine Reise nach Italien, von wo zurückgekehrt, er 1827 nach dem Tode Neugebauer's die Ober-Organistenstelle an der Kirche St. Maria-Magdalena zu Breslau erhielt, die er mit musterhafter Treue und Hingebung bis in das hohe Alter hinein verwaltete. Er starb hoch angesehen und verehrt am 13. April 1869 zu Breslau. Von seinen Compositionen sind Clavier- und Orgelstücke, Psalmen, Lieder und Gesänge für eine, sowie für mehrere Stimmen bekannt geworden. Ein biographisches Denkmal, welches seine anspruchlose Thätigkeit als Musiker und Mensch in herzlicher Art verewigt, hat ihm W. Viol durch das mit Porträt und Facsimile geschmückte Buch »Karl Gottlieb Freudenberg, Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten« (Breslau, 1870) gesetzt.

Freudenberg, Wilhelm, Tonkünstler von trefflichem Wissen und Können, geboren 1838 zu Raubacher-Hütte bei Neuwied, hatte bereits in Heidelberg das theologische Studium begonnen, als ihn die unbezwingliche Neigung zur Musik bestimmte, sich ganz der Kunst zu widmen. Zu diesem Behufe ging er 1858 nach Leipzig und nahm dort mit Eifer die tonkünstlerischen Studien auf, so dass er schon 1861 befähigt war, das Erlernte als Theater-Musikdirektor praktisch zu verwerthen. Vier Jahre lang fungirte er in dieser Eigenschaft an verschiedenen Bühnen, zuletzt am Stadttheater in Mainz, worauf er sich

bleibend in Wiesbaden niederliess. Hier dirigirte er mehrere Jahre hindurch den Cäcilienverein, welche Stellung er jedoch 1870 aufgab, um ein Musikinstitut zu begründen, welches jetzt schon, nach kurzem Bestehen, im erfreulichsten Aufschwunge begriffen ist. Daneben führt er noch die Direktion des Synagogenvereins und das Amt eines musikalischen Local-Berichterstatters. Auch in letztgenannter Eigenschaft hat er sich durch intelligent geschriebene und massvoll gehaltene Zeitungsartikel einen geachteten Namen erworben. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: Die vollständige Musik zu Shakespeare's Tragödie »Romeo und Julie« im Clavierauszuge, eine Ouvertüre, eine Concertsonate, einige Hefte Lieder u. s. w.

Freudenthal, Julius, ein guter Violinist, Flötist und Dirigent, geboren am 5. April 1805 zu Braunschweig, bildete sich in seiner Vaterstadt unter Leitung des Concertmeisters Karl Müller trefflich aus und trat in die herzogl. Hofkapelle, in welcher er bis zum Musikdirektor aufstieg, in welcher Eigenschaft er 1860, seiner Gesundheit wegen, pensionirt wurde. Componirt hat er mehrere Gelegenheitsmusiken und andere Stücke. Hervorragendes Talent bekundete er für den humoristischen und komischen Genre der Musik. Seine komischen Lieder für Bass oder Bariton, humoristischen Männerquartette und besonders seine Operetten und Opern-Travestien (»die Barden«, »Gans und Richter« u. s. w.), vortreffliche Satyren auf moderne (besonders italienische) Opern, sind mit Auszeichnung zu nennen. Die letzteren wurden von den Männergesangsvereinen Deutschlands vielfach mit grossem Erfolge aufgeführt. Ausserdem kennt man noch von ihm Stücke für Flöte und für Violine, sowie für Violine und Pianoforte.

Freudenthaler, Johann Wilhelm, berühmter deutscher Pianofortebauer, geboren 1761 zu Neckargartach bei Heilbronn, erlernte bei einem Instrumentenmacher in Strassburg den Clavierbau und trat dann in die emporblühende Fabrik Erard's in Paris. Nachdem er 1788, während eines längeren Aufenthalts in London, sich mit den Geheimnissen der englischen Mechanik genau bekannt gemacht hatte, begründete er in Paris eine eigene Werkstätte und erwarb sich ziemlich schnell durch die Tonfülle und Solidität der aus derselben hervorgegangenen Instrumente einen weit verbreiteten Ruf. Er starb am 25. März 1824 zu Paris und hinterliess seine blühende Fabrik, aus der über 2000 Instrumente hervorgegangen waren, seinen Söhnen, welche dieselbe jedoch etwa zehn Jahre später eingehen liessen.

Freund, Cornelius, geistlicher Tondichter des 16. Jahrhunderts, geboren zu Borna und gestorben zu Zwickau als Cantor und Componist, soll nach Gerber zu den ersten Choralcomponisten zu zählen sein, wofür dieser das Naumburg'sche Gesangbuch anführt. G. Döhning in seiner 1865 zu Danzig erschienenen Choralkunde jedoch nennt keinen Componisten dieses Namens. — Ein Anderer, Philipp F., als Pianist und Componist zu Ende des 18. und zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu Wien lebend, veröffentlichte daselbst: VII *Variat. p. il Fortep.*, 1798; VIII *Variat. über: Seit ich so viele Weiber sah*, op. 4 Nr. 2, 1799; *Gr. Trio p. le Cl., V. et Vc.*, op. 16 Nr. 1; III *Quat. p. 2 V., A. et Vc.*, op. 17; *Grand Trio p. V., A. et Vc.*, op. 5, 1802 und VII *Variat. p. le Pf.*, op. 22, 1803; ferner Trios, noch 3 Streichquartette und Claviervariationen. †

Freundthaler, Cajetan, ein Wiener Tonkünstler, der in Paris um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts gelebt zu haben scheint, gab nach Träg's Catal. von 1799 viele Kirchenwerke, als Messen Motetten, Litaneien, Hymnen u. s. w. mit Orchester, vier Sinfonien, ein Quintett für vier Bratschen und Violoncello, Stücke für Harmoniemusik und verschiedene Sammlungen von Tänzen heraus. †

Frey, Hans, geschickter deutscher Lautenspieler des 15. Jahrhunderts aus Nürnberg, war Albrecht Dürer's Schwiegervater und wurde nicht allein als ein vorzüglicher Tonkünstler und Lautenist, sondern auch als ein berühmter

Lautenfertiger, der 1475 in Bologna thätig gewesen war, genannt. Vgl. Baron's »Untersuchung der Laute«. — Sein Sohn, Johann F., der sich seiner vorzüglichen Holzarbeiten halber eines ausgebreiteten Rufes erfreute, soll ebenfalls ein achtenswerther Musiker gewesen sein. Derselbe starb 1523 zu Nürnberg. Vgl. Fuessli's Künstlerlexikon Suppl. III. und das Todtengeläutbuch zu Nürnberg von St. Sebald.

†

Frey, M., deutscher Tonkünstler und Dirigent, starb am 10. Aug. 1832 als Hofkapellmeister in Mannheim. Er scheint nur praktisch wirksam gewesen zu sein, denn von Compositionen von ihm ist blos eine Operette »Jery und Bätely«, Text von Goethe, in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Freylinghausen, Johann Anastasius, deutscher Kirchenliederdichter, geboren am 2. Decbr. 1670 zu Gandersheim im Fürstenthum Wolfenbüttel und gestorben am 12. Febr. 1739 als Pastor zu St. Ulrich und Direktor des Waisenhauses zu Halle, in welchem letzteren Amte er seines Schwiegervaters, des berühmten Aug. Herm. Francke Nachfolger geworden war. Er wird als ein guter Musikverständiger gerühmt, der einen wesentlichen Antheil an manchen der in dem von ihm herausgegebenen Gesangbuche aufgenommenen Lieder beanspruchen darf. — Sein Sohn, Theophilus Anastasius F., geboren am 12. Oktbr. 1718 zu Halle, gestorben daselbst am 18. Febr. 1785, war ebenfalls musikalisch gut gebildet und hat u. A. die Vorrede zu einem Gesangswerke verfasst.

†

Freymuth, ein geschickter deutscher Musiker, der im letzten Viertel des 17. und im ersten des 18. in Homburg lebte und die Oboe wie die Querflöte in vorzüglicher Weise zu spielen verstand. Mattheson berichtet in seiner Crit. Mus. T. I p. 113: dass F. nicht etwa ein blosser Instrumentist, sondern auch in höhern musikalischen Sachen ziemlich curieux sei.

†

Freystädtler, Franz Jacob, auch Freystädler geschrieben, fruchtbarer Claviercomponist und trefflicher Musiklehrer, geboren am 13. Septbr. 1760 zu Salzburg, war der Sohn des dortigen Chorregenten an der Pfarrkirche bei St. Sebastian und kam, 7 Jahr alt, in das fürstl. Kapellhaus. Als seine Stimme mutirte, trat er aus und widmete sich bei dem zweiten Hoforganisten, Georg Lipp, Mich. Haydn's Schwiegervater, dem Orgelspiele mit solchem Erfolge, dass man ihn 32 anderen Concurrenten um die Organistenstelle am Domstifte zu St. Peter vorzog. Nach sechs Jahren gab er diesen karg besoldeten Posten auf und lebte zwei Jahre lang als Musiklehrer in München, worauf er 1786 nach Wien ging und durch seinen Landsmann und Jugendfreund Mozart für den Unterricht warm empfohlen wurde. Grosse Beschäftigung sicherte ihm bald ein reichliches Auskommen. Er scheint bald nach 1836 gestorben zu sein. Seine Claviercompositionen sind meist didaktischer Art, entweder für Anfänger oder Vorgeschrittenere berechnet und bestehen in Sonaten, Concertinos, Variationen, Etüden und charakteristischen Programmstücken (»die Belagerung von Belgrad«, »Mittag und Abend«, »der Frühlingsmorgen« u. s. w.). Auch Lieder und Gesänge von ihm sind im Druck erschienen. Im Manuscript hinterliess er noch über 60, zum Theil bedeutendere Werke, als Concerte, Fantasien, Orgelpräludien und Cadenzen, eine Clavier- und eine Generalbassschule u. s. w.

Freitag, s. Freitag.

Frezza, Giuseppe, genannt dalle Grotte, ein italienischer Franciscanermonch und Professor der Theologie seines Ordens, aus Grotte in Sicilien, der zu Ende des 17. Jahrhunderts in Padua lebte, gab ein von ihm verfasstes Buch: »Il cantore ecclesiastico« (Padua, 1698 und spätere Auflagen) heraus, welches in vier Theilen die Noten, die Kirchentöne, die Ausführung des Gesangs und seine Verbindung mit der Orgel, zuletzt die Composition des *Cantus firmus* sehr praktisch und eingehend behandelt. — Ferner hiess Giovanni F. ein aus Treviso gebürtiger, vortrefflicher italienischer Componist des 18. Jahrhunderts, der sich grossen Beifalls seiner vorzüglichen Instrumentation und klingenden

Kunstarbeit wegen erfreute. Von seiner Arbeit führte man zu Venedig die Oper »*La Fede creduta tradimento*« auf. †

Frezzolini, Erminia, ausgezeichnete und berühmte italienische Sängerin der Neuzeit, geboren 1818 zu Orvieto, erhielt von ihrem Vater, einem Buffosänger der Oper, den ersten Musikunterricht und machte hierauf ihre Gesangstudien bei Meistern wie Nuncini in Florenz, bei Ronconi (dem Vater), Manuel Garcia und Tacchinardi zu Florenz. Im J. 1838 debütierte sie in Florenz mit bedeutendem Erfolge, sodann in Turin und Mailand, wo sie bereits Triumphe feierte. Die italienische Saison 1840 über war sie in Wien, wo sie als neu aufgehender Stern begrüsst wurde, alsbald hierauf in Turin, wo sie sich mit dem deutschen Componisten Otto Nicolai zwar verlobte, aber doch schliesslich den Tenoristen Poggi heirathete. Im J. 1841 sang sie, den Namen F. auch für die Zukunft beibehaltend, mit ungeheurem Beifall in London. Von dort kehrte sie nach Italien zurück und trat in verschiedenen der ersten Theater ihrer Heimath auf, sodann auch in St. Petersburg und endlich, im November 1853, mit fast unerhörtem Erfolge in der Italienischen Oper in Paris. Hiermit hatte sie den Gipfelpunkt ihres Ruhms erreicht; denn ihre glänzenden Stimmittel nahmen mehr und mehr ab, und die grossen europäischen Operntheater öffneten sich ihr nicht mehr. Da begab sie sich nach Amerika, wo sie noch einmal hochgefeiert wurde; als sie aber Anfangs 1862 abermals in Paris aufzutreten wagte, hatte sie einen sehr zweifelhaften Erfolg. Noch einige Zeit lang sang sie an Provinzialbühnen Italiens und scheint sich dann nothgedrungen in das Privatleben zurückgezogen zu haben.

Frias, Herzogin von, talentvolle und musikalisch trefflich gebildete Sängerin, war die Tochter des englischen Operncomponisten M. W. Balfe. Geboren 1838, trat sie 1857 im Lyceumtheater zu London mit grossem Erfolg auf, glänzte jedoch nur kurze Zeit, da sie sich mit dem Lord Crampton verheirathete. Von diesem liess sie sich nach einigen Jahren scheiden, um sich mit dem spanischen Herzoge von F. verbinden zu können. Als Herzogin starb sie am 21. Januar 1871 zu Madrid.

Friberth, Karl, geschätzter deutscher Kirchencomponist und angesehener Gesanglehrer, geboren am 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Niederösterreich, wurde von seinem Vater, einem Schullehrer, mit wissenschaftlichen und musikalischen Vorkenntnissen wohl versehen, nach Wien geschickt, wo er unter der Einwirkung der damaligen Hofcomponisten Bono und Gassmann sich in der Musik weiter ausbildete. Im J. 1759 nahm der Fürst Esterhazy in Eisenstadt ihn als Tenorsänger in Dienst und entliess ihn erst, als er als Chordirigent an der untern und obern Jesuitenkirche nach Wien berufen wurde, mit welchen Stellungen er bald auch noch die an der wälschen Kapelle vereinte. Er starb am 6. Aug. 1816 zu Wien. Seinen Compositionen, meist Kirchensachen, wird nachgerühmt, dass sie in gefälliger Manier gesetzt gewesen seien und fliessenden Gesang, glänzende Instrumentation und reinen Satz gezeigt hätten, ohne überladen zu sein. Bekannt von denselben sind nur: 9 Messen, 5 Motetten, 1 Stabat mater, 1 Requiem, mehrere Graduale's und Offertorien. — Therese F., wahrscheinlich eine Schwester des vorher Erwähnten, lebte um dieselbe Zeit in Wien und wurde als vorzügliche Pianofortespielerin anerkannt. Schon in ihrer Jugend unterrichtete sie im Clavierspiel bei den dortigen Salesianerinnen. Ueber Beide berichtet das »Jahrbuch der Tonkunst« des Jahres 1796. — Joseph von F. hiess ein ums Jahr 1770 zu Wien wirkender beliebter Sänger der kaiserlichen Hofkapelle, der um 1780 zu Passau als Kapellmeister thätig war, wo er mehrere Operetten componirte, die aber sämmtlich nach seinem in die Anfangsjahre dieses Jahrhunderts fallenden Tode vom Repertoire verschwanden. Diese Operetten sind: »das Loos der Götter«, »die Wirkung der Natur«, »Adelstan und Röschen« und »die kleine Aehrenleserin«. †

Fricot, François, ein französischer, seit etwa 1790 in London lebender Musiker und Instrumentbauer, der in Frankreich und England als der erste

Erfinder des Basshorns (s. d.), der späteren Ophicleide, betrachtet wird, hat diesen Ruf dadurch erhalten, dass er jedem Käufer eines solchen Instruments eine Schrift: »*A compleat Scale and Gammut of the Bass-Horn, a new Instrument, invented by Mr. Fricot, and manufactured by G. Astor, Music and Instrument Seller* (London, 1800) mit einhändigte, die ausser einer Applicaturtabelle des Instruments noch die Mittheilung enthielt, dass F. der Erfinder desselben sei. Gerber hat über den Werth dieses Tonwerkzeugs als Erfindung sich im 6. Jahrg. der allgem. musikal. Zeitung Nr. 2 eingehend geäussert, und glaubt, dass nicht die Erfindung des Basshorns überhaupt F. zuzuschreiben sei, sondern nur diese nicht sehr zu schätzende Umformung eines fagottähnlichen Serpents, wie ihn zuerst der Italiener Regibo (s. d.) baute. †

Frick ist der Name mehrerer um die Musik wohl verdienter Künstler: G. F., ein Hornvirtuose, gab zu Paris 1769 sechs Quartette heraus. — Johann Adam, F., ums Jahr 1740 Direktor der Rathsmusikanten zu Hamburg, wird von Mattheson in seiner »Ehrenpforte« ein guter Componist genannt. Von den Arbeiten F.'s ist jedoch keine erhalten geblieben. — J. L. F., sonst nicht mehr bekannt, gab 1788 zu Rinteln »Oden und Lieder aus Rülings Gedichten zum Singen und Clavierspielen« heraus. — Christoph F., latinisirt Friccius, geboren 1577 zu Burgdorff im Lüneburg'schen, starb 1640 als Pastor und Superintendent zu Bardowick. Derselbe hat in seinen Schriftchen: »*Musica christiana*«, oder Predigt über die Worte des 98. Psalms: »Lobet den Herrn mit Harfen und Psalmen etc.« (Burgdorff, 1615) und: Musik-Büchlein, oder nützlicher Bericht vom Ursprunge, Gebrauch und Erhaltung der christlichen Musik« (Lüneburg, 1631), den damaligen Zeitgedanken über Musik Ausdruck gegeben. Vgl. Mattheson's Ehrenpforte, Seite 86. — Elias F., geboren zu Ulm am 2. November 1673, woselbst er auch als Professor der Theologie, Senior des Ministeriums am Münster, Assessor des Consistoriums und erster Bibliothekar am 7. Febr. 1751 gestorben ist, hat unter vielen anderen Schriften auch eine: »Beschreibung von Anfang, Fortgang und Beschaffenheit des Münstergebäudes zu Ulm« (Ulm, 1718) veröffentlicht, welche die ziemlich ausführliche Geschichte der Orgel des Münsters enthält. Adlung in seiner *Musica mechanic.* Seite 276 giebt einen Auszug aus diesem Abschnitte. — Philipp Joseph F., auch Fricke geschrieben, geboren am 27. Mai 1740 zu Willanzheim bei Würzburg, wurde zuerst als Hoforganist des Markgrafen zu Baden-Baden bekannt, welche Stellung er jedoch nicht lange verwaltet zu haben scheint. Wahrscheinlich verleitete ihn das Bekanntwerden mit der Franklin'schen Glasharmonika (s. d.) dazu, sich selbst eine solche zu fertigen und damit, als erster deutscher Virtuose auf derselben, 1769 eine Kunstreise zu machen, die, nachdem die grössten Städte Deutschlands von ihm besucht waren, ihn nach London führte. Die nervenaufreibende Spielart der Glasharmonika rief in ihm den Gedanken wach, eine Erfindung zu machen, um mittelst einer Tastatur die tönende Erregung der Glasglocken bewirken zu können, welche Erfindung ihm jedoch nicht gelang. Seiner Gesundheit wegen gab er daher das Spielen der Harmonika gänzlich auf und nährte sich darnach durch Musik- und Clavierunterricht, Componiren und musikschriftstellerische Arbeiten bis zu seinem am 15. Juni 1798 zu London erfolgten Tode. Die bekannteren seiner gedruckten Werke sind: *Treatise on the Thorough-Bass* (London, 1786), *On Modulation and Accompaniment* (London, 1782), Dictionnaire für die Harmonie, *Duets for 2 performers on a Pf. with additional Keys* (London, 1796) und *III Trios for the Harpsichord with Acc.* (1797).

Fricke, A., einer der vorzüglichsten deutschen Opernsänger der Gegenwart, geboren um 1833, betrat 1852 die Bühne zu Königsberg in Pr. und erregte dort, sowie in Stettin, wo er hierauf engagirt war, in ersten Bassparthien Aufsehen, sodass man ihn 1854 bei der königl. Oper in Berlin als ersten Bassisten anstellte, in welcher Stellung er sich noch gegenwärtig befindet und eine feste und solide Stütze des Repertoires der Hofbühne abgiebt.

F. besitzt eine sehr umfangreiche, bis in die höhere Baritonlage hinaufreichende echte Bassstimme, die in allen Lagen wohl ausgeglichen ist und die allen Intentionen willig und geschmeidig folgt. Seine Darstellung und sein Spiel sind gewandt und routinirt und sein Repertoire ist, da er in fast sämmtlichen zur Aufführung kommenden ernsten wie komischen Opern beschäftigt ist, ein erstaunlich reiches und umfassendes.

Frictions-Instrumente, s. Instrumente.

Fridzerl oder Fritzerl, Alessandro Maria Antonio, auch Frizerl und verunstaltet Frixer geschrieben, ein vielseitiger Virtuose und Componist, geboren am 16. Jan. 1741 zu Verona, erblindete schon früh und erlernte deshalb in Vicenza Musik, namentlich Violinspiel. Auch der Selbstverfertigung von Instrumenten befließigte er sich. So machte er sich, eilf Jahr alt, eine Mandoline, auf der er fertig zu spielen erlernte, ebenso wie nach und nach auf Violine d'amour, Orgel, Flöte, Horn u. s. w. Er wirkte drei Jahre lang als Organist an der Kapelle der Madonna del Monte Berico zu Vicenza und begab sich, 24 Jahr alt, als Violin- und Mandolinspieler auf Reisen, zunächst durch Italien nach Paris, wo er zwei Jahre lang verweilte, dann auch weiter hinauf bis nach Belgien und an den Rhein, überall sehr beifällig aufgenommen. In Strassburg, woselbst er sich hierauf länger als ein Jahr aufhielt, componirte er zwei Opern, die aber nicht zur Aufführung gelangten. Dagegen veröffentlichte er 1771 in Paris seine ersten sechs Streichquartette und sechs Mandolinsonaten, und liess daselbst auch 1772 seine einaktige komische Oper »*Les deux miliciens*«, die sehr beifällig aufgenommen wurde, aufführen. Er concertirte hierauf in Südfrankreich und versuchte sich, nach Paris zurückgekehrt, noch erfolgreicher mit der Aufführung seiner Oper »*Les souliers mordorés*« (1776). Bald nach diesem Ereigniss zog ihn der Graf von Châteaugiron auf seine Güter in der Bretagne, wo F. zwölf Jahre lang, bis zum Ausbruch der Revolution, die den Grafen aus Frankreich trieb, verblieb und nur dann und wann noch in Paris erschien, wo er noch seine komische Oper »*Lucette*« aufführen liess und Violinconcerte veröffentlichte. Die politischen Wirren führten F. 1790 nach Nantes, wo er eine philharmonische Akademie begründete, und der Vendéekrieg 1794 wieder nach Paris, wo er eine ähnliche Akademie in's Leben rief und vom *Lycée des arts* zum Mitglied ernannt wurde. Die Explosion der Höllemaschine, welche im December 1801 gerade vor seiner Wohnung in der Rue Nicaise stattfand, brachte ihn um seine Habseligkeiten, weshalb er sich mit seinen beiden kunstgebildeten Töchtern, einer Sängerin und einer Violinspielerin, von Neuem auf Kunstreisen (nach Nordfrankreich und Belgien) begab. In Antwerpen liess er sich als Musiklehrer nieder und begründete einen Instrumenten- und Musikalienhandel. In dieser Thätigkeit starb er daselbst im J. 1819. Ausser den schon erwähnten Werken hat er noch herausgegeben für Violine: Quartette, Duos u. s. w. und ferner Romanzen für eine Singstimme und den Clavierauszug einer Scene aus »*Les Thermopyles*«, welche Oper nicht zur Aufführung gelangt ist.

Friedel, Bernhard, Inhaber einer der grösseren deutschen Musikalienhandlungen der Gegenwart, welche sich in Dresden befindet und 1858 den W. Paul'schen Verlag in sich aufgenommen hat, ebenso, zehn Jahre später, denjenigen von G. Heinze in Leipzig, dessen Besitzer als Geschäftstheilnehmer in die F.'sche Firma trat.

Friedel, Sebastian Ludwig, Violoncellist der königl. preussischen Hofkapelle in Berlin und Virtuose auf dem Bariton, geboren am 15. Febr. 1768 zu Neuburg, trat 1798 als Componist von drei Sonaten für Violoncello und Bass hervor, die als op. 1 in Offenbach erschienen und dem berühmten Violoncellisten Duport, dem Lehrer F.'s, gewidmet sind. Aus seiner Familie sind noch Kaspar F., geboren am 29. Jan. 1702, gestorben den 19. April 1761 (vielleicht sein Grossvater) und Johann Franz F. als tüchtige ausübende Musiker bekannt gewesen.

Friedel, Zacharias, ein Orgelbauer aus Zittau, der im Anfange des 17. Jahrhunderts wirkte, hat seinen Namen durch den von ihm 1611 bewerkstelligten Ausbau der Zittauer St. Johanneskirchenorgel bekannt erhalten: Vgl. *D. Joh. Benedicti Carpvovii Analecta Pastor. Zittav. I. p. 61.* †

Friederich, Christian Ernst, tüchtiger und erfindungsreicher deutscher Instrumentenbauer, geboren 1712 zu Merane in Sachsen, war ein Schüler Silbermann's und herzogl. gothaischer und altenburg'scher Hof- und Landorgelbauer. Er erfand u. A. das Fortbien (s. d.), welches sein Sohn genau beschrieb, ferner eine Vorrichtung, wodurch der Ton des Claviers bebend gemacht werden konnte (1761) u. s. w. Für seine Kunst im Orgelbau sprechen gegen 50 grössere Werke, unter diesen die anerkannt vorzüglichen in Chemnitz und Zeitz. Er starb im J. 1779. — Sein eifriger Mitarbeiter bei vielen seiner Arbeiten war sein Bruder Johann F., Orgelbauer in Merane, von dem hauptsächlich das merkwürdige, 1753 erbaute Orgelwerk jenes Orts herrührt, in welchem sich das Register Don (s. d.) befindet.

Friederich oder Friederich, Daniel, ein fleissiger und einflussreicher Componist und Musikschriftsteller des 17. Jahrhunderts, geboren zu Eisleben, war Magister und erster Cantor zu Rostock. Seine Compositionen, die man zu ihrer Zeit rühmte, sind bis auf zwölf Titel, die Walther, Forkel etc. aufführen, verschollen, aber von seinen theoretischen Werken erlebte eine Gesangschule, »*Musica figurata*« betitelt, bis 1677 sechs verschiedene Auflagen.

Friederich, Valentin, auch Friderich geschrieben, deutscher Theologe und Philologe, geboren am 28. April 1630 zu Schmalkalden, starb als Assessor der philosophischen Facultät, Baccalaureus der Theologie und College des grossen Fürstencollegiums zu Leipzig am 28. April 1702. Nach Jöcher's Mittheilungen befindet sich unter F.'s gedruckten Dissertationen auch eine musikalische, betitelt: »*De filia vocis*«.

Friederich, richtiger wahrscheinlich Friederich, ein Hornvirtuose deutscher Abstammung, der um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Paris lebte und einer der ersten Lehrer seines Instruments an dem neu gegründeten Pariser Conservatorium war. Zugleich war er Mitglied des Orchesters der Grossen Oper und wegen der ganz eigenthümlichen Behandlungsweise seines Instruments Gegenstand des Interesses der Kenner und Musiker.

Friedlowsky, Joseph, ausgezeichneter Clarinettenvirtuose, geboren zu St. Margareth bei Prag am 11. Juli 1777, hatte bis zu seinem 16. Lebensjahre eine selten schöne Sopranstimme, die durch den Schullehrer Wodizca in dem Nachbardorfe Auchonitz einige Ausbildung erhielt und für den Kirchendienst in und um Prag vielfach in Anspruch genommen wurde. Durch letzteren Umstand gewann F. die Mittel, sich im Violin- und Clavierspiel und auf einigen Blasinstrumenten mit und ohne Lehrer zu üben und schliesslich bei Nejebse, dem ersten Clarinettisten am Theaterorchester zu Prag, Unterricht auf Clarinette und Bassethorn zu nehmen, worauf er selbst, tüchtig durchgebildet, als erster Clarinettist beim Musikcorps der Prager Stadtgarde eintrat. Als man auch in Wien von seiner Virtuosität hörte, wurde ihm ein bevorzugter Platz im Orchester des Theaters an der Wien angeboten, den er auch im J. 1802 annahm. Als Concertspieler erregte er viele Jahre hindurch in Wien die höchste Bewunderung, und sofort nach Gründung des Conservatoriums daselbst wurde er zum Professor seines Instruments an dem neuen Institute ernannt. Im J. 1832 wurde er endlich auch in die k. k. Kapelle gezogen, auf welche Stelle ihm schon 1821 die Anwartschaft ertheilt worden war, und starb hochbetagt am 14. Jan. 1859 in Wien. — Seine Kinder sind: 1. Franz F., noch in Prag, am 27. März 1802 geboren, bildete sich unter Böhm und Moscheles zu einem tüchtigen Violinisten und Pianisten heran und lebte bis in sein Alter als Musiklehrer in Wien. Daneben ist er ein vorzüglicher und berühmter Kalligraph und ein anerkanntes Sprachgenie. — 2. Anton F., geboren den 2. Aug. 1804 zu Wien, war anfangs neben seinem Vater und Lehrer als Clari-

nettist im Orchester des Theaters an der Wien angestellt, wurde aber später Solospieler im Orchester des Hofburgtheaters und ist als ausgezeichnete Bläser nicht minder hochgeschätzt wie sein Vater. — 3. und 4. Eleonore und Marie F., beliebte Sängerinnen im Concertsaale wie in der Kirche; Erstere, geboren den 2. April 1803, hatte sich auch für kurze Zeit der Bühne gewidmet, Letztere war am 21. Decbr. 1806 geboren.

Friedrich II., Landgraf von Hessen-Kassel, geboren am 14. Aug. 1729 zu Kassel, war ein feinsinniger Kenner, Liebhaber und Beschützer der Tonkunst. Als bald nach Antritt seiner Regierung (1760) errichtete er 1762 eine vorzügliche Musikkapelle. Diese nebst einer italienischen und französischen Oper erhielt er bis zu seinem Tode, am 31. Oktbr. 1785, auf höchst achtungswerthem Fusse. Er selbst beschäftigte sich täglich mit Musik und übte sich auf der Violine, die er mit Geschmack und Fertigkeit spielte. Auch den Opernproben wohnte er stets bei, und man bewunderte sein feines Ohr und seine Kenntnisse, indem er nicht allein jeden Fehler augenblicklich hörte, sondern auch zu verbessern wusste.

Friedrich II., König von Preussen 1740 bis 1786, der Begründer des politischen Weltruhms seines Vaterlandes, und deshalb von der Geschichte der Grosse genannt, war auch ein fein gebildeter Kenner der Musik und ein ziemlich fertiger Flötenbläser. Geboren zu Berlin am 24. Jan. 1712 als Sohn König Friedrich Wilhelm's I. und der hannöver'schen Prinzessin Sophie Dorothea, wurde er unter dem Drucke einer strengen militärischen Erziehung herangebildet. Trotz des einseitig-pedantischsten Unterrichts, der ihm vorschriftsmässig zu Theil wurde, entwickelte sich in ihm doch frühzeitig Neigung für Poesie und Musik, besonders durch den Einfluss, welchen seine erste Pflegerin, die geistreiche Frau von Rocoulle und sein frühester Lehrer Duban auf ihn gewannen, indem sie mit der Königin insgeheim eine Opposition wider die väterlichen Erziehungsgrundsätze bildeten. In Folge dessen erhielt F. beim Domorganisten Heine in Berlin einigen Unterricht im Clavierspiel, wandte sich aber seit 1728, heimlich unterwiesen von dem grossen Virtuosen Quantz, der seitdem bis an sein Lebensende sein Liebling blieb, mit Leidenschaft dem Flötenspiel zu. Diesem Instrumente blieb er auch, trotz der Anfeindungen und strengen Verbote seines Vaters, treu und von ihm aus liess er sich in das Gesamtgebiet der Tonkunst leiten. Während seines Aufenthalts in Rheinsberg seit 1734 wählte er sich den Flötisten Fredersdorf zum Kammerdiener, um mit demselben, ohne Verdacht zu erregen, musiciren zu können. Erst 1739 gelang es ihm, sich die Vergünstigung zu erwirken, in Rheinsberg eine Kapelle halten zu dürfen, und als bald versammelte er zu täglichen Musikübungen einen Künstlerkreis um sich, in dem die Gebrüder Graun, die drei Benda's und Quantz die Sterne ersten Rangs waren. Der Letztere trat 1741, ein Jahr nach F.'s Thronbesteigung, als Lehrer und Kammercomponist in die recht eigentlich persönlichen Dienste des Königs und setzte für denselben beinahe 300 Flötenconcerte und 200 Solosätze nebst den Übungen, die F. regelmässig alle Morgen übte. In seinen Abend-Kammerconcerten spielte F. oft bis zu sechs Nummern selbst und soll für seinen Gebrauch im Laufe der Zeit an 100 Solo's selbst geschrieben haben. Schon 1740 liess F. den Bau eines eigenen Opernhauses in Berlin durch Knobelsdorff beginnen, und gleichzeitig musste der Kapellmeister Graun nach Italien reisen, um eine Gesellschaft der besten Sänger und Sängerinnen zusammenzubringen. Mit dieser wurde am 5. Decbr. 1743 das dem Apollo und den Musen gewidmete Haus feierlich eingeweiht und dem unentgeltlichen Genusse geöffnet. Hasse, den nach Berlin zu ziehen ihm nicht gelungen war, musste gleich nach dem Einzuge F.'s in Dresden bei Beginn des siebenjährigen Kriegs seinen »Arminio« aufführen und fand in dem Könige seinen aufrichtigen Bewunderer, der mit Faustina und dem vortrefflichen Orchester dessen Lobsprüche theilte. Weder in Sachsen, noch in Schlesien, noch im Feldlager selbst ruhten F.'s Musikübungen und Concert-

unterhaltungen; Accompagnisten hatte er fast stets in seiner Nähe, oder er liess die Musiker der Städte, in denen er gerade war, einladen. Graun's Opern und Kirchenwerke schätzte er zu dem Höchsten, was die Tonkunst hervorgebracht habe, und Quantz's Flötencompositionen waren sein unentbehrliches Vademecum, bis ihm das Alter die Lippenkraft raubte und die Zähne schädigte, so dass er nothgedrungen von seinem besten Freunde, wie er die Flöte nannte, Abschied nahm. Für Quantz sorgte er bis an dessen Ende, liess ihm in der letzten Krankheit Arzneien und Pflege angedeihen und setzte ihm ein Denkmal mit sinniger Inschrift bei Potsdam, über welches jetzt die Stadterweiterung rücksichtslos hinweggeföhret ist. F.'s Flötenspiel soll im Adagio, das er empfindungsvoll, einfach und edel gegeben habe, bemerkenswerth gewesen sein; im Allegro fehlte es ihm meist an ausreichender Fertigkeit. Mit Tempo und Takt sprang er so willkürlich um, dass es für eine besondere Kunst galt, ihn auf dem Flügel zu begleiten. Ausser Flötensolo's werden ihm als Componisten Märsche (u. A. zu Lessing's »Minna von Barnhelm«), die Oper »*Il rè Pastore*«, die Ouverture zu »*Acis e Galatea*« und Sopranarien, von denen sich zwei im Manuscript auf der Dresdener Bibliothek befinden, zugeschrieben. Reichardt mag aber Recht haben, wenn er behauptet, der König habe niemals etwas Anderes wie die Oberstimme gesetzt oder angedeutet und Agricola die ganze Ausarbeitung überlassen. Es ist dies die üblich gewordene Manier, welcher fürstliche Dilettanten mit wenigen Ausnahmen überhaupt ihren über Gebühr gepriesenen Componistenruhm verdanken. Mit F.'s Bedeutung in musikalischer Beziehung beschäftigt sich eine Schrift von C. F. Müller, betitelt: »Friedrich der Grosse als Kenner und Dilettant auf dem Gebiete der Tonkunst u. s. w.« (Potsdam, 1847).

Friedrich Wilhelm II., König von Preussen 1786 bis 1797, Bruderssohn und Nachfolger des Vorigen, geboren am 25. Septbr. 1745 zu Berlin, war ebenfalls ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und ein Violoncellist, der es unter Lehrern wie Graziani und Duport bis zu einer gewissen Virtuosität gebracht hatte. In seinem Musikgeschmacke war er nicht so eigensinnig einseitig und viel toleranter wie sein grosser Vorgänger, und eine längere Regierung würde für das Kunstwesen seines Landes gewiss von eingreifenderer Bedeutung geworden sein.

Friedrich Wilhelm Constantin, Fürst von Hohenzollern-Hechingen 1838 bis 1849, in welchem letzteren Jahre er zu Gunsten der hohenzollern'schen Königslinie abdankte, war am 16. Febr. 1801 geboren und erhielt unter der Leitung seines hochgebildeten Vaters, des Fürsten Friedrich Hermann Otto, den geschickte Lehrer unterstützten, eine für die Ausbildung seines Herzens und Geistes gleich vortheilhafte Erziehung. Seine Vorliebe für die Musik bestimmte ihn zunächst schon als Erbprinz, die Hofkapelle in kunstwürdiger Art zu reorganisiren. Dieses Institut bestand seit den französischen Kriegen nur noch aus wenigen pensionirten Musikern, denen nunmehr, um alle Fächer auszufüllen, Dilettanten zugesellt wurden. Im J. 1827 aber berief F. wirkliche Kunstkräfte nach Hechingen und stellte den Virtuosen- und Componisten Thomas Täglichsbeck als Kapellmeister an. Die Pflege seiner Kapelle war die Hauptfürsorge dieses edlen Fürsten bis an sein Ende, und sein geselliger Hof bot den hervorragenden Componisten sowohl wie Virtuosen einen gastfreundlichen Aufenthalt. Nach seiner Abdankung und noch mehr nach seiner Uebersiedelung mit dem ganzen Hofhalte nach Löwenberg in Schlesien im J. 1852 waren Musik und Musikpflege die Factoren, welche den verloren gegangenen Glanz der Herrschaft reichlich ersetzten. Im J. 1857 übernahm Max Seifriz das Kapellmeisteramt, und von da an datirt die Anerkennung, dass die fürstl. hohenzollern'sche Kapelle die tüchtigste, wohlgeübteste und leistungsfähigste in Deutschland sei, ein Ruhm, den sie zum guten Theile der hauptsächlichen Beschäftigung mit Werken der neuesten Schule von Berlioz, Volkmann, Liszt u. s. w. verdankt, die in Vollendung nur von einem Tonkörper ersten Ranges

auszuführen sind. Da der gastfreie Haushalt des Fürsten unausgesetzt die ausgezeichnetsten Tonkünstler nach der kleinen schlesischen Stadt zog, und da der Besuch der Aufführungen der Kapelle Jedermann unentgeltlich frei stand, so ist nicht zu leugnen, dass von dort aus auch ein vortheilhafter Einfluss auf das Musikleben der ganzen Provinz vermittelt wurde. F.'s Munificenz überhaupt in allen künstlerischen Dingen war unbegrenzt und wurde von den Anhängern der von ihm begünstigten neuen Musikrichtung vielfach stark in Anspruch genommen. Aber alle diese Herrlichkeit endete wie mit einem Schlage und wurde bald beinahe zum Märchen, als der Fürst am 3. Septbr. 1869 kinderlos auf seinem Gute Polnisch-Nettkow in Schlesien starb und die Mitglieder der berühmten Kapelle nach allen Richtungen hin zerstoben. — F. selbst besass übrigens eine tiefere musikalische Bildung, die weit über das Maass gewöhnlicher Kunstkennerenschaft hinausging. In seinen früheren Jahren ist er zudem ein vortrefflicher Sänger und ebenso Componist melodioser und ausdrucksvoller Lieder gewesen, die zum Theil im Druck erschienen sind.

Friedrich, der letzte Markgraf zu Brandenburg-Culmbach, gestorben 1771. war Virtuose und Componist auf der Flöte und als solcher ein Schüler des berühmten Döbber. Kaum war er zur Selbstständigkeit gelangt, als er eine Kapelle von auserlesenen Sängern und Virtuosen gründete und bis zu seinem Tode unterhielt. Ausser einem grossartigen Opernhause errichtete er in Bai-reuth eine Akademie der Musik, an welcher er selbst als Mitglied unter Döb-ber's Direktorium Theil nahm. Von seinen Compositionen ist ein Lauten-concert mit Quartettbegleitung erhalten geblieben.

Friedrich von Hausen, deutscher Minnesinger aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts, war vom Rheine gebürtig, begleitete den Kaiser Friedrich I., mit dem er in vertrauteren Verhältnissen gestanden zu haben scheint, nach Italien und auf dessen Kreuzzug nach Palästina, fand aber schon in dem Treffen bei Philomelium in Kleinasien 1190 seinen Tod. Viele seiner, die Minne und die Kreuzfahrt besingenden Lieder sind erhalten geblieben und zeigen bei an-sprechenden Gedanken die Kunstform der höfischen Dichter in einem noch hoffnungsvollen Entwicklungszustande.

Friedrich von Sonnenburg oder **Suonenburg**, ein deutscher fahrender Sänger aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in alten Liederhandschriften »Meister« genannt und daher wohl, trotz seines Namens, weder adelig, noch den eigentlichen Minnesingern zuzuzählen. Die Zahl seiner erhalten gebliebenen Gesänge ist ziemlich beträchtlich; sie beziehen sich theils auf die Fürsten und Höfe, die er auf seinen vielen Wanderungen besuchte und deren Kargheit gegen die Sänger und die Kunst er heftig tadelt, theils sind sie religiösen und be-schaulichen Inhalts.

Friedrich, E. Ferdinand, hervorragender deutscher Clavierspieler und fleissiger Saloncomponist, geboren 1816 zu Wiedrau bei Leipzig, erhielt in letzterer Stadt seine erste musikalische Ausbildung und kam dann zu einem mehrjährigen Aufenthalte nach Paris, wo er einigen Unterricht von Chopin erhielt. In den Jahren 1844 bis 1846 machte er einige Kunstreisen, ohne indessen grösseres Aufsehen zu erregen und liess sich 1847 in Hamburg nieder, wo er auf Bestellungen der Verleger hin eine grosse Reihe von modernen Clavierstücken besserer Art nach und nach schuf.

Friedrich, Ignatz, Benedictinermönch und Violin- und Violoncellovirtuose, geboren 1719 zu Prag, entstammte der dortigen altadeligen Familie von Friede-berg und erhielt eine sorgfältige Erziehung, sowie den Musikunterricht des berühmten Johann Stamitz. Nach Vollendung seiner theologischen Studien wurde er Senior des Convents zu Wahlstadt in Schlesien und Chordirektor daselbst. Seine Virtuosität wurde auch von Friedrich dem Grossen in schmeichel-hafter Art anerkannt. Als Componist italienisirte F. seinen deutschen Stamm-namen in Pacemonti und soll zahlreiche Concerte und Parthien für seine Instrumente geschrieben haben, die aber verloren gegangen zu sein scheinen,

da man ausser zweien Offertorien in Wahlstadt nichts mehr von seinen Werken aufgefunden hat. F. starb am 8. Jan. 1788 zu Prag, wo er in der letzten Periode seines Lebens als Gesang- und Violinlehrer thätig gewesen war.

Friedrich, Johann Jacob, ein deutscher Fagottvirtuose, der 1727 als Mitglied der kaiserl. Hofkapelle in Wien aufgeführt wird.

Friedrich, Joseph, deutscher Orgelvirtuose, geboren am 14. Octbr. 1764 zu Neisse, widmete sich, nach Absolvirung des Gymnasialcursus in seiner Vaterstadt von 1782 bis 1784 wissenschaftlichen Studien auf der Universität zu Breslau. Jedoch folgte er endlich seiner lange gehegten Vorliebe für die Musik und nahm ernstliche Kunststudien auf. Schon im J. 1790 erhielt er die zweite Organistenstelle an der vereinigten Dom- und Kreuzkirche zu Breslau, und 1819 wurde er erster Organist an der so eben zur Pfarrkirche erhobenen Kirche zum heiligen Kreuze. Nächst Gottwald galt er damals für den grössten Orgelvirtuosen Schlesiens, und erst das siegreiche Auftreten Friedr. Wilh. Berner's drängte auch ihn in den Hintergrund. Jedoch überlebte er seinen gefeierten Nebenbuhler noch lange, denn er war noch 1836 am Leben.

Friedrichs, Madame, geborene Holst, eine ausgezeichnete und berühmte Harfenvirtuosin, geboren 1808 in London, trieb schon frühzeitig Clavierspiel, bis die Kenntnissnahme der Harfe in Concerten ihr eine begeisterte Vorliebe für dieses Instrument einflösste, in Folge dessen sie bei Bochsa einen erfolgreichen Unterricht nahm. Ihr erstes öffentliches Auftreten, 1828 in London, war ein so glänzendes und beifallbelohntes, dass sie ermuntert wurde, der Kunst treu zu bleiben und auch nach ihrer Verheirathung 1832, auf Kunstreisen durch Deutschland (1835), Russland (1837), Frankreich, Italien und Holland (seit 1839), wo sie als Virtuosin gefeiert wurde, niemals Grund fand, ihren Entschluss zu bereuen. In London, wo sie ihren festen Wohnsitz hatte, liess sie sich noch sehr häufig hören und bildete auch einige talentvolle Schüler aus.

Fries, Johann, Theologe und Schriftsteller, geboren 1505 zu Greiffensee bei Zürich, gestorben 1565 zu Zürich, hat u. A. speciell im musikalischen Interesse veröffentlicht: »*Isagoge musicae etc.*« (Basel, 1554).

Friese, Christian Friedrich, deutscher Violinist, der, gemäss dem Dresdener Hof- und Staatskalender von 1729, in damaliger Zeit Mitglied der königl. polnischen und kurfürstl. sächsischen Hofkapelle war.

Friese, Friedrich Franz Theodor, Organist zu Doberan, ist der Herausgeber des Choralwerks »Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerin'schen Kirche, vierstimmig mit Zwischenspielen« (Leipzig, 1841).

Friese, Heinrich, Organist zu Nordhausen zu Anfange des 18. Jahrhunderts, stellte zusammen und veröffentlichte ein Choralgesangbuch (Nordhausen, 1712).

Friker, Johann Ludwig, auch **Fricker** geschrieben, um 1750 als Prediger im Herzogthume Württemberg angestellt, hat eine »auf authentischen Principien beruhende Theorie der Musik« aufgestellt, die von der Euler'schen wesentlich verschieden war. — Ein anderer, nicht näher bekannter F. aus älterer Zeit wird als Componist der bekannten Melodie zu dem Choraltext »O dass doch bald dein Feuer u. s. w.« (*d g fis g fis a e a fis g d* genannt.

Frischlin, Nicodemus, ein berühmter deutscher Philolog und lateinischer Dichter des 16. Jahrhunderts, geboren am 22. Septbr. 1547 zu Balingen in Württemberg und nach einem bewegten Leben als Gefangener am 29. Novbr. 1590 auf dem Schlosse Hohenurach gestorben, hat u. A. eine »*Oratio de encomio musicae*« geschrieben. Vgl. das compr. Gelehrten-Lexikon. †

Frischmuth, Johann Christian, deutscher Componist und Dirigent, geboren 1741 zu Schwabhausen im Gothaischen, erwarb sich seine musikalische Bühnenpraxis als Musikdirektor verschiedener herumreisender Schauspielergesellschaften und kleinerer Theater. Einige Jahre lebte er hierauf in Gotha, bis er nach Berlin zog, wo er 1785 Musikdirektor des Döbblin'schen Theaters

und 1787 Kapellmeister neben Wessely am Nationaltheater wurde. In dieser ehrenvollen Stellung starb er am 31. Juli 1790 zu Berlin. Für das Theater hat er mehrere beifällig aufgenommene Operetten und Singspiele, als: »Die kranke Frau«, »Clarissa«, »Das Modereich« u. s. w., ausserdem aber noch Clavier-sonaten, Violinduette und kurz vor seinem Tode noch »12 *Airs pour deux Violons*« componirt. — Ein künstlerischer Zeitgenosse war Leonhard F., der um 1770 in Amsterdam lebte und als Clavierlehrer und Componist daselbst sehr geschätzt war. Derselbe veröffentlichte u. A. eine Elementar-Clavierschule in holländischer Sprache, ferner mehrere Sammlungen kleiner Clavierstücke, Trios für Clavier, Flöte und Bass, für's Clavier arrangirte Violinconcerte von Tartini u. s. w.

Frisius, s. Fries.

Frisoni, Lorenzo, italienischer Priester und Componist zu Mailand zu Anfange des 17. Jahrhunderts, gab *Concerti a 1, 2, 3 e 4 voci* (Mailand, 1625) und einen »*Trattato del Canto fermo*« (Mailand, 1628) heraus. Vgl. *Picinelli, Ateneo dei Letterati Milanese* p. 399. †

Fritelli, Fausto, italienischer Minoritenmönch und Kirchenkapellmeister zu Siena in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, errichtete daselbst um 1740 eine öffentliche Musikschule.

Fritsch, Balthasar, um 1580 in Leipzig geboren und zu Anfange des 17. Jahrhunderts als Instrumentalmusiker wirkend, hat nach Draudii Bibl. Class. auch zwei Musikwerke: »*Primitiae musicales*« (Frankfurt a. M., 1606) und »*Newe Teutsche Gesäng, nach Art der welschen Madrigalien mit fünf Stimmen*« (Leipzig, 1608) veröffentlicht. †

Fritsch, Louis, fertiger deutscher Pianist, geboren am 28. Juli 1809 zu Eisleben, machte, nachdem er in seiner Jugend bereits Clavierspiel gründlich getrieben hatte, seine höheren musikalischen Studien bei Friedr. Schneider in Dessau, in welcher letzteren Stadt er sich auch als Musiklehrer niederliess. Seine Unterrichtsmethode war eine so gediegene, dass von fernher Schüler zu ihm kamen, und dass er auch mit dem Titel eines Hofpianisten als Clavierlehrer der herzoglichen Kinder angestellt wurde. Er starb im J. 1862 zu Dessau und soll viele Compositionen hinterlassen haben. Im Druck erschienen sind von derartigen seiner Arbeiten nur zwei Idyllen für Pianoforte.

Fritsch, Thomas, deutscher Geistlicher und zugleich einer der vorzüglichsten Tonkünstler des ganzen 16. Jahrhunderts, geboren am 25. Aug. 1563 zu Görlitz, wo sein gleichnamiger Vater Physicus, Doctor der Medicin und Philosophie war. Nach dem Tode des Joh. Hencius wurde F. vom Convente seiner Vaterstadt nach vorangegangenen gelehrten Studien zum Magister ernannt, vom Erzbischof von Prag bestätigt und hierauf in ein böhmisches Kloster versetzt. Aus demselben kam er später nach Breslau und starb daselbst als Kreuzherr mit dem rothen Stern im Matthiaskloster. Cunradus u. A. besangen schwungvoll seine ausgezeichnete musikalische Begabung und Thätigkeit; von allen seinen Werken findet sich aber nur noch ein »*Opus musicum* von 5, 6, 8, 9 und mehreren Stimmen, auf alle Festtage zu gebrauchen« (Leipzig, 1614) vor.

Fritsche, Gottfried, kurfürstl. sächsischer Orgelbauer zu Dresden, zählte beim Beginn des 17. Jahrhunderts zu den berühmtesten Meistern seiner Kunst, aus dessen Händen die grossen Werke in der Schlosskirche zu Dresden (1614); in der Trinitatiskirche zu Sondershausen (1616), welches aber schon am 3. Juni 1630 verbrannte, und das in der Marie-Magdalenenkirche zu Hamburg (1629) hervorgingen. Nach dem Zeugnisse des Prätorius u. A. waren dies zugleich die besten Orgeln im ganzen damaligen Deutschland.

Fritz, Berthold, deutscher Clavierbauer, geboren 1697 auf einem kleinen Dorfe bei Braunschweig, wo sein Vater Müller war und den Sohn für die gleiche Lebensbeschäftigung bestimmte. F.'s ungewöhnliches Talent für Mechanik brach aber bald sich Bahn, sodass er in seinen Freistunden sich ohne jedwede Anweisung Weberstühle, kleine Positive, Uhren mit Flötenwerken u. dgl.

anfertigte. Darauf folgten Claviere und endlich gar Flügel mit Federn und Hämmern. Schliesslich zog er, nachdem er schon 400 solcher Instrumente gefertigt hatte, nach Braunschweig und liess sich daselbst als Instrumentenmacher und Mechanicus nieder. Bis zu seinem Tode, am 17. Juli 1776, war er unablässig auf die Verbesserung der Clavier- und Flügelmechanik bedacht, und seine Instrumente waren bis weit nach Russland hinein stark begehrt. Eine wichtige Schrift von ihm, betitelt: »Anweisung, wie man Orgeln, Clavecins u. s. w. nach einer mechanischen Art in allen zwölf Tönen ganz rein stimmen könne« (Braunschweig, 1757, weitere Auflagen 1758—1780) war noch lange nach seinem Tode ein gesuchter und geschätzter Buchartikel.

Fritz, Joachim Friedrich, ein aus Brandenburg gebürtiger deutscher Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat nach Draudii Bibl. Class. »*Pia commonefactio* vom Jüngsten Gericht, für fünf Stimmen« (Graits, 1588), den 94. Psalm für fünf Stimmen (Graits, 1588) und »New geistliche Tricinia, mit drei Stimmen zu singen« (Nürnberg, 1594) herausgegeben. Von den beiden erstgenannten Werken sind in der königlichen Bibliothek zu München noch Exemplare befindlich. †

Fritz, Kaspar, ein vorzüglicher Violinist des 18. Jahrhunderts, geboren 1716 zu Genf, war ein Schüler von Somis in Turin und wegen der Energie und des Feuers seines Spiels weithin berühmt. Er starb 1782 in seiner Vaterstadt Genf und hinterliess Sinfonien, Streichquartette, Solos und Duos für Violine, ein Clavierconcert, Variationen für Clavier u. s. w., die schon bei seinen Lebzeiten im Druck erschienen sind. Ein ihm vielfach zugeschriebenes theoretisches Werk, betitelt »*Observations sur les principes de l'harmonie*« hat, nach Fétis, Jean Adam Serre zum Verfasser.

Fritzerl, s. Fridzeri.

Fritzsche, E. W., eine im J. 1866 gegründete Musikverlagshandlung in Leipzig, die mit Eifer und Erfolg bestrebt ist, den Werken von jüngeren Talenten der neuesten Richtung in der Musik Bahn zu brechen. Werthvolle Compositionen von J. Rheinberger, Svendsen, Thieriot, Grieg, H. von Herzogenberg, Cornelius u. s. w. haben daselbst nicht blos ihren Verlagsort, sondern auch eine Stätte gefunden, von der aus sie energisch in die Oeffentlichkeit geführt wurden. Von Buchartikeln dieser Firma, die ausserdem seit 1870 eine den entschiedensten fortschrittlichen Tendenzen huldigende Zeitschrift unter dem Titel »Musikalisches Wochenblatt« herausgibt, dürften die 1873 zum Abschluss gelangten »Gesammelte Schriften und Dichtungen« von Rich. Wagner (9 Bde.) die wichtigsten sein. Der Gründer und Inhaber der Handlung, Ernst Wilhelm F., geboren am 24. Aug. 1840 zu Lützen, besuchte von 1857 bis 1860 das Leipziger Conservatorium, lebte hierauf als praktischer Musiker in Bern und übernahm 1866 die Musikalienhandlung von O. Bomnitz in Leipzig. Zugleich trat er als Mitglied in das Orchester des Gewandhauses. Seiner rückhaltlosen Verehrung für Rich. Wagner und der daraus hervorgegangenen engen geschäftlichen Verbindung mit diesem Meister verdankt F. hauptsächlich den weit verbreiteten Ruf, den er sich in verhältnissmässig kurzer Zeit erworben hat.

Fritzsche, Martin, ein ums Jahr 1593 zu Dresden lebender Musiker, gilt als Componist des dem Caspar Fugger zugeschriebenen Choraltexes: »Wir Christenleut etc.« dessen Melodie: *g b a g* beginnt. Der erste Einzelnabdruck des Liedes stammt aus dem J. 1589 als Nummer einer »Comödie von der Geburt Christi«, die am Brandenburger Hofe unter Johann Georg im genannten Jahre aufgeführt worden ist. Zuerst als Choral findet sich dieses Lied im Dresdner Gesangbuch von 1594.

Frivolo (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung leicht, leichtfertig.

Frizzi, B., Arzt und Ingenieur zu Triest, ist musikalisch bekannt durch seine Schrift: »*Dissertazione di biografia musicale*« (Triest, 1805).

Frobese, ein Sänger, der in den Jahren von 1706 bis 1708 zu Berlin in königl. preussischen Diensten stand und bei Gelegenheit der damals begangenen Hochzeitsfestlichkeiten bei Hofe namhaft gemacht wird.

Fröhlich, Friedrich Theodor, talentvoller und fruchtbarer Componist, geboren am 25. Febr. 1803 zu Brugg im schweizerischen Canton Aargau, erhielt durch seinen Vater, einen Lehrer der dortigen Stadtschule, eine sorgfältige wissenschaftliche Erziehung, Musik nebenbei betreibend. Vom Gymnasium zu Zürich ging F. im Herbst 1822 nach Basel, um auf dortiger Hochschule die Rechte zu studiren. Seine Musikliebe trieb ihn schon damals dazu, in Concerten mitzuwirken, Lieder und Clavierstücke zu setzen, ja sogar als Naturalist ein Passionsoratorium zu componiren. Zu Ostern 1823 bezog er die Universität zu Berlin, wo er so mächtige musikalische Anregungen fand, dass er in den heftigsten Zwiespalt zwischen Neigung und Lebensberuf gerieth, in Folge dessen erkrankte und im Sommer 1825 in seine Heimath reisen musste. Hier gab er sich der Tonkunst ganz hin, componirte fleissig und gründete einen Gesangverein, den er leitete, sowie eine Streichquartett-Gesellschaft, in welcher er mitwirkte. Dadurch auf ihn aufmerksam geworden, schickte ihn die Regierung seines Cantons auf ihre Kosten nach Berlin, wo er von 1826 bis 1830 bei Zelter, Bernh. Klein u. s. w. gründliche musikalische Studien machte und überhaupt die künstlerischen Genüsse der Hauptstadt ganz und voll auf sich einwirken lassen konnte. Als städtischer Musikdirektor wurde er hierauf nach Aarau zurückberufen und documentirte seine Geschicklichkeit und seinen Fleiss dadurch, dass er nicht allein einen Vocal- und einen Instrumentalverein heranzog und leitete, den Gesangunterricht an der Canton- und Stadtschule gab und viele Privatlectionen ertheilte, sondern sich auch noch eifrig mit compositorischen Arbeiten befasste und Sinfonien, ein Passions- und Weihnachts-Oratorium, eine Pfingstcantate, ein zwölfstimmiges Miserere, 20 Motetten, 50 Chorlieder und zahlreiche ein- und mehrstimmige Gesänge schrieb, welche letzteren auch zum Theil im Druck erschienen. Bewundernswerth erscheint diese Leistungsfähigkeit, wenn man bedenkt, dass F. nur eine sechs-jährige amtliche Thätigkeit vergönnt war, denn er starb schon am 16. Oktbr. 1836 zu Aarau.

Fröhlich, Georg, ein musikliebender Dilettant des 16. Jahrhunderts, um 1500 zu Länitz geboren, war anfänglich in kurpfälzischen, und dann zehn Jahre in nürnbergischen Kanzleidiensten. Darauf lebte er zwölf Jahre als Stadtschreiber und Kanzleidirektor zu Augsburg, wurde jedoch 1548 vom Kaiser Karl V. entlassen, privatisirte längere Zeit in Kaufbeuern und wurde 1554 wieder nach Augsburg berufen. Der Tod muss ihn aber in jener Zeit ereilt haben, denn er hat letzterwähnte Stellung nicht angetreten. F. hat eine Abhandlung »Vom Preiss, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunst Musica« (Augsburg, 1540) veröffentlicht, die in Beyschlag's »*Sylloge variorum opusculorum*« (Halle, 1728), im dritten Fascikel des ersten Bandes abgedruckt sich findet.

†

Fröhlich, Joseph, gediegener deutscher Componist und hochbedeutender didaktischer und theoretischer Musikschriftsteller wurde am 28. Mai 1780 zu Würzburg geboren. Nachdem er seinen Vater, einen Schulrector und gründlichen Musikkenner, schon um 1784 verloren hatte, wurde er 1792 in das Erziehungsinstitut für arme Studirende im Julioshospitale zu Würzburg gebracht, wo er auch tüchtigen musikalischen Unterricht erhielt, so dass er 1801 als wirkliches Mitglied in der fürstbischöfl. Hofkapelle Aufnahme fand und seine musikalischen Uebungen gründlich weiterführen konnte. Jedoch vernachlässigte er seine wissenschaftlichen Studien, Philosophie und Rechtskunde, keineswegs. Im J. 1804 wurde er in Folge dessen zum Direktor des Harmonie-Musik-instituts an der Universität erhoben und trat zugleich als Privatdocent in die Section der allgemeinen Wissenschaften ein. Dies Musikinstitut verdankt ihm seine hohe Blüthe, indem er es nach mehreren Jahren zu einer allgemeinen

Landesschule der Musik umgestaltete, welche seitdem viele tüchtige Musiker heranerzog und auf die musikalischen Zustände in Baiern, die durch Aufhebung der Klöster (1811) sehr herabgekommen waren, segensreich und hebend mit einwirkte, dies nicht allein durch Unterricht von Seminarlehrern und Musiktalenten überhaupt, die sich in manchem Studienjahre bis zu 300 Zöglingen zusammenfanden, sondern auch durch Musteraufführungen auf dem Gebiete der geistlichen und weltlichen Tonkunst. Um der Gesamtbildung die nöthige Einheit und nachhaltige Einwirkung zu ermöglichen, schrieb er eine umfassende, von der Regierung adoptirte und empfohlene allgemeine Musikmethode, welche sich auf alle Musikzweige, auf Harmonie, Gesang, die Lehre aller Orchesterinstrumente und die Direktion von Instrumental- und Vocalchören ausdehnt. Auf wissenschaftlichem Gebiete war F. bereits 1811 zum ausserordentlichen Professor der philosophischen Facultät und im Laufe der Folgezeit zum ordentlichen Lehrer der Aesthetik und Pädagogik an der Würzburger Universität, sowie zum Mitgliede des Kreis-Scholarchats im unteren Mainkreise ernannt worden. In seinen Vorlesungen verfehlte er nie, den Einfluss der Musik auf Erziehung und Rhetorik zu betonen und zu beleuchten; sein System einer Encyclopädie der Musik- und Gymnasialstudien verdient noch heute der Berücksichtigung des Staats empfohlen zu werden. F. starb als Rector und Professor bei der philosophischen Facultät zu Würzburg am 5. Januar 1862. — Von seinen Compositionen sind erschienen: eine Serenade für Violine, Flöte, Clarinette und Fagott, Duos für Clarinette und Violine, ein vierhändiges Clavierconcert, Sonaten für Pianoforte und Violine u. s. w. Ausser diesen Instrumentalwerken hinterliess er im Manuscript: Sinfonien, eine Oper, zahlreiche Cantaten u. s. w. Gediogene Musikartikel und Recensionen von ihm befinden sich in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung, in der Zeitschrift »Cäcilia« und in der grossen Encyclopädie von Ersch und Gruber.

Fröhlich, Nanette, treffliche und talentvolle Pianistin und Sängerin, geboren 1797 zu Wien, erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht, ebenso wie ihre beiden weiterhin genannten Schwestern beim Chorregenten Hanss und machte bei Siboni gründliche Gesangstudien. Nachdem sie als Clavierspielerin vielfach öffentlich mit Beifall aufgetreten war, wurde sie 1819 als Gesanglehrerin an das Wiener Conservatorium berufen und wirkte auch in diesem Fache lange mit ausgezeichnetem Erfolge. — Ihre Schwester, Barbara F., geboren 1799 in Wien, als Altsängerin hochgeschätzt, verheirathete sich mit dem Flötenvirtuosen Ferd. Bogner und wurde später Musikmeisterin am adeligen Fräuleinstift zu Hernals bei Wien. — Die jüngste Schwester, geboren 1805 in Wien, machte ihre höheren Gesangstudien im Wiener Conservatorium, wo ihre Schwester Barbara zugleich ihre Hauptlehrerin war. Nicht ohne Erfolg debütierte sie nach ihrem Austritte aus dem Institute als Bühnensängerin in Sopranparthien und begab sich hierauf, um sich noch mehr zu vervollkommen, zu Siboni, der in Kopenhagen ansässig geworden war. Nach erneutem zweijährigem Studium trat sie mit grösstem Beifalle auf Kunstreisen durch Dänemark, Schweden und Norwegen als Concertsängerin auf und wandte sich 1829 nach Italien, wo sie besonders in den Theatern zu Venedig (1829) und Mailand (1831) sich mit ausserordentlichem Erfolge hören liess. Mit dem Titel einer königl. dänischen Kammersängerin kehrte sie hierauf nach Wien zurück, wo sie Gesangunterricht erteilte und bei grösseren Aufführungen sich als Solistin betheiligte.

Fröschel, ein in London wirkender deutscher Mechanikus, der ums J. 1795 der Harmonika einen Klangboden zufügte, wodurch er nicht nur dem Basse derselben eine ungemaine Stärke, sondern auch allen andern Tönen des Instruments eine grössere Klarheit verlieh. Die erste in dieser Art gebaute Harmonika wurde von Marianne Kirchgässner 1796 öffentlich vorgeführt. Vgl. Hamburger Correspond. vom November 1796. †

Froberger, Johann Jacob, neben Buxtehude der ausgezeichnetste und berühmteste deutsche Orgel- und Clavierspieler des 17. Jahrhunderts und als

Virtuose der Vorläufer Joh. Seb. Bach's, sowie seines Landsmannes Händel, wurde um 1635 zu Halle geboren, wo sein Vater Stadtcantor war und dem Sohne wahrscheinlich auch den ersten Musikunterricht ertheilt hat. Durch Vermittelung des schwedischen Gesandten beim deutschen Reiche, welcher auf seiner Durchreise den Knaben hörte und von der schönen Sopranstimme desselben entzückt war, kam F. um 1550 nach Wien, wo sich der Kaiser Ferdinand III. seiner annahm und ihn behufs höherer Musikausbildung nach Rom zu Frescobaldi schickte. Was F. diesem unvergleichlichen Meister verdankte, war hochbedeutend, so dass er alsbald nach seiner Rückkehr aus Italien 1655 vom Kaiser zum Hoforganisten in Wien ernannt wurde. Sein Spiel war grossartig, wie man es in Deutschland bisher noch niemals gehört, und die Kunst, sämmtliche Register zu verbinden, das Pedal wirkungsvoll anzuwenden und über ein Thema stundenlang in den kunstreichsten Combinationen zu präcludiren, soll in hohem Grade sein ausschliessliches Eigenthum gewesen sein. Auch das Clavier verstand er nicht minder kunstfertig zu behandeln, wie er denn auch zu den Ersten gehört, die für dieses Instrument geschmackvoll zu setzen verstanden. Sein Künstler-ruhm verbreitete sich von Wien aus so schnell und weit, dass fremde Höfe häufige Einladungen an ihn ergehen liessen. So liess er sich auch in Dresden vor dem Kurfürsten Johann Georg II. hören, dem er zugleich die zum Vortrag gebrachten 18 Stücke, als Suiten, Toccaten, Capricen und Ricercaten im Manuscript überreichte und dafür mit einer goldenen Ehrenkette belohnt wurde. Im J. 1662 nahm F. in Wien einen längeren Urlaub, um in Paris und London aufzutreten. Von dieser Kunstreise weiss man mit Gewissheit nur soviel, dass sie mit Abenteuern verknüpft war, indem der junge Meister zweimal, auf französischem Gebiete und in der Nordsee, Räufern in die Hände fiel und im ärmlichsten Aufzuge endlich in London anlangte. Was eine gespreizte Phantasie mit den dürftigsten Notizen zu beginnen vermag, und wie eine solche wissenschaftliche Werke blasphemirt, das beweist die behaglich breite Darstellung dieser Reise bis auf Fétis und noch weiter, ganz besonders in Schilling's Universallexikon. In London soll F. unerklärlicher Weise erst längere Zeit als Balgtreter beim Hoforganisten gedient haben, ehe er erkannt und mit den grössten Ehren überhäuft wurde. Fest steht, dass er mit englischem Golde reich beladen nach Wien zurückkehrte, dort jedoch erfahren musste, dass er die Gunst des Kaisers vollständig verloren habe. Im höchsten Grade gekränkt, forderte er selbst seine Entlassung, die er unter ehrender Anerkennung seiner Wirksamkeit als Hoforganist und Lehrer schnell erhielt und zog sich nach Mainz zurück, wo er verschollen und von der Welt fast vergessen, um 1695 starb. — Von seinen Compositionen hat F. keine einzige veröffentlicht. Erst nach seinem Tode erschienen im Druck: »*Diverse curiose e rarissime partite di Toccate, Ricercate, Capricce e Fantasia etc. per gli amatori di cembali, organi ed istromentia*« (Mainz, 1695, 2. Aufl. 1699) und »*Diverse ingegnossissime, rarissime e non mai più viste curiose partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande e Gigue di cembali, organi ed istromentia*« (Mainz, 1714). Ausserdem besass, wie Gerber behauptet, Mattheson handschriftlich ein merkwürdiges Werk in vier Theilen, in welchem F. »seine wundersamen Fata und Reise-Aventüren musikalisch exprimiret«. Den grössten Schatz F.'scher Compositionen besitzt die Hofbibliothek in Wien im Manuscript, nämlich: *VII Toccate, V Capricce e Canzone* in 35 Blättern und *Libro secondo, terzo e quarto di Toccate, Fantasia, Canzone, Allemande ed altre Partite*, zusammen 222 Blätter, von denen ganz besonders bemerkenswerth die letzte Partite des zweiten Buchs, eine Art Variationen, überschrieben »Auf die Mayerin« sein möchte.

Frohnleichnam oder **Fronlechnam** (altdeutsch), d. i. des Herrn Leib (lat.: *corpus domini Jesu Christi*), bezeichnet die geweihte, nach dem Lehrbegriffe der katholischen Kirche in den wirklichen Leib Jesu verwandelte Hostie. Die zufolge dieser Lehre seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts herrschend gewordene Anbetung der geweihten Hostie und insbesondere eine Erscheinung, welche die

belgische Nonne Juliana gehabt haben wollte, veranlasste zunächst den Bischof Robert von Lüttich 1246, die Hostienverehrung durch ein Fest für seine Diöcese anzuordnen, worauf Papst Urban IV. durch eine Bulle vom J. 1264 der ganzen Christenheit befahl, jenes Fest als Frohnleichnamfest (*Festum corporis Christi*) zu feiern. Ausgeführt wurde dieser Befehl aber erst, nachdem er auf dem Concil zu Vienne im J. 1311 durch Papst Clemens V. von Neuem eingeschärft worden war. Seitdem ist das Fest des F. das glänzendste unter den Festen der katholischen Kirche geworden. Der Natur der Sache nach müsste dasselbe auf den Gründonnerstag fallen; da es aber auf ein Freudenfest abgesehen war, das sich zur Charwoche schlecht schickte, so wurde als feststehender Tag der Donnerstag nach dem Trinitatisfeste festgestellt. Grosse Prozessionen, auf welche allerlei Lustbarkeiten folgen, sollen diesem Feste sein besonderes Gepräge verleihen. Nach allgemeiner Annahme rührt das poetisch-musikalische Officium der ganzen Festlichkeit von Thomas von Aquinum her, welcher vom Papste eigens damit betraut worden war. Die F.-Prozession ist die feierlichste im ganzen Jahre und wird am Festtage nach dem Hochamte, dann am achten Tage und an vielen Orten auch am Sonntage nach dem Donnerstag begangen und zwar in der Art, dass sie sich bei günstiger Witterung auch ausserhalb der Kirche durch die Strassen und Fluren bewegt. Die Betheiligung des Sängerkhore daran besteht in der Absingung von bezüglichlichen Hymnen, von denen die Ritualien namentlich »*Pange lingua*«, »*Sacris solemniis*«, »*Verbum supernum prodiens*« und »*Salutis humanae sator*« bezeichnen. In Deutschland und einigen anderen Ländern ist es, trotzdem das römische Ritual es keineswegs vorschreibt, Gebrauch, das sogenannte Allerheiligste während des Festzugs an vier geschmückten, altarähnlichen Tischen (Stationen) niederzusetzen, die Anfangsverse der vier Evangelien zu singen, darauf kurze Gebete zu verrichten und ehe der Zug weiter sich bewegt, den Segen zu ertheilen. — Das Rituale Ratisbonense bezeichnet das Amt des Sängerkhore bei dieser Prozession folgendermassen: »*Ochorus musicus, deinde crux saecularis*«, d. h. vor dem Kreuze, das dem Säcularclerus vorgetragen wird, gehen die Sänger (in Chorkleidung); »*dum sacerdos discedit ab altari, chorus vel sacerdos cantare incipit hymnum: Pange lingua. Absoluto hymno, possunt cani psalmi aliquot, huic festo congruentes, uti: Credidi, Laudate dominum de coelis etc., vel Sequentia: Lauda Sion. Quum ad primum (secundum) altare perventum fuerit, canitur aliquod Mottetum vel Responsorium.*« Hierauf hat der Chor nur auf die bekannten Versikel zu antworten. Beim Weggang vom ersten Altare singt der Chor den Hymnus: »*Sacris solemniis*«, beim Verlassen des zweiten und dritten Altars die Hymnen: »*Verbum supernum*« und »*Salutis humanae sator*«.

Froid, ein französischer Componist und Musiklehrer aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, über den der *Mercure galant* vom J. 1678 p. 55 berichtet: »*Un homme fort consommé en musique et qui fait de très habiles écoliers.*

Fromm, Andreas, ein deutscher Theologe, der, geboren um 1620 in der Mark Brandenburg, gestorben als Magister und Musiklehrer zu Strahow am 16. Octbr. 1683, ein bewegtes Leben führte, dessen Einzelheiten das comp. Gelehrten-Lexikon mittheilt. Er veröffentlichte an dem Orte seiner ersten Berufsthätigkeit, Stettin, 1649 einen musikalischen Actus »*De Divite et Lazaro*« mit 14 Stimmen für zwei Chöre und einen »*Dialogum Pentecostalem*« für zehn Stimmen.

Fromm, Emil, trefflicher deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 29. Januar 1835 zu Spremberg in der Niederlausitz, machte seine höheren musikalischen Studien auf dem königl. Institute für Kirchenmusik in Berlin, unter der speciellen Leitung von A. W. Bach, Grell und Schneider, worauf er, mit vorzüglichen Zeugnissen ausgestattet, 1859 Cantor an der Oberkirche und Gesanglehrer am Gymnasium zu Cottbus wurde. In dieser Stellung zeichnete er sich zugleich als Componist und Dirigent eines von ihm gegründeten Ge-

sangvereins so aus und erwarb sich um das musikalische Leben in der Stadt seines Berufs solche Verdienste, dass ihm vom Ministerium 1866 der Titel eines königl. Musikdirektors verliehen wurde. Im J. 1869 erhielt F. den Ruf als Organist an St. Nicolai in Flensburg, in welcher Stadt er abermals einen ergiebigen Wirkungskreis für seine echt künstlerischen Bestrebungen fand. Von seinen zahlreichen Compositionen kennt man ein Oratorium »die Kreuzigung des Herrn«, zwei Passionscantaten, Gesänge und Lieder und besonders, da durch den Druck verbreitet und vortheilhaft bekannt geworden, Stücke verschiedener Schwierigkeit und Studienwerke für Orgel.

Frommann, Johann Christian, deutscher Arzt und als koburgischer Landphysikus und Professor angestellt, veröffentlichte einen lateinisch geschriebenen Tractat »*De Fascinatione*« (Nürnberg, 1675), in dessen erstem Buche P. I. Sect. II. Cap. 3: »*De musicae vi in animata, bruta, homines, spiritus et morbose*« wissenschaftlich erörtert wird. †

Fromme, Valentin, deutscher Theologe, geboren am 22. Febr. 1601 zu Potsdam, studirte zu Wittenberg und starb als Superintendent am 2. April 1679 zu Alt-Brandenburg. In seiner 1665 herausgegebenen Schrift »*Isagoge philosophica*« im 3. Buche handelt er u. A. auch ausführlich über Musik. †

Frommelt, A., Prediger an der Garnisonkirche zu Berlin, ist der Componist von Liedern und zahlreichen, in der Zeit von 1821 bis 1835 erschienenen angenehmen Rondos, Potpourris, Tänzen u. s. w. für Pianoforte, die zu ihrer Zeit bei den Dilettanten sehr beliebt waren. Ausserdem hat er eine Schrift über die Würde und den civilisatorischen Beruf der Musik veröffentlicht.

Fronducci, Giovanni Battista, ein italienischer Componist aus Gubbio, der 1709 für das Theater zu Terni die Musik zu dem Drama: »*Impegna degli dei per le glorie d'Enea*« geliefert hat. †

Front (vom lat. *frons*, d. i. Stirn), s. Orgelfront.

Front nennt man ein kurzes Feldstück, das bei den Waffentübungen in der deutschen Armee in folgender Klangweise seine Verwerthung findet:



2.

Front-, Prospect-, Façade-Pfeifen nennt man alle in der Anschauungsfläche einer Orgel aufgestellten Schallröhren, die derartig geordnet werden, dass sie, in Feldern und Thürmen gruppiert, auf das Auge architektonisch einen wohlgefälligen Eindruck machen. Die F., wenn sie klingend sind, fertigt man gewöhnlich aus reinem englischen Zinn mit aufgeworfenen Labien an und polirt sie recht hell, damit sie den Einflüssen der Luft mehr trotzen; seltener finden blinde, versilberte, aus Holz nachgebildete Pfeifen hierzu Anwendung. Wenn man in früherer Epoche aus den verschiedensten Orgelstimmen einzelne Züge als F. benutzte, so hat man dagegen in neuerer Zeit dieser Gewohnheit entsagt und setzt nur offene Principalpfeifen dahin, weil diese in der Orgel herrschenden Register am stärksten wirken sollen und von hier aus unbehindert ihren Klang an den Schallraum geben müssen. Besonders trieb man im 17. Jahrhundert einen Luxus in der Ausputzug der F. Man vergoldete oft die in jedem Hauptfelde befindliche grösste Pfeife und formte Aufschnitt (s. d.) und Labien (s. d.) wie ein hässliches Menschenantlitz, weshalb solche Pfeifen gewöhnlich Monstres genannt wurden; jetzt sucht man durch die einfachste Gestaltung und Anordnung der F. dem veredelten Zeitgeschmacke zu genügen.

2.

Frontispice oder Fronton (franz., lat.: *frontispicium*), s. Principal.

Frontori, Luigi, italienischer Tonkünstler, geboren 1805 zu Cento, war Kapellmeister in Frosinone und hat als solcher im J. 1831 ein Buch veröffentlicht, welches den Titel führt: »*Le trenta tre giornate musicali etc.*«

Frosch (franz.: *hausse*) ist die Benennung eines Theiles des bei Geigen-

instrumenten verwendeten Bogens. Dieser am unteren Ende befindliche, gewöhnlich aus Ebenholz oder Elfenbein gefertigte Bogentheil, der in früherer Zeit wahrscheinlich die Gestalt eines F.'s hatte, dient dazu, die Pferdehaare, welche in demselben eingeleimt sein müssen, nach Belieben spannen zu können, was mittelst einer Schraube geschieht, die, sich in einer in dem F. befindlichen Mutter bewegend, eine bis ins Kleinste gewünschte Regelung gestattet. Die Grösse des F. ist bedingt durch die Grösse des Bogens. — Ferner wenden die Orgelbauer diesen Ausdruck für kleine hölzerne, keilförmige Klötze an, durch welche die Koppelung zweier Manuale bewirkt wird. Diese Klötzchen, zwischen den Manualen, die sie koppeln sollen, beweglich befestigt, haben die Breite einer Taste, erhalten zur Höhe die Entfernung der beiden zu koppelnden Manuale und an einem Ende die volle Breite der Entfernung, welche die bei der Koppelung vorwärts oder rückwärts zu schiebende Tastatur zwischen den beiden Ruhelagen zeigt. Durch die Tastaturverschiebung müssen sich die beweglich befestigten F. zwischen beiden Manualen hoch richten und den ganzen Raum zwischen denselben ausfüllen, damit, wenn man auf eine Taste des Obermanuals drückt, die darunter befindliche des Untermanuals sich ebenso tief nieder bewegt. Ausführlicheres über die Anwendung der F. in der Orgelbaukunst findet man in dem Artikel Schiebekoppel. Frösche mit bis über ihre Mitte hinausgehenden Einschnitten nennt man Gabeln oder auch Scheeren-Koppelhölzer und spricht demgemäss auch von einer Gabelkoppel (s. d.).

2.

Frosch, Johann, latinisirt Froschius, deutscher Theologe, ist der Verfasser eines Tractats: *»Rerum musicalum opusculum rarum ac insigne etc.«* (Strassburg, 1535), welches wahrscheinlich nach seinem Tode erschienen ist. Derselbe, für den Jugendunterricht bestimmt, giebt in neunzehn Kapiteln nur den Gesang Betreffendes und wird von Forkel als theilweise sehr gut gearbeitet bezeichnet. Wichtig sind die am Ende angefügten, überdies auch prachtvoll gedruckten vier- und sechsstimmigen Beispiele. — Auch ein Componist Namens F. ist aus jener Zeit anzuführen, von dem eine Sammlung weltlicher Lieder 1548 erschienen ist, wovon sich ein Exemplar noch in der Zwickauer Bibliothek vorfindet. Wahrscheinlich war der erstgenannte F. der bekannte Carmelitermönch aus Bamberg und Doctor der Theologie, der 1533 als Pastor zu Nürnberg an St. Sebald gestorben ist, doch lassen sich gegen diese Annahme fast ebensoviel berechtigte Gründe als dafür anführen.

†

Froschauer, Johann, dessen deutschen Namen statt des in den Wörterbüchern corrumpirten Froschoure erst Fétis retabliren musste, war einer der ältesten deutschen Notendrucker. Er arbeitete in der Zeit von 1496 bis 1501 in Augsburg, wo er auch sein erstes Notenwerk, Mich. Kiensbeck's oder Keinspeck's *»Lilium musicae planae«* druckte, welches, wie Stetten in seiner Kunstgeschichte behauptet, mit in Holz geschnittenen, unbeweglichen Noten angefertigt gewesen sei.

Frovo, Joaõ Alvarez, portugiesischer Musikgelehrter und Kirchencomponist, geboren 1608 zu Lissabon und daselbst 1671 als Kapellan und Bibliothekar des Königs Johann IV. gestorben, hat folgende theoretische Werke geschrieben: *Speculum universale, in quo exponuntur omnium ibi contentorum auctorum loci, ubi de quolibet musices genere disserunt, vel agunt.»* Tom. I. II (1651); *»Theorica e Practica da Musica«*; *»Breve explicação da Musica«* und *»Discursos sobre la perfeçao do diatessaron etc.«* (Lissabon, 1662). Nur das letztere seiner Werke scheint gedruckt zu sein, die andern befinden sich als Manuscript in der königl. Bibliothek zu Lissabon. Auch als Componist hat F. sich durch mehrere Hymnen, Messen, Lamentationen, Psalmen und Responsorien hervorgethan, jedoch scheinen nur wenige derselben noch in Bibliotheken versteckt zu sein. Vgl. Machado Bibl. Lus. Tom. II p. 586 und v. Blankenburg's Zusätze zu Sulzer Band II. Seite 517.

†

Früh, Gottlieb, ein guter Clavier- und Orgelspieler, geboren zu Mühlhausen um 1750, war daselbst Organist an der Hauptkirche zu St. Blasius und gab 1783 sechs leichte Claviersonaten seiner Composition heraus. Im Manuscript findet man von ihm in Thüringen noch hin und wieder einige Harfenconcerte, Sonaten und Orgelvorspiele vor. — Aus seiner Familie stammt **Armin Leberecht F.**, geboren am 15. Septbr. 1820 zu Mühlhausen. Derselbe erhielt neben der höheren Gymnasialbildung in seiner Vaterstadt einen guten musikalischen Unterricht. Um Theologie zu studiren, bezog er 1840 die Universität zu Jena und ein Jahr später die zu Berlin. Die musikalischen Anregungen, die in Berlin auf ihn einwirkten, äusserten einen so starken Eindruck auf ihn, dass er sein Fachstudium aufgab und sich ganz der Musik widmete, zu welchem Zwecke er u. A. bei S. W. Dehn Unterricht im Contrapunkt nahm. Nach Vollendung seiner Vorbereitung liess er sich in Berlin als Gesanglehrer nieder und beschäftigte sich eifrig mit der Composition. Im J. 1857 erfand er einen Apparat, von ihm Semeio-Melodicon genannt, der den Elementar-Musikunterricht, besonders in Schulen, durch Vereinigung der sichtbaren Notengestalt mit ihrer hörbaren Bedeutung erleichtern sollte. Durch einen Druck des Fingers nämlich auf den Notenkopf wurde der Ton der Note hörbar, und dem lernenden Gesangschüler wurde so durch die Wahrnehmung des Gesichts und Gehörs zugleich der Ton und seine Lage eingepreßt. Genauer über diese Erfindung ergeht sich ein Artikel in der Neuen Berliner Musikztg., Jahrg. 1857 Nr. 23 und 24. F. begab sich mit diesem Apparate auf Reisen, und es gelang ihm, überaus günstig lautende Gutachten von Fétis, Moscheles, Steph. Heller, Auber, Halévy, Dreyschock, Gathy, dem Berliner Tonkünstlerverein, dem Pariser Conservatorium u. a. w. zu erhalten, auf welche gestützt, er im Frühjahr 1858 nach Dresden zog, um eine eigene Fabrik für seine Apparate zu gründen. Dieses Unternehmen scheint jedoch an der Gleichgültigkeit der musikalischen Welt gegen diese Erfindung gescheitert zu sein. F. selbst lebt seit jener Zeit in Dresden als Componist und Musiklehrer. Von seinen Compositionen sind durch den Druck oder durch öffentliche Vorführungen bekannt geworden: eine Sinfonie, Gesänge und Lieder und die Opern: »Die Bergknappen«, »Die beiden Figaro«, »Der Stern von Granada«, »Nachtigall und Savoyarde«.

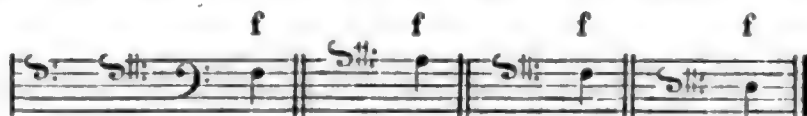
Frühof, Heinrich Wilhelm, ein musikgebildeter Dilettant, geboren am 15. Jan. 1800 zu Rudolstadt, zeichnete sich als guter Clavier- und Orgelspieler aus und hat auch Claviercompositionen verschiedener Art veröffentlicht.

Frühwald, Joseph, trefflicher deutscher Gesanglehrer, geboren am 19. Jan. 1783 im Pfarrbezirk der niederösterreichischen Stiftsherrschaft Göttweih, war seit seinem 10. Jahre Chorknabe in der Benedictiner-Abtei Göttweih, wo er gleichzeitig musikalischen Unterricht erhielt. Im J. 1798 kam er nach Wien, wo er bald darauf für kleine Tenorparthien im Leopoldstädter Theater engagirt wurde, hauptsächlich aber als Kirchensänger wirkte. Von Salieri empfohlen, wurde ihm 1807 ein Platz im Personal der Hofoper. Zehn Jahre später erhielt er die Stelle eines Professors der Gesang-Elementarklasse am Wiener Conservatorium und später, nach Philipp Körner's Tode, zugleich diejenige eines Gesanglehrers der Sängerknaben der k. k. Hofkapelle und eines ersten Choralisten.

Fruytlers, Jan (oder Jean), flamändischer Dichter und Musiker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, lebte um 1565 zu Antwerpen, und veröffentlichte u. A. daselbst: »*Ecclesiasticus oft the wise sproken Jesu des soons Syrach etc.*« (Antwerpen, 1565).

Fry, William, einer der vorzüglichsten der national-amerikanischen Componisten, geboren 1815 zu New-York, schrieb zahlreiche Orchesterwerke und Opern, die in seiner Heimath hochgeschätzt waren, aber nicht bis nach Europa gelangt sind. F. selbst starb im J. 1865 in Havanna.

F.-Schlüssel (franz.: *clef de fa*; ital.: *chiave di fa*), ein Zeichen, welches aus einem kreisförmigen Zuge besteht, um die, von unten gezählt, vierte Linie des Notensystems geschlungen wird und anzeigt, dass auf dieser Linie das *f* zu notiren ist. Da dadurch, dass *f* auf einer oberen Linie notirt wird, den



gangbarsten tieferen Tönen (Bass) des Tonreichs die Möglichkeit geschaffen ist, meist innerhalb des Systems eine Stelle zu erhalten, so giebt man dem F. auch den Namen Bassschlüssel. Ehemals setzte man diesen Schlüssel auf die dritte, vierte oder fünfte Linie, je nachdem die Klänge, welche notirt werden sollten, höher oder tiefer lagen, und nannte dem entsprechend den letzteren den tiefen-, den ersteren den hohen- und den mittleren schlechtweg den Bassschlüssel. Alle drei Schlüssel findet man noch häufig in Notendruckten aus dem 16. und 17. Jahrhundert vertreten. S. auch Notenschrift. O.

Fuchs, Aloys, einer der gründlichsten deutschen Musikkenner und ausübenden Dilettanten, geboren am 23. Juni 1799 zu Naase im österreichischen Schlesien, war der Sohn eines Schullehrers, von dem F. die Anfangsgründe des Singens und Clavierspiels erlernte. In seinem 11. Jahre wurde er als Sängerknabe in das Minoritenkloster zu Troppau gebracht, woselbst er sechs Jahre hindurch neben den Schulwissenschaften auch Generalbass, Orgel- und Violoncellospiel treiben durfte und wegen seines vom Blattlesens und seines unfehlbaren Treffens im Gesang in Ansehen stand. Im J. 1816 bezog er die Universität zu Wien, um die Rechte und Philosophie zu studiren. Als armer, auf sich selbst angewiesener Student gab er vielfach Unterricht und machte sich durch sein Musiktalent bei Gesangsvereinen und öffentlichen Aufführungen sehr nützlich. Dies brachte ihn in den Verkehr mit zahlreichen einheimischen und fremden Künstlern, die sein Musikwissen sehr förderten. Auch im Clavier- und Violoncellospiel brachte er es damals bis zur Bedeutsamkeit. Im J. 1823 fand F. eine Anstellung im Staatsdienste und wurde im Laufe der Zeit Concept-Adjunkt im k. k. Hofkriegsrath zu Wien. Als Beamter musste er seine Musikübung auf die wenigen Freistunden verlegen, erübrigte aber dennoch noch Zeit, um auch Musikgeschichte zu studiren. Die anhaltende Beschäftigung mit dem biographischen Theil derselben brachte ihn auf die Idee, sich eine Autographensammlung besonders der Musikwerke berühmter Componisten aller Völker und Zeiten anzulegen. Mit beharrlicher Geduld, mit Geldopfern und wissenschaftlich systematisch verfahrend, gelang es ihm, einen Manuscriptenschatz und nebenbei eine Porträtsammlung von Musikern, Dilettanten, Instrumentenmachern u. s. w. zusammenzubringen, wie sie fast einzig in ihrer Art dasteht. Aus diesen Sammlungen schöpfte er zugleich vielfach einen werthvollen Stoff zu bisher ganz unbekannt gewesenen Mittheilungen über verschiedene Meister, besonders über Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven, die er in Wiener und Berliner Musikzeitungen verwerthete. F. und seine Sammlungen wurden ein Centralpunkt für den Wien besuchenden Musikforscher, der einem solchen oft reiche Ausbeute bot. F. starb am 20. März 1853 zu Wien. Viele Jahre hindurch war er auch als Basssänger Mitglied der Hofkapelle gewesen. Seine mühsam zusammengebrachten Sammlungen wurden leider durch Einzelverkauf überall hin zerstreut.

Fuchs, Georg Friedrich, geschickter deutscher Harmoniemusik-Componist, geboren am 8. Decbr. 1752 zu Mainz, wurde schon als Knabe zu fleissigen Uebungen auf Clarinette, Fagott und Horn angehalten und erhielt im vorgerückteren Jugendalter bei Cannabich Compositionsunterricht. Bald darauf wurde er Militär-Musikmeister in Zweibrücken, welche Stelle er 1784 aufgab, um sein Heil in Paris zu versuchen. Dort erwarb er sich durch seine Fähig-

keiten und Kenntnisse einen so guten Ruf, dass er bei Gründung des Conservatoriums den ersten zwölf Lehrern beigelegt wurde, welche die Musiker für die Armeen der französischen Republik zu bilden hatten. Bei der Reform dieses Instituts im J. X. der Republik wurde er seiner Lehrerstellung enthoben und sah sich ausschliesslich auf kümmerliche Einkünfte durch Arrangements für Harmoniemusik angewiesen. Er starb am 9. Oktbr. 1821 zu Paris, fast vergessen, nachdem er noch zwei Jahrzehnte zuvor unter den Ersten seines Fachs gegläntzt hatte. Seine Compositionen bestehen in Stücken aller Art, besonders Märschen für Harmonieorchester, Concerten für Flöte, Clarinette und Horn, Quartetten, Trios und Duos für Blasinstrumente und auch sechs Streichtrios. Seine Arrangements repräsentiren eine auch nicht annähernd zu bestimmende grosse Zahl.

Fuchs, Heinrich, vorzüglicher deutscher Hornvirtuose und fruchtbarer Componist für sein Instrument, geboren am 18. Febr. 1791 zu Dessau, war in seiner Vaterstadt als herzogl. Kammermusiker angestellt, als welcher er am 14. März 1849 starb.

Fuchs, Julius, Pianist und Organist, bekannt als Organisator und Leiter von Monstre-Musikaufführungen, wurde 1836 zu Potsdam als Sohn des verdienstvollen Clavierlehrers und Organisten am Cadetteninstitut Georg Leberecht Dorius F. geboren. Schon 1846 liess er sich als Pianist mit Mendelssohn's G-moll-Concert öffentlich in seiner Vaterstadt hören und bildete später mehrere Vereine, in deren Concerten seine ersten Compositionen zur Aufführung gelangten. Von 1852 bis 1856 Lehrer und Organist beim königl. Cadettencorps zu Potsdam, wurde er hierauf in derselben Eigenschaft nach Berlin berufen und machte sich dort durch eine zur 150jährigen Jubiläumsfeier des Berliner Cadettencorps geschriebene Festmusik für Soldatenchöre und Militärmusik in weiteren Kreisen bekannt. F. stiftete in Berlin den Berliner Dilettanten-Orchesterverein, sowie einen Gesang- und Orchesterverein bildender Künstler, mit denen vereinigt er grosse Aufführungen für patriotische Zwecke und bei patriotischen Gelegenheiten (1866 beim Einzuge der Truppen aus dem österreichischen Kriege u. s. w.) veranstaltete und durch öffentliche Aufrufe auch das grosse Publikum zu thätiger Mitwirkung anzuspornen suchte. Er gründete, um die Massen für musikalische Aufführungen heranzubilden, ein besonderes Musikinstitut, dessen grossartige Anlage aber auf Capitalien zählte, wie sie ihm nicht zu Gebote standen. Die von Fr. Mücke gestiftete Berliner Akademie für Männergesang wählte F. zum Direktor, der hierauf in mehreren Kirchenconcerten des Vereins auch als Orgelspieler öffentlich auftrat. Beim 14. Märkischen Volks-Gesangsfeste 1867 wurde F. von 64 Vereinen zum Direktor des Gesamt-Sängerbunds erwählt und 1868 als Delegirter zum nordamerikanischen Gesangsfeste nach Chicago entsendet. Den vorübergehenden Aufenthalt in Chicago verwandelte F. in einen bleibenden, gründete eine Sinfoniekapelle und stand bei Gelegenheit der Humboldt-, sowie der Beethovenfeier an der Spitze des Allgemeinen Sängerbunds, mit dem er auch grosse Musikaufführungen zum Besten der Verwundeten im deutsch-französischen Kriege veranstaltete. Bei dem grossen Brande in Chicago 1871 rettete F. nichts als das Werk einer fast zwanzigjährigen Thätigkeit, eine Monographie über die musikalische Literatur. Mit weiteren Organisationsplänen beschäftigt, lebt er noch gegenwärtig in Chicago. — Sein Halbbruder, **Karl Dorius Johannes F.**, geboren am 22. Oktbr. 1838 zu Potsdam, ist ein vorzüglicher Pianist und hat sich bereits durch selbstständige philosophische Untersuchungen bedeutende Verdienste um die Kunstästhetik erworben. Nachdem er von 1852 bis 1859 das Gymnasium besucht hatte, bezog er die Universität zu Berlin und studirte bis 1864 erst Theologie, dann Philosophie. Inzwischen trieb er auch mit dem grössten Fleisse höhere Clavierstudien bei H. v. Bülow und Harmonielehre bei Weitzmann, später Composition bei Kiel. Als Hauslehrer, u. A. beim Maler Steffek, wirkte er bis 1869 und gab gleichzeitig an der Neuen Akademie der Tonkunst

Clavierunterricht. Dort lernte er seine nachmalige Gattin Clara Werner, eine befähigte Sängerin, kennen, mit der er in Berlin und in den Provinzen Schlesien und Pommern Concerte gab. Im Juli 1869 übernahm F. die Organistenstelle an der St. Nicolaikirche in Stralsund, wo er seine auf Schopenhauer begründeten musikphilosophischen Principien ausbaute und durch eine gehaltvolle Dissertation »Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst« (Stralsund, 1869) sich den philosophischen Doctortitel der Universität Greifswald erwarb. Im J. 1871 kehrte F. nach Berlin zurück, ist daselbst als Pianofortelehrer und als musikalischer Schriftsteller thätig und in Concerten mit ausgezeichnetem Erfolge als geistvoller Interpret älterer und neuester Clavierwerke aufgetreten. Als Mitarbeiter des Musikalischen Wochenblatts hat er sich in längeren Artikeln mehrfach polemisch gegen die moderne Aesthetik vernehmen lassen. Ausser der genannten Dissertation, welche 1870 in zweiter Auflage zu Leipzig erschien, veröffentlichte er an selbstständigen Schriften: »Ungleiche Verwandte unter den Neudeutschen« (Berlin, 1868) und »Virtuose und Dilettant, Ideen über Clavierunterricht und über reproductive Kunst« (2. Aufl. Leipzig, 1870), welche letztere eine zum Theil glänzende Aufnahme fand. Der Veröffentlichung entgegen geht ein technisches Clavierwerk F.'s, betitelt »Logik der Hände«, ein Lexikon der elementaren clavieristischen Thätigkeit (Pentachord, Scalen, Drei- und Viergriffe), geordnet nach den Principien der Symmetrie der Claviatur, ferner nach dem der Congruenz zwischen ortsverschiedenen Tastanlagen des Claviers, endlich nach dem der Gradation der Schwierigkeiten und immerwährenden geistigen Selbstthätigkeit der Uebenden. Anerkennend hervorzuheben ist noch, dass F., obwohl von der sogenannten neudeutschen Parthei in der Musik begünstigt, kein Partheigänger, sondern überzeugungsgemäss nur der Wahrheit zu dienen beflissen ist.

Fuchs, Peter, trefflicher Violinvirtuose, geboren um 1750 in Böhmen, bildete sich in Prag aus, woselbst er bereits 1768 eine Rolle spielte und begab sich hierauf nach Ungarn. Im J. 1794 wurde er als Violinist der Hofkapelle in Wien angestellt und ertheilte nebenbei einen gründlichen Unterricht auf seinem Instrumente, der ihm viele Schüler zuführte, von denen mehrere sich später eines guten Rufs in der Musikwelt erfreuten. F. starb im J. 1804 zu Wien und hat als Componist ein Violinconcert, Sonaten für Violine und Violoncello und Variationen für Violine hinterlassen, die auch sämmtlich im Druck erschienen sind.

Fuchsschwanz, ist der Name eines Vexirregisters, welches an alten Orgeln häufig vorkam. Näheres siehe unter *Noli me tangere*.

Füchs, Ferdinand Karl, talentvoller deutscher Componist, geboren am 11. Febr. 1811 zu Wien, absolvirte seine musikalischen Studien am Conservatorium seiner Vaterstadt und trat zuerst mit zahlreichen Liedern hervor, die zwar nicht von Tiefe, aber von Sangbarkeit und Geschmack Zeugnis ablegten, so dass sie beliebt und in weiten Kreisen bekannt wurden. Auch seine in Wien zur Aufführung gelangte Oper »Gutenberg« bekundete viele treffliche Eigenschaften nach Seite des Angenehmen und Fliessenden hin, ermangelte aber origineller Schöpferkraft gänzlich. Aehnliches gilt von seiner zweiten Oper »der Tag der Verlobung«, die 1842 gegeben wurde. F. vollendete noch die Oper »die Studenten von Salamanca«, die jedoch keine Aufführung erfuhr, da der Componist selbst schon am 7. Jan. 1848 zu Wien starb. Er hinterliess den Ruf eines wahrhaft edlen Künstlers, dessen Lieder gänzlicher Vergessenheit vielleicht trotzen werden.

Führer (lat.: *dux* oder *subjectum*, ital.: *guida*, franz.: *sujet*) nennt man den Hauptsatz der Fuge, das Fugenthema, im Gegensatz zum sogenannten Gefährten. Näheres unter Kanon und Fuge.

Führer, Robert, vortrefflicher Orgelspieler und hochbegabter Tonkünstler überhaupt, geboren am 2. Juni 1807 zu Prag, wo er auch, besonders unter Leitung Wittasek's, seine Musikstudien machte. Noch Jüngling, erhielt er die

Stelle als Organist an der Kirche St. Veit, wurde 1830 zum Lehrer an der Prager Organistenschule und zehn Jahre später als Nachfolger Wittasek's zum Domkapellmeister ernannt. Leider brachte ihn ein fortgesetzt regelloser Lebenswandel schon 1843 auch um das letztgenannte ehrenvolle Amt, und er begab sich, in Prag gemieden, nach Salzburg, Baiern und Oesterreich. Nach seiner Ausweisung aus Baiern brachte er einige Zeit zu Braunau am Inn zu, bis er 1857 die Organistenstelle in Gmunden und Ischl erhielt, die er aber wieder nicht lange inne hatte. Unstät weiter wandernd, nahm er endlich in Wien einen bleibenden Aufenthalt und suchte als Lehrer und Musikschriftsteller zu wirken. In bedrängten Umständen starb er in einem Hospitale zu Wien am 28. Novbr. 1861. — Von seinen Compositionen erschienen zahlreiche Kirchensachen aller Art und Orgelstücke im Druck, ebenso theoretisch-didaktische Werke, als: »Praktische Anweisung zum regelrechten Erlernen des Pedalgebrauchs auf der Orgel«; »Musikalisch-liturgisches Handbuch zum Gebrauch für Chordirectoren«; »Praktische Anleitung zu Orgelcompositionen«; »Die melodisch-harmonische Verbindung der Tonarten nach den einfachsten und natürlichsten Formen«; »Lehrgang zur Erlernung der Harmonie und des Generalbasses«; »Anweisung zum Präludiren« u. s. w. Ausserdem sind noch Musikzeitungsartikel über ähnliche Fragen von ihm zu verzeichnen. Die Leichtfertigkeit, welche sein Leben und Schaffen bezeichnet, hat dem Werthe seiner Arbeiten grossen Abbruch gethan.

Fuëllana, Michael de auch **Fuenllana** geschrieben, ein spanischer, von seiner Jugend an blinder T. nkünstler des 16. Jahrhunderts aus Navalcarnero bei Madrid, veröffentlichte Stücke für Viola unter dem Titel: »*Orfenica lyra, libro de Musica para Viguela*« (Sevilla, 1554). †

Füllpfeife ist die häufig gebrauchte Benennung für eine nicht klingende (blinde) Pfeife, die nur zur Ausfüllung des Raumes oder als Zierrath mit in der Orgelfront steht.

Füllquinte hiess und heisst noch jetzt mitunter eine 1,66 Meter gross gefertigte Principalstimme, die wahrscheinlich ihrer Grösse und ihres scharfen Klanges wegen diese Benennung erhielt. Diese Stimme muss in ein Hauptmanual gesetzt werden, das viele starke Stimmen führt, indem es diesen eine vorzügliche Fülle zu verleihen vermag. Schilling in seinem »Universalexikon der Tonkunst« sagt von der Wirkung der F., dass diese Stimme in Verbindung mit Principal, 1 und 1,25 Meter gross, in schnellen Passagen benutzt, einen 2,5 Meterton von ganz eigenthümlichem und nicht unangenehmem Charakter gebe.

2.

Füllsack, Zacharias, oder Fullsack, ein deutscher Musiker, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts lebte und in Gemeinschaft mit Hildebrand »Aus-erlesene Paduanen vnd Galliardn zu 5 Stimmen, auff allerley Instrumenten zu gebrauchen etc.« (Hamburg, 1607) herausgegeben hat. †

Füllstimmen sind Stimmen, welche in Tonstücken, worin nicht sämmtliche Stimmen Hauptstimmen sind, den Hauptstimmen beigegeben werden, um die Harmonie zu füllen und den Klang abzurunden. So kann ein z. B. vierstimmiger Satz zwei Hauptstimmen enthalten, die etwa einen Kanon (s. d.) führen; dazu ist ein Bass, ausserdem noch eine vierte Stimme gesetzt, welche ihren ganz eigenen Gang nimmt und, ohne an dem Kanon weiter sich zu betheiligen oder sonst irgend als selbstständige Melodie hervorzutreten, nur den Zweck hat, die Harmonie vollständig auszudrücken. Diese vierte Stimme ist eine F. Aehnlich in freien Orchestersätzen die den Hauptmelodien beigegebenen untergeordneten Harmonie- und Klangausfüllungen; desgleichen in älteren, meist nur für eine Singstimme, ein obligates Instrument und Bass gesetzten Arien, die Harmonieausfüllungen durch die begleitende Orgel oder das Clavier. Zu bemerken ist noch, dass man den Bass an und für sich, auch wenn er nicht eigentlich Hauptstimme ist, nicht F. zu nennen pflegt. — Von dieser Art F., welche, wenn auch als Melodien unselbstständig, doch ihre eigenen, von

den Hauptstimmen verschiedenen Intervallenfortschreitungen haben, hat man die Verdoppelungsstimmen, welche man auch mitunter schlechtweg F. nennt, zu unterscheiden; Verdoppelungsstimmen haben nicht ihre eigenen Intervalle, sondern nur den Zweck, grössere Schallmasse und Klangmischungen zu erzeugen, so z. B. die Verstärkungen der Chorgesangstimmen durch Orchesterinstrumente im Einklang oder in Octaven; die Hinzufügung von Trompeten, Hörnern, Posaunen u. s. w., oder der Orgel an gewissen Stellen, nur zur Entwicklung einer grossartigen Klangmasse, nicht zur Completirung der in den Hauptstimmen schon vollständig ausgedrückten Harmonie.

Fünf als Ziffer (5) bezeichnet in der Generalbassschrift die fünfte Klangstufe, in der Kunstsprache *Quinte* genannt. Ueber eine Note gesetzt bedeutet diese Ziffer wohl auch, ebenso wie 3, den Dreiklang, und in der Instrumentenpraxis bei der Applicatur den fünften oder kleinen Finger.

Fünfer (lat.: *Numerus quinarium*), heisst eine aus fünf Takten bestehende Satzbildung im Periodenbau (s. d.).

Fünfstimmig nennt man einen Tonsatz aus fünf obligaten Stimmen. Einiges Nähere sehe man unter *Quintett* und *Vielstimmig*.

Fünftheilige Taktarten sind diejenigen, welche aus fünf Achtel- oder fünf Viertelnoten zusammengesetzt sind. Das moderne Gefühl sträubt sich unwillkürlich gegen derartige Zusammensetzungen, die ebenso wie die fünftaktigen Rhythmen der Melodie einen zwar absonderlichen, aber hinkenden Charakter verleihen. In der altgriechischen Musik ist diese Taktart entschieden weit häufiger in Anwendung gewesen, als in der jetzigen abendländischen. Als berühmt gewordenes Curiosum der fünftheiligen Taktart ist das bezügliche Sätzchen in der Tenorarie des zweiten Akts der Oper »Die weisse Dame« von Boieldieu anzuführen.

Fünf-Tönleiter oder **fünfstufige Tönleiter**. Nichts lag einer systematischen Feststellung bestimmter Klänge in einer Oktave näher, nachdem man Saiten als Tonzeuger entdeckt hatte, als durch Theilung einer Saite in zwei, und durch gleiche Theilung eines jeden dieser Theile in wieder zwei gleich grosse Abschnitte Versuche zu machen, ob man nicht einen neuen Klang erhielte, der sich dem Gefühle als ungleich von dem Grundklange kundgäbe. Jeder einzelne der kleineren Theile, wie auch zwei derselben, geben jedoch einen Klang, eine höhere Octave, der sich von dem Grundtone kaum unterscheiden lässt und deshalb auch seit frühester Zeit als ein gleicher Klang betrachtet wurde. Liess man jedoch drei Viertel der ganzen Saitenlänge tönend schwingen, so erhielt man die *Quarte* (s. d.). Ist also der Ton der ganzen Saite z. B. *H*, so ist der von Dreivierteln der Saite *e*. Die Saitenlänge, welche *e* ergiebt, als Grundsaiten betrachtend und ebenso tonzeugend weiter verfahren, erhält man den Klang *a*, der mit den beiden früher gewonnenen Tönen zusammen die *Dreitonleiter* (s. *Lyra*, dreisaitige) giebt. Da selbst dem ungeübtesten Ohre die Zahl dieser Klänge in der Octave bald zu gering erscheinen musste, und man zwischen diesen gelegene in der Kunst zu verwerthende Klänge festzustellen nicht der Willkür überlassen zu dürfen glaubte, so hat man wohl, um noch andere Klänge in derselben Octave zu erhalten, die Länge der den Ton *a* gebenden Saite verdoppelt, mit der *A* angehenden dieselben Theilungen angestellt, und die neugewonnenen Klänge: *d* und *g*, den vorhandenen zugefügt. Dadurch erhielt man die F.: *H, d, e, g* und *a*. — Erwägt man, dass die Griechen ihre Musikgesetze durch Ueberlieferung erhalten haben wollen, dass der eine ihrer Musikgelehrten diesen, der andere jenen Theil der Theorie als ältesten erklärte, der eine diese, der andere jene Erklärung für die Theorien versuchte; dass ferner die bekannten Vorforscher derselben, die Aegypter, wie auch andere Culturvölker, die Assyrer, Indier, Chaldäer und Perser, nur durch ihre Mythen und Gebräuche ein System der Klangentwicklung ahnen lassen, und endlich dass bei den Chinesen und Kelten in ihrem weiten räumlichen Auseinanderleben die Anwendung der F. sich in Gebrauch befand: so ist es fast gewiss,

dass ein vorhistorisches, sehr aufgeklärtes Geschlecht dies Princip der Tonzeugung kannte und, bis zu einem gewissen Grade hin verwerthet, für das damalige Geschlecht als anwendbar erachtete: dass aber bei seiner Auflösung die zerstreuten Ueberreste des Geschlechts einzelne Bruchstücke mehr praktisch als theoretisch mit sich genommen und mittelst Geheimlehre bewahrt haben. Für diese Annahme, so wie dafür, dass die F. einen Bildungsabschnitt der frühesten Geschlechter kennzeichnete, spricht der noch heute stattfindende Gebrauch dieser Tonleiter in China, die Verwerthung derselben durch die Kelten bis zu ihrem Verschwinden als Volk, das theilweise Vorhandensein derselben in der indischen Musik, sowie die in der der historischen zunächst liegenden Zeit bei allen arischen Völkern nachzuweisende Auslassung auch einzelner anderer Scalatöne der heutigen diatonischen Folge. Der Urgrund einer allgemeineren Einführung der F. ist derselbe, wie der unserer diatonischen Folge, denn sie besitzt, wie diese, nur zwei annähernd gleiche Intervalle (s. d.), die jedoch ihrer geringeren Zahl wegen den mit Klängen umzugehen ungewohnten Menschen gleiche Geistes- wie Körperschwierigkeiten bereiten mussten, wie etwa heute die unsrige uns. Diese in grösserer Einfachheit vorhandene Gleichheit, so wie noch andere mit der eigenen Kunstanschauung eng verbundene Nebenbedingungen bei der Tonzeugung, worüber die Artikel: Aegyptische-, Keltische-, Assyrische- und Indische Musik theilweise belehren, so wie ferner die angeborene Ehrfurcht vor dem Uralten: haben dies früheste Product der Musikultur bis in unsere Zeit erhalten. Dass übrigens selbst dem abendländischen Kunstgeschmacke nichts gerade Ungeniessbares geboten wird, wenn nur aus Elementen der F. zusammengesetzte Kunstschöpfungen vorgeführt werden, beweisen viele schottische Lieder, die sich einer fast ungetheilten Anerkennung erfreuen. Im Ganzen sind dies jedoch aussergewöhnliche Tondichtungen, die nur in ihrer Melodie diese Elemente aufweisen, in der Begleitung derselben findet man stets, wie Beethoven's Bearbeitungen solcher Weisen darthun, alle Klänge des abendländischen Tonkreises verwerthet. Wenn auch somit im Abendlande die F. jetzt nur als Seltenheit noch Anwendung findet, so denkt, wie schon erwähnt, das ganze Volk der Chinesen noch heute Musik in dieser Tonfolge, aber auch dort schon nagt der Zahn der Zeit an diesen überkommenen Grundpfeilern der Kunst und ein baldiges Verschwinden derselben aus dem dortigen öffentlichen Gebrauche ist nur noch eine Frage der Zeit.

C. Billert.

Fuëllana, s. Fuëllana.

Fuëntes, Francisco de Santa-Maria, ein spanischer Mönch des Jerusalemordens, gab ein theoretisches Werk, betitelt: »*Dialectos Musicos etc.*« oder »*Dialectos de Musique, où l'on expose les principaux élémens de l'Harmonie, depuis les règles du plain-chant, jusqu' à la Composition*« (Madrid, 1778) heraus.

†

Fuëntes, Pascal, hervorragender spanischer Kirchencomponist, geboren zu Albaida in der Provinz Valencia zu Anfange des 18. Jahrhunderts, war zuerst an der St. Andreaskirche in Valencia und von 1757 an Kapellmeister an der dortigen Kathedralkirche. Er starb am 26. April 1768 und war noch lange nach seinem Tode als Componist zahlreicher Kirchenstücke in ganz Spanien sehr angesehen und geschätzt.

Fürstenau, ein ausgezeichnetes deutsches Musikergeschlecht, dessen Glieder, soweit sie hier in Betracht kommen, sämmtlich Flötenvirtuosen ersten Ranges sind. Als der älteste ist Kaspar F. zu verzeichnen, geboren am 26. Febr. 1772 in Münster, dessen Vater ebenfalls Musiker und als solcher Mitglied der dortigen bischöflichen Kapelle war. F.'s Erziehung lief auf eine gleiche Berufswahl hinaus, denn er musste bei seinem Vater Oboeblasen erlernen. Er hatte sich auch bereits eine bemerkenswerthe Fertigkeit auf diesem Instrumente erworben, als sein Vater starb, und Anton Romberg F.'s musikalische Weiterbildung übernahm. Gegen das Fagott, welches ihm Romberg aufdrängte, zeigte

F. die grösste Abneigung, wogegen er mit 13 Jahren das Flötenspiel mit solchem Eifer zu üben begann, dass er bald in das Militär-Musikcorps und als sechszehnjähriger Jüngling sogar in die bischöfliche Kapelle treten und dadurch seiner bedrängten Familie Subsistenzmittel verschaffen konnte. Neben den praktischen Studien, die er fleissig weiter betrieb, widmete er sich damals zuerst auch bei Jos. Antony in Münster der Composition. Seine erste, sehr erfolgreiche Kunstreise unternahm F. 1793 durch Deutschland; dieselbe brachte ihm 1794 die Stelle eines ersten Flötisten der Hofkapelle in Oldenburg, in welcher Eigenschaft er später auch Lehrer des Herzogs wurde. Als 1811 diese Kapelle aufgelöst wurde, begab sich F. mit seinem Sohne und Schüler Bernhard (s. weiter unten) auf weite Kunstreisen, die ihm als Virtuosen und geschickten Componisten für sein Instrument einen Weltruf verschafften. Er starb am 11. Mai 1819, als ihn der Zufall zum Besuche seiner Familie nach Oldenburg geführt hatte. Von seinen zahlreichen Compositionen kennt man Concerte, Fantasien, Rondos, Variationen, Potpourris u. s. w., im Ganzen etwa 60 verschiedene Werke. — Sein Sohn, Anton Bernhard F., geboren am 20. Octbr. 1792 zu Münster, überstrahlte noch den Vater an Geschicklichkeit und Ruhm. Seine ersten Spolien errang derselbe in einem Hofconcerte zu Oldenburg, in welchem er, kaum sieben Jahr alt, als Solist auftrat. Der Herzog beschenkte ihn in Anerkennung seiner Leistungen mit einer kostbaren Flöte, auf der er sich seitdem häufig in Oldenburg und Bremen hören liess. Der Unterricht in der Compositionslehre, den er seit seinem neunten Jahre genoss, war mangelhaft; ein eifriges Selbststudium hat ihn in dieser Beziehung am Meisten gefördert. Im J. 1803 reiste er mit seinem Vater zu sehr einträglichen Concerten nach Hamburg und Kopenhagen, 1805 durch das nordöstliche Deutschland nach St. Petersburg und in ähnlicher Art fast in jedem Jahre nach anderen näher oder entfernter gelegenen Musikstädten, die F.'s Talent und Fertigkeit enthusiastisch anerkannten. Von Auflösung der Hofkapelle in Oldenburg an, der er seit 1804 als wirkliches Mitglied angehört hatte, datirt der europäische Ruhm F.'s. Den Anstrengungen vieler und weiter Reisen aber nicht gewachsen, nahm er 1817 eine feste Anstellung im städtischen Orchester zu Frankfurt a. M., wo ihn der Umgang mit Vollweiler in theoretisch-musikalischer Hinsicht stark vorwärts brachte. Sein reiselustiger Vater entriss ihn aber schon 1818 der Frankfurter Musse, und er liess sich in jenem Jahre in Aachen, wo gerade der Congress tagte, Süddeutschland und Holland, 1819 noch in Ostfriesland hören, als sein Vater starb und die ihm bald darauf angetragene Stellung als königl. sächsischer Kammermusiker ihm endlich Ruhe und einen gesicherten Posten verhiess. Nachdem er ein gefährliches Scharlachfieber in Oldenburg überstanden hatte, siedelte er 1820 mit der Mutter und der zahlreichen Familie nach Dresden über, wo er sehr ehrenvoll aufgenommen wurde. Auch seitdem noch liess er sich auswärts oft hören und bewundern, während er in Dresden seinem Amte und der Heranbildung talentvoller Schüler lebte, unter denen sein Sohn Moritz obenan steht. Seine merkwürdigste und historisch berühmt gewordene Kunstreise war diejenige, welche er im J. 1826 mit C. M. v. Weber nach London unternahm, und von welcher der letztere nicht mehr wiederkehren sollte. F. selbst starb als erster Flötist der königl. sächsischen Hofkapelle am 18. Novbr. 1852 in Dresden. Er war ebenfalls ein sehr fruchtbarer Componist und Bearbeiter für sein Instrument, und es sind seit 1820 etwa 150 Werke von ihm, bestehend in Concerten, Fantasien, Rondos, Variationen, Etüden, Transcriptionen, Duetten, Trios, Quartetten u. s. w. erschienen, die meist einen hohen Rang in der modernen Flötenliteratur einnehmen. Auch zwei vortreffliche und praktische Flötenschulen verdanken ihm die angehenden Virtuosen. Mehrere gediegene Aufsätze über Flötenspiel und Einschlägiges hat er ausserdem für die Allgemeine musikal. Zeitung verfasst. — In seinem bereits genannten Sohne Moritz F. findet sich die musikhistorische Gelehrsamkeit als unterscheidendes Merkmal von seinem berühmten Vater und Grossvater, neben

der Virtuosität auf der Flöte vorzüglich ausgeprägt. Geboren zu Dresden am 26. Juli 1824, erhielt er eine vorzügliche wissenschaftliche und musikalische Ausbildung und trat zuerst am 26. Oktbr. 1832 als Flötist in einem Concerte seines Vaters in Dresden mit grossem Beifalle öffentlich auf. Seitdem machte er mit seinem Vater fast jährlich erfolgreiche Concertreisen, bis er am 1. Jan. 1842 als Flötist in die Dresdener Hofkapelle trat. Nicht allein, dass er dort in die erste Stelle bei seinem Instrumente aufrückte, also den seiner Tüchtigkeit entsprechenden Platz als würdiger Nachfolger seines Vaters erhielt, so blieben seine gründlichen Forschungen auf musikliterarischem Gebiete, die hauptsächlich der Musikgeschichte Sachsens galten, nicht unbemerkt, und er wurde 1852 zum Custos der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen ernannt und später auch durch das Ehrenkreuz des Albrechtsordens ausgezeichnet. Seine eingreifende Thätigkeit in dieser Stellung, sowie als Lehrer am Conservatorium ist von lokaler sowohl wie auch von allgemeiner Bedeutung. Zahlreiche seiner Abhandlungen in Fach- und anderen Zeitungen haben manchen dunklen Punkt in der Kunstgeschichte, nicht bloß Sachsens, zuerst in das rechte Licht gerückt. Von grösseren seiner literarischen Arbeiten erschienen: »Beiträge zur Geschichte der königl. sächsischen musikalischen Kapelle« (Dresden, 1849) und »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« (2 Bde., Dresden, 1861 und 1862).

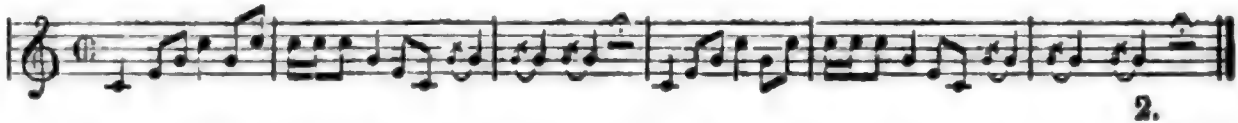
Fürstner, Adolph, Inhaber einer der grösseren deutschen Musikverlagshandlungen, geboren am 2. Jan. 1835 zu Berlin, begründete daselbst am 1. Jan. 1868 sein Geschäft. Durch grosse Regsamkeit, Umsicht und technische Kenntniss brachte er dasselbe schnell zu hervorragender Blüthe, hauptsächlich mit dadurch, dass er als der Erste, durch Uebnahme von Commissionslagern der renommiertesten Verlagsfirmen in Paris und London, einen regeren internationalen Musikverkehr anbahnte. Im August 1872 vereinigte er durch Ankauf den C. F. Meser'schen Verlag in Dresden mit dem seinigen, wodurch er Eigenthümer der Wagner'schen Opern »Rienzi«, »der fliegende Holländer«, »Tannhäuser« und vieler älterer gediegener Compositionen wurde. Der Verlagscatalog F.'s weist in Folge dessen gegen 1800 Nummern auf, unter denen sich, dem internationalen Charakter entsprechend, auch die Hauptwerke von Gounod, Ambr. Thomas, Gevaert und einiger russischen Operncomponisten befinden. Von hervorragender Bedeutung ist ausserdem die bis auf 48 Nummern angewachsene und in vielen deutschen Musikschulen für den Unterricht eingeführte »Bibliothek älterer und neuerer Claviermusik«, kritisch revidirt von Franz Kroll, ein gründliches und gediegenes Sammelwerk deutschen Fleisses und deutscher Sorgfalt, geworden.

Püssig, s. Fuss.

Fußtsch, Joachim Joseph, vortrefflicher deutscher Violoncellist und gründlicher Componist, geboren zu Salzburg am 12. Aug. 1766, erlernte beim Chorregenten der städtischen Pfarrkirche Jacob Freistädler die Elemente des Gesangs, worauf er 1775 als Chorknabe Aufnahme im Kapellhause fand und acht Jahre hindurch, bis zur Mutation seiner schönen Altstimme, den mit dieser Anstalt verbundenen Unterricht in wissenschaftlichen und künstlerischen Disciplinen genoss, so im Violinspiel den des Hofviolinisten Hafeneder, später Leopold Mozart's. Nachdem er 1784 aus dem Kapellhause entlassen worden war, übte er sich autodidaktisch auf dem Violoncello und zwar mit solchem Erfolge, dass er nach dem Tode des Hofvioloncellisten Ant. Ferrari dessen Stelle erhielt, gleichzeitig aber noch auf erzbischöflichen Befehl bei Luigi Zardoni, der eigens auf ein Jahr aus Verona verschrieben worden war, die höheren Studien auf seinem Instrumente machen musste. Nun studirte auch F. beim Abbate Luigi Gatti Generalbass und empfing die Unterweisungen Mich. Haydn's in der Compositionslehre. Er selbst schrieb im Laufe der Zeit Concerte, Sonaten, Uebungsstücke, Solos u. s. w. für Violoncello und für Violoncello und Bass, die aber nicht im Druck erschienen sind. Veröffentlicht hat er über-

haupt nur drei- und vierstimmige Gesänge für Männerchor, mit denen er sich in die Reihe derjenigen Componisten stellt, die zuerst diese Stylgattung pflegten.

Füttern, ein Reitersignal, welches in der preussischen Armee durch die Trompete in folgender Art gegeben wird:



Fütterung nennen die Geigenbauer schmale Streifen Holz in dem Corpus der Violine, die oben und unten an die Zarge geleimt sind. Dieselbe ist nothwendig, damit die Decke und der Boden desto fester an dieselbe geleimt werden können. In schlechten Instrumenten fehlt die F. 0

Fuga, die lateinische und italienische Benennung der Fuge (s. d.) Die Musiksprache hat im Laufe der älteren Zeit folgende fremdländische mit F. zusammengesetzte Namen adoptirt: *F. aequalis motus* oder *F. recta*, eine Fuge mit Nachahmung in der gewöhnlichen ähnlichen Bewegung. — *F. a duo, a tre soggetti*, mit zwei, drei Subjecten. — *F. authentica*, wenn die Noten des Fugenthema's aufwärts schreiten. — *F. canonica* oder *F. totalis*, der eigentliche Kanon (s. d.). — *F. composita (recta)*, das Thema schreitet stufenweise fort. — *F. contraria* oder *F. per motum contrarium*, die Gegenfuge; die Nachahmung geschieht gleich von vornherein in der Gegenbewegung. — *F. doppia*, die Doppelfuge, eine Fuge mit zwei Themen. — *F. homophona*, mit im Einklang erfolgender Beantwortung und Nachahmung. — *F. impropria* oder *F. irregularis*, uneigentliche, nicht ganz streng gearbeitete Fuge, mit willkürlicher Einrichtung. — *F. incomposita*, das Thema schreitet sprungweise fort. — *F. in consequenza*, soviel als Kanon (s. d.). — *F. in contrario tempore*, eine Fuge auf entgegengesetztem Takttheile, soviel wie *F. per arsin et thesin* (s. weiter unten). — *F. inversa*, die von Anfang bis Ende mit allen Zwischenharmonien nach dem doppelt verkehrten Contrapunkt gearbeitet ist, also mit Verkehrung der Stimmen in die Gegenbewegung gebracht werden kann. — *F. libera* oder *F. soluta, F. sciolta*, mit freien Zwischensätzen. — *F. mixta*, in welcher mehrere Arten der Beantwortung (Verkehrung, Vergrößerung u. s. w.) untermischt angewendet sind. — *F. obligata*, strenge Fuge, allein aus dem Hauptsatze (und Gegensatze) entwickelt. — *F. per arsin et thesin*, mit Nachahmung im vermischtem Takttheile. — *F. per augmentationem*, mit Nachahmung in der Vermehrung. — *F. per contrarium simplex*, in welcher das Thema ohne besondere Berücksichtigung nur einfach auf anderen Tonstufen beantwortet wird. — *F. per contrarium reversum*, in welcher bei Umkehrung des Themas der Werth der einzelnen Noten stets derselbe bleibt. — *F. per diminutionem*, mit Nachahmung in der Verminderung. — *F. per imitationem interruptam*, mit unterbrochener Nachahmung. — *F. perfidiata* oder *obstinata*, in welcher hartnäckig nur eine Form verfolgt wird. — *F. periodica* oder *F. partialis*, mit freier periodischer Nachahmung (im Gegensatz zum Kanon) die gewöhnliche, regelrechte Fuge. — *F. per motum contrarium*, s. oben *F. contraria*. — *F. plagalis*, wenn das Thema herunterwärts schreitet. — *F. propria* oder *F. regularis*, die eigentliche, regelrechte Fuge. — *F. reale*, s. Tonale Fuge. — *F. recta*, s. oben *F. aequalis motus*. — *F. reditta*, der Fugensatz wird am Ende oder in der Mitte von allen oder einigen Stimmen auf kanonische Art geführt. — *F. retrograda*, der Gefährte tritt in rückgängiger (von hinten) und *F. retrograda per motum contrarium*, der Gefährte tritt noch ausserdem in verkehrter Bewegung auf. — *F. ricercata*, eine künstlich und weitläufig durchgearbeitete Kunst- oder Meisterfuge. — *F. soluta* oder *F. sciolta*, s. *F. libera*. — *F. tonale*, s. Tonale Fuge. — *F. totalis*, s. oben *F. canonica*.

Fugara (ital.), welche Benennung man auch zuweilen in der verstümmelten Form: *Fogara* oder *Vogara* vorfindet, ist der Name einer gewöhnlich im Manuale befindlichen flötenartigen Orgelstimme, die in neuerer Zeit weit weniger gebaut wird als früher, was wohl in der sehr engen Mensurirung derselben seinen Grund hat, welche veranlasst, dass die Pfeifen derselben nur mit vieler Mühe gut intonirend hergestellt werden können. Die Pfeifen der F., in Mensur (s. d.) und Höhe des Aufschnitts (s. d.) der *Viola da Gamba* (s. d.) genannten Orgelstimme am nächsten stehend, nur dass beide Eigenschaften bei derselben um ein Geringes kleiner sind, werden am Besten aus reinem englischen Zinn gefertigt. Man findet diese weichklingende, offene Labialstimme selten 2,5 metrig gebaut, in welcher Grösse sie sich nur zum Vortrage langsamer Stückchen eignet, häufiger 1,25 metrig. Letztere gestattet die Ausführung selbst schnellerer Tonsätze. Genauer bekannt ist die F. der St. Nikolai-kirchorgel zu Spandau; dieselbe ist 1,25 Meter gross. 2.

Fugato (ital.; lat.: *fuga irregularis*) d. i. das Fugato, der fugirte Satz, nennt man ein fugenartiges Tonstück, in welchem jedoch die zu einer eigentlichen Fuge, zu einer *Fuga regularis*, gehörenden Theile mehr oder weniger frei und willkürlich behandelt werden. Man findet dergleichen F.'s häufig in Sinfonien, Sonaten, Quartetten u. s. w., so im Trauermarsch der Eroica- und im Andantesatz der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven. Ein interessantes Vocal-F. innerhalb einer Oper bietet der sogenannte Spottchor im dritten Akte der »Hugenotten« von Meyerbeer dar.

Fuge (lat. und ital.: *fuga*, franz.: *fugue*), s. Kanon und Fuge.

Fuger, Theophilus Christian, geschickter deutscher Clavierspieler, geboren am 3. Juli 1749, liess sich 1782 als Musiklehrer in Tübingen nieder und veröffentlichte von seiner Composition Charakteristische Clavierstücke, eine Stylgattung, welche in damaliger Zeit, ganz im Gegensatz zu später, Anspruch auf die grösste Seltenheit erheben konnte.

Fuggire la cadenza (ital.), d. i. der Cadenz entfliehen oder ausweichen. S. Cadenz und Trugschluss.

Fughetta (ital.), eine kleine, leicht ausgearbeitete, nicht weit ausgeführte Fuge, meist weniger tiefen und ernsten Inhalts und dem entsprechend auf eine einzige Durchführung beschränkt. Für F. findet sich, aber sehr selten, auch der Name *Fugliotta*.

Fugirt nennt man einen Satz, der in Form der Fuge oder des Fugato gearbeitet ist. Dem Orgelmeister Frescobaldi wird nachgerühmt, er sei der Erste gewesen, der fugirt gespielt habe.

Fugs, St., nach Forkel's Vermuthung ein Mönch aus dem Mittelalter, von dem ein Werk »*De Musica ecclesiastica*« betitelt, noch um 1780 als Manuscript vorhanden war, da für dasselbe im Magazin des Buch- und Kunsthandels, Leipzig 1780, 3. Stück Seite 241 ein Verleger, aber, wie es scheint, vergeblich gesucht wurde. †

Fuhl, s. Fohi.

Fuhrmann, Martin Heinrich, gelehrter Tonkünstler und tüchtiger Musikpädagoge, geboren um 1670, war im Anfange des 18. Jahrhunderts bis zu seinem Tode um 1736 Cantor am Friedrich-Werder'schen Gymnasium zu Berlin. Er war ein grosser Verehrer Mattheson's und hat durch mehrere musikalische Schriften die Aufmerksamkeit seiner Zeit auf sich gelenkt, allerdings hauptsächlich durch seine scheinbar witzigen, in der That aber mehr rohen literarischen Klopffechtereien, welche jedoch eine gewisse Gelehrsamkeit im Stoff bargen. Von seinen Werken sind die verbreitetsten: »*Musikalischer Trichter*« etc. (Frankfurt a. O., 1706); »*Musica vocalis in nuce*, d. i. richtige und völlige Unterweisung zur Singkunst« (Berlin, 1728); beide Werke, umsichtig gearbeitete Singschulen, sprechen überaus günstig für ihren Verfasser, weit weniger jedoch folgende Schriften: »*M. H. F. G. F. C.*, Musikalische Strigel, herausgegeben zu Athen an der Pleisse« ohne Jahreszahl; »*Gerechte Wag-Schal*« etc. (Altona,

1728); »das in unsern Opern-Theatris und Comoedien-Bühnen siechende Christenthum und singende Heidenthum« etc., gedruckt zu Canterbury, 1728; »die an der Gotteskirche gebaute Satans-Capelle« etc. (1729) und »die von den Pforten der Hölle bestürmte, aber vom Himmel beschirmte Evangelische Kirche« (1730) u. v. a.

Fulbert, Bischof von Chartres, gestorben 1029, nicht zu verwechseln mit seinem Zeitgenossen, dem Trierer Mönch Flobertus oder Flopertus, hat Kirchenhymnen gedichtet und componirt, von denen eine im Text erhalten gebliebene »*In deum triumum*« betitelt ist. †

Fulda, s. Adam de Fulda.

Fullsack, s. Füllsack.

Fumagalli, Antonio, ein hervorragender italienischer Violinvirtuose der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der um 1782 auf einer Concertreise in das Ausland sich auch in Deutschland hören liess.

Fumagalli, Adolfo, einer der ausgezeichnetsten italienischen Pianofortevirtuosen und Saloncomponisten der jüngsten Zeit, geboren am 19. Oktbr. 1828 zu Inzago im österreichischen Oberitalien, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Mailand, wo speciell im Clavierspiel Angeleri sein Lehrer wurde und trat 1848 unter enormem Beifall zuerst in Mailand in die Oeffentlichkeit. Auf den nun folgenden Kunstreisen durch Italien, Frankreich und Belgien machte er ein ungeheures Aufsehen und erfuhr Huldigungen der ausgesuchtesten Art. Nach Italien zurückgekehrt, hatte er am 24. April und 1. Mai 1856 zu Florenz eben erst zwei glänzende Concerte gegeben, als er zwei Tage nach dem letzten, am 3. Mai, plötzlich und unerwartet starb. Von seinen Compositionen erschienen gegen hundert Clavierwerke, bestehend in Fantasien, Salonstücken, Etüden, Salontänzen und Arrangements für den Concertgebrauch; dieselben sind auf die glänzendste Bravour und Technik berechnet und tragen in der Erfindung einen zwar beschränkt sentimental, immerhin jedoch originellen Charakter. — Eine Tochter von ihm, Emma F., die auf dem Conservatorium zu Mailand ebenfalls zur Pianistin ausgebildet worden, ist im December 1872 zum ersten Male mit grossem Beifall in die Oeffentlichkeit getreten.

Fumagallo, Catarina, eine vortreffliche italienische Sängerin aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Laborde Erwähnung thut.

Funck, David, geschickter Virtuose auf verschiedenen Saiteninstrumenten und gründlich gebildeter Componist, wird von Mattheson und Walther zu den ausgezeichnetsten Tonkünstlern seiner Zeit gerechnet, der als Kirchencomponist von Bedeutung, dabei ein geschmackvoller Dichter und Mann von umfassenden wissenschaftlichen Kenntnissen war, aber an einem unregelmässigen, ausschweifenden Leben elend zu Grunde ging. Geboren um 1630 zu Reichenbach, fungirte er zuerst als Cantor daselbst, einige Jahre später, um 1660, als Secretär der Fürstin von Ostfriesland, berühmt bereits als Virtuose auf der Violine, der Bassviola, dem Clavichord und der Guitarre. Mit der Fürstin war er von 1682 an in Italien und kehrte, als dieselbe 1689 starb, nach Deutschland zurück, wo er ein bewegtes Wanderleben führte, bis er, etwa sechzig Jahre alt, die Stelle eines Organisten und Mädchenschullehrers zu Wohnsiedel erhielt. Unsittliche Attentate gegen seine Schülerinnen nöthigten ihn noch vor Jahresfrist bereits zur Flucht. In Schleiz, wo er von Allem entblösst ankam, nahm sich der regierende Graf, der ihn Clavier spielen hörte, seiner an, und versah ihn, als ihm die Steckbriefe auch dorthin folgten, mit Reisegeld. F. ging zunächst in das Schwarzburg'sche, wurde aber schon wenige Wochen später auf freiem Felde bei Arnstadt todt aufgefunden. — Von seinen Kirchencompositionen besass ein von ihm auch selbst gedichtetes Drama passionale, das jedoch Manuscript blieb, damals grossen Ruf in Deutschland. Im Druck erschien überhaupt nur von ihm eine Sammlung von Stücken für vier Bassviolen, betitelt:

»*Stricturae violae di gambicae ex Sonatis, Ariis etc.*« (1360) und ein theoretisches Werk »*Compendium musices*«.

Funck, Friedrich, latinisirt *Funccius*, deutscher Tonkünstler, war 1664 Cantor an der Johannisschule zu Lüneburg und darf als ein in der Musik sehr bewandertes Mann angesehen werden, wofür auch seine Bewerbung um die in Hamburg durch Thomas Selle's Tod erledigte Cantorstelle Zeugnisse ablegt. Von seinen Werken ist ein Elementarbuch: »*Janua latino-germanica ad artom musicam*« erhalten geblieben.

Fundamentalbass oder **Fundamentalstimme** (lat.: *fundamentum*, ital.: *fondamento*), s. Grundbass, Generalbass. — *Fundamentalis sonus* (lat.), der Grundton des Dreiklangs; auch der Basston der Zusammenklänge überhaupt. Als Fundamentaltöne bezeichnet man auch mitunter die Tonica, Quinte und Quarte einer Tonart.

Fundamental- oder **Fundamentbrett** nennt man bei der Orgel das obere, aus mehreren Stücken zusammengesetzte Brett einer Windlade oder eines Positivs, das 1,30 bis 1,74 Centimeter dick ist, und so viel runde Löcher enthält, als Pfeifen auf dasselbe gestellt werden sollen. Durch diese Löcher hat das F. ein siebartiges Aussehen und wird deshalb auch Sieb oder *Ocribrum* genannt. Letztere Benennung ist jetzt veraltet, war aber im 17. und 18. Jahrhundert, wo man glaubte, alle Begriffe nur scharf durch lateinische oder griechische Wörter bezeichnen zu können, allgemein gebräuchlich. Dieser Annahme entsprang auch die griechisch-lateinische Benennung des F. durch *Polystomaticum*, welche Kircher einführte. Die Haupteigenschaften des F. müssen sein, dass es aus festem Holze gefertigt ist, damit es sich nicht so leicht wirft, und dass es luftdicht die Lade schliesst.

2.

Fundamentalis (lat.), s. Principal.

Funèbre (franz.; lat.: *funebre*, ital.: *funerale*), d. i. zum Leichenbegängnis gehörig, traurig, düster, ein Beiwort für Trauermusiken überhaupt, für einschlägige Messen, Märsche u. s. w. insbesondere. Die *Missa funebre* oder Todtenmesse wird übrigens nicht minder häufig Requiem (s. d.) genannt.

Funk, Gottfried Benedict, ein verdienstvoller deutscher Schulmann und einsichtsvoller Kenner der Musik, geboren 1734 zu Hartenstein in der sächsischen Grafschaft Schönburg, war der Sohn des dortigen Diaconus und empfing seine wissenschaftliche Ausbildung auf dem Gymnasium zu Freiberg und auf der Universität zu Leipzig. Im J. 1756 wurde er Lehrer und Erzieher der Kinder des Hofpredigers J. A. Cramer in Kopenhagen, 1769 Lehrer an der Domschule zu Magdeburg, 1772 Rector an dieser Schule und erhielt 1785 den Titel eines Consistorialraths. Fast vergöttert von seinen Schülern, die später seine Büste in der Domkirche zu Magdeburg aufstellten und eine wohlthätige Stiftung unter seinem Namen an der Domschule begründeten, starb er am 18. Juni 1814 zu Magdeburg. Ein vielseitig und gründlich gebildeter und dabei aufgeklärter Theologe voller Berufstreue und Humanität, war er zugleich auch ein guter Sänger, fertiger Clavierspieler und überhaupt ein erfahrener Kenner der Tonkunst, wie auch drei Abhandlungen in seinen gesammelten »Schriften« (2 Bde., Berlin, 1820 und 1821) bekunden, welche die Ueberschriften führen: »Von der Musik als einem Theile einer guten Erziehung«, »Von der Musik überhaupt« und »Ueber die Musik beim Gottesdienste«. — Sein Bruder, Christian Benedict F., geboren am 3. Juli 1736 zu Hartenstein, war seit 1773 Magister und Professor der Naturlehre zu Leipzig und starb daselbst am 10. April 1786. Er ist der Verfasser einer lateinisch geschriebenen physikalischen Abhandlung: »*De sono et tonos*« (Leipzig, 1779), die später auch in's Deutsche übersetzt worden ist.

Funzioni (ital.), die Funktionen oder kirchengesetzlich vorgeschriebenen Amtsverrichtungen. Zu diesen gehören in musikalischer Hinsicht die Messen, Hymnen, Psalme, Sprüche und Oratorien, soweit sie dem Gottesdienste der katholischen Kirche als wesentliche Bestandtheile zugeordnet sind.

Fuoco (ital.), s. *Con fuoco*. Für letztere Vortragsbezeichnung findet sich auch mitunter das Adjectivum *fuocoso*.

Furchhelm, Johann Wilhelm, deutscher Componist des 17. Jahrhunderts, war zuerst Organist und Oberinstrumentist des Kurfürsten Johann Georg II. und dann Vicekapellmeister von dessen Nachfolger Johann Georg III. am Hofe zu Dresden. Von seinen Compositionen sind nur noch zwei Instrumentalwerke vorhanden, nämlich: »Auserlesenes Violin-Exercitium aus verschiedenen Sonaten, Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von fünf Parthien bestehend« (Dresden, 1687) und »Musikalische Tafelbedienung von 8 Instrumenten, als 2 Violinen, 5 Violen, 1 Violon nebst dem Generalbass« (Dresden, 1674).

Furetlère, Antoine, ein französischer Benediktiner, der 1688 im 69. Lebensjahre als Abt zu Chalivoy starb, gab einen »*Dictionnaire universel*« heraus, der mehrere Auflagen erlebte und auch Manches über Musik enthält. †

Furioso (ital.), d. i. rasend, wild, wofür auch häufig *con furia* als gleichbedeutende Vortragsbestimmung vorgeschrieben ist, bezeichnet in der Musik nicht sowohl eine Art der Bewegung, als vielmehr eine Art des Ausdrucks und wird in solchen Fällen als Beiwort gebraucht, z. B. *Allegro furioso*. Das erforderliche Wilde in Ausdruck sowohl wie in Bewegung wird aber kunstmässig nicht durch eine jähe übermässige Geschwindigkeit befördert; ein rauher, schroffer Accent im Vortrage entscheidet hier mehr als die rapideste Bewegung, und dieser wird von Seiten des Tonsetzers durch verschiedene aufgewendete Kunstmittel begünstigt. Dahin gehört die Anwendung übermässiger oder verminderter Intervallenschritte, weitgespannter Sprünge und ebenso chromatischer Fortschreitungen in der Melodie; ferner unerwartete, plötzliche, äusserste Klangverstärkungen, besonders accentloser Taktglieder, endlich auch Gebrauch vieler scharfen Dissonanzen, fremder, harter Ausweichungen, anscheinend regelloser Periodenbau u. s. w.

Furlanetto, Bonaventura, genannt Musin, kenntnisreicher und geschickter italienischer Tonsetzer, dessen Name sich bei Burney, Gerber, Winterfeld u. s. w. vielfach corrumpt in: Furnaletti, Furlante u. s. w. vorfindet. Geboren am 27. Mai 1738 zu Venedig, genoss er seinen ersten Musikunterricht bei seinem Oheim, dem trefflichen Orgelspieler Nicola Fromenti, studirte später Generalbass bei dem Priester Giacomo Bolla und beschäftigte sich autodidaktisch mit Contrapunkt und Fuge. Wissenschaftlich daneben im Jesuitencollegium ausgebildet, empfing er früh schon die Priesterweihe, beharrte aber bei der Musik und schrieb als Jüngling für die verschiedenen Kirchen Venedig's Musiken, die seinen Namen bald allgemeiner bekannt machten. In der Praxis des strengen Satzes scheint ihm damals Galuppi zur Hand gegangen zu sein. Bald vertraute man ihm die Stelle als Musikmeister der Mädchenklassen am *Conservatorio della pietà* an, welcher Posten sonst nur von älteren würdigen Lehrern bekleidet wurde. Seine Aufführungen mit Orchesterbegleitung in einer ausschliesslichen Besetzung durch Damen wurden so berühmt, dass man sich von nah und fern nach Zuhörerplätzen drängte. Bei der Besetzung der Organistenstelle am Dome San Marco wurde ihm zwar Bianchi vorgezogen, doch F. selbst 1794 durch die Ernennung zum provisorischen und am 23 Decbr. 1797 zum definitiven Vicekapellmeister an derselben Kirche entschädigt. Endlich folgte er auch dem ersten Kapellmeister Bertoni im Amte. Im J. 1811 als Lehrer des Contrapunkts am philharmonischen Institute in Venedig angestellt, verfasste er für Schulzwecke ein Lehrbuch des Contrapunkts und der Fuge, das sich jedoch nur in Abschriften unter seinen Schülern verbreitete. F. starb am 6. April 1817 zu Venedig. Eine biographische Würdigung widmete ihm Francesco Caffi in einem Buche, betitelt: »*Della vita e del comporre di Bonaventura Furlanetto detto Musin Veneziano*« (Venedig, 1820). — Von F.'s Werken, die sich, wie schon Burney bemerkt, nicht eben durch eine originelle Erfindungskraft auszeichnen, wohl aber durch

Gelehrsamkeit, verbunden mit Klarheit und Natürlichkeit des Styls, können angeführt werden die Oratorien »*La caduta delle mure di Gerico*«, »*La sposa de' sacri cantici*«, »*Il Tobias*«, »*Il voto di Jefte*«; ferner die dramatische Cantate »*Galatea*«, zwei Miserere, ein dreistimmiges *Laudate pueri* mit einer für Dragonetti geschriebenen obligaten Contrabassparthie; endlich die religiöse Cantate »*Il San Giovanni Nepomuceno*« und viele Psalme. Die Wiener Hofbibliothek besitzt von ihm ein Miserere für zwei Chöre mit Orchester, sehr pathetisch gehaltene Composition, ein vierstimmiges Magnificat mit Instrumentalbegleitung, ein eben solches sechsstimmiges Kyrie und mehreres Andere.

Furtarus, Gregorius, ein aus Bayern gebürtiger Tonkünstler und wahrscheinlich im 16. Jahrhundert wirkend, liess nach Walther eine »*Missa ad modulum Exoptata etc.*« des Scandelli drucken. †

Fusa, (lat.), der alte Name der Achtelnote, s. Notenschrift.

Fusée (franz.), eigentlich die Rakete, sodann der Sprunglauf, d. i. ein schneller Lauf in stufenweise auf- und abwärts steigenden gleichen Noten.

Fusella oder Fusellala (lat.), der alte Name der Zweiunddreissigtheil- und Vierundsechzigtheil-Note.

Fuss, ein Längenmaass, das bisher fast in jedem Staate Deutschlands eine andere Grösse hatte, war ursprünglich in seiner Feststellung in Sachsen das Normalmaass in der Orgelbaukunst. Dieser F. wurde besonders bei Fertigung der Schallröhren von Wichtigkeit, indem diese stets nach einem festen Maasse gebaut und bezeichnet werden mussten. Da aber in Bezug auf die Länge der Schallröhre, weil je nach der Weite derselben sich ihre Länge um Weniges verändert, die Verschiedenheit der F. nicht von sehr bemerkbarer Wirkung war, so machte es sich sehr bald, dass man überall nur der landesüblichen F. gedachte, wenn man über die Länge der Schallröhre sprach, indem man danach deren Weite gestaltete. Durch diese aus der Praxis hervorgegangene nominelle Gleichheit, so wie dadurch, dass eine offene Labialpfeife von 32' stets den Ton C_1 , eine von 16' das grosse C , eine von 8' das kleine c u. s. w. erzeugte, jede höhere Octave also durch eine halb so grosse Pfeife als die nächst tiefere gebildet wurde, kam es, dass man Register, welche mit einem dieser Klänge begannen, nach der Grösse der ersten Pfeife benannte, und demgemäss von einer 32-, 16-, 8- u. s. w. füssigen Orgelstimme sprach. Aus dieser Erfahrung entsprang ferner der Gebrauch, dass man jede Octave des Tonreichs nach der Röhrenlänge benannte, welche eine offene Labialpfeife vom Kern bis zur Mündung erhalten musste, die das tiefe c derselben angab. Man nannte hiernach die Töne von C_1 bis C die 32-, die von C bis c die 8-, die von c bis c^1 die 4-, die von c^1 bis c^2 die 2-füssige Octave u. s. w., und sagt ferner von irgend einem Klange, um zu bezeichnen, in welcher Octave derselbe vorkommt, er habe einen 16-, 8-, 4- u. s. w. Fusston. Letzte Bezeichnung hat besonders in der Fachsprache der Orgelbauer eine praktische Wichtigkeit, da alle Orgelregister ausser denen mit Labialpfeifen, gedeckte wie Rohrstimmen, nach dem Tone, welchen sie angeben, benannt werden; die Röhrenlängen derselben weichen nämlich stets sehr von den der offenen Labialpfeifen ab, wie aus den Artikeln Gedeckt (s. d.) und Rohrwerke (s. d.) zu ersehen ist. Nachdem allgemein im Deutschen Reiche seit 1872 das französische Längenmaass eingeführt ist, gemäss welchem der Meter (s. d.) als Grundgrösse angenommen wird, so ist von Anfang an in diesem Werke jede auf F. sich beziehende Bezeichnung unterlassen. Statt der Ausdrücke 32-, 16-, 8-füssig ist 5-, 2,5-, 1,25-metrig und überall für Fusston die Bezeichnung Meterton adoptirt. — Zweitens führen einige Theile von Tonwerkzeugen den Namen F. Die Orgelbauer gebrauchen diesen Ausdruck für einen Theil einer metallenen Pfeife aus der Klasse des Flötenwerks. Den kegelförmigen Untertheil einer solchen Pfeife nämlich, welcher stets aus stärkerem Metall als die Pfeife selbst gefertigt werden muss, den das unten etwas gerundete Mundloch (s. d.) erhält, damit er luftdicht in das kesselförmige Loch des Pfeifenstocks sich einfügt und der oben mit der Schall-

röhre verlöthet ist, nennt der Orgelbauer: den *Fuss* der Pfeife. Auch der untere Theil der Flöte (s. d.), auf welchem die *Dis-* und *Es-*Klappe befindlich, führt bei Instrumentbauern wie Musikern diese Benennung. — Drittens trägt diese Bezeichnung in der Poesie ein kleines aus mehreren Sylben bestehendes Versglied. Ein solcher Vertheil kann in der Musik zu einer bestimmten rhythmischen Schöpfung Veranlassung geben, ja er schafft sogar nach neuester Anschauung in Bezug auf die Cäsur (s. d.) der Töne, die, besonders in der dramatischen Kunst mit Worten eng verbunden vorkommen, gewisse melodische Gestaltungen. Die Anforderungen dieser F. in Bezug auf Ordnung der mit ihnen eng verbundenen Klänge ist jedoch so umfassender Natur, dass nur das Wesentlichste in den Artikeln *Metrik* und *Takt* angedeutet werden kann.

C. B.

Fussclavier, s. Pedal.

Fuss, Johann, ein begabter tüchtiger Componist, geboren 1777 zu Telna in Ungarn, zeigte schon frühzeitig musikalische Talente und wurde zunächst in Baja zum Sängerknaben herangebildet. Da er Schullehrer werden sollte, so gingen im Laufe der Jahre immer mehr die musikalischen Studien neben den wissenschaftlichen her. Seine erste Stelle war die eines Hofmeisters der Kinder auf einem Gute im Stuhlweissenburger Comitate, und da er dort im Hause auch ein kleines Theater vorfand, so befleissigte er sich, kleine dramatische Compositionen zu schaffen, ebenso wie er die Leitung des Dorfgottesdienstes übernahm. Die musikalische Uebung, die ihm in dieser Stellung gestattet war, befähigte ihn, das Amt eines Musikmeisters in Pressburg zu übernehmen und sich mit Aufführung eines Duodramas »Pyramus und Thisbe« bis in das städtische Theater wagen zu dürfen. Der glückliche Erfolg übertraf seine kühnsten Hoffnungen und feuerte ihn an, nach Wien zu gehen und bei Albrechtsberger eine strenge theoretische Schule durchzumachen. Nach und nach trat er nun mit Gesang-, Clavier- und anderen Instrumentalstücken, die selbst Haydn's Interesse erregten und denselben zu gutgemeinten praktischen Winken veranlassten, erfolghelb hervor. Als Kapellmeister an das Theater nach Pressburg zurückberufen, zeigte er auch als Dirigent Geschicklichkeit und hob die dortigen Opernverhältnisse wesentlich. Endlich wählte er Wien zum bleibenden Wohnsitz und wirkte dort ohne feste Anstellung als geschätzter Musiklehrer, sowie als dramatischer und Kirchencomponist; auch soll er Correspondenzartikel in die Leipziger allgem. musikal. Zeitung geliefert haben. Schon lange kränkelnd und von nicht gerade festem Körper, musste er seines Nerven- und Hämorrhoidalleidens wegen die Bäder in Ofen aufsuchen, wo er scheinbar Besserung und Aussicht auf Genesung fand. In Wien aber raffte ihn am 19. März 1819 ein bösesartiges Nervenfieber hinweg. — Im Druck sind von seinen Compositionen, die wirksam und correct sind, erschienen: Quartette und Trios für Blasinstrumente, Duos für Clavier und Violine, Pianofortesonaten zu zwei und vier Händen, Rondos, Variationen und Tänze für Clavier, Gesänge, Lieder und eine Pantomime. Ausserdem sind von ihm eine Messe und Kirchenstücke verschiedener Art, eine Ouvertüre zu Schiller's »Braut von Messina«, die Parodie »Pandora's Büchse, die Duodramen »Watwort«, »Isaak«, »Judith«, »Jacob und Rahel«, ferner die Operette »der Käfig«, Melodramen mit Chören und Gesängen und Gelegenheitscantaten bekannt geworden.

Fussloch nennt man in der Mechanik der Orgel die Oeffnung eines Pfeifenfusses oder Schallbeckers, mit der sie im Pfeifenkessel stehen, und durch welche der Wind in den Pfeifenfuss oder Schallbecher geht.

Fuss, Nicolaus, schweizerischer Gelehrter, geboren am 30. Januar 1755 zu Basel und zuletzt Adjunkt der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg, gab eine »Lobrede auf Euler« (Basel, 1786) heraus, die als Anhang ein Verzeichniss sämtlicher Schriften desselben enthält. †

Fusston, s. **Fuss**.

kirchenmässig als theatralisch, aber sehr prächtig. Das Concertiren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich grösstentheils aus Sätzen bestand, die auf dem Papier steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier im Grossen bei so zahlreicher Besetzung und in freier Luft eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, mit vielen kleinen Figuren und geschwinden Noten gezielter Gesang in diesem Falle gethan haben würde.« Ausserdem wurden übrigens noch bei dieser Gelegenheit das grosse Te deum am Krönungstage, sowie einige andere Compositionen von F. aufgeführt. Die Musik bildete überhaupt die Quintessenz aller der vielen Festlichkeiten, in denen sich damals die Prachtliebe der deutschen Kaiser gefiel. Sie war nicht etwa der Gegenstand einer blos flüchtigen Liebhaberei oder gar eine Modesache, sondern in Wahrheit ein Lebensbedürfniss; eine Opernvorstellung galt damals als eine Kunstaufgabe, zu deren würdiger Lösung man keine Kosten scheuen zu dürfen glaubte. F.'s Zauberoper »Alcina«, am 21. Febr. 1716 ebenfalls im Freien und zwar in dem weitläufigen Park des Lustschlosses Favorita bei Wien aufgeführt, bot unter Anderem auch das Schauspiel eines Seetreffens, welches zwei Flotten von vergoldeten Schiffen darstellten. Die Stellung eines Hofkapellmeisters selbst hatte, namentlich für einen Deutschen, ihre grossen Klippen bei dem Ansehen, in welchem die italienischen Künstler an allen Höfen standen. F., ein gediegener deutscher Charakter, der sich mit eigener Kraft zu der höchsten musikalischen Stellung emporgearbeitet hatte, wusste diese Stellung trotz mannichfacher körperlicher Leiden, die ihn in der letzten Zeit meist an sein Bett fesselten und inmitten einer bevorzugten intriguesüchtigen italienischen Künstlerschaft 25 Jahre hindurch energisch zu behaupten, ohne jemals zu unwürdiger Reclame oder noch unwürdigerer Gegenintrigue seine Zuflucht zu nehmen, und mit Eifer, Charakterfestigkeit und Klugheit stand er seinen vielfältigen Pflichten in der Kirche, der Hofkapelle bis hinunter, widerspenstigen Hofscholaren gegenüber, vor. F.'s Ruhm strahlte denn auch weit hinaus über die Grenzen des Reichs, und seine zahlreichen Compositionen in allen Fächern der Tonkunst brachten den deutschen Genius zu Ehren gegenüber den berühmten, überall den Ton angehenden wälschen Zeitgenossen. Freilich sind dieselben längst verhallt und von Besserem überboten, aber ein theoretisches Werk, ein Lehrbuch des Contrapunkts, der »*Gradus ad Parnassum*« (Wien, 1725) hat vollkommen hingereicht, seinen Namen glanzvoll bis in die Gegenwart hinüberzutragen und ihn bei allen Denen in Achtung zu erhalten, welche der Musik ein tieferes und ernstes Studium widmen. Die Geldmittel zur Herausgabe dieses in ziemlich gutem Latein geschriebenen Lehrbuchs gab Kaiser Karl VI. selbst her, und es wurde 1742 in's Deutsche durch Mitzler, 1761 in's Italienische durch Manfredi, 1773 in's Französische durch Denis und 1797 in's Englische durch Preston übersetzt; der vollständige lateinische Originaltitel lautet: »*Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methoda nova ac certa, non dum ante tam exacto ordine in lucem edita, elaborata a Joanne Josepho Fux.*« Als F.'s letztes grösseres Werk wird die Oper »*Ensa negli Elisia*«, 1731 in Wien componirt, genannt. Er selbst starb nach vieljährigen schmerzhaften Leiden am 14. Febr. 1741 zu Wien kinderlos und wurde am Friedhofe der Metropolitankirche von St. Stephan neben seiner vorangegangenen Gattin beigesetzt. — In seinen Compositionen war F. zunächst und vor Allem Meister des Satzes im Sinne jener Zeit, welche in der correkten Ausführung künstlicher contrapunktischer und fugirter Stimmenverflechtung das höchste Ideal der Musik erblickte. Seine Opernmusik, so viel davon überhaupt noch einigermaßen bekannt ist (in der Dresdener Bibliothek befinden sich u. A. die Manuscripte von »*Elisia*« und »*Pulcheria*«), erhebt sich nicht über das Niveau des damals beliebten italienischen Geschmacks; höher steht seine Kirchenmusik, welcher F. mit unterschiedener Vorliebe und unermüdlicher Fruchtbarkeit oblag. Die k. k. Hofbibliothek in Wien, der reichste Fundort für die Werke dieses Meisters über-

haupt, bewahrt in dieser Gattung und zwar meist in Originalhandschriften u. A. auf: Messen mit Instrumentalbegleitung, ein Oratorium »*La cena del Signore*« (1720), Mysterien verschiedenen Charakters, Offertorien, Motetten und Psalme, in ihrer Art zum grossen Theil höchst ausgezeichnete, ja geistreiche Werke von ausnehmender Feinheit, so besonders die *Missa constantiac.* Bezeichnend genug für sein Ideal von geistlicher Musik ist es übrigens, dass F. selbst für sein Meisterwerk in diesem Fache die von Anfang bis zum Ende im Kanon geschriebene, Karl VI. gewidmete berühmte *Missa canonica* erklärt. Man könnte dieses »Kunststück« füglich den lebendig gewordenen *Gradus ad Parnassum* nennen. Von den Arbeiten reiner Instrumentalmusik F.'s ist der »*Concentus musico-instrumentalis in septem partibus divisus*« (Nürnberg, 1701) am bekanntesten. Hätte F. neben seiner Gelehrsamkeit und contrapunktischen Tausendkünstlerschaft die Genialität besessen, mit welcher seine jüngeren Zeitgenossen Händel und Bach jene starren Formen beseelten und durchgeistigten, wäre er, gleich diesen, bei dem allen auch ein grosser musikalischer Erfinder und Poet gewesen, so würden seine Compositionen unmöglich so schnell und so vollständig in totale Vergessenheit gerathen sein. Das Beste, was F. geschaffen, kann die Wahrheit des Satzes nicht umstossen, dass erst mit Bach und Händel unsere lebendige und lebensfähige Musik beginnt, und dass durch diese beiden Meister alle vorhergehenden deutschen Tonsetzer für alle Folgezeit auf ein ausschliessliches historisches Interesse herabgedrückt worden sind. In neuester Zeit hat es Ludwig Ritter von Köchel mit eminentem Forscherfleiss und einer unermüdlichen Arbeitskraft unternommen, aus den mit Gewissenhaftigkeit, Genauigkeit und Gründlichkeit durchstöberten Documenten österreichischer Archive eine Biographie F.'s (Wien, 1871) herzustellen. Dieselbe enthält im Anhang neben einem vollständigen Register aller von 1631 bis 1740 am kaiserl. Hofe zu Wien zur Aufführung gekommenen Opern, Oratorien, Serenaden, Fest- und Schäferspielen auch noch ein überaus werthvolles thematisches Verzeichniss sämmtlicher F.'scher Compositionen (mehr als 400 an der Zahl).

Fux'sche Wechselnoten sind vier Dissonanzen oder Wechselnoten, von denen man im formalistischen strengen Satze nur stufenweise auf- oder abgehen durfte, von welchen aber der Kapellmeister Joh. Jos. Fux in der dritten Gattung des Contrapunkts das Wegspringen gestattete und einführte. Seitdem wurden diese vier Noten nach ihm die F. W. genannt.

Fz., Abkürzung oder Abbreviatur für die dynamische Vorschrift *Forzando* (s. d.).

G.

G. (ital. und franz.: *sol*). Diesen Buchstaben setzt man in der Jetztzeit eben so als Tonzeichen, wie die Benennung desselben als alphabetischen Klangnamen für die fünfte diatonische oder die derselben gleicher klingende achte chromatische Tonstufe aufwärts von *c* ab. Siehe *C*. Auch ehemals, sicher von des Boëtius Zeit (470 bis 526 n. Chr.) an, wahrscheinlich jedoch schon viel früher, gebrauchte man für denselben Klang, der jedoch als siebente Stufe der Grundleiter gedacht wurde, das gleiche Zeichen und denselben Namen, welcher Gebrauch der griechischen Tonbezeichnung und deren Urwurzel entwachsen ist. Siehe Alphabet. Um die verschiedenen, G zu nennenden Klänge zu kenn-

zeichnen, bedient man sich, wie in dem Artikel Alphabet für alle alphabetischen Tonbezeichnungen erläutert ist, kleiner, die Octave andeutenden Zusätze. Man findet dem entsprechend folgende Tonbezeichnungen und Benennungen für die verschiedenen *G*'s in Gebrauch. Der tiefste *G* genannte Klang wird durch

G_2 oder \underline{G} bezeichnet und das Subcontra-*G* genannt; das nächsthöhere wird G_1 oder $\underline{\underline{G}}$ bezeichnet und Contra-*G* geheissen; die anderen:

G, das grosse *G*;

g, das kleine *g*;

g^1 oder \overline{g} , das eingestrichene *g*,

g^2 oder $\overline{\overline{g}}$, das zweigestrichene *g*;

g^3 oder $\overline{\overline{\overline{g}}}$, das dreigestrichene *g* u. s. w.

Was die jetzt festgestellte Tonhöhe der verschiedenen Klänge dieses Namens anbetrifft, so kann man dieselbe nicht schärfer bezeichnen, als wenn man die Zahl der Schwingungen des g^1 angiebt, die 393,75 in einer Sekunde betragen, und es den Wissbegierigen selbst überlässt, sich nach den Regeln der Akustik (s. d.) die Schwingungszahlen aller Octaven davon zu suchen. Noch sei bemerkt, dass in der syllabischen arctinischen Benennung *sol* für den alphabetisch *g* genannten Klang gebraucht wurde und die verschiedenen so zu nennenden Klänge der Menschenstimme später durch die Benennungen *g—sol—re—ut* und *g—ut* unterschieden wurden, worüber die besonderen Artikel das Nähere bieten; und dass später Versuche stattfanden, die Sylben *lo* (s. d.), *ge* (s. d.) und *tu* (s. d.) beim Singen der *g* zu nennenden Töne zu gebrauchen. Diese Versuche erfreuten sich jedoch keiner allgemeineren Anerkennung. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass man *g* auch noch als Abkürzung der französischen Worte *main gauche*, d. i. linke Hand, in Anwendung findet. Im Uebrigen sehe man in dieser Beziehung auch noch den Artikel *G-Schlüssel*. C. B.

Ga ist in der von Waëlrant (1517—1595) aufgestellten *Bocedisation* (s. d.) oder *Bobisation* (s. d.) der Name für den alphabetisch *f* zu nennenden Klang. O.

Ga ist in der indischen Musik die syllabische Benennung eines diatonischen Klanges der Scala, nämlich des dritten, der unserm *cis* fast gleich klingt; derselbe führt den Namen *Gandhāra* (s. d.) und wird durch folgendes Zeichen notirt: □ O.

Gaa, G. M., oder Gah, ein um die Wende des 18. u. 19. Jahrhunderts zu Heidelberg ansässiger tüchtiger Violin- und Clavierspieler, von dessen Composition »Sechs ausgesuchte Lieder« (Mannheim, 1798) im Druck erschienen sind.

Gabbiani, Massimiliano, italienischer Mönch und Organist zu Gassino im Piemontesischen, veröffentlichte 1630 von seiner Composition: »*Vesperi e versetti per comodo del coro a 4 voci*«.

Gabel ist in der Orgelbaukunst der Name für gabelförmig gestaltete Hölzer, die zur Koppelung zweier Manuale Anwendung finden. Stets wendet man diesen Namen für die gabelförmig gestalteten Hölzchen bei der Gabel- oder Zugkoppel (s. d.) an, doch findet man zuweilen ihn auch für die gespaltenen Klötzchen der Frosch- oder Druckkoppel (s. d.) in Gebrauch. Diese letzteren, auch wohl G. genannten Klötzchen bezeichnet man besser durch die Benennung Fröschen, s. Frosch. Die ersterwähnten, G. genannten Koppeltheile sind Holzleisten, die oberhalb der zu spielenden Tastatur befindlich sind und deren dem Organisten zugewandtes Ende einen 3,2 Centimeter langen Schlitz haben. Die Einfügung, Befestigung, Bewegungsart und Verwerthung dieser G. lehrt der Artikel Gabelkoppel.

Gabelgriff, ein Kunstgriff der Clavierspieler und Holzblase-Instrumentalisten, um die Behandlung dieser Instrumente in gewissen Fällen bequemer zu

machen, nennen die Pianisten das Greifen einer Terz oder Quarte mit dem dritten und vierten, oder mit dem vierten und fünften Finger, wodurch das Ueberschlagen der Finger erspart wird; die Bläser sprechen dagegen vom G., wenn sie einen auf ihrem Instrumente nicht vorhandenen Ton durch Deckung und gleichzeitige Oeffnung anderer Tonlöcher künstlich hervorbringen.

Gabelkoppel nennt man eine überall fast gleichconstruirte Art der Koppel (s. d.). Auf jedem der Clavesverlängerungen des oberen der zu koppelnden Manuale liegt hinter den Abstrakten eine leistenförmige Gabel (s. d.) mit ihren Zinken dem Orgelspieler zugewandt. Sämmtliche Gabeln nennt man in der Fachsprache ein blindes oder Koppelclavier. Hinterwärts sind alle Gabeln an einer Welle (s. d.) so befestigt, dass sie insgesamt vor-, auf- und niederbewegt werden können. Mittelst eines Registers (s. d.) oder einer Verschiebung eines Manuals kann das Koppelclavier vorwärts geschoben werden. Auf den Claves des Oberclaviers, dicht hinter dem Vorsatzbrette befinden sich belederte, sanft sich erhebende Klötzchen, auf die die Gabeln hinaufgleiten, wenn der Rahmen (s. d.) mit dem Koppelclavier vorwärts bewegt wird. Die Tasten des Unterclaviers haben fest eingeschrobene Väterchen, Drähte, die mit den Abstrakten verbunden oben ein Mütterchen von Leder führen. Nach der Koppelung nun befinden sich die Gabeln zwischen den Väterchen und Mütterchen, und zwar so, dass sie, die Väterchen umfassend den Raum zwischen der blinden Taste und dem Mütterchen ausfüllen. Spielt man nun auf dem Unterclaviere, so ziehen die Abstrakten desselben die Mütterchen auf die Gabeln, diese drücken die Klötzchen und mit denselben die Claves des Oberclaviers nieder.

0.

Gabellone, Gasparo, neapolitanischer Tonsetzer, um 1730 in Neapel geboren und daselbst auch musikalisch gebildet, war ein tüchtiger Kirchencomponist und einer der besten Gesanglehrer Italiens. Die Musikschule San Pietro in Majella zu Neapel besitzt eine Messe, eine Passion, Fugen u. dergl. von ihm im Manuscript.

Gabelton, der Stimmtön (gegenwärtig a^1), welcher als feste Norm zur Regulirung der Tonhöhen in der Vocal- und Instrumentalmusik angenommen ist. Die Benennung stammt von einem Tonwerkzeuge, der Stimmgabel, dessen man in neuerer Zeit zur Fixirung eines Stimmtones sich bedient. S. Chorton, Kammerton, Stimmgabel.

Gabler, einer der vorzüglichsten deutschen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, lebte zu Ravensburg und starb um 1784. Von ihm gebaut sind u. A. die Orgeln in der Abtei Weingarten in Württemberg und in der Kirche zu Ochsenhausen, von denen die erstere eines der schönsten und grössten Orgelwerke in ganz Deutschland ist, indem es vier Manuale und 76 klingende Stimmen aufweist.

Gabler, Christoph August, tüchtiger deutscher Clavierspieler und fruchtbarer Componist, geboren um 1770 zu Mühlendorf im Voigtlande, war der Sohn eines Prediges und von seinem Vater gleichfalls für das Studium der Theologie bestimmt. Nach in Leipzig vollendeten Studien kam G. 1794 als Secretär zum Grafen von Kospoth. Nach einiger Zeit kehrte er jedoch nach Leipzig zurück, um dort von Neuem und zwar die Rechte zu studiren, während welcher Zeit er zugleich eifrig Musik trieb. Im J. 1800 war er als Musiklehrer in Reval ansässig, wo er sich auch häufig als Clavierspieler mit grossem Beifall öffentlich hören liess. In gleicher Stellung wirkte er seit 1836 in St. Petersburg und starb daselbst am 15. April 1839. An Compositionen kennt man von ihm ein Oratorium »der Pilger am Jordans«, ein- und mehrstimmige Gesänge und Lieder, vier- und zweihändige Claviersonaten, ferner Variationen und Rondos für Clavier, sowie für Violine, Sonaten und Fantasien für Harfe, Variationen für zwei Waldhörner u. s. w. — Seine Tochter und Schülerin, Jeannette G., wirkte seit 1820 gleichfalls in Reval als anerkannte Pianistin und Clavierlehrerin und hat auch Mehreres componirt.

Gabler, Matthias, vorzüglicher Orgel- und Clavierspieler und gründlich gebildeter Musiker überhaupt, geboren am 22. Febr. 1736 zu Spalth, war um 1769 als Jesuit Doctor der Theologie und Philosophie und ordentlicher Lehrer der Weltweisheit zu Ingolstadt, dann kurbairischer wirklicher Rath und endlich seit 1788 Pfarrer zu Memdingen in Baiern, woselbst er am 30. März 1805 starb. Von seinen musikalischen Arbeiten sind nur noch bekannt: »Abhandlungen von dem Instrumentaltone« (Ingolstadt, 1776).

Gaborg, französischer Physiker zu Paris, gab ein Buch: »*Manuel utile et curieux sur la mesure du tems*« (Paris, 1771) heraus, in dem er zum Messen der Zeit den Gebrauch eines Pendels empfiehlt. †

Gabram, vorzüglicher Instrumentbauer, erlernte seine Kunst bei Kirschnick (s. d.) zu Petersburg und etablirte sich ebendasselbst in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Besonders wurden die Fortepianos desselben gerühmt. Vgl. Koch's Journal der Tonkunst Seite 195. †

Gabriele, Domenico, italienischer Tonkünstler, wird von Bainsi in seinem Werke über Palestrina als Kapellmeister an der Kirche San Petronio in Bologna aufgeführt, als welcher er von 1487 bis 1512 gewirkt hat. Alle sonstigen Nachrichten über ihn fehlen. Nicht zu verwechseln mit ihm ist der Violoncellovirtuose und Operncomponist des 17. Jahrhunderts Domenico Gabrieli aus Bologna, der gleichfalls als Kirchenkapellmeister an San Petronio angestellt gewesen ist.

Gabrieli, Andrea, auch nach einem Theile seiner Geburtsstadt Venedig **Andrea del Canareggio** (oder Canareio) genannt, war einer der grössten italienischen Contrapunktisten, der würdige Erbe aller Weisheit der niederländischen Schule und der Hauptträger des Ruhms der venetianischen Musikschule. Geboren etwa 1512 zu Venedig, war er der Sprössling der altadlichen Familie der Gabrieli (früher Cavobelli genannt). Seine musikalische Ausbildung erhielt er ganz oder zum grössten Theile von dem berühmten Kapellmeister der St. Marcuskirche, Adrian Willaërt, und er trat 1536 als Sänger in die Kapelle des Dogen ein. Sein Hauptruhm datirt von 1566 an, in welchem Jahre er als Nachfolger Claudio Merulo's, zweiter Organist an San Marco geworden war. Als erster Organist dieser Kirche und als hochgefeierter Tonlehrer starb er im J. 1586. Sein Name wurde nicht blos in Italien, sondern auch in Deutschland den glänzendsten beigezählt, was bei dem lebhaften Verkehre Venedigs mit den grossen deutschen Handelstädten, namentlich Augsburg und Nürnberg, nicht Wunder nehmen kann. Einen der wärmsten Gönner und Verehrer fand er in Folge dessen an dem reichen Grafen Fugger zu Augsburg, und zahlreiche deutsche Tonkünstler wanderten nach Venedig, um sich bei ihm in der Musik vollends auszubilden, so besonders Hans Leo Hassler aus Nürnberg, der 1584 noch G.'s Unterricht genoss und zugleich ein inniges Freundschaftsbündniss mit dessen Neffen und Schüler, Johannes (Giovanni) G., schloss. Verschiedene Staats- und Siegesfestlichkeiten der Republik boten G. Gelegenheit, in kirchlichen und weltlichen Compositionen die Grösse seines schöpferischen Genius hervortreten zu lassen, und stets erhob gerade er sich vor allen Mitbewerbern auf den Glanzpunkt der Ehre, so bei der Anwesenheit des Königs Heinrich III. von Frankreich in Venedig im J. 1574, zu dessen feierlichem Empfang G. mit Composition einer glänzenden Festmusik betraut war. Zu diesem Zwecke schrieb er zwei Stücke, beide für zwei Chöre, eines zu 12 und das andere zu 8 Stimmen, beide in der Sammlung »*Gemme musicali*« (Venedig, 1587) mit abgedruckt. Was die Würdigung G.'s nach seinen Werken überhaupt betrifft, so ist zunächst der Standpunkt und die Epoche, in welcher er wirkte, nicht aus dem Auge zu lassen. Venedig besass damals bereits eine Musikschule, welche vor der römischen den Vorzug des Alters hatte und Männer in ihrer Mitte zählte, welche zu den hervorragendsten Tonkünstlern ihrer Zeit gehörten. G. selbst war einer der jüngeren aus ihnen; nach einem Adrian Willaërt, neben einem Cyprian de Rore, Zarlino, Costanzo Porta

der Bewunderung Venedigs würdig zu werden, war die schwierigste Aufgabe für einen Tonsetzer, und er löste sie mit überraschendem, mit dem glänzendsten Erfolge. Mehr als seine Vorgänger besass er die Kunst, in den complicirtesten Tonmassen klar und wahrhaft schöpferisch zu bilden; vielstimmige, mannigfach gegliederte Chöre wusste er mit einander zu verbinden und zu immer neuen, höheren Effekten auszuprägen. Doch war alles dies nicht auf eitlen Sinnenprunk berechnet, sondern mit dem hohen Ernste wahrhaft religiöser Würde und Begeisterung, wie sie gewissermassen auch der Verfassung und Volksgesinnung Venedig's eigen war, geschmückt. Und hierin ragte G. über seine venetianischen Zeitgenossen weit hervor; majestätisch feierlich, oft tiefbeschaulich, setzte er sich niemals über die hohen Anforderungen der Kirche hinaus und verdient, vor allen Venetianern, mit dem damals in Rom aufgegangenen mächtigen Kunstgestirn verglichen, »der Palästrina Venedigs« genannt zu werden. Das würdigste Zeugniß seiner Künstlergrösse bieten wie in einem Brennpunkte die »*Psalmi poenitentiales*« (Busspsalme) Venedig, 1583), welche in abweichender Auffassung von der Behandlung früherer Tonsetzer dieser Psalmen den Gipfel religiöser Ausdrucksweise erreichen und von ihrem Componisten selbst seinen übrigen Werken vorgezogen wurden. Von seinen Gesang- und Instrumentalwerken seien hier summarisch aufgeführt: »*Motetti a cinque voci*« (Venedig, 1565, 2. Ausg. 1584); ein Buch sechsstimmiger Messen (Venedig, 1570); fünfstimmige Madrigale (Venedig, 1572); »*Madrigali a cinque e sei voci con un dialogo ad otto*« (Venedig und Nürnberg, 1572); »*Il primo libro de' madrigali a tre voci*« (Venedig und Nürnberg, 1575); »*Liber I cantionum ecclesiast. 4 voc. omnibus sanctor. solennitatibus deservientium*« (Venedig, 1576); »*Cantionum sacrarum pars I, 6—16 voc.*« (Venedig, 1578); »*Madrigali a 3—6 voci lib. II e III*« (Venedig, 1582 und 1583); »*Canzoni alla francese per l'organo*« (Venedig, 1571, 2. Aufl. 1605); »*Sonate a cinque per i stromenti*« (Venedig, 1586). Ferner befinden sich noch viele einzelne Stücke von ihm in dem von seinem Neffen herausgegebenen Werke »*Canti concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli, organisti della serenissima signoria di Venezia, continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voci e stromenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 e 16*« (Venedig, 1587) und ebenso in vielen anderen Sammlungen der damaligen Zeit; Orgelstücke von Andrea G. endlich sind mit solchen seines Neffen in folgenden Sammlungen erschienen: »*Intonazioni d'organo lib. I*« (Venedig, 1593) und »*Ricercari per l'organo lib. 2 e 3*« (Venedig, 1587). — Andrea G.'s eben erwähnter, noch berühmterer Neffe und Schüler, Giovanni (Johannes) G., geboren im J. 1557 zu Venedig, genoss schon in jungen Jahren eines nicht unbedeutenden Ansehens, da in eine Sammlung »*Il secondo libro di madrigali a 5 voci de' floridi virtuosi del serenissimo duca di Baviera, con una a dieci*« (Nürnberg, 1575) auch bereits Stücke von ihm als Jüngling aufgenommen sind. Im J. 1585 wurde er, nach Claudio Merulo's gänzlichem Rücktritt vom Kirchendienst in Venedig, neben seinem Oheim als Organist der Marcuskirche angestellt. Wie dieser, stand auch er mit den deutschen Musikkapellen in lebhaftem Verkehre; namentlich bewahrte sein berühmter Mitschüler L. Hassler ihm treue Freundschaft. Unter seinen Gönnern zählte er in Deutschland besonders den Herzog Albrecht V. von Baiern und dessen Söhne, sowie das gräf. Fugger'sche Haus in Augsburg. Er vorzugsweise war zu Ausgange des 16. Jahrhunderts einer der von den Deutschen am meisten geschätzten und geehrten Tonmeister, was aus sieben verschiedenen Sammlungen meist geistlicher Gesänge hervorgeht, von denen bis 1609 sechs in Nürnberg gedruckt wurden und worin seine Compositionen der Zahl und dem Werthe nach weitaus den ersten Rang einnehmen. Später sind ausser dem *Florileg. port.* von Bodenschatz noch zwei neue Sammlungen hinzugekommen. Auch als Lehrer der Tonkunst war G. weit und breit gesucht. So sandte der Kurfürst Moritz von Sachsen den Juristen und trefflichen Sänger Heinrich Schütz, der sich ganz der Musik widmen wollte, nach Venedig zu G., um bei diesem die bereits gewonnene Musikbildung zu erweitern.

Schütz blieb vier Jahre lang, bis zum Todesjahre G.'s (1613) dessen Schüler und rühmt später von seinem Lehrer: »Als ich wieder nach Venedig kam, ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem grossen Gabrieli die ersten Lehrjahre meiner Kunst zugebracht hatte. Ja, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch' ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, den Amphionen würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besässe Melpomene keinen anderen Gemahl als ihn, solch' ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war dess reichlich Zeuge, der ich ganzer vier Jahre lang seines Umganges genoss, gar sehr zu meinem Frommen.« Unter G.'s Schülern sind noch, als von ihnen selbst bezeugt, zu nennen: Aloys Grani und Michael Prätorius, der im dritten Theile seines *Syntagma musicum* dieses seines Lehrmeisters mit den ehrenvollsten und bewunderndsten Ausdrücken gedenkt. G. selbst starb, wie seine Grabschrift in der Kirche zu San Stefano zu Venedig verkündet, am 12. Aug. 1613, noch heute geehrt als ein Meister, der am Markstein der Zeit der älteren Musik blüht und in den Anfang einer neuen Periode hineinreicht, ohne seine Selbstständigkeit und Wirksamkeit für das Bestehende und Werdende zugleich zu schwächen. Weder hing er sich zäh an das Alte, noch gab er sich dem Neueren in überstürzender Hast hin; er suchte aus Allem heraus, was ihm das Beste schien, folgte der natürlichen Entwicklung der Musik und hatte keineswegs an dieser Entwicklung einen unbedeutenden Antheil; in ihm zeigte sich die vollste und reichste Entfaltung der Musik der früheren venetianischen Schule, ihre ganze Eigenthümlichkeit und man kann von ihm ähnlich, nur noch in gesteigertem Maasse wie von seinem Oheim, behaupten, dass die Pracht und Grossartigkeit des damaligen venetianischen Staats- und Volkslebens sich in seinen Werken abspiegelt. »Hatte Willaërt«, sagt Winterfeld, »in seinen getheilten Chören die Tonart zuerst als harmonischen Grundgedanken ahnen lassen (da die gegen einander und mit einander arbeitenden Tonmassen sich wenig geeignet zeigten zu künstlicher Entwicklung der Melodien, wie sie der niederländischen und römischen Schule eigen waren), war Cyprian de Rore weit hinausgeschweift über die damals bestehenden Grenzen des Tonsystems nach neuen Ausdrucksmitteln für seine Gedanken, so sehen wir die tiefste Eigenthümlichkeit der Tonarten, die zartesten Beziehungen der einen zur anderen hervortreten in Gabrieli's Werken. Das Herkömmliche, die unmittelbare Beziehung auf die überlieferte Kirchenweise, da ausgenommen, wo er seine Gesänge dem Kirchengebrauche gemäss durch sie anstimmen lassen musste, hat er ganz verlassen, um so inniger aber in dem zuvorgedachten Sinne sich der Grundform angeschlossen, in welcher jene alten Kirchenweisen durch innere Nothwendigkeit bedingt erschienen waren. Ebenso tritt die strenge kanonische Form nirgends mehr absichtlich und als solche bei ihm hervor; belebend überall, nicht bedingend, soll der bewegende Grundgedanke sein. Jene sinnreiche Verflechtung der alten kirchlichen Kunst aber, sofern sie das Ohr nicht mehr zu vernehmen vermag, ist ganz bei ihm ausgeschlossen.« Die von Cyprian de Rore zu Gunsten eines lebendigen und leidenschaftlichen Ausdrucks im Madrigal in Anspruch genommene und auf seinen Vorgang hin bald nah und fern aufgefasste Chromatik fand in G. einen der ersten entschiedensten Vertreter. Von seinen bedeutendsten Werken sind ausser den bereits oben angeführten zu nennen: »*Sacrae symphonias* 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 16 *tam vocibus quam instrumentis*« (Venedig, 1597, neue Ausg. 1615), von denen noch eine ältere Ausgabe existiren soll; »*Reliquiae sacrorum concertuum Giov. Gabrielis et Leonis Hassleri etc. motettae* 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19 *vocum*« (Nürnberg, 1619). Letztere Sammlung, welche 19 Compositionen von G. enthält, gab ein Freund G.'s, der Nürnberger Kaufmann Georg Gruber, heraus. Seine sämmtlichen Arbeiten überhaupt in geordneter Zusammenstellung, sowie Eingehenderes über beide Gabrieli's findet sich in dem schätzbaren Buche von K. von Winterfeld »*Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*« (Berlin, 1834).

Gabrieli, Catterina, s. Gabrielli.

Gabrieli, Domenico, italienischer Violoncellovirtuose und Operncomponist, geboren um 1640 zu Bologna, hatte an der dortigen Kirche San Petronio Anstellung, kam aber dann in die persönlichen Dienste des Cardinals Pamfili zu Rom. Nach seiner Geburtsstadt zurückgekehrt, ist er um 1690 gestorben. Von seinen Opern lassen sich noch folgende Titel aufführen: »*Clearco in Negropontes*«, »*Oiro in Lidia*«, »*Rodoaldo rè d'Italia*«, »*Teodora Augusta*«, »*La generosa gara tra Cesare e Pompeo*«, »*Carlo il grande*« und »*Maurizio*«, welche von 1683 bis 1691 auf verschiedenen Bühnen Italiens in Flor waren. Ausser Opern erschienen aus dem Nachlasse G.'s: »*Cantate a voce sola*« (Bologna, 1691, mit einer G. feiernden Vorrede von Marino Silvani); »*Vexillum pacis a Alto solo con stromenti*« (in einer Sammlung von Motetten, Bologna, 1695); »*Gighe, correnti e sarabande a due Violini e Violoncello con Basso continuo*« (Bologna, 1703).

Gabrieli, Francesca, vorzügliche italienische Sängerin, genannt *la Gabriolina* oder von ihrer Geburtsstadt *la Ferrarese*, ist im J. 1755 zu Ferrara geboren. Ihrer schönen, geschmeidigen Stimme wegen wurde sie schon früh in das Conservatorium *Ospedaletto* in Venedig gebracht, welches damals unter Direktion Sacchini's stand. Im J. 1774 debütierte sie, vollständig ausgebildet, auf dem Theater San Samuele in Venedig mit solchem Erfolge, dass sie als Primadonna buffa angestellt wurde, in welcher Eigenschaft sie auch auf anderen Opernbühnen ihres Vaterlandes mit dem grössten Beifall sang, so noch 1778 in Florenz und 1782 in Neapel. Im J. 1786 war sie in London engagirt und trat dort u. A. mit der Mara zusammen auf. Erst 1789 kehrte sie aus England in ihre Heimath zurück, woselbst sie noch in Turin sang, sich aber bald darauf von der Bühne zurückzog und 1795 in Venedig starb. Bei einer einnehmenden Persönlichkeit, aber allzu freien Umgangsart besass sie in ihrer Blüthezeit glänzende und gut geschulte Stimmittel, denen im getragenen Gesange jedoch ein tieferer Ausdruck abging.

Gabrielli, Catterina, hochgefeierte italienische Sängerin, eine der berühmtesten Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts überhaupt, wurde am 12. Novbr. 1730 zu Rom geboren und war die Tochter eines Kochs des Fürsten Gabrielli, von dem sie, da er sie hatte ausbilden lassen, den Namen annahm, während die Italiener sie, in Erinnerung des Gewerbes ihres wirklichen Vaters, *la Cuochettina* (das Kind des Kochs) nannten. Ihren Gesangunterricht übernahmen in Folge der Munificenz des genannten Fürsten Garcia (mit dem Beinamen *lo Spagnoletto*) und Porpora, und sie selbst sang seit 1747, wo sie sofort in Lucca als Sofonisbe in Galuppi's gleichnamiger Oper Bewunderung erregte und selbst den berühmten Sänger Guadagni in den Schatten stellte, auf verschiedenen grossen Bühnen ihres Vaterlandes. Im J. 1750 war sie das Entzücken der Neapolitaner, besonders als Didone in der Oper von Jomelli, deren grosse Arie »*Son regina e sono amante*« sie so styl- und ausdrucksvoll sang, dass Alles für sie schwärmte. Auf Metastasio's Veranlassung ging sie nun nach Wien, wo sie von diesem Meister noch Unterricht in Declamation und im Spiel erhielt und von Franz I. zur Kammer Sängerin ernannt wurde. Im J. 1765 verliess sie Wien und erregte zunächst in Palermo das grösste Aufsehen, voran natürlich durch ihren vollendeten Gesang und ihr anmuthiges Spiel, dann aber auch durch ihre Launenhaftigkeit und durch die Widerspenstigkeit, mit der sie selbst dem Vicekönig Trotz bot. In Parma 1767 gewann sie ausser der allgemeinen Bewunderung auch noch die besondere Liebe des Infanten Don Philipp, so dass sie ein Jahr später heimlich entweichen musste, um dem eiferstüchtigen Fürsten zu Gefallen nicht ihre Bühnenlaufbahn zu unterbrechen. Sie folgte hierauf dem schon lange an sie ergangenen Rufe der Kaiserin Katharina II. nach St. Petersburg, blieb daselbst mehrere Jahre unter glänzenden Verhältnissen und sang erst 1777 wieder in Venedig an der Seite Pachiarotti's, der aus Scheu vor einer solchen Rivalin zuerst gar nicht aufzu-

treten wagte. Nach einem erfolgreichen Aufenthalte in London begab sie sich 1780 nach Mailand, wo sie es mit dem berühmten Marchesi noch immer aufnehmen konnte. Sie sang jedoch nur noch eine Saison, zog sich darauf nach Rom in das Privatleben zurück und starb daselbst im April 1796. Ihr eminentes Talent war ebenso sehr mit Eigensinn und Launenhaftigkeit, als mit sprudelndem Geist und mit Wohlthätigkeitssinn gepaart, so dass sie in gleichem Maasse verehrt und gefeiert, wie gescheut und gefürchtet war.

Gabrielli, Nicolo, Graf von, talentvoller italienischer Componist-Dilettant, einer altadeligen Familie entstammend und um 1810 zu Neapel geboren, machte bei Busti Gesangs- und bei Donizetti Compositionsstudien. Seit 1835 trat er in Neapel vielfach als Ballet- und Operncomponist auf, und bis 1847 zählte man an 70 Partituren, von denen einige ziemlich grossen Beifall fanden, so von seinen Opern: »*I dotti per fanatismo*«, »*Il padre della debutante*«, »*La lettera perduta*«, »*L'affamato senza danaro*«, »*Il condannato di Saragozza*«, »*Giulia di Tolosa*«, »*Il gemello*« u. s. w. Seit 1850 lebt er in Paris, wo seine Balletmusiken (»*Gemma*«, 1854, »*Les elfes*«, 1856 und besonders »*L'étoile de Messine*«, 1861) ganz bedeutenden Erfolg hatten und seine Oper »*Don Gregorio*« (1859) und »*Le petit cousin*« (1860) mit Beifall aufgenommen wurden.

Gabrielski, Johann Wilhelm, vortrefflicher Flötist, geboren am 27. Mai 1791 zu Berlin, war der Sohn eines Unterofficiers der Artillerie, der dem Sohn schon frühzeitig einigen Violinunterricht ertheilte, so dass derselbe, noch Knabe, im Stande war, bei Tanzmusiken, die der Nebenerwerb der Familie waren, mitzuwirken. Neun Jahr alt, wurde er durch einen Schulkameraden ermuntert, Flötenspiel zu treiben und fand auf diesem Instrumente bei einem Artillerie-Hauptmann, Namens Vogel und bei dem Kammermusiker A. Schröck hinreichende Unterweisung, so dass er 1810 schon öffentlich auftreten und auch als Lehrer fungiren konnte. Im Begriff 1813 dem Aufrufe des Königs gegen Frankreich als freiwilliger Cavallerist zu folgen, brach er beim ersten Proberitt, in Folge eines Sturzes vom Pferde, den Arm und musste zurückbleiben. Er liess sich 1814 als Flötist beim Theater in Stettin engagiren und beschäftigte sich dort nebenbei als Naturalist vielfach mit Composition; eigentliche theoretische Studien machte er erst seit 1816 in Berlin, wo er königl. Kammermusiker geworden war, und zwar beim Kapellmeister Gürlich, später beim Kapellmeister Seidel und zuletzt beim Musikdirektor Birnbach. Als Flötist hat er sich auf Kunstreisen durch Norddeutschland von 1812 an, 1822 auch in Warschau, vortheilhaft bekannt gemacht und als Componist ist er mit Concerten und Solos, Duos, Trios und Quartetten für Flöte, sowie mit einigen Gesangstücken aufgetreten. Er starb am 18. Septbr. 1846 zu Berlin. — Sein Bruder und Schüler Julius G., geboren am 4. Decbr. 1806 zu Berlin, erregte schon seit seinem 11. Jahre, wo er zuerst öffentlich auftrat, als talentvoller Flötist die öffentliche Aufmerksamkeit. Als Hautboist im zweiten Garderegiment zu Fuss seit 1821 studirte er eifrig die Theorie der Musik. Vom Militär 1825 entlassen und als Musiklehrer thätig, blies er vielfach aushülfsweise in der königl. Kapelle, worauf er auch bald die definitive Anstellung als Kammermusiker erhielt. Er liess sich, namentlich in Berlin, häufig öffentlich mit Beifall hören und fand auch als Componist für sein Instrument grosse Anerkennung. Im Druck erschienen sind jedoch nur zwei Fantasien. Nach langjährigem Dienst pensionirt und durch den Rothen Adlerorden ausgezeichnet, lebt er in Zurückgezogenheit noch gegenwärtig in Berlin. — Ein Sohn Johann Wilhelm's, Namens Adolph G., wirkt gegenwärtig als erster Flötist der Hof- und Opernkapelle zu Berlin.

Gabusi, Giulio Cesare, s. Gabuzio.

Gabussi, Vincenzo, trefflicher italienischer Gesangcomponist und Singelehrer, ist um 1804 zu Bologna geboren, woselbst er gründliche Musikstudien beim Padre Mattei trieb. Im J. 1825 ging er nach London, wo er sich als Gesanglehrer und als Instructor und Accompagnateur bei der italienischen Oper

Ansehen und ein Vermögen erwarb, ebenso als Componist von Canzonen und Duetten zur Beliebtheit gelangte. Um 1840 kehrte er in sein Vaterland zurück und suchte durch die Oper »*Clementina di Valois*«, welche 1841 in Venedig und Mailand zur Aufführung kam, sich einen grösseren Ruf zu verschaffen, allein vergebens. Um so mehr Glück machten auch dort seine zahlreichen Arien, Duette und Kammermusiksachen, die sich durch ihre angenehme Melodik und dankbare Gesangsweise einschmeichelten und auch in Deutschland zahlreiche Verehrer fanden. — Jedenfalls eine nahe Verwandte von ihm war die Sängerin Rita G., geboren 1818 zu Bologna und eine Schülerin Teresa Bertinotti's. Sie sang seit 1836 auf den grössten Bühnen Italiens, 1840 auch in Wien mit bedeutendem Erfolge.

Gabuzio, Giulio Cesare, auch Gabutio und Gabusi geschrieben, italienischer Tonsetzer aus Bologna, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister am Dom zu Mailand. Von seinen Arbeiten findet man in Joan. B. Bergamo Parnasso music. Ferdinand. (Venedig, 1615) einige Motetten; andere Motetten und Kirchenstücke soll er 1586 und 1587 selbstständig in Venedig und Mailand haben erscheinen lassen.

Gaces Brulés oder Brulez, einer der besten und fruchtbarsten französischen Troubadours des 13. Jahrhunderts, lebte um 1235 in der Bretagne. Da er in einigen Manuscripten Gaces Blé sich geschrieben findet, so vermuthet man, dass er aus der adeligen Familie gleichen Namens aus der Champagne stamme. Von seinen Liedern sind 79 übrig geblieben, und 63 davon befinden sich in verschiedenen Manuscripten (einige davon mit ihren Melodien) in der grossen Staatsbibliothek zu Paris.

Gade, Niels W., einer der begabtesten und tüchtigsten Tondichter der Gegenwart, geboren am 22. Oktbr. 1817 zu Kopenhagen, war der Sohn eines Instrumentenmachers und von seiner Familie für denselben Beruf bestimmt. Die grossen Fortschritte aber, die der junge G., trotz anfänglich ungenügenden Unterrichts auf dem Pianoforte, der Guitarre und Violine machte, bewogen doch endlich den Vater, eine gründlichere Ausbildung der Anlagen seines Sohnes zu veranlassen, und späterhin legte derselbe dem Wunsche des Letzteren, sich ganz der Tonkunst widmen zu dürfen, kein Hinderniss mehr in den Weg. Bald war G. in der technischen Fertigkeit so weit gelangt, dass er als Violinist in die Hofkapelle treten konnte, und nun wagte er es auch fleissig mit Compositionsversuchen, von denen aber vorläufig nur einer, dieser aber auch auf's Vollkommenste glückte. Eine »Nachklänge an Ossian« betitelte und später sogar berühmt gewordene Ouvertüre erhielt nämlich 1841, gemäss dem Ausspruche Ludwig Spohr's und Friedr. Schneider's als Preisrichter, den vom Kopenhagener Musikverein ausgesetzten Preis. Mendelssohn brachte bald darauf dies allgemein als gelungen anerkannte Werk im Gewandhause zu Leipzig zur Aufführung und verschaffte dadurch zuerst dem jungen Componisten einen geachteten Namen in Deutschland, welcher durch die Reproduction der mit wahren Enthusiasmus aufgenommenen Sinfonie Nr. 1 in *G*-moll noch mehr Gewicht erhielt. Mendelssohn hatte hierzu ebenfalls wieder die uneigennützigste Hand geboten und ihm, dem in seltenem Grade edel und grossdenkenden Meister, war es ein Hochgenuss, dass einer seiner jüngeren talentvollen Collegen vom kritischen Leipziger Publikum glänzend aufgenommen wurde. Durch die ansehnliche Unterstützung des Königs Christian VIII. von Dänemark, seines Landesherrn, wurde es G. möglich, zu höherer Ausbildung das Ausland zu besuchen, und zwar nahm er aus Dankbarkeit gegen Mendelssohn seinen Weg zuerst nach Leipzig, wo ihm 1843 von seinen Freunden und dem Publikum die freundlichste Aufnahme zu Theil ward. Die bald darauf bewerkstelligte Aufführung des Ossian'schen Gedichts »Comala«, von G. für Soli, Chor und Orchester gesetzt, befestigte nur die hohe Achtung, welche man dem jungen Tondichter sollte und trug nicht wenig dazu bei, dass man ihm nach der Rückkehr von seiner von Leipzig aus unternommenen italienischen Reise, im Herbst 1844 die

Leitung der Gewandhausconcerte anvertraute, da Mendelssohn während dieser Zeit in Berlin und Frankfurt a. M. verweilte. Nachdem G. im Sommer 1845 seine Heimath besucht hatte, war er im Winter 1845 auf 1846 neben Mendelssohn Concertdirigent in Leipzig, und nach dessen Tode führte er die Direction allein, bis er im Frühjahr 1848 nach Kopenhagen zurückkehrte, wo er eine Organistenstelle, die Leitung der Concerte des dortigen Musikvereins, 1861, nach Gläser's Tode, auch interimistisch das Amt eines Hofkapellmeisters übernahm und zum Professor der Musik ernannt wurde. In dieser Wirksamkeit und einer ununterbrochenen Lehr- und Compositionsthätigkeit lebt er noch gegenwärtig zu Kopenhagen. — Niels W. Gade gehört in der heutigen Zeit des Neuromanticismus in der Musik zu den schlagfertigsten und talentvollsten Vertretern der älteren Romantik, die vorwiegend den Mendelssohn'schen Formen huldigt. Jedoch zeigt er so viel Originalität und Selbstständigkeit, dass er nicht als slavischer Nachahmer seines grossen Vorbilds bezeichnet werden kann. Nur die Art und Weise des formellen Baues, die äussere feine, graziöse Gestalt der Schöpfungen Mendelssohn's zogen ihn unwiderstehlich mit sich fort und gaben seinem Künstlergemüth, seinem einfachen klaren Geiste die nöthige Festigkeit. Hinsichtlich der Erfindung besitzt G. eine entschieden hervorragende Individualität, welche sich besonders durch einen gewissen nationalen Typus und durch ein nordisches Colorit kundgiebt. Er ist mit Recht als musikalischer Interpret der nordischen Sage und namentlich der Poesie Ossian's (soweit dieselbe wirklich vorhanden ist) zu bezeichnen, indem er bei geschickter und farbenreicher Behandlung des Orchesters in plastisch-schöner Ausarbeitung die alten Heldengestalten gewissermassen in Tönen vorführt und hauptsächlich in den beiden Ouvertüren »Nachklänge von Ossian«, »Im Hochland«, in der ersten Sinfonie (C-moll) und in der Cantate »Comala« seine von der nordischen Sage genährte Natur in origineller und interessanter Weise offenbart. Die Nordlandspoesie füllte mit ihrem Lebensquell das Strombett seiner Empfindung; sie floss hinein in seine Melodik und Harmonik und gab seinen Tonbildern sowohl die duftige, zarte, als auch die kräftige, frische Färbung, welche die Gedanken des Künstlers in so reichem und ästhetisch geordnetem Wechsel zeigt. Nicht minder als jene oben angeführten und ganz besonders in diesem Geiste geschaffenen Werke sind auch einige seiner übrigen Schöpfungen im besten Sinne des Wortes populär in Deutschland geworden, und die Concertsäle haben schon oft wiederholt erlebt, welche Sympathien das musikalisch feingebildete Publikum auch G.'s B-dur-Sinfonie, der Ballade »Erlkönigs Tochter« für Sologesang, Chor und Orchester, der »Frühlingsphantasie« für vier Singstimmen, Orchester und Pianoforte entgegen trägt, während seine A-moll-Sinfonie und die in G-moll (Nr. 6), seine Ouvertüren »Hamlet« und »Michel Angelo«, sowie seine grosse dramatische Cantate »die Kreuzfahrer« weniger Anklang im Publikum finden. Auch auf dem Gebiete der Kammer- und Salonmusik ist G. bis auf den heutigen Tag sehr thätig gewesen, und besonders sind hier ein Quintett, ein Octett für Streichinstrumente, eine Sonate für Clavier und Violine, zahlreiche Lieder für eine Singstimme, Chorgesänge für gemischten und für Männerchor, seine Aquarellen für Pianoforte, sowie andere zwei- und vierhändige Stücke, meist in kleinerer Form, aber um so reizender und anmuthiger, u. s. w. hervorzuheben, in welchen dieser Tondichter stets seine edle Denkungsart und Beherrschung der Form kundgegeben hat. Von den im Druck erschienenen Werken der letzten Jahre hat die höchst anmuthige und feine »Frühlingsbotschaft« für Chor und Orchester mit Recht aller Orten den Preis errungen.

Gaebler, Ernst Friedrich, verdienstvoller Musikpädagoge und Componist von Schul- und Kirchenstücken, geboren 1815 zu Bunzlau, erhielt dort auch seinen ersten musikalischen Unterricht und zwar beim Oberlehrer am königl. Seminar, C. Karow, dessen bester Schüler im Clavier- und Orgelspiel er war. Zu weiterer Ausbildung begab er sich nach Berlin, wo er Zögling des von A. W. Bach geleiteten königl. Instituts für Kirchenmusik wurde und die Vor-

lesungen des Professors A. B. Marx an der Universität fleissig besuchte, welche namentlich auf seine Compositionsübungen von anregender Einwirkung waren. Als Nachfolger Köhler's wurde G. an das Pädagogium und Waisenhaus zu Züllichau berufen und wirkt noch jetzt dasselbst in sehr anzuerkennender Art in der Eigenschaft eines Musikdirektor und Musiklehrers dieser Institute. Von seinen zahlreichen compositorischen Arbeiten sind Motetten, der für Männerstimmen gesetzte 34. Psalm, Schullieder, andere Gesangssachen und Orgelstücke im Druck erschienen.

Gäde, Theodor, ein Tanzcomponist von localer Bedeutung, lebte im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu Berlin und hat ausser der Musik zu einem Ballet »die Eifersüchtigen auf dem Lande« zahlreiche, zum Theil beliebt gewesene Märsche und Tänze aller Art, sowie einige Gesänge und Clavierstücke componirt.

Gähler, von, Conferenzzrath und erster Bürgermeister von Altona, ein ausgezeichnete Dilettant und Musikkenner, ist 1748 zu Delmenhorst geboren und starb im J. 1825 zu Altona. Er war als Clavierspieler ein Schüler Phil. Em. Bach's. Zahlreiche Abhandlungen und Recensionen von ihm in verschiedenen Jahrgängen der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung bekunden seine hervorragende allgemeine Intelligenz und seine tiefe Einsicht in das Wesen der Tonkunst.

Gährich, Wenzel, ein gewandter und talentvoller Componist, geboren am 16. Septbr. 1794 zu Zerchowitz in Böhmen, besuchte bis zu seinem zwölften Jahre die Schule seines Geburtsorts und kam dann auf das Piaristen-Gymnasium zu Prag, wo er sich nebenbei im Violinspiel ausserordentlich vervollkommnete. Im J. 1813 bezog er die Universität zu Leipzig, um die Rechtswissenschaften zu studiren. Er sah sich jedoch bald genöthigt, dieses Fachstudium wegen mangelnder pecuniärer Mittel aufzugeben und sich als Violinist des Leipziger Theaterorchesters engagiren zu lassen. Bereits war er 23 Jahr alt, als er dort anfang, sich mit eingehenden Musikstudien zu befassen. Um 1825 wurde er als königl. Kammermusikus in die Hofkapelle zu Berlin berufen, und im J. 1845, nachdem er sich bereits durch eine Anzahl sehr gelungener Ballet-Compositionen bekannt gemacht hatte, zum Ballet-Dirigenten der königl. Oper ernannt. Als solcher im J. 1860 pensionirt, starb er im J. 1865. — G. hatte sich einen gewissen localen Ruhm erworben, hätte aber, dem Werthe seiner compositorischen Arbeiten nach, einen weit ausgedehnteren Ruf verdient. Denn er besass ein bemerkenswerthes melodisches Talent und war ein geschickter Künstler in Bezug auf Ausgestaltung und Ausarbeitung seiner Ideen, sowie der Instrumentation. Er hat mehrere Sinfonien, Ouvertüren und Zwischenaktsstücke für das königl. Schauspiel in Berlin, ferner Musiken zu Vaudevilles und Localpossen, Gelegenheits-Cantaten, Kirchenstücke, ein- und mehrstimmige Lieder, Streichquartette und Märsche und Tänze aller Art geschrieben, von denen nur das Wenigste im Druck erschienen ist. Unbestreitbare Bedeutung gebührt ihm als Balletcomponisten, und für sein grosses Talent auf diesem Gebiete sprechen seine Partituren zu Taglioni'schen und Hognuet'schen Tanzpoemen, als »Don Quixote«, »die Insel der Liebe«, »der Seeräuber«, »Aladin« u. s. w. Auch zwei Opern existiren von ihm im Manuscript: »die Creolina« und »der Freibeuter«, welche das volle Lob nächstehender Sachverständiger erfahren haben, aber von seinen Erben vergebens behufs Aufführung ausboten worden sind. — Ein Sohn von ihm, Georg G., hat sich in Berlin als Pianist vortheilhaft bekannt gemacht und wirkte bis 1870 als Bratschist in der Hof- und Opernkapelle.

Gämmrich, Heinrich, einer der trefflichsten schlesischen Orgel- und Violinspieler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, starb im J. 1775 als Cantor an der Pfarrkirche in Bunzlau, welche Stellung er beinahe fünfzig Jahre hindurch in Ansehen und mit Ehren bekleidet hatte.

Gänsbacher, Johann Baptist, fruchtbarer und geschickter Componist,

besonders von Kirchenwerken, wurde am 8. Mai 1778 zu Sterzing in Tyrol geboren. Sein Vater, Regens chori und Schullehrer des Orts, unterrichtete ihn schon frühzeitig im Gesang, Clavier-, Orgel- und Violinspiel, und in solcher Art gut vorgebildet, kam G. mit acht Jahren als Chorknabe zuerst nach Innsbruck, dann nach Hall. Von 1789 an besuchte er das Gymnasium zu Botzen, wo ihn der Organist Reiner, Musikdirektor Neubauer und Pater Fendt im Orgel-, Violin- und Violoncellospiel noch weiter ausbildeten, während er selbst, um genügende Subsistenzmittel sich zu verschaffen, zugleich eine Art Hauslehrerstelle versah. Schon 1795 konnte er in Innsbruck die höheren philosophischen Studien beginnen und wirkte auch dort nebenbei als Musik- und Nachhülfelehrer, sowie als Kirchensänger. In jene Zeit fallen auch seine ersten ernstlicheren Compositionsversuche. In der Kriegsbedrängniß des Jahres 1796 diente er als Freiwilliger im Landsturm, befehligte bald sogar eine Truppe von 300 Mann und erhielt nach erfolgtem Friedensschlusse die goldene Tapferkeitsmedaille für Officiere. Im J. 1802 suchte er Abt Vogler in Wien auf, der ihn in sein Harmoniesystem einweihte und auf seine theoretisch-musikalische Fortbildung wohlthätig einwirkte. Wohlwollende Gönner, unter ihnen besonders der Graf Firmian und sein Schüler, Graf Erdödy, unterstützten ihn kräftig in seinen musikalischen Bestrebungen, so dass er bei Albrechtsberger das Studium des Contrapunkts gründlich absolviren konnte. Nach einem längeren Aufenthalte in Innsbruck und bei seiner Mutter in Sterzing, trieb es ihn 1810 abermals zu seinem Lehrer Abt Vogler in Darmstadt, wo er mit seinen jüngeren hochbegabten Mitschülern K. M. v. Weber und Meyerbeer das berühmte gewordenene Freundschaftstriumvirat schloss, welches erst der Tod auflöste. Nachdem G. in den Freiheitskriegen wiederholt eine Jäger-Oberlieutenantsstellung bekleidet hatte, die ihn bis nach Neapel gegen Murat führte, in welchem Amte er bei seinem Regimente auch ein Musikcorps organisirte und mit seinen Compositionen versah, erhielt er 1817 die grosse goldene Verdienstmedaille. Seinen militärischen Verdiensten vorzüglich verdankte er es auch, dass er 1823, nach Preindl's Ableben, unter mehreren Mitbewerbern das angesehene Amt eines ersten Kapellmeisters am St. Stephansdome in Wien erhielt. Sein ferneres Leben verfloss, einer fleissigen compositorischen Thätigkeit gewidmet, gemäss den regelmässigen Geschäften seiner Stellung, ruhig und ohne Aufregung. Er starb am 13. Juli 1844 und ruht auf dem St. Marxer Friedhof in Wien. — Zahlreiche Arbeiten aller Art, theils im Druck erschienen, theils im Manuscript hinterlassen, bezeichnen sein ausgiebiges Compositionstalent. Man zählt 17 Messen, 4 Requieme, 27 Gradualien, Offertorien, Motetten, Psalme und Hymnen, Adventlieder, Processions-Sequentien, 5 Litaneien, 9 Tantum ergo u. dergl.; ferner Sonaten, Variationen, Divertissements, Märsche u. s. w. für Pianoforte allein und mit Begleitung; Serenaden, Parthien und Märsche für Harmoniemusik; eine Sinfonie, ein Concert für Clarinette, die vollständige Musik zu Kotzebue's Schauspiel »die Kreuzfahrer«, ein Liederspiel »des Dichters Geburtstags«, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, italienische Terzette, Cantaten, Vocalquartette u. s. w. Dem Werthe nach stehen die zuerst aufgeführten Werke für die Kirche am höchsten. Dennoch widerspricht der überwiegende Theil derselben, wenn auch Einzelnes davon edel und würdig gehalten ist, dem kirchlichen Geiste, besonders durch ein gemüthliches, joviales Wesen, wie es dem Wiener Volkscharakter zwar eigenthümlich ist, mit Erhabenheit und religiösem Ernst sich jedoch nicht vereinbaren lässt.

Gärtner, Johann, deutscher Flötenvirtuose, geboren 1740 auf dem Petersberge bei Fulda, erhielt seine technisch-musikalische Ausbildung durch die Fürsorge des kunstsinnigen Fürstbists Heinrich VIII. von Fulda, der ihn bei dem berühmten Wendling in Mannheim ausbilden liess, ihn dann auf Reisen durch Deutschland schickte und endlich als ersten Flötisten in seine Hofkapelle zog. In dieser Eigenschaft starb G. im J. 1789. Auch als Componist ist G. für seine Zeit bemerkenswerth gewesen, indem er, laut Henkel's Mittheilungen,

ausser Solos für sein Instrument auch Operetten und Cantaten componirt haben soll. — Ein anderer Musiker desselben Namens, Johann Peter G., findet sich um 1665 in der Reihe der kurbrandenburgischen Kammermusiker in Berlin aufgeführt.

Gärtner, Joseph, ein vorzüglicher Orgelbauer, geboren im J. 1796 zu Tachau in Böhmen. Sein Vater, Anton G., geboren um 1730, der Erbauer der grossen Orgel im St. Veitsdome zu Prag (1763), wie sein Urgrossvater waren schon Orgelbauer gewesen und auch er widmete sich dieser Kunst. Seine Lehrzeit machte er im elterlichen Hause durch, arbeitete dann längere Zeit in Prag, zuletzt beim Orgelbauer Kolb auf der Kleinseite. Im J. 1820 etablirte er sich selbstständig. In seiner ersten Meisterzeit entwickelte G. eine ausserordentliche Thätigkeit. Abgesehen davon, dass er fast sämtliche Orgeln der Hauptstadt Prag reparirte und stimmte, für welche letztere Funktion er ein ungemein feines Gehör, viel Geschick und Gewandtheit besass, baute er auch die grössten Werke daselbst um, wie die Orgel in der Strahover Kirche, ferner die Tejner Orgel im J. 1833, die grosse Orgel zu St. Niclas u. s. w. Mehrere ganz neue, von ihm hergestellte Werke besitzen die Kirchen bei Mariaschnee und die Piaristenkirche. Zum Hoforgelbauer wurde G. auf Grund der anerkannten Vorzüglichkeit seiner Instrumente im J. 1825 ernannt. Bei der 1831 stattgehabten Gewerbeausstellung in Prag erhielt er die silberne Verdienstmedaille, die ihm im J. 1833 feierlichst übergeben wurde. G. verfasste auch eine: »Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln und die Art, selbe im guten Stand zu erhalten«, die im J. 1832 in Prag erschien, 3 Auflagen erlebte und vom Verfasser auch in böhmischer Sprache: »Krátké poučení o varhanách« im J. 1834 herausgegeben wurde. G. starb am 30. Mai 1863 in Prag. M—s.

Gaertner, Karl, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler, seit Jahren ein hervorragender Vertreter der classischen Musik in den Vereinigten Staaten, wurde zu Stralsund geboren und zeichnete sich schon als Knabe durch musikalisches Talent aus. Vom 14. bis zum 21. Jahre machte er in Greifswalde eine strenge Schule beim Direktor Abel durch, dessen Unterricht G. zu einem gründlichen Künstler erzog. Der Trieb nach weiterer Ausbildung führte ihn hierauf nach Leipzig, wo er seine Studien bei Mendelssohn, David und Hauptmann fortsetzte. Darnach ging er auf Reisen und liess sich als Virtuose auf der Violine hören, 1852 nach Amerika. Da er ein grosses Feld für eine einflussreiche Arbeit in der neuen Welt fand, entschloss er sich zu bleiben. In Boston und an andern Orten erweckte er einen nachhaltigen Eifer für die eigentliche Kunst und siedelte endlich nach Philadelphia über, wo er sich mit gewissenhafter Treue der Verbesserung des dortigen Geschmacks in der Musik widmete, zuerst im Februar 1859 durch Veranstaltung von classischen Concerten, die ersten dieser Art, die überhaupt in Philadelphia gegeben worden sind. Seitdem hat er mit jedem Jahre dem intelligenten Publikum neue Kunstgenüsse bereitet. Mit Beihülfe seines Quintett-Clubs gab er einen Winter hindurch 25 Nachmittagsconcerte und ausserdem einige Soireen, worin er die ausgewähltesten Meisterwerke zur Aufführung brachte. Als sorgsamer Dirigent wie als gediegener Violinist zeichnete er sich bei derartigen Veranstaltungen in gleicher Weise aus. Nicht minder einflussreich hat er als Lehrer im Gesange, der Violine und des Pianoforte gewirkt. Während des Jahres 1867 gründete er ein Conservatorium, das gegenwärtig in Blüthe steht. Seine eigenen Compositionen sind bedeutend; diejenigen für Orchester sind, obgleich in Concerten aufgeführt, noch nicht im Druck erschienen, wohl aber einige seiner ansprechenden, empfindungsvollen Lieder. Auch hat er, zunächst für die Zwecke seines Instituts, eine Clavierschule und eine Violinschule für Anfänger, sowie eine vortreffliche Gesangsschule (Boston, 1871) verfasst.

Gaëtani, ein ausgezeichnete italienischer Theorbenvirtuose, der zu Ende

des 17. Jahrhunderts zu Rom lebte und in Mattheson's Crit. Mus. Tom. I p. 159 aufgeführt wird.

†
 Gaëtano, italienischer Componist, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. als Kapellmeister angestellt, am Hofe des Königs Stanislaus Poniatowski von Polen lebte, woselbst er u. A. auch eine polnische Oper »Zolnierz Czarnoscznik« in Musik setzte und zur Aufführung brachte.

Gaffarel, Jacques, französischer Gelehrter, Doctor der Theologie und des Kirchenrechtes, Prior und Bibliothekar des Cardinals Richelieu in Paris, war zu Maunes in der Provence 1601 geboren und hat in noch jungen Jahren einen Traktat: »*De musica Hebraeorum stupenda*« verfasst, der jedoch nur im Manuscript sich vorfindet. G. starb 1681 zu Sigonce. In den Observ. miscell. T. II p. 121 wird berichtet, dass das genannte Werk nach 1623 gedruckt worden sei.

†
 Gaffi, Bernardo, italienischer Claviervirtuose und guter Componist aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, war aus Rom gebürtig und dort ein Schüler des Bernardo Pasquini gewesen. Von seinen Compositionen besitzt das fürstl. Musikarchiv zu Sondershausen zwei Cantaten für eine Singstimme mit Clavierbegleitung im Manuscript. Ausserdem kennt man von ihm das Oratorium »*Innocenza gloriosa*«.

Gafforini, Elisabetta, berühmte italienische Sängerin, die aber erst 1789 und zwar als Debütantin in der Oper zu Wien auftaucht. Bis 1795 sang sie auf den Bühnen zu Venedig, Bologna und Neapel mit grossartigem Erfolge. Darauf erhielt sie Anstellung an der Hofoper zu Madrid und begab sich von dort nach Lissabon, wo sie zwei Jahre lang neben Crescentini sang und das Publikum zur Bewunderung hinriss. Zu Ende des J. 1800 war sie wieder in Italien und trat dort bis 1812 in verschiedenen grossen Theatern auf. Ihr in Mailand im Stich erschienenenes Bildniss zielt eine überschwänglich gefasste Inschrift in Versen, dergemäss sie eben so schön als kunstfertig gewesen sein muss.

Gafori oder Gaforio, Franchino, auch häufig latinisirt Franchinus Gafurius oder Gaforus, ein bedeutender und gelehrter Musikliterat aus Lodi, woselbst er am 14. Jan. 1451 geboren war. Da G. sich in Folge dessen in seinen lateinischen Abhandlungen Laudensis nannte, so vermuthete man früher lange mit Unrecht, er sei Franzose und aus Laon gebürtig gewesen. Von seinen Eltern, Bettino G., einem gewöhnlichen Soldaten, und Catterina Fixaraga, für den geistlichen Stand bestimmt, studirte er Theologie und Kirchengesang, letzteren, sowie Musik überhaupt bei Goodendag mit dem latinisirten Namen Bonadies. Nach erhaltener Priesterweihe ging G. nach Mantua, wo sein Vater in Diensten Ludovico Gonzaga's stand. Dort, sowie zwei Jahre später in Verona, lag er auf's Eifrigste musik-theoretischen Studien ob. Nach abermals zwei Jahren begab er sich mit Prospero Adorno nach Genua und folgte dem dort bald darauf vertriebenen Dogen auch nach Neapel. Dort pflog er mit Joh. Tinctor, Guil. Garnerius, Bernh. Hycært Umgang und hielt mit Filippo Bononio (Philippus von Caserta) öffentliche Disputationen über musikalische Fragen. Durch seinen ersten Tractat über Musik machte er sich hierauf alsbald vortheilhaft bekannt. Krieg, Pest und materielle Bedrängniss nöthigten ihn jedoch, nach wenigen Jahren nach Lodi zurückzukehren, von wo aus er, auf Empfehlung des Canonicus Barni, die Stelle als Chordirector des Bischofs Carlo Pallavicini in Monticello erhielt. Drei Jahre später ging G. jedoch als Kirchensänger und Lehrer der Musik nach Bergamo und endlich nach Mailand, wo er 1484 als Domsänger, Lehrer der Chorknaben, sowie als Kapellsänger Ludovico Sforza's angestellt wurde und als öffentlicher Tonlehrer bis zu seinem Tode, am 25. Juni 1522 sehr verdienstvoll wirkte. — G.'s Wirksamkeit ist nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die musikalischen Studien seiner Zeit, sowie der nächstfolgenden Periode geblieben, deren Schriftsteller ihn häufig als Autorität citiren. Obwohl er sich mit der altgriechischen Tonwissen-

schaft viel beschäftigte und deren Systeme als Hauptgrundlage aller Musiklehre ansah, verlor er sich doch nicht, wie andere Gleichgesinnte in unfruchtbare Speculationen, sondern suchte ernstlich, die praktische Entwicklung der Musik seiner Zeit zu fördern. Seine bekannt gewordenen und erhalten gebliebenen, übrigens sehr unpolirt geschriebenen und von gelehrtem Dünkel strotzenden Schriften sind: 1) »*Clarissimi et praestantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicae disciplinae*« (Neapel, 1480). Gerber und andere citiren zwei Capitelüberschriften dieses Werks irrthümlich als besondere, 1480 erschienene Bücher G.'s. In gänzlicher Umarbeitung erschien genanntes Hauptwerk in zweiter Auflage unter dem Titel: »*Theorica musica Franch. Gaf. Laud.*« (Mailand, 1492). Es ist in fünf Bücher abgetheilt, wovon die ersten vier eine Art Auszug des Boethius'schen Tractats, das letzte eine Auseinandersetzung der griechischen Tonalität und der Guidoni'schen Solmisation enthalten. 2) »*Practica musicae sive musicae actiones in 4 libris*« (Mailand, 1496, fernere Ausg. 1497, 1502, 1512), eines der besten alten musikalischen Werke und dasjenige, dem G. seinen Hauptruhm verdankt, behandelt den *Cantus planus*, die Notirung, den Contrapunkt, die Proportionen, das Tempus u. s. w. Die Proske'sche Sammlung besitzt von den beiden genannten und sehr selten gewordenen Werken eine ausserordentlich schöne Ausgabe mit dem Titel: »*Musica utriusque cantus practica*« (Brixen, 1497). 3) »*Angelicum ac divinum opus musico Fr. Gafurii Laud., regii musici ecclesiaeque Mediolanensis phonasci: materna lingua scriptum etc.*« (Mailand, 1508). Italienisch geschrieben, enthält dies Buch fünf kleine Tractate, Uebersetzungen, ausgezogen aus den zuvor genannten grossen Werken. 4) »*Fr. Gafurii Laud. reg. mus. publice profitentis delubrique Mediolanensis phonasci: de harmonia musicorum instrumentorum opus etc.*« (Mailand, 1518). Diesem Werke sind von Pantaleone Meleguli biographische Notizen G.'s angehängt, aus denen ersichtlich ist, dass G. viele Tractate für seine Schüler geschrieben, aber nur diejenigen hat drucken lassen, welche er selbst für die wichtigsten hielt; ebenso, dass er auf seine Kosten die musikalischen Werke des Aristides Quintilianus, Bryennius, Bacchius und Ptolemaeus aus dem Griechischen hat in's Lateinische übersetzen lassen, woraus man später nicht mit Unwahrscheinlichkeit schloss, dass G. des Griechischen unkundig gewesen sein müsse. 5) »*Apologia Fr. Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses*«, eine überaus selten gewordene Streitschrift, aus der Hawkins, der ein Exemplar davon besass, im zweiten Bande seiner Musikgeschichte Auszüge mittheilt. Auf dem Titel dieses Buchs fehlt die Jahreszahl, doch datirt es G. selbst vom 20. April 1520.

Gaggi, Giovanni, italienischer Organist und Musiklehrer, im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu Siena geboren, studirte Mathematik und Musik, letztere bei Lapini. Im J. 1802 wurde er als Lehrer am Collegium Tolomei zu Siena und als Organist am Consistorium angestellt. Gervasoni erwähnt seiner als Kirchencomponist, führt bezügliche Werke von ihm auf und lobt dieselben sehr. — Eine Namensverwandte von ihm, Lucia G., wird im J. 1718 als Sängerin der italienischen Oper in Dresden angeführt.

Gagliano, Alexandre, französischer Lautenvirtuose des 17. Jahrhunderts, liess sich in Neapel nieder und gründete daselbst eine zur Blüthe gelangte »*Ecole de luthérie*«, als deren Chef er von 1665 bis nach 1725 thätig war.

Gagliano, eine ausgezeichnete und berühmte italienische Geigenbauerfamilie in Neapel, deren Weltruf Nicolo G., geboren um 1675 zu Neapel, begründete und dessen Söhne Ferdinando G. (1736—1781) und Giuseppe G., geboren 1726, gestorben 1793, befestigten. — Ein Bruder Nicolo's, mit Namen Genaro G., im J. 1680 zu Neapel geboren, machte sich gleichfalls durch vortreffliche Geigenfabrikate rühmlich bekannt.

Gagliano, Zanobi de, ist der Familienname zweier Brüder, die sich als Madrigal- und Kirchencomponisten ausgezeichnet haben. Der ältere, Marco de G., wurde in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Florenz geboren

und musikalisch von Luigi Bati, Schüler Cortecchia's und Kapellmeister am mediceischen Fürstenhofe ausgebildet. G. selbst wurde Canonicus und Kapellmeister an der Basilica San Lorenzo und war auch unter dem Namen *l'Affanato* Mitglied der Akademie der Elevati zu Florenz. Er starb daselbst am 24. Febr. 1642. Von seinen Compositionen können angeführt werden: »*Missa a cinque voci lib. I.*« (Venedig, 1579); »*Responsorio della settimana santa a quattro voci*« (Venedig, 1580); »*Il primo libro de' madrigali*« (Venedig, 1602); »*Musiche a una, due e tre voci con basso continuo*« (Venedig, 1615) und vor Allem die Oper »*Dafne*«, 1607 in Mantua aufgeführt und 1608 in Florenz gedruckt, eine der ersten Schöpfungen dieser Gattung überhaupt. — Sein Bruder, Giovanni Battista de G., um 1580 zu Florenz geboren, stand in Diensten des Hofes der Medicis und war von 1613 an zugleich als Singmeister an der Basilica San Lorenzo angestellt. Er hat von 1603 bis 1643 Motetten zu vier, sechs, acht Stimmen und 1606 fünfstimmige Madrigale durch den Druck veröffentlicht.

Gagliarde oder Gaillarde (ital.: *Gagliarda*, franz.: *Gaillard* oder *Gaillardise*, vom lat. *validus*, d. i. stark, abstammend), ein älterer, in der Jetztzeit nicht mehr gebräuchlicher Tanz italienischen und zwar, wie man annimmt, römischen Ursprungs, deshalb ehemals auch *Romanesca* genannt. Er hatte ein straffes, fröhliches und kräftiges Wesen, »vnd weil demnach«, sagt von ihm Prätorius (*Syntagma III*, 24), »der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition mehr, als andere Tänzze, muss verrichtet werden, als hat er ohne zweifel den Namen daher bekommen.« Er stand stets in Dreivierteltakt (fünf Tritte daher ein *Cinque pas* genannt) und hatte wie die Pavane drei Reprisen von je vier, acht oder zwölf Takten, aber nicht weniger und nicht mehr. Wie viele der älteren Tänze diente auch er sowohl zum Singen als zum Tanzen, »da bissweilens«, meint Prätorius a. a. O., »amorosische Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in Mascaraden selbst singen, vnd zugleich tanzen, obgleich keine Instrumenta darbey vorhanden.«

Gagliardi, Dionisio Poliani, talentvoller italienischer Operncomponist, geboren 1811 zu Neapel, erhielt seine musikalische Ausbildung auf der dortigen königl. Musikschule und trat schon 1829 mit seiner Erstlingsoper »*L'antiquaria e la modista*« nicht ohne Beifall in die Oeffentlichkeit. Bis zum J. 1835, in welchem Jahre er bereits starb, entwickelte er eine grosse Fruchtbarkeit, indem er nach und nach folgende Opern zur Aufführung gelangen liess: »*I due gemelle*«, »*La strega di Dernegleuch*«, »*Il langravio di Thuringia*« (später auch unter dem Titel »*Candida e Luigio*« wiedergegeben), »*Casa da vendere*« und »*Pulcinello condannato alle ferriere di Marenuna*« (1835). Die letztgenannte hatte auf dem *Teatro del fondo* in Neapel einen durchgreifenden Erfolg und wurde oft wiederholt.

Gagni, Angelo, italienischer Operncomponist aus Florenz, den wenigstens der *Indice de' Spettac. teatr.* von 1783 bis 1791 wiederholt in dieser Eigenschaft aufführt, ebenso wie er erschen lässt, dass seine Oper »*Pazzi gloriosi*« 1783 in Mailand und 1785 zu Bologna aufgeführt, und »*I matti gloriosi*« 1786 zu Salo gegeben worden ist. Es ist dem Titel nach anzunehmen, dass die zweite Oper dieselbe wie die erste ist. †

Gail, Jean Baptiste, einer der gelehrtesten französischen Hellenisten neuerer Zeit, geboren am 4. Juli 1755 zu Paris, glänzte seit 1791 als Professor der griechischen Literatur am *Collège royal de France* sowohl durch seine Vorlesungen wie durch literarische Arbeiten. Später wurde er Mitglied des Instituts, dann auch Conservateur der königl. Bibliothek und starb am 5. Febr. 1829 zu Paris. Unter seinen zahlreichen philologischen Werken befindet sich auch eine Ausgabe der Oden des Anakreon, griechisch, mit französischer und lateinischer Uebersetzung und mit kritischen Randglossen, welcher der Verfasser als Anhang noch die Musik von Gossec, Lesueur, Méhul und Cherubini zu griechischen Oden und eine Dissertation über griechische Musik angehängt hat (Paris, 1799). Die letztere ist übrigens sehr schwach und zumeist auch noch

der *Voyage du jeune Anarchasis* entnommen. — Seine geistreiche Gattin, Sophie G. geborene Garre, darf auf Bedeutung als Componistin Anspruch erheben. Geboren 1776 zu Melun als die Tochter eines geschickten Wundarztes, verkehrte sie schon früh viel mit Künstlern und Gelehrten, trieb mit Eifer schöne Wissenschaften und Musik und wurde in ihrem zwölften Jahr bereits als fertige Clavierspielerin und geschmackvolle Sängerin gerühmt. Im J. 1790 machte sie sich zudem mit Herausgabe von Romanzen ihrer Composition bekannt und verheirathete sich in ihrem 18. Jahre, welche Ehe aber in wenigen Jahren schon getrennt werden musste. Sie nahm hierauf ihre Musikstudien wieder auf, besonders den Gesang unter Leitung Mengozzi's, und gab in Südfrankreich und Spanien sehr erfolgreiche Concerte. Nach Paris zurückgekehrt, machte sie zunächst als Componistin im Druck erschienener Romanzen grosses Glück und schrieb, nachdem sie schon 1797 einige Musikstücke zum Drama »Montoni«, aufgeführt im Theater der Cité, verfasst hatte, für ein Pariser Privattheater ihre einaktige Erstlingsoper, über die sich selbst Méhul sehr günstig äusserte. Um für das höchste Ziel der Tonkunst befähigt zu sein, nahm sie bei Fétis noch Unterricht in der Harmonielehre und im Contrapunkt und setzte diese Studien, als Fétis auf Reisen ging, bei Neukomm und Perne fort. Im J. 1813 brachte das Theater Feydeau von ihr die einaktige komische Oper »*Les deux jaloux*«, welche wegen ihrer Anmuth, Natürlichkeit und Melodienfülle sehr gefiel, so dass noch in demselben Jahre ebendort die gleichfalls einaktige komische Oper »*Mademoiselle de Launay à la Bastille*« erschien, welche aber trotz des Lobes der Kenner, das grosse Publikum weit weniger ansprach. Nicht besseren Erfolg hatten zwei 1814 aufgeführte Opern: »*Angela ou l'atelier de Jean cousin*«, die sie in Gemeinschaft mit Boieldieu gearbeitet hatte, und »*La méprise*«. Im J. 1816 entzückte sie als Romanzensängerin London, während sie, nach Paris zurückgekehrt, als Componistin zahlreicher französischer und italienischer Nocturnes und Romanzen die Heldin des Tages wurde. Ihre letzte zur Aufführung gelangte grössere Schöpfung war die Oper »*La sérénade*« (1818), die vollständig beim Publikum durchschlug. Die G. selbst vereinigte sich hierauf mit der Catalani zu einer Concertreise nach Deutschland; von derselben nach ganz kurzer Abwesenheit nach Paris zurückgekehrt, starb sie am 24. Juli 1819, nachdem sie kaum die Arbeiten an mehreren neuen Opern wieder aufgenommen hatte. — Ihr Sohn, Jean François G., geboren am 28. Oktbr. 1795 zu Paris, war, wie sein Vater, Philologe und Historiker. Musikalisch hat er sich gleichfalls hervorgethan, indem er in mehreren Journalen Kunstartikel veröffentlichte und eine kleine Schrift: »*Réflexions sur le goût musical en France*« (Paris, 1832) herausgab.

Gaillarda, s. Gagliarda.

Gaillard, Johann Ernst, von Burney und Hawkins Galliard geschrieben, ein in hervorragender Weise verdienstvoller Tonkünstler und Componist, wurde im J. 1687 zu Celle geboren und war der Sohn eines französischen Friseurs. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er auf Flöte und Oboe und zwar bei einem gewissen Marschall, während er von 1702 an in Hannover beim Concertmeister Farinelli und dem Abbate Steffani eingehenderen tonkünstlerischen Studien sich unterzog. Hierauf trat er als Kammermusiker in die Kapelle des Prinzen Georg von Dänemark und folgte 1708 diesem Fürsten, der sich mit der nachmaligen englischen Königin Anna verhelichte, auch nach London. Dort wurde er als Nachfolger G. B. Draghi's Kapellmeister der Wittwe Karl's II., der Königin Katharina, von welcher Zeit an er bis zu seinem Tode, Anfangs des J. 1749, sich auch einen bedeutenden Componistenruf erwarb. Man kennt von ihm Anthems, ein Te deum und ein Jubilate, ferner die Opern »*Pan and Syrinx*«, »*Calypso and Telemachus*«, »*Oreste e Pilade*« (unvollendet geblieben), die Musik zu den Dramen »*Oedipus*«, »*Brutus*«, »*Julius Cäsar*« und die Pantomimen »*Jupiter and Europa*«, »*The necromancer Dr. Faustus*«, »*Apollo and Daphne*« und »*The royal chace*«; endlich noch Kammercantaten, ein-

und mehrstimmige Lieder und Gesänge, eine Hymne aus Milton's »verlorenem Paradiese«, Solos für Flöte, Violoncello, Fagott u. dgl. m. Für Schulzwecke übersetzte er Tosi's Singschule in's Englische (London, 1742) und beschäftigte sich mit Anlegung einer selbst gefertigten Abschriftensammlung von Partituren fremder Meister. G. ist auch der Gründer und Direktor der *Academy of ancient music* (1710), die zehn Jahre später Händel und Buononcini übernahmen, jedoch schon 1727 eingehen liessen, bis sie 1776, nach Bate's Plane neu in's Leben gerufen, wieder erstand, zur Blüthe kam und noch jetzt unter den Anstalten Londons existirt.

Gaillard, Karl, begabter dramatischer und lyrischer Dichter und Musikschriftsteller, geboren am 13. Jan. 1813 zu Potsdam, war Mitbesitzer der Musikhandlung von Challier und Comp. in Berlin und gab von 1844 bis 1847 die »Berliner musikalische Zeitung« heraus, welcher er, unterstützt von talentvollen Künstlern, mit grossem Freimuth und Humor vorstand, bis sie 1848 in die »Neue Berliner Musikzeitung« aufging. Von seinem scharfen und treffenden musikkritischen Urtheil zeugen viele Aufsätze der älteren Zeitung, und es ist bemerkenswerth, dass G. als einer der Ersten für Rich. Wagner in die Schranken trat. Wegen seiner Geradheit im Denken und Handeln wurde er in schwieriger Zeit auch mit Vertretung der städtischen Interessen betraut, starb aber schon am 10. Jan. 1851.

Gakschojn (hebr.) nennt der Autor des im Artikel Gherasch (s. d.) citirten Werkes einen hebräischen Accent, der folgende Tonfolge erfordern soll:



0.

Galante oder **galantamente** (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung artig, gefällig.

Galante Fuge oder freie Fuge, als Gegensatz zur eigentlichen strengen Fuge, s. Kanon und Fuge.

Galanterie-Stimme nannte man ehemals in der Orgelbausprache jede 2,5-metrische Manual-Flötenstimme.

Galante Schreibart oder galanter Styl, der Gegensatz zur contrapunktischen, sogenannten gebundenen Schreibart. S. Styl.

Galarini, Pietro Antonio, hiess nach Laborde ein italienischer Componist, von dem 1690 zu Ferrara unter dem Titel »*Delisa*« ein dramatisches Divertissement aufgeführt worden ist.

Galaurone (ital.) ist der Name eines Brummeisens, über dessen nähere Beschaffenheit *Bisciola, Horar. Subcesio. T. II lib. 2 c. 18* berichtet. 2.

Galavotti, Geronimo, italienischer Tonsetzer zu Ende des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Trastevere zu Rom und hat Messen zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen (Rom, 1690) von seiner Composition veröffentlicht.

Galeazzi hiessen mehrere italienische Componisten, die im Laufe des 18. Jahrhunderts gewirkt haben. Antonio G., aus Brescia gebürtig, war besonders in Rom und Venedig thätig, in welcher letzteren Stadt von seinen Opern 1729 »*Zelmira in Oreta*« und 1731 »*Il Trionfo della costanza in Statira*« aufgeführt wurden. Von seinen Kirchensachen sollen sich noch viele in der Bibliothek der Kirche Santa Maria Maggiore zu Rom vorfinden, wie Baini in seinem Werke über Palestrina berichtet. — Tommaso G., geboren zu Rom 1757, ein Castrat und als solcher einer der geschätztesten Sopransänger seiner Zeit, der, als ihn der damalige Landgraf von Hessen-Kassel in Rom hörte, von diesem für seine Hofbühne gewonnen wurde. Er sang jedoch nicht lange zu Kassel, denn er ergab sich Ausschweifungen, die für ihn die mannigfaltigsten und böartigsten Krankheiten zur Folge hatten und endlich, 1780, sogar den Verlust des Gehörs. Im J. 1783 kehrte G. nach Italien zurück und verschwand

damit gänzlich aus der Oeffentlichkeit. — Francesco G., geboren 1738 zu Turin, lebte später als erster Violinist am Teatro Valle, sowie als Musiklehrer, Componist und musikalischer Schriftsteller zu Rom. Ein Werk von ihm »*Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino*« (2 Bde., Rom, 1791 und 1796), welches durch Fränzl auch in Deutschland bekannt wurde, hat seinen Namen ehrenvoll erhalten. Der erste Band handelt von den Elementen der Musik und, durch Beispiele unterstützt, von der Kunst des Violinspielens; der zweite enthält nach einer langen, gut geschriebenen Vorrede einen Abriss der Musikgeschichte, eine Abhandlung über Harmonielehre und Contrapunkt, sowie über Melodiebildung, ferner Partiturregeln und Anweisungen über die Natur der Instrumente, nebst Notenbeispielen.

Galempung heisst das vollkommenste der auf Java gepflegten Saiteninstrumente. Dasselbe hat einen Bezug von 10 bis 15 Darmsaiten und erinnert in seinem Bau an das chinesische Kin (s. d.). 2.

Galeno, Giovanni Battista, tüchtiger italienischer Madrigalcomponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten nach Draudii Bibl. Exot. »*Il primo libro de' Madrigali a 5 e 6 voci*« (Antwerpen, 1594) gedruckt worden sind. G. selbst stand von Jugend auf in Diensten des deutschen Kaisers Rudolph II.

Galeotti, Steffano, auch Galiotti geschrieben, italienischer Violoncello-Virtuose und Instrumentalcomponist, geboren um 1730 zu Velletri, liess sich nach grösseren Kunstreisen in Holland nieder, kehrte aber, da das dortige Klima seine Gesundheit bedrohte, über Paris nach Italien zurück, von welcher Zeit an weitere Nachrichten über ihn fehlen. In Amsterdam erschienen von ihm 1762 sechs Streichtrios als op. 2, in Paris 1785, mit op. 4 bezeichnet, sechs Solos für Violoncello und 1790 bei Hummel in Berlin, wahrscheinlich als Nachdruck, abermals sechs Violintrios op. 3.

Galetti, eine berühmte italienische Sängerfamilie, deren vorzüglichstes Glied Giovanni Andrea G. war. Derselbe, um 1715 zu Cartona im Grossherzogthum Toscana geboren, hatte seit 1750 am herzogl. Hoftheater zu Gotha Stellung als Baritonist und galt allgemein für einen angenehmen, dabei auch vielseitig und gründlich gebildeten Sänger. Im J. 1765 verfasste er den Text »*Ciro riconosciuto*«, welche Oper von Georg Benda componirt wurde. G. selbst starb hochgeschätzt in Gotha, am 25. Oktbr. 1784. — Seine Gattin, Elisabeth G., nicht minder gebildet und ausgezeichnet als Sängerin, war um 1730 in Durlach geboren, frühzeitig in Gotha engagirt und seit 1754 mit G. verheirathet. An den mehrfach bekannt gewordenen Poesien ihres Gatten soll sie einen bedeutenden dichterischen Antheil gehabt haben. — Für einen älteren Bruder G.'s gilt, vielleicht nicht mit Unrecht, Domenico Giuseppe G., dessen Ruhm als Sänger an den bedeutendsten Opernbühnen Italiens zwischen 1730 bis 1740 sehr gross war. Näheres ist über denselben nicht bekannt geworden.

Galibert, Pierre Christophe Charles, ein begabter französischer Tonkünstler, geboren am 8. Aug. 1826 zu Perpignan, kam, in seiner Vaterstadt musikalisch gut vorbereitet, 1845 auf das Pariser Conservatorium, wo Bazin, Elwart und Halévy in den verschiedenen theoretischen Fächern seine Lehrer waren. Die Cantate »*Les rochers d'Appenzella*« verschaffte ihm 1853 den ersten Compositionspreis und verbunden damit die Mittel zu einem dreijährigen Studienaufenthalt in Italien. Nach Paris 1857 zurückgekehrt debütierte er als Componist ziemlich glücklich mit der Operette »*Après l'orage*«, welche die *Bouffes parisiens* aufführten. G. selbst aber starb nach kurzer Krankheit schon in den ersten Tagen des August 1858.

Galilei, Vincenzo, einer der Mitbegründer der Oper in Italien, Componist der ersten Monodien und musikalischer Schriftsteller, geboren um 1540 zu Florenz als der Sohn eines Edelmanns, gehörte mit Girolamo Mei zu den eifrigsten Verfechtern einer Musikreformation nach altgriechischen Grundsätzen, welche Bestrebungen in dem Gelehrtenkreise des gräflich Bardeschi'schen Hauses

in Florenz ihren Mittelpunkt fanden. S. Oper. G. als Musikschrüler Zarlino's, als guter Sänger und Lautenspieler, sowie als vielseitig gebildeter Mann iberhaupt, verstand es, seine Ideen theoretisch und praktisch zur Anwendung zu bringen. Er hatte sich bereits einen Namen durch das von ihm verfasste Werk »*Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica negli stromenti artificiali, si di corde come di fiato et in particolare nel liuto*« (Venedig, 1569, dann 1583) geschaffen, als er im Eifer für die neu gewonnenen Principien es sogar unternahm, gegen das streng contrapunktische Harmoniesystem seines berühmten Lehrers Zarlino aufzutreten und in diesem Sinne das Buch »*Discorso intorno all' opere di Zarlino*« (Florenz, 1581) veroffentlichte, dem das grössere Werk »*Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa, contra Giuseppe Zarlino*« (Florenz, 1581, 1602) folgte. G. und seine Freunde als Anhänger des declamatorisch-recitirenden Styls in der Musik führten hierauf einen erbitterten Kampf gegen Alles, was dem Contrapunkt huldigte und sicherten ihren Grundsätzen einen nachhaltigen Einfluss auf die Musikübung, indem sie denselben praktisch greifbare Gestalt verliehen. So componirte G., um zu zeigen, auf welche Weise man ein richtiges Verhältniss zwischen den Worten eines Gedichts und der Musik dazu herstellen könne, die Episode des Ugolino aus Dante und sang sie unter dem grössten Beifall dem Kreise beim Grafen Bardi mit Begleitung von Laute und Viola vor. Aehnlich verfuhr er mit den Klageliedern des Jeremias, für die man ebenfalls nur Lob fand, so dass hiermit die Bahn gebrochen wurde, auf der zunächst Peri und Caccini fortschritten. — G.'s Sohn war der weltberühmte, um die Naturlehre durch seine Entdeckungen unsterblich verdiente Galileo G., geboren am 18. Febr. 1564 zu Pisa, gestorben am 8. Jan. 1642 zu Florenz. Eifriger Musikfreund, der selbst mehrere Instrumente mit Fertigkeit spielte, hat er u. A. auch durch gründliche Darstellungen Licht verbreitet iber die Schwingungen der Saiten, iber die Natur und die gegenseitigen Verhältnisse der Töne, iber die Fortpflanzung des Schalls u. s. w. Wichtig für die Untersuchungen der Folgezeit nach dieser Seite hin, waren seine »*Discorsi e dimostrazioni matematiche*« (Florenz, 1638), die sich auch im zweiten Bande seiner gesammelten Werke (Bologna, 1655) befinden. Die vollständigste Ausgabe seiner schriftstellerischen Arbeiten erschien erst im 19. Jahrhundert (13 Bde., Mailand, 1808). — Ein naher Verwandter und Zeitgenosse G.'s war Michele Angelo G., der zu Florenz, wo er auch geboren war, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts als geschickter Lautenspieler sich einen Namen erworben hatte. Nach Printz soll er sich auch in Deutschland aufgehalten haben, und für diese Behauptung spricht eine daselbst erschienene und ihm zugeschriebene Lautentabulatur (Ingolstadt, 1620).

Galimberti, Fernando, italienischer Violinvirtuose, der um 1740 in seiner Geburtsstadt Mailand als Künstler sehr angesehen war und auch als Componist von Sinfonien u. s. w. genannt wird.

Gallu, Pierre, tüchtiger französischer Mathematiker, geboren 1786 zu Samatan, lebte als Professor seiner Disciplin zu Bordeaux und beschäftigte sich in späteren Jahren damit, wie in verschiedenen Wissenschaften, so auch in der Musik verbesserte Lehrmethoden zu schaffen.

Galitzin, Georg, Fürst von, ein kunstbegeisterter Dilettant und Musikkenner, wurde etwa 1825 zu St. Petersburg geboren als ein Sohn jenes Kunstgonnners Fürst Nicolaus von G. (gestorben 1866 auf seinem Gute im Kurski'schen Gouvernement), für welchen Beethoven seine letzten Streichquartette schrieb. Sorgfältig wissenschaftlich, musikalisch und gesellschaftlich ausgebildet, gründete G. im J. 1842 zu Moskau eine Vocalkapelle, bestehend aus etwa 70 zehnbis zwölfjährigen Knaben, die er gleichmässig kleidete, nährte und körperlich wie geistig bildete. Den musikalischen Unterricht versah er selbst und erzielte damit so ibererraschende Resultate, dass diese Kapelle, für die er auch mehrstimmige Gesänge verschiedener Art schrieb, iber zwei Jahrzehnte lang

zu den musikalischen Merkwürdigkeiten Moskau's gerechnet wurde. Ende der 1860er Jahre sammelte G. eine Instrumentalkapelle, die er selbst einübte und mit der er erfolgreiche Kunstreisen durch Russland unternahm. Im J. 1872 concertirte er mit derselben in den Vereinigten Staaten, wo man jedoch die Bizarrerien G.'s als Instrumentalcomponist und Dirigent vielfach bemängelte. Im Begriff, mit dieser Kapelle zu Concerten nach Deutschland abzureisen, starb Fürst G. schnell und unerwartet im Mai 1873 zu New-York.

Gall, Ferdinand, Freiherr von, Hof-Theater-Intendant in Stuttgart, ein gründlicher Kunstkennner und Musikfreund, geboren am 13. Oktbr. 1809 zu Battenberg (Grossherzogth. Hessen), erhielt seine erste Erziehung durch Hofmeister, besuchte dann das Gymnasium zu Darmstadt und studirte in den Jahren 1826 bis 1830 zu Giessen und Heidelberg Rechtswissenschaft, zeigte aber schon früh viele Hingebung für die Kunst, besonders für die Schauspielkunst. 1834 trat er in den Hofdienst des Grossherzogs von Oldenburg, woselbst ihm Zeit genug blieb, seine Lieblingsstudien wieder aufzunehmen und fortzusetzen, sowie durch grössere Reisen seinen Gesichtskreis zu erweitern. Diese Reisen führten ihn 1838 durch einen grossen Theil des Nordens von Europa und später nach dem Süden, namentlich nach Frankreich und Paris. Auf beiden Reisen war sein vorzügliches Streben, sich immer mehr in das Wesen der Kunst zu vertiefen und seinen Geschmack mehr und mehr auszubilden. Die Reise nach dem Norden, namentlich durch Schweden, beschrieb er in einem eigenen Werk, das 1838 in zwei Bänden zu Bremen erschien und in mehrere Sprachen übersetzt ward, die in dem Süden in dem Buche »Paris und seine Salons« (Oldenburg). Ziemlich gleichzeitig mit letzterem Werk erschien »Der Bühnenvorstand«. Es hatte zur Folge, dass G. 1846 nach Stuttgart als Intendant des Königl. Hoftheaters berufen ward, wo er über 20 Jahre lang in dieser Stelle wirkte. Unter seine Verwaltung fällt die glänzendste erste Aufführung des »Nordstern« in Deutschland, und die der »Dinorah«, beide von Meyerbeer selbst einstudirt. Dabei kümmerte sich G. viel um eine einheitliche Gestaltung des gesammten deutschen Bühnenvereins, und er gehört mit zu den Gründern des deutschen Bühnenvereins, der Kartellverträge und anderer gemeinsamen Massregeln und namentlich der jährlichen Conferenzen der bedeutendsten Bühnenvorstände. Mehrmals war er Vorstand des deutschen Bühnenvereins und Präsident dieser Conferenzen. Als er in den Ruhestand trat, übertrug ihm der König von Württemberg die Stelle eines Ceremonienmeisters; schon lange vorher war er zum Königl. Kammerherrn ernannt worden. In den Kriegsjahren 1870 und 1871 wirkte G. mit grosser Hingebung als Johanniter und erhielt für seine Thätigkeit als solcher das Eiserne Kreuz, welches er von da an fast allein noch von seinen vielen Ordens- und Ehrenzeichen trug. G. starb am 30. Novbr. 1872 zu Stuttgart.

Gall, Joseph, Instrumentenmacher, der zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu Wien lebte, ist der Verfasser eines Clavierstimmbuchs.

Galland, Antoine, französischer Philologe, geboren 1646 von armen Eltern zu Rollot in der Picardie, war zu Anfange des 18. Jahrhunderts Professor der arabischen Sprache an dem *Collège royal* und Mitglied der Academie der Inschriften zu Paris, als welcher er daselbst am 17. Februar 1715 starb. Von ihm ist eine Abhandlung, »*l'Histoire de la Trompette et de ses usages chez les anciens*« betitelt, in der Geschichte der Academie der Inschriften Seite 104 abgedruckt, die manches Eigenthümliche über Ursprung und Arten dieses Instruments bietet. Madame Gottsched übersetzte dieselbe ins Deutsche und Marpurg hat im zweiten Bande seiner Beiträge einen Auszug daraus gegeben.

†
Gallay, Jacques François, berühmter französischer Virtuose und Lehrer des Horns, geboren am 8. Decbr. 1795 zu Perpignan, trieb seit seinem zwölften Jahre bei seinem Vater, einem guten Dilettanten, Hornstudien, so dass er sich bald öffentlich hören lassen konnte. Erst 1820 aber konnte er es ermög-

lichen, nach Paris zu gehen, um das Conservatorium zu besuchen, dessen Inspektor Perne sich aber nur mit Mühe bereit finden liess, einen Zögling, der das vorschriftsmässige Alter so weit überschritten hatte, aufzunehmen. G. wurde an dieser Anstalt Dauprat's Schüler und erhielt bereits nach einem Jahre den ersten Preis. Im J. 1825 trat er in das Orchester der italienischen Oper zu Paris, nachdem er einige Zeit in dem des Odeon gewesen war, und wurde alsbald hierauf auch in die königl. Kapelle gezogen, der er unter Karl X. und Louis Philippe angehörte; im J. 1842 wurde er Nachfolger seines Lehrers Dauprat am Pariser Conservatorium. Er hat für sein Instrument ein Concert, ein Rondo, Fantasien, Solos, concertante Duos, Etüden, leichte Nocturnen für zwei Hörner, Duos für Horn und Pianoforte oder Harfe geschrieben und veröffentlicht. G. starb im J. 1864 zu Paris.

Galle, Daniel, deutscher Gelehrter, der zu Ende des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich in den Niederlanden lebte und eine Dissertation »*De hymnis ecclesiae veteris publice disputavit*« (Wittenberg, 1736) veröffentlichte, wovon E. L. Gerber 1812 ein Exemplar besass. †

Galleazzi, s. Galeazzi.

Galleclus, Franciscus, auch **Gallestus** oder **Gallettus** geschrieben, ein belgischer, aus Mons im Hennegau gebürtiger Musiker und Gelehrter, der nach des Draudius *Bibl. class. »Hymnos communes Sanctorum a 4, 5 et 6 voc.«* (Douay, 1586) herausgab. In demselben Jahre erschienen noch von ihm: »*Cantiones sacr. 3 et plurium voc.«* (2. Aufl. Douay, 1600), welche beiden Werke sich auf der königl. Bibliothek zu München befinden. †

Gallemart, Jean de, Doctor der Theologie und Rector des königlichen Collegiums zu Douay, starb 1625 im Hennegau an der Pest. Er war auch in der Musik wohl bewandert und hat sich nach *Savertii Athenas Belgicas* um dieselbe sehr verdient gemacht. †

Gallen, Johann Michael, Magister und Kapellmeister des Bischofs und Domkapitels zu Costnitz um 1687, gab von seinen Compositionen einen »*Orpheus coelestis, seu concertus musici in Dei, Deiparae Divorumque laudes adornati a 2 vocibus cum 2 Violinis necessar. ac a 3 Violinis ad libit.; adhibendis, nec non a 3, 4, 5 Viol. cum vel sine instrumentis*« heraus. †

Gallenberg, Wenzel Robert Graf von, beliebter Modecomponist der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, geboren 1783 zu Wien, erhielt eine feine, auch auf das Musikalische gerichtete Erziehung. Nachdem er seit 1801 Claviercompositionen in Wien und Leipzig veröffentlicht hatte, ging er auf längere Zeit nach Italien, wo er mit dem Theaterdirector Barbaja in Verbindung tretend, leichte, ansprechende Musik zu zahlreichen Ballets schrieb und aufführen liess. Als Barbaja die italienische Oper in Wien übernahm, wurde G. Mit-Administrator und zugleich Präses des Operncomités. Im J. 1829 übernahm er die k. k. Hofoper im Kärnthnerthor-Theater für eigene Rechnung, vermochte sich aber nicht zu halten. Seitdem verweilte er abwechselnd in Frankreich und Italien und schrieb noch zahlreiche Balletcompositionen. Endlich zog er sich zu gänzlichem Stilleben nach Rom zurück, wo er im Mai 1839 auch starb. Von seinen etwa 50 Ballets war besonders »*Alfred der Grosse*« weithin sehr beliebt. Sonst veröffentlichte er noch vierhändige Claviermärsche, eine Sonate, Fantasien, Rondos, Variationen, Polonäsen u. s. w. für Pianoforte. Verewigt aber hat G.'s Namen Beethoven, der über eines von dessen Walzertemen berühmt gewordene Variationen schrieb. — G.'s Gattin war die ehemalige Geliebte Beethoven's, jene Gräfin Giulietta Guicciardi, welcher die *Cis-moll-Sonate* gewidmet ist.

Gallerano, Leandro, auch **Galerano** geschrieben, italienischer Kirchencomponist, geboren zu Brescia gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war erst Organist an der San Francescokirche und unter dem Namen »*l'Involato*« Mitglied der Akademie der Occulti zu Brescia, später Kapellmeister an der Kirche San Antonio zu Padua. Von ihm: *Missa e Salmi concertati a 3, 5 e 8 voci*

con ripienia (Venedig, 1629); *Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci*; *Motetti a voce sola*; *Compieti e Letanie a 8 voci con istromenti*, sämmtlich in Venedig erschienen.

Galletti, s. Galetti.

Galley, s. Gallay.

Galli, Filippo, berühmter italienischer Opernsänger, geboren 1783 zu Rom, wo sein Vater Director der päpstlichen Floreria oder Garderobe war, erhielt eine sorgfältige, auf das Geistliche gerichtete Erziehung. Doch G., bereits mit zehn Jahren ein ziemlich tüchtiger Clavierspieler, cultivirte mit Vorliebe seine schöne Stimme, besonders als sie sich zu einem prächtigen Tenor umgesetzt hatte. Achtzehn Jahr alt verheirathete er sich und von Zwang befreit, wie er nun war, beschloss er zur Bühne zu gehen. Im Carneval 1804 debütierte er zu Bologna in Generali's »*Caccia di Enrico IV.*« mit ausserordentlichem Erfolge, ebenso sang er an anderen Bühnen Italiens, bis nach sechs Jahren eine Krankheit seinen Tenor in einen Bariton verwandelte, den er auf Paisiello's Rath gleichfalls ausbildete und zu einer entzückenden Klangfarbe brachte. Nun debütierte er höchst glücklich auf dem *Teatro San Mosè* zu Venedig 1812 in Rossini's »*Inganno felice*«, sang 1813 zu Mailand unter Enthusiasmus den Siggillaro in der »*Pietra del Paragone*«, welche Rolle er auf originelle Art auffasste und weiterhin in Italien und Barcellona besonders den Bey in der »*Italiana in Algeria*« und den Türken im »*Turco in Italia*« (1814). Rossini schrieb eigens für G. 1817 die Rolle des Fernando in der »*Gazza ladra*«, und 1820 trat derselbe zu Neapel im »*Maometto*« auch zum ersten Male in der ersten Oper und zwar mit unvermindertem Beifall auf. In den Jahren 1821 und 1825 bis 1828 war G. in Paris engagirt; sonst sang er in Italien und Spanien, bis er sich von 1831 bis 1836 für die Oper in Mexico gewinnen liess. Als er hierauf nach Italien zurückkehrte, war seine Glanzzeit vorüber, und er sank in Madrid und Lissabon bis zum Opernchoristen herab. Im J. 1842 begab er sich, furchtbar zurückgekommen, nach Paris, wo man ihm eine der untergeordneten Gesanglehrerstellen am Conservatorium übertrug. Er starb am 3. Juni 1853 zu Paris.

Galli, Francesco Scotto, italienischer Franziscanermönch und Kirchencomponist, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Cesena, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Fano im Kirchenstaate, als welcher er einige Motetten u. s. w. veröffentlichte. — Sein Zeitgenosse und Franziscaner-Amtsbruder war Vincenzo G., lateinisch Gallus, um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Sicilien geboren und an der Kathedrale zu Palermo als Kapellmeister angestellt. Von ihm: »*Il primo libro di Madrigali a 5 voci*« (Palermo, 1589) und »*Due Misse a 8 e 12 voci*« (Rom, 1596); die erste dieser Messen ist zweichörig (achtstimmig), die andere dreichörig (zwölfstimmig). Von dem Ertrage seiner Compositionen liess G. sein Kloster erweitern und an eine Säule die Inschrift setzen: »*Musica Gallia*«.

Galliard, s. Gaillard.

Galliculus, Johann, deutscher geistlicher Componist und musiktheoretischer Schriftsteller aus der Reformationszeit, lebte 1520 zu Leipzig und soll zahlreiche Hymnen und Psalme in Musik gesetzt haben, von denen aber nur einzelne in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts, wie im »*Novum et insigne opus musicum*« u. s. w. erhalten geblieben sind. Dagegen kennt man seine ungemein verbreitet und beliebt gewesene Abhandlung »*Isagoge de compositione cantus*« (Leipzig, 1520), welche unter dem Titel »*Libellus de compositione cantus*« (Wittenberg, 1538 und 1546) in einer zweiten und dritten Auflage erschien und bald unter dem einen, bald unter dem anderen Titel noch eine vierte, fünfte und sechste Auflage, der beste Beweis der Nützlichkeit dieser Schrift (1548, 1551 und 1553) erlebte. Dieselbe enthält jedoch mehr eine Anweisung für Erlernung des Contrapunkts als der eigentlichen Gesangscomposition.

Galliculus de Muris, Michael, ein musikgelehrter Cisterciensermönch, der

um die Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts in Altezelle lebte und einen Tractat »*De vero modo spallendi*« verfasste, der sich im Manuscript auf der Bibliothek zu Oxford befindet.

Gallimard, Jean Eduard, französischer Mathematiker und Musikkritiker, geboren 1683 zu Paris und gestorben 1771 ebendasselbst, verfasste und veröffentlichte eine »*Théorie de sons applicables à la musique, où l'on demontre les rapports et tous les intervalles diatoniques et chromatiques de la gamme*« (Paris, 1754).

Gallimberti, s. Galimberti.

Gallino, Gregorio, italienischer Tonsetzer, um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Kirchenkapellmeister zu Gemona im Friaul angestellt, gab von seinen Compositionen Messen und Psalme (Venedig, 1654) heraus.

Gallische oder keltische Trompete nannte man ehemals eine kurze Trompete mit gerader Schallröhre und von enger Mensur, die einen hohen, durchdringenden Ton hatte. Einige bringen diese Trompete der Klangart halber mit der Carnyx der Griechen in Zusammenhang, welcher Zusammenhang jedoch sich nur aus den bis zum Mittelalter hin noch nicht ganz festgestellten Begriffen der Instrumentnamen: Trompete, Horn und Posaune erklären lässt. Siehe hierzu den Artikel Trompete. 2.

Gallitz, Georg, latinisirt Gallitzius, Schulmann, dabei aber auch gelehrter Musiker und geschätzter Componist, geboren 1652 zu Berschwitz in Ungarn und gestorben 1694 als Rector des Gymnasiums zu Bremen, hat sich um die Musikübung an seiner Schule grosse Verdienste erworben.

Gallo. Dieses Namens sind einige italienische Componisten und eine Sängerin bekannter geworden. 1. Giovanni Pietro G., der im 16. Jahrhundert lebte und von dessen Arbeit man in dem Sammelwerke des *de Antiquis* »*Primo libro a 2 voci*« (Venedig, 1585) mehrere Motetten findet. 2. Domenico G., geboren um 1730 zu Venedig, der als Violinvirtuose und Kirchencomponist in Italien sich eines grossen Rufes erfreute und auch in Deutschland um 1760 durch verschiedene Sinfonien und Violinconzerte im Manuscripte bekannt wurde. 3. Ignazio G., ein Schüler Scarlatti's, der um das J. 1751 am Conservatorio *della pietà de' Turchini* in Neapel Lehrer war und meist Kirchencompositionen schrieb. 4. Catarina G., geboren zu Cremona, wurde in ihrem Vaterlande, besonders zu Rom, sowie zu Paris von 1750 bis 1760 als ganz vorzügliche Sängerin gefeiert.

Gallois, Jean le, Abbé und französischer Gelehrter, geboren 1632 zu Paris, war ein Meister im Griechischen und Hebräischen und starb 1707. Unter seinen Schriften sind, als die Musik betreffend anzuführen: »*Lettre à Mlle. Regnault de Saullier touchant la musique*« (Paris, 1680) und ein »Auszug aus einem Briefe des Don Quesnel, betreffend die aussergewöhnlichen Wirkungen des Echos.

Gallois-Gourdin, französischer Musiker des 15. Jahrhunderts, der zu Paris lebte und von dem nur noch bekannt geblieben, dass er als erster Kapellmeister des Königs Ludwig XI. von Frankreich angestellt gewesen ist.

Galluccio, Gerardo, italienischer Kirchencomponist, der zu Ende des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister in Pavia lebte, hat von seinen Arbeiten *Misse, Salmi, Compiete, Litanie della Madonna e falsi bordon* a quattro voci durch den Druck veröffentlicht.

Gallus, Jacob, einer der bedeutendsten deutschen Contrapunktisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hiess eigentlich Hähnel oder in der Volksmundart Handl. Um 1550 zu Krain geboren, wurde er Kapellmeister des Bischofs Stanislaus Pawlowski von Olmütz, darauf kaiserl. Kapellmeister und starb sehr berühmt am 4. Juli 1591 zu Prag. Die zahlreichen Trauergedichte auf seinen Tod bilden in der Strahover Bibliothek zu Prag eine eigene Sammlung. — G.'s Ansehen als Tonsetzer war sehr gross, und er verdiente auch das Lob vollständig, welches ihn den besten italienischen Tonmeistern

seiner Zeit würdig zur Seite stellte. Vom deutschen Kaiser erhielt er 1588 zur Herausgabe seiner Werke ein Privilegium auf zehn Jahre, und diese sind: »*Musicum opus 5, 6 et 8 vocum*« (4 Theile, Prag, 1586, 1587 und 1590; in Frankfurt a. M. und Nürnberg, trotz des Privilegiums schon 1588 und 1591 nachgedruckt); im 4. Theile befindet sich u. A. ein Gesang für 24 Stimmen, in vier sechsstimmige Chöre getheilt; ferner »*Moralia 5, 6 et 8 vocibus concinnata, atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanae accommodata*« (Nürnberg, 1586) mit 47 Stücken verschiedener Art; »*Harmoniae variae 4 vocum*« (Prag, 1591); »*Harmoniarum moralium 4 vocum liber 3*« (Prag, 1591); »*Sacrae cantiones de praecipuis festis per totum annum 4, 5, 6, 8 et pluribus vocibus*« (Nürnberg, 1597); »*Motettae quae prostant omnes*« (Frankfurt a. M., 1610). Endlich befinden sich noch in Bodenschatz's »*Florilegium portense*« 33 Gesänge von ihm, unter diesen das berühmte »*Ecce quomodo moritur justus*«, welches neuerdings Repertoirstück des Berliner Domchors geworden ist.

Gallus, Johann, s. Mederitsch.

Galopp oder Galoppade (franz.: *galop*, ital.: *galoppo*), in Deutschland früher auch Hopser oder Rutscher genannt, weil man beim Tanzen auf den Fussspitzen rutschte, ist einer der ausgelassensten Rundtänze der Neuzeit, dessen Musik im lebhaften $\frac{2}{4}$ Takt gesetzt ist. In der Regel besteht die Musik zum G. aus zwei Theilen, in moderner Art componirt, die in der Tonika (s. d.) enden, und aus zwei Triotheilen, ebenso in einer verwandten Tonart gesetzt. In allerjüngster Zeit verschwindet dieser Tanz immer mehr aus dem Gebrauch, ja man kann fast sagen, er wird gar nicht mehr getanzt, und dennoch findet man ganz neue Tonschöpfungen, die diesen Titel führen. Diese Tonschöpfungen zeigen eine mehr künstlerisch-phantastische Form, indem sie nicht zur Praxis, sondern nur zum geistigen Durchleben geschaffen worden sind. Sie zeigen eine Einleitung, einen mehr dem Tanze entsprechenden Abschnitt, und eine Coda (s. d.) oder Finale (s. d.), das die Tanzeigenheiten in höchster Beschleunigung sinnlichen Rasens darzustellen sich bemüht. Diese sinfonische Ausbildung des G., der Zeitströmung entflissen, jeden aus dem Leben scheidenden Tanz den monumentalen Tonschöpfungen einzuverleiben, scheint jedoch wenig Lebensdauer erhoffen zu dürfen, da sie dem wirklichen Tonleben nur geringen Spielraum gestattet, weshalb Tonwerke dieser Art ziemlich schnell der Vergessenheit anheim fallen. 2.

Galot hiess nach Printz's Mus. Hist. ein in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr berühmt gewesener französischer Lautenist, welchen Froberger im J. 1653 in Paris aufsuchte, um aus seiner Spielmanier für die Behandlung des Claviers zu profitiren. †

Galoubet oder Flutet nennt man eine in einzelnen Theilen Frankreichs nur vom Volke noch gepflegte Querflöte mit drei Tonlöchern, die mittelst der linken Hand behandelt wird. Durch verschiedenartige Anblasung, welche zu erlernen angestrengte Studien erfordert, können diesem Instrumente die Töne von d^1 bis a^3 in chromatischer Folge entlockt werden, die die Spieler oft mit grosser Virtuosität anzuwenden verstehen. Im 9. Jahrhundert werden in einem Manuscripte von *Ayméric de Peyrac*, das die Pariser Staatsbibliothek unter den Nummern 5944 und 5945 führt, zwei Flöten, »*Flahuta*« und »*Fistula*«, erwähnt, welche wahrscheinlich als Vorgängerinnen des G. zu betrachten sind. Es lässt sich vermuthen, dass diese Flöten der alten durch die Römer sehr gepflegten Doppelflöte ihre Entstehung verdanken, und zwar der mit ungleichlangen Schallröhren. Da beide Röhren der Doppelflöte gesondert waren und auch einzeln angeblasen werden konnten, so scheint nichts natürlicher, als dass aus der grösseren Röhre die Flahuta und aus der kleineren die Fistula oder Frestele entstand. Für diese Vermuthung sprechen auch die gleiche Anzahl der Tonlöcher des G. und seine Spielweise, die deswegen wohl der der Flahuta und Fistula als gleich zu erachten ist, weil später alle in Gallien oder Frankreich in Gebrauch befindlichen Flöten auch nur drei Tonlöcher hatten und wie

jede Einzelröhre der Doppelflöte mit einer Hand behandelt wurden. Es lässt sich fast mit Gewissheit annehmen, dass das Volk, welches allein bis zum 16. Jahrhundert hin Flöten gebrauchte, wohl bei einer eigenen Erfindung einer solchen mehr denn drei Tonlöcher zu geben als nothwendig erachtet hätte, wenn nicht eine ältere Erfindung auf die Gestaltung ihrer Flöte eingewirkt hätte. Die G. war, wie erwähnt, früher in ganz Frankreich in Gebrauch und führte wahrscheinlich zu dem Bau der mit einer Hand zu behandelnden Querflöten, welche beim Fussvolk die Trommler erhielten, um den Marsch der Truppen durch dieselben mit Begleitung der Trommel zu beleben; diese Anwendung im 18. Jahrhundert verschwand jedoch sehr bald aus dem Leben. Jetzt findet man die G. nur noch in der Provence bei ländlichen Festen cultivirt, wo dann oft deren einige zwanzig gleichzeitig einstimmig eine heitere Melodie geben, deren Takt durch das Tambourin markirt wird. B.

Galtruchius oder **Gaultruche**, Pierre, gelehrter französischer Jesuit, geboren zu Orleans im J. 1602, war Docent zu Caën, in welcher Stadt er am 30. Mai 1681 starb. Er hat u. A. eine die Musik berührende Schrift: »*Mathematicae totius, hoc est Arithmeticae, Geometriae, Astronomiae, Chronologiae, Gnomonicae, Geographiae, Opticae, Musicae clara et accurata institutio*« (Wien, 1661) herausgegeben. Vgl. Gruber's Beiträge II. St. S. 27. †

Galtus, Germer, holländischer Orgelbauer, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Amsterdam und hat sich durch den Bau bedeutender Werke in seinem Vaterlande einen grossen Ruf erworben. Die bedeutendsten derselben sind: ein Werk zu Monnikendam (1640) mit zwei Manualen und angehängtem Pedal, dessen Principal und Trompete 3,7metrig sind, indem sie erst vom *F* anfangen, und die Orgel in der neuen Kirche zu Amsterdam, die er in seinem Todesjahre, 1650, zu bauen begann und die der Orgelbauer Hagelbeer 1651 vollendete. Vgl. Hess, Disposit. †

Galuppi, Baldassarre, berühmter italienischer Opern- und Kirchencomponist, sowie guter Clavierspieler, geboren am 18. Oktbr. 1706 auf der unweit Venedig gelegenen Insel Burano, weshalb G. selbst »*il Buranello*« genannt wurde, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Barbier, und seine höhere Ausbildung auf dem *Conservatorio degl' incurabili* in Venedig, wo Lotti, dessen Stelle er nachmals erlangte, sein Hauptlehrer wurde. Seine Erstlingsoper »*Gli amici rivali*« fiel bei ihrer ersten Aufführung 1722 in Venedig total durch. Um so glänzender war sein Erfolg als dramatischer Componist, namentlich auf dem Gebiete der *Opera buffa*, von 1729 an, wo er die Oper »*Dorinda*«, Text von dem musikberühmten Marcello zur Aufführung brachte, bis zu seinem Tode. In dieser Eigenschaft wurde er auch 1741 eigens nach London berufen, wo er bis 1744 mehrere Pasticcios und die Opern »*Penelope*« (1741), »*Scipione in Cartagine*« (1742), »*Enrico*« (1743) und »*Sirbace*« (1743) componirte, aufführen liess und in den Druck gab. Nach Italien zurückgekehrt, vergrösserte sich seine Routine und sein Ruhm immer mehr. Am 6. April 1762 wurde er zum Nachfolger Giuseppe Saratelli's als Kapellmeister an der San Marcokirche in Venedig gewählt und zeichnete sich auch in diesem wichtigen Amte ehrenvoll aus. Jedoch folgte er schon 1765 einer Berufung als Orchesterchef an das Hoftheater in St. Petersburg, mit welcher Stellung 4000 Rubel Jahresgehalt, freie Wohnung u. s. w. verbunden war. Namentlich hob er dort das kaiserl. Orchester aus einem jämmerlichen Zustande bis zu bedeutender Leistungsfähigkeit empor, führte die italienische Kirchenmusik in Russland ein und erwarb sich durch seine Opern »*Didone abbandonata*« (1766) und »*Ifigenia in Tauride*« (1768) immensen Beifall und Auszeichnungen aller Art. Nach dreijährigem Aufenthalte in Russland kehrte er in sein Amt an der Marcuskirche zurück, welches ihm offen gehalten war, und führte dasselbe hochgeehrt und hochberühmt bis zu seinem Tode, im Januar 1785. Wie als Künstler, so stand auch als Mensch G. wahrhaft gross da, und ein Vermächtniss von 50,000 Lires für die Armen Venedigs spricht für seinen Wohlthätig-

keitssinn. — Man führt von ihm gegen 70 Opern an, von denen die komischen Inhalts und von diesen wieder besonders »*Il mondo della luna*«, »*Il cavaliere delle piume*« und »*Il mondo alla rovescia*« (Klavierauszug Leipzig, 1752) zu ihrer Zeit für unübertreffliche Meisterwerke galten. Die zuletzt genannte Oper befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden, ebenso wie folgende von G.'s Opern: »*Adriano in Siria*«, »*Alessandro nell' India*«, »*Li tre amanti ridicoli*«, »*L'amante di tutte*«, »*Antigona*«, »*Astianetta*«, »*Attalo*«, »*Il Demofonte*« (1756), »*Il Demofonte*« (1758), »*Il filosofo*«, »*Gustavo I., rè di Svezia*«, »*L'inimico delle donne*«, »*Issipile*«, »*Il marchese villano*«, »*Melita*«, »*Montezuma*«, »*Olimpiade*«, »*La partenza ed il ritorno de' marinaria*«, »*Il rè alla caccia*«, »*Sesostria*«, »*Il Siroë*«. Ebenfalls wie diese im Manuscript bewahrt die Wiener Hofbibliothek die dreiaktige Oper »*Il villano geloso*«, welche G. in Gemeinschaft mit Gassmann, Scarlatti, Marcello, Sacchini, Franchi, Monza und Venti componirt hatte und welche einzelne, noch heute vortrefflich zu nennende Stücke enthält. G.'s Styl, wie er sich in allen diesen Werken zeigt, ist ein sehr geschmackvoller und gewandter, birgt eine Fülle einfacher, schöner und herzlicher Melodien mit schlichtem aber doch eindringlichem Ausdruck und verbindet sich mit zierlicher, angemessener Instrumentation. Weniger hoch gestellt wurden seine Kirchenwerke, die auch meist Manuscript geblieben, immerhin aber der Beachtung werth sind, sei es, dass darin die burleske Ausdrucksweise durchblickt, sei es, dass sie sich an die strengen Contrapunktisten oder an Palästrina anlehnen. Die meisten davon besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien, nämlich: ein »*Credo a 4 voci con stromentia*« (25 Blätter), ein »*Gloria a 4 voci con strom.*« (40 Bl., Autograph), ein »*Motetto a Soprano solo con strom.*« (22 Bl.), eine »*Missa a 4 voci*« (18 Bl.) und ein »*Kyrie e Gloria a 4 voci*« (10 Bl.). Ausserdem bewahrt die Pariser Bibliothek von ihm ein »*Salve regina*« und die Sammlung des Abbate Santini zu Rom drei vierstimmige Messen, den fünfstimmigen Psalm »*In te, domine*«, »*Victimas paschalis*« und vierstimmige Motetten. Eine und die andere dieser Nummern werden in Venedig an Sonn- und Festtagen noch immer aufgeführt.

Galvi-Neuhaus, eine rühmlich bekannte italienische Sängerin, von deren Jugend Näheres nicht bekannt ist. Etwa 20 Jahr alt, verheirathete sie sich 1825 mit dem Deutschen Neuhaus und sang erfolgreich auf den grössten Bühnen Italiens, 1828 auch in Paris und 1829 in London. Zuletzt trat sie in Neapel und Lissabon auf und starb in letzterer Stadt am 22. Juli 1838 in Folge allzugrosser Anstrengungen, die sie ihrem Körper zugemuthet hatte.

Gama ist der Name zweier Brüder, welche als Pianofortefabrikanten zu Nantes wirkten und 1827 durch Publication ihrer Erfindung eines Schiaginstruments, von ihnen Plectro-Euphonium genannt, einiges Aufsehen machten. Dieses Instrument besass wohl schöne und glockenmässige tiefe Töne, war aber in der Höhe nicht entfernt dem Violinton gleich. Da dasselbe überhaupt keinem Bedürfnisse entgegen kam, so gerieth es, ohne weiter als in Frankreich einigermaßen bekannt zu werden, bald genug in Vergessenheit.

Gambale, Emanuele, italienischer Tonkünstler, welcher, zu Anfange des 19. Jahrhunderts geboren, als Musiklehrer in Mailand lebte und sich angelegentlich mit einer Reform des ganzen modernen Musiksystems in Bezug auf Zeichen und Regeln nach vermeintlich neuen und vereinfachten Grundsätzen beschäftigte. Trotz der grössten Regsamkeit und Thätigkeit hat er diesem System irgend welche dauernde Anerkennung nicht zu verschaffen vermocht.

Gambang ist im neueren chinesischen, indischen und indo-chinesischen Musikkreise der Gattungsname einer Klasse von Schlaginstrumenten, deren tongebende Körper aus Metall oder Holz bestehen. Als Metall zu denselben findet man verschiedene Mischungen Glockengut in Gebrauch, sowie ähnliche Compositionen als die sind, woraus der Tamtam (s. d.), Gong (s. d.) und andere Tonwerkzeuge gleicher Art gefertigt werden. Die tongebenden Körper der G.'s, gestimmt im landesüblichen Tonreich, sind auf einem sofaähnlichen Gestellplan

nebeneinander, seltener an einem Gerüst hängend, wie die Steinplatten des Kin (s. d.), geordnet, und werden mittelst zweier, vorn keulen- oder kugelartig geformter Metall- oder Holzklöpfel tönend erregt. Auch der Gender (s. d.) gehört in diese Instrumentklasse. Man vereinigt auf Java, in Indien, China und den verwandten Musikländern oft mehrere Instrumente dieser Art zu einem Ensemble im Unisono, Gambangspiel genannt, das einen harmonischen, schwer-müthigen Ausdruck tragen soll, der durch in Abschnitten zugefügte Gongschläge noch erhöht wird. Ein solcher Eindruck ist wenigstens der den Abendländern gewordene, während die landeseigene Auffassungsweise des Gambangspiels den Eingeborenen gewiss ganz anders und zwar wohl so, wie dieselbe sich in dem Artikel chinesische Musik (s. d.) angedeutet findet, geltend macht. Vergl. *Mr. de la Loubère, Description du royaume de Siam* T. I p. 208 und T. II p. 104; wie ferner die Abbildungen in *Fétis, Hist. de Musique* T. II p. 309, 339, 340 und 346, so wie in *Zamminer's Akustik* Seite 184. Diese Abbildungen besonders, von denen zwei ein Sortiment Tonkörper zeigen, deren Fabrikation ähnlich der des Gong stattgefunden haben muss, werden, sobald einmal erst die barbarische Anwendung der orientalischen Becken (s. d.) im abend-ländischen Musikkreise allgemein als nicht unserer Kunst entsprechend aufgefasst werden wird, den Weg zeigen, der zu betreten ist, um diese Klangwirkungen etwa als Ersatz unserm Tonreiche ebenbürtig einzufügen. S. auch Janitscharenmusik. C. B.

Gambang-Kayu heisst im indisch-chinesischen Musikkreise eine Gambang-Art, deren Tonkörper Holzplatten sind. Dasselbe hat einen Umfang von drei Octaven und einer grossen Terz und führt dazu trotzdem nur 18 Platten. 2.

Gambara, Carlo Antonio, tüchtiger und fleissiger italienischer Componist aus adliger Familie, geboren 1774 zu Venedig, bereitete sich in Parma für die wissenschaftliche Laufbahn vor, durfte jedoch endlich seiner Vorliebe für Musik folgen und studirte bei Melegari Violin-, bei Ghiretti Violoncellospiel und bei Colla in Parma Contrapunkt. In Brescia beim Kapellmeister Cannetti compositorisch weiter arbeitend, erhielt er eine feste Anstellung an der dortigen Kathedrale und schrieb Sinfonien, Bogentrios und Quartette, ein Quintett für Harfe, Violine, Mandoline, Viola und Violoncello, sowie Gesangstücke, die aber sämtlich Manuscript geblieben sind. Nur ein Lobgedicht von ihm auf Haydn: »*Haydn coronato in Elicones*« (Brescia, 1819) ist im Druck erschienen.

Gambarini, Miss, eine italienische Tonkünstlerin, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Musiklehrerin in London lebte und auch als Malerin sehr geschätzt war. Ein Porträt von ihr, gestochen von N. Hone, erschien 1748 in London.

Gambaro, Giovanni Battista, vorzüglicher italienischer Virtuose auf der Clarinette, geboren 1785 zu Genua, war Musikmeister bei einem italienisch-französischen Regimente und lebte seit 1814 in Paris, wo er eine Musikalien- und Instrumentenhandlung begründete und zugleich im Orchester der dortigen Italienischen Oper wirkte. Er starb im Sommer des Jahres 1828 und ist als Componist mit verschiedenartigen Clarinettenstücken, Harmoniepiecen und Quartetten für Blasinstrumente aufgetreten.

Gambe ist die in Deutschland gebräuchliche Abkürzung für die italienische Benennung *Viola di Gamba* (s. d.), eines jetzt veralteten Streichinstruments, das auch Kniegeige geheissen wurde. Wo die G. zuerst gebaut wurde, ist nicht bestimmt nachzuweisen, wahrscheinlich jedoch in England, denn man weiss, dass dort die G. zuerst bekannter und beliebt wurde und vermuthet, dass sie aus dem dort nationalen *Oruit* (s. d.) hervorgegangen und ebenso zuerst auch benannt worden sei. Von England aus verbreitete sich die G. durch Italien, wo sie ihren bekanntesten Namen: *Viola di Gamba* erhielt, sodann über Frankreich, dort *Basse de Viöle* geheissen, Deutschland und das ganze civilisirte Europa. Besonders fand dies Instrument in Frankreich viele Verehrer und dadurch vielfache Umgestaltungen. Dies hatte seinen Grund in den damals in

der Kunst ausschliesslich verwertheten Klängen. Die Töne der Männerstimme, welche durch die G. Vertretung finden, bildeten dies Tonreich, welches man hauptsächlich in zwei Theile, Tenor (s. d.) und Bass (s. d.), sonderte und dem entsprechend wieder Unterabtheilungen annahm. Diesem, der G. eigenen Tonumfange hatte dieselbe bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts hin ihre stete Anwendung bei Musiken, sowohl in der Kirche wie in der Kammer, zu danken. Sie hatte das ausschliessliche Recht, von Anfang bis zu Ende eines Tonstücks gehört zu werden, wie heute das Streichquartett im grossen Orchester, was wiederum zu einer vielfach verschiedenen Bauweise derselben führte. G.en in allen Grössen und prächtig mit Schnitzwerk, Gold, Silber, Elfenbein und Edelsteinen ausgelegt, zu bauen, war an der Tagesordnung. Hin und wieder findet man noch in Museen, z. B. in Weimar, derartige Prachtexemplare aufbewahrt. Zu Ende des 18. Jahrhunderts wurde dies Tonwerkzeug allmählig durch das Violoncello (s. d.), dessen Ton schärfer im Klange und nicht so aufdringlich näselnd war, verdrängt. Die Erfahrung, dass die Länge des Gebrauchs eines Instruments die Liebe zu demselben erkalten lässt, fand in der praktischen Verwerthung der G. keine Bestätigung; denn in dem vermuthlichen Vaterlande derselben, England, hatte man noch Gefallen an derselben, als sie schon überall der Vergessenheit überantwortet worden war, und der letzte G.n-Virtuose, der eine achtbare Reihe allgemein verehrter Künstler, von denen nur Granier, Hertel, Hesse, Höller und Marais genannt seien, schloss, war im Inselreiche Karl Friedrich Abel aus Köthen, gestorben 1787 in London. Der oben berührten Tonreichstheilung entsprechend, findet man in der Blüthezeit der G. vorzüglich zwei Arten derselben in Gebrauch: eine kleinere fünfsaitige, die die italienische Benennung *Viola bastarda* (s. d.) führte, und eine grössere, deren Bezug aus sechs Saiten bestand, die man schlechtweg *Viola di gamba* (s. d.) nannte. Die Stimmung der fünfsaitigen G. war nach Albrechtsberger: *C, c, e, a* und *d¹*; und die der sechssaitigen: *D, G, c, e, a* und *d¹*. Letzterer fügte Roland Marais, der im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wirkte, noch eine siebente Saite: *g¹* hinzu. Von ihm rührt auch der Gebrauch her, dass die drei tiefsten Saiten der G. mit Kupferdraht übersponnen geführt wurden. Vergl. *Praetorii Syntagma mus. Tom. II. c. 21*. Ergänzend beizufügen ist noch, dass das Griffbrett der G., wie das der Laute, Bunde (s. d.) zeigte, die Notirung für dieselbe im Violinschlüssel geschah, und dass der Ton derselben von Mattheson: »säuselnd, schön und delicat« genannt wird. — Sonst nennt man auch noch in der Neuzeit ein meist im Pedal, seltener im Manual vorkommendes Orgelregister G. Es ist dies ein offenes Flötenregister (s. d.), dem die Töne des vorgedachten veralteten Streichinstruments wiederzugeben obliegt. Die in's Pedal gesetzte G. pflegt man Gambenbass (s. d.) oder Violdigambenbass zu nennen. Meist wird dies Register 2,5 metrig ganz aus Zinn gebaut, und zeigt den Umfang von *f* oder *g* bis *c²* oder *e²*; seltener findet man es 1,25 metrig. Die grösseren Pfeifen dieses Registers aus Holz zu bauen, wie hin und wieder geschieht, ist nicht zu empfehlen. Die Pfeifen dieser Stimme construirt man cylindrisch, oben um ein Drittheil enger als unten, eng mensurirt und versieht sie mit engen Labien (s. d.), Bärten (s. d.) und engem Aufschnitt (s. d.). Diese Orgelstimme ist eine der zartesten in der Orgel, hat einen schmelzenden einschmeichelnden Ton, und wird nur zur Darstellung langsamer Tonsätze im Vereine mit andern schwachen Registern gebraucht. S. hierzu auch den Artikel: Schweizerflöte. C. B.

Gambenbass oder Violdigambenbass nennt man eine in's Pedal der Orgel gesetzte Gambe (s. d.), welche gewöhnlich 5 metrig gebaut ist. Dieselbe findet sich nicht so oft vor wie die Gambe, ist aber in Klangweise und Bauart derselben gleich. S. auch Schweizerflöte. †

Gambenwerk, Gambenflügel, Claviergambe, nürnbergisches Geigenwerk, Bogenclavier und noch viele andere Namen finden sich für ein Tasteninstrument angewandt, das, 1609 von dem Nürnberger Hans Hayden

erfunden, anstrebte, Darmsaiten mittelst Reibung Klänge zu entlocken. Mit feinem Leder, das mit Kolophonium bestrichen ward, überzogene Räderchen vertraten die Stelle des Bogens der Streichinstrumente und wurden in verschiedenster Art zweckentsprechend verwendet. Das sich geltend machende Verlangen, die Streichinstrumente zu ersetzen, führte zur Erfindung des G., weckte vielfache Bemühungen, diese Erfindung zu verbessern, die in dem Artikel Bogenklavier (s. d.) genauer beschrieben sind, machte aber auch bald der Erkenntniss Platz, dass diesem Verlangen auf dem versuchten Wege nicht genügt werden könne. Die letzte derartige Bemühung machte Karl Leopold Röllig in Wien 1797 mit seiner Xänorphica, deren Beschreibung in dem eben angeführten Artikel sich vorfindet; später ist jedes G. ausser Gebrauch gekommen. Leider findet man aber noch oft strebsame Instrumentbauer mit ähnlichen Bemühungen sich herumtragen, die ihre Gedanken als durchaus neue betrachten und denselben viel Zeit und geistige Kraft zuwenden. Vor solchen Irrgängen wären dieselben nur zu wahren, wenn endlich ein Museum gegründet würde, das die verschiedensten noch vorhandenen derartigen Schöpfungen übersichtlich besässe.

2.

Gamberini, zwei zu verschiedenen Zeiten lebende italienische Tonsetzer. Antonio G., aus San Remo führen die mailändischen Theaterverzeichnisse der Jahre 1783 bis 1791 als Operncomponisten auf, und Michele Angelo G., geboren zu Cagli, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Stiftskirche des heiligen Venantius zu Fabriano. Von dem letzteren existirt eine in Venedig 1655 herausgegebene Motettensammlung. †

Gambini, Carlo Alberto, italienischer Pianist und Componist, geboren um 1818 in Genua, trat zuerst seit 1838 mit Claviercompositionen verschiedener Art, meist Fantasien, in der damals durch Thalberg beliebt gewordenen Art auf. Spätere seiner Arbeiten in diesem Fache bekunden jedoch gediegenere künstlerische Grundsätze, so besonders seine Etuden op. 36 und ein Pianofortetrio op. 54. Weiterhin hat er auch Cantaten, die Musik zu einigen Dramen und die Oper »*Eufemio di Messina*« geschrieben, welche letztere bei ihrer Aufführung 1853 in Mailand grossen Beifall fand.

Gambist, kurze Benennungsweise für Gambenspieler.

Gamble, John, ein hervorragender englischer Violinvirtuose und Componist des 17. Jahrhunderts zu London, der die Musik bei dem berühmten Ambrosius Beyland studirt hatte, fand früh in einem Theaterorchester eine Anstellung, welche er verliess, als er in die königliche Kapelle berufen wurde, in der er zuletzt als Kammervirtuose des Königs Carl II. glänzte. Von vielen Tonstücken, die G. fürs Theater geschrieben haben soll, sprechen alle damaligen Berichte, bekannt sind jedoch nur zwei Sammlungen Arien und Gesänge mit Begleitung der Theorbe und des Basses, welche 1657 und 1659 zu London gedruckt erschienen. Vor dem ersten Hefte derselben befindet sich ein von T. Cross gestochenes Bildniss. †

Gambold, Lehrer am Pädagogium zu Niesky, liess 1787 zu Leipzig »sechs kleine Claviersonaten« drucken, die wegen ihrer originellen und muntern Laune unter den damaligen Compositionen dieser Art bemerkt zu werden verdienen. †

Gamma (das griech. Γ, d. i. Γάμμα) ist der Name des dritten, unserm g entsprechenden Buchstaben des Alphabets der Griechen und wurde von denselben in der Musik zur Notirung und Benennung des Klanges unter dem *Proslambanomenos* angewandt. Dieser Benennung und Notirung folgte man in frühester Zeit auch im Abendlande. Dem entsprechend findet man zuerst von dem Benediktinerabt Odo zu Clugny in Burgund, der ums Jahr 920 lebte, in dem Traktat *de musica* den Klang der ganzen Saite des Monochords durch G. bezeichnet, trotzdem er die Klängeleiter mit A anfängt. Demselben, oder einem Allgemeingebrauch folgend, nannte Guido von Arezzo, hundert Jahre später, in seinem System den tiefsten Klang G. und notirte denselben mit dem

griechischen Buchstaben. Seinem Hexachord-System wurde in späterer Zeit der Name dieses Klangbuchstaben als Eigennamen, indem man unter G. alle Klänge des Guidonischen Systems verstand. Nach dem Untergange dieses Systems führte die mit der Einführung des Octavsystems stattfindende Wandelbarkeit jener Tonumfangsbezeichnung oft zu Missverständnissen und verschwand deshalb in dieser Beziehung aus dem Gebrauche. Die Gewohnheit jedoch und vielleicht auch eine schon bald nach Guido's Zeit stattgefundene ähnliche Anwendung des Fachausdrucks G., als Name für das ganze Tonreich eines Instruments oder einer Stimme, bewirkte den ferneren Gebrauch des Wortes G. bei den romanischen Völkern und deren Nachtretern in diesem Sinne. Dieser neueren Anwendung gemäss nennt man eine Aufzeichnung aller Töne eines Instruments in chromatischer Folge vom tiefsten bis zum höchsten mit Angabe der Erzeugungsart derselben: G. des Instruments, sonst auch Applicaturtafel geheissen. Da die Tonerzeugung anzugeben jedoch nur bei Blasinstrumenten wichtig ist, so spricht man meist nur bei diesen von deren G., selten bei andern. Eine Erweiterung des Begriffs, welche durch Anwendung des Wortes G. für Uebungsstücke, Etüden (s. d.), von Blasinstrumenten stattfand, und die einige Zeit hindurch sich fast einbürgerte, ist jetzt, und wohl nicht zum Nachtheil der Kunst, wieder verschwunden, wie denn überhaupt für Deutsche der Ausdruck G. sich immer mehr als der Geschichte angehörig gestaltet. Vgl. *Vinc. Galilei Dialogo della musica antica e moderna* p. 94 sq. und Gibel: *de Vocibus mus.* p. 28. — Zu bemerken ist noch, dass die französische Aussprache dieser Benennung:

Gamme, selbst im Octavsystem seit der Beeinflussung der abendländischen Musik durch die Franzosen sich Geltung verschafft hat. Man nennt (vgl. J. J. Rousseau's *Dictionnaire de mus.* und J. Mattheson's *critica mus.* T. II. p. 122) jede Tonleiter einer Tonart deren G., und findet für das Guidonische System die Namen:

Gamme-ut, **Gamma-ut** und **Gammut** in Gebrauch, welcher Name zugleich daran erinnern soll, dass der tiefste Klang des Systems nur auf die Sylbe ut nach den Regeln der Mutation (s. d.) gesungen werden konnte. C. B.

Gammersfelder, Johann, Dichter und Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, der als Bürger zu Burghausen in Oberbaiern lebte, war einer der Ersten, der Psalme für einstimmigen Gesang componirte, wie folgendes Werk beweist: »Der gantze Psalter Davids in Gesangsweiss gestellt durch Hansen Gammersfelder, also, dass sich die Psalmen alle durchaus in mannigfältiger Melodei hernach angezeigt, fein und lieblich singen lassen etc.« (Nürnberg, 1542). Vgl. Will's nürnbergisches Gelehrtenlexikon. †

Gana (indisch), d. i. Gesang, heisst in der indischen Musik der erste Theil der Musiklehre, dem noch die Lehren vom Rhythmus, *Vadya* (s. d.), und vom Tanz, *Nytria* (s. d.), beigegeben wurden. O.

Ganassi, Silvestro, italienischer praktischer und theoretischer Musiker, aus Fontego im Venetianischen, welchem Flecken er auch den Beinamen *del Fontego* verdankte, wirkte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, angestellt bei der Instrumentalmusik der Signoria von Venedig, und ist der Verfasser zweier schätzbarer, jetzt sehr selten gewordener Werke: 1) »*La Fontegara la quale insegna di suonare il flauto e di diminuire con esso le compositione*« (Venedig, 1535) und 2) »*Regole Rubertine per la prattica di suonare il violone d'arco tastato e la viola d'arco senza tasti*« (Venedig, 1543). Das erstere ist das älteste Lehrbuch, welches Regeln enthält, wie bei einer Melodie verschiedene Verzierungen gesänglich wie auf Instrumenten anzubringen sind, das zweite ist eine Art Schule, um das Violaspiel zu erlernen.

Gancaldi, Carlo, Advocat zu Bologna, woselbst er 1788 geboren war, ist musikalisch nur als Verfasser einer Lobschrift, betitelt: »*Elogio a Felice Radicali, maestro di musica*« (Bologna, 1829) bemerkenswerth.

Gander heisst ein malaiisches Schlaginstrument, das dem *Gambang* (s. d.)

und Fortschreitung (s. d.) der Intervalle. Einige Theoretiker, an ihrer Spitze A. B. Marx, bezeichnen mit G. jede melodisch organisirte Tonfolge, die keinen in sich befriedigenden Abschluss hat, im Gegensatz zum Satz, als einer Melodie, die durch Anfang und Schluss als ein Ganzes sich giebt. S. auch Periodenbau.

Gangris, der syrische Name für die antike Flöte.

Gannassi, Jacopo, italienischer Tonkünstler, Anfangs des 17. Jahrhunderts zu Treviso geboren, war daselbst Franciscanermönch und Kirchen-Kapellmeister.

Ganspeckh, Wilhelm, deutscher Tonsetzer des 18. Jahrhunderts, geboren 1691 zu München, machte sich besonders durch Composition zahlreicher Messen bekannt.

Ganswind, vortrefflicher Virtuose auf der Viole d'amour, geboren um 1775 in Böhmen, lebte in Prag und darf als der letzte Componist von Bedeutung für sein Instrument angesehen werden.

Gantez, Hannibal, auch Gantes geschrieben, französischer Tonsetzer, der, zu Marseille geboren, als Canonicus und Kirchenkapellmeister zu Aix, Arles, Auxerre u. s. w., zuletzt in Paris lebte. Er veröffentlichte eine Messe, der er die Melodie eines Volksliedes zu Grunde gelegt hatte und ein jetzt seltenes aber noch geschätztes Werk: »*Entretien familier des musiciens*« (Auxerre, 1643), sowie 59 Briefe über die Kirchenmusik in Frankreich.

Gantzland, Christian, deutscher Rechtsgelehrter, veröffentlichte als Student in Jena eine Prüfungsarbeit, betitelt: »*Juristische Inaugural-Dissertation über die Hornbläser und ihr Recht*« (Jena, 1711).

Ganz, eine aus Mainz stammende Tonkünstlerfamilie, die sich auf dem Gebiete der Composition nicht nennenswerth, um so mehr aber auf dem der technischen Virtuosität ausgezeichnet hat. Zunächst sind es drei Brüder, die von ihrem als praktischen Musiker in Mainz rühmlichst bekannten Vater unterrichtet, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen. 1) Adolph G., geboren am 14. Oktbr. 1796, wurde von seinem Vater im Violinspiel und der Theorie ziemlich weit gefördert, so dass er befähigt war, sich durch Selbstunterricht auf allen gangbaren Orchesterinstrumenten Fertigkeit anzueignen. Im Generalbasse und in der Harmonielehre erhielt er durch Seb. Holbusch die für einen Musiker nothwendige höhere Ausbildung und wurde 1819 Musikdirektor am Stadttheater seiner Vaterstadt, welches Amt er, seit 1825 mit dem Titel eines grossherzogl. hessischen Kapellmeisters belohnt, bis gegen 1845 inne hatte, zu welcher Zeit er sich nach London begab, wo er am 11. Novbr. 1869 starb. Als Componist ist er ziemlich bedeutungslos mit Ouvertüren, Märschen, einem Melodrama, Liedern und Gesängen aufgetreten, von welchen auch Einiges im Druck erschienen ist. — 2) Moritz G., ein vorzüglicher Violoncellist der älteren Schule, geboren am 13. Septbr. 1806, wurde durch Styassni auf seinem Instrumente völlig ausgebildet, von Gottfried Weber auch theoretisch einigermassen unterrichtet und trat hierauf in das von seinem Bruder dirigirte Mainzer Theaterorchester als erster Violoncellist, von wo aus er 1827 als königl. Kammermusiker nach Berlin berufen wurde. Dort erhielt er 1836 den Charakter eines Concertmeisters und wirkte zugleich als Lehrer seines Instruments bis zu seinem Tode im J. 1868. Auf Kunstreisen, besonders nach London und Paris, sowie in Concerten zu Berlin hat sein äusserst fertiges und reines Spiel grossen Beifall gefunden. Seine wenigen im Druck erschienenen Compositionen und Arrangements für Violoncello documentiren in naiver Art den musikalischen Naturalisten. — 3) Leopold G., geboren am 28. Novbr. 1810, hatte als Violinist seinen Vater, seinen Bruder Adolph und Fritz Bärwolf, einen Schüler Spohr's, zu Lehrern. Er trat gleichfalls in das Mainzer Theaterorchester und wurde zugleich mit seinem Bruder Moritz, mit dem er im Zusammenspiele innig verwachsen war, 1827 in die Berliner Hofkapelle berufen, wo er 1836 den Titel und 1840 die Stelle als königl. Concertmeister erhielt. Beide Brüder

ersetzen so das ähnliche Brüderpaar Bohrer (s. d.) und führten zugleich ihre Doppelvirtuosen-Thätigkeit in Kammermusikconcerten weiter. Als Lehrer wirkte übrigens Leop. G. ungleich erfolgreicher wie als Virtuose, da seine Technik und Reinheit keineswegs tadellos waren. Er starb zu Berlin am 15. Juni 1869. — Zwei Söhne des zuerst genannten Adolph G. kommen hier noch in Betracht: a) Eduard G., geboren am 29. April 1827 zu Mainz, liess sich schon in seinem 11. Jahre als Pianist öffentlich hören und erhielt, nachdem er mit seinem Vater nach London gekommen war, einigen Unterricht von Thalberg. Im J. 1851 siedelte er nach Berlin über, wurde ein Jahr später Bratschist der königl. Kapelle und wirkte besonders tüchtig als Pianofortelehrer. Um 1862 gründete er nach vortrefflichen Grundsätzen eine Schule für Pianofortenspiel, die zu einer gewissen Blüthe gelangte und der er bis zu seinem schon am 26. Novbr. 1869 erfolgten Tode als sachkundiger Direktor vorstand. Dieses Institut besteht noch gegenwärtig, von dem gleicherweise umsichtigen H. Schwantzer geleitet. — b) Wilhelm G., ein vorzüglicher Pianist, 1830 in Mainz geboren, lebt in höchst geachteter Stellung als Virtuose und Lehrer zu London. Von ihm ist eine Reihe von Clavierstücken im modernen Salonstyle im Druck erschienen, von denen mehrere bei den Dilettanten in grosser Gunst stehen.

Ganze Applicatur pflegen die Streichinstrumentenspieler, zum Unterschiede von der *mezza manica* oder halben Applicatur, diejenige fortgerückte Lage der Hand zu nennen, bei welcher die Töne, die sie in der gewöhnlichen Lage mit dem dritten Finger zu greifen haben, mit dem ersten gegriffen werden müssen. Sie wird nöthig, theils wenn man das d^3 erreichen will, theils auch bei verschiedenen melodischen Sätzen und Passagen, die sonst nicht wohl herausgebracht werden können, z. B.



Im weiteren Sinne versteht man unter g. A. auch jede noch höhere Lage der Hand, bei welcher der erste Finger Noten zu greifen hat, die auf den Linien stehen.

Ganze Cadenz oder Ganzschluss, s. Cadenz.

Ganze Doppelzunge nennt man eine Doppelzunge (s. d.) in höchster Vollendung, welche Kunst jetzt selten geübt wird und zur Zeit der Trompeterzunft Geheimniss war. — Auch eine Schlagart der Pauke, wahrscheinlich eine die G. durch die Trompete nachahmende Tongebung, führte in der Fachsprache diesen Namen. Siehe Trompete und Pauke. O.

Ganze Note oder Ganze Taktnote wird die Vierviertelnote (*Semibrevis*) genannt.

Ganze Orgel nannte man früher und nennt man wohl noch zuweilen jetzt solche Werke mit drei oder vier Manualen, deren Hauptmanual eine 5metrige und deren Pedal eine 10metrige Stimme besitzt. S. Orgel.

Ganzer Takt, eine Benennung des modernen Viervierteltakts, wahrscheinlich daraus hervorgegangen, dass die *Semibrevis*, welche als heutige Ganze Note die Einheit dieser Taktart ausmacht, früher schon als ganzer, d. h. durch Niederfallenlassen und Erheben der Hand gemessener Schlag oder *Tactus* galt, auch der *Tactus* genannt wurde. Gegenwärtig ist die *Semibrevis* die grösste der allgemein im abendländischen Musikkreise üblichen Notengattungen; in ihr als dem Ganzen, sind bekanntlich alle übrigen Notengattungen als Theile enthalten. S. auch Takt und Taktzeichen.

Ganzinstrumente nennt man eine Klasse der Blechblasinstrumente in Bezug auf ihre Schallröhrenconstruction. Bemühungen, die grossen Blechblasinstrumente leichter zu bauen und deren Grundton hörbar zu machen, führten zur Verwerthung des akustischen Gesetzes: dass jede konische Erweiterung

einer Schallröhre den Grundton tiefer legt und leicht hörbar macht. Da in der Nähe des Mundstücks die Mensur eines Instruments nicht geändert werden kann, so vergrösserte man die Durchmesserhältnisse der konischen Erweiterung der Schallröhre zwischen Mundstück und Schallbecher nach Möglichkeit und entdeckte, dass man ausser der Erreichung oben genannter Wünsche noch einen weicheren und volleren Ton solchen Schallröhren zu entlocken vermochte. Während sonst die Durchmesserhältnisse wie 1 : 6, höchstens wie 1 : 8 waren, machte man sie wie 1 : 10, selbst wie 1 : 20 und grösser. Das erste demgemäss gefertigte G. war das 1843 von Sommer Euphonium oder Baryton genannte, das in B_1 stand und nur 2,8 Meter Länge hatte. Seitdem gründete Červený in Königsgrätz auf die Durchführung dieses Naturgesetzes manche Instrumenterfindung, machte sich dadurch einen europäischen Ruf und hat ausserdem noch das Verdienst, dass durch diese seine Bemühungen allmählig der Bau der Blechblasinstrumente beeinflusst worden ist und jedenfalls ferner noch mehr beeinflusst werden wird. Vgl. Schafhüttl's Bericht über die Musikinstrumente auf der Münchener Industrieausstellung, Seite 170 und Zamminer's Akustik, Seite 313 und 314. 2.

Ganz-Ton oder **ganzer Ton** heisst jetzt in der diatonischen Klangfolge jedes grössere Intervall (s. d.) im Gegensatze zu dem kleineren, **Halbton** (s. d.) genannten. Der Name G. oder ein ähnlicher repräsentirt nur eine neuere Intervallauffassung, da in frühester Zeit in den verschiedenen Musikkreisen, wo eine genauere Feststellung des Tonreichs stattgefunden hat, eine ähnliche nicht angewendet wurde, worüber die Artikel über die Musikkreise belehren. Siehe z. B. ägyptische, chinesische etc. Musik. In Griechenland findet man zuerst den G. durch $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ gekennzeichnet und wurde speciell das diaphonische Intervall, um welches die Quinte grösser als die Quarte ist, also benannt. Dies Intervall hatte Pythagoras (um 530 v. Chr.) nur in einem Verhältniss, 9 : 8, festzustellen für richtig erachtet. In späterer Zeit zeigen sich jedoch von anderen griechischen Theoretikern noch andere Verhältnisse für den G. als nothwendig erachtet, wie sie die Schattirungen der Tetrachorde (s. d.) nach ihrer Auffassung forderten. Architas (um 406 v. Chr.), hatte ausser dem Pythagoräischen G. noch den im Verhältniss von 8 : 7 festgestellt. Didymos (38 v. Chr.) verwarf die Architatische Erweiterung und stellte dafür eine neue Lehre auf; sein Tetrachordsystem zeigte einen G. im Verhältniss 9 : 8 und einen solchen 10 : 9. Beinahe zweihundert Jahre später, 150 n. Chr., berechnete Ptolomaeus die G. in den verschiedenen Tetrachordschattirungen so, dass alle früheren Verhältnisse und noch das 11 : 10 darin vertreten waren. Im Abendlande fand nur die pythagoräische Feststellung des G. Eingang, welche Glockenspiele der Niederlande noch bis ins 17. Jahrhundert hören liessen, trotzdem die Wissenschaft schon eine andere Feststellung des G. empfohlen und durchgeführt hatte. Siehe Akustik der Alten. Man hat in der Klangfolge einer Octave zwei Arten von G.n, die im Verhältniss 9 : 8 und 10 : 9, als richtig erachtet. Die erste Art, auch der grosse G. genannt, erhält man durch Abziehen zweier addirter Quarten von der Octave als Rest, und die andere, kleinerer G. geheissen, dadurch, dass man Quinte und kleine Terz addirt und die Summe der Verhältnisse umkehrt, d. h. von der Octave abzieht. Dieser wissenschaftlichen Feststellung des G.'s, die in der diatonisch genannten Tonfolge abwechselnd Verwerthung findet, hat man bei deren Anwendung in Zusammenklängen manche Uebelstände abempfunden. Dies führte erst zu einer theilweisen und dann zu einer gleichschwebenden Temperatur, welche Veränderungen die Feststellung des G.'s vielfach modificirt. Im Notiren kennen wir jedoch nur einen G. und sprechen demgemäss gewöhnlich auch nur über beide grössere diatonischen Intervalle der Scala in dem Sinne. In der That jedoch kommt nur selten in harmonischen Kunstvorträgen ein G. nach der Berechnung zu Gehör, was unserer Ohreigenheit wegen bis zu einem gewissen Grade hin auch nicht störend wirkt. Aufgabe der Praxis ist es nämlich, wo möglich es in die

Macht des Tongebers zu stellen, das diatonische, das gleichtemperirte oder ein dazwischenliegendes Intervall geben zu können, denn jenachdem wir durch den Zusammenklang des vorgeschriebenen Tons mit den andern gleichzeitig erklingenden befriedigt werden, sprechen wir von einem reinen Spiel und wissen, dass diese Reinheit gerade darin besteht, dass der Vortragende dem berechneten G. nicht strikte gerecht zu werden strebt. Der G. der Neuzeit ist wie ein Abschnitt eines Menschenlebens; Jedes Jugend ist Jugend und doch ist jede von der andern verschieden. B.

Ganzwerk, ein in der älteren Orgelsprache gebräuchlich gewesener Ausdruck zur Bezeichnung eines Werks mit Principal 5 und Octav 2,5 Meter im Hauptmanual. Ein solches Werk heisst auch Hauptprincipalwerk.

Garani, Nunziata, italienische Sängerin, geboren zu Bologna, hat sich als sehr treffliche Künstlerin, die zugleich in der dramatischen Darstellung Vortreffliches leistete, hervorgethan; sie war 1758 in Petersburg bei der dortigen komischen Oper thätig. †

Garat, Pierre Jean, einer der ausgezeichnetsten französischen Tenoristen des 18. und selbst des 19. Jahrhunderts, wurde am 25. April 1764 zu Ustaritz, Departement der Basses-Pyrénées, geboren. Seine Mutter war seine erste Gesanglehrerin, sodann Lamberti in Bayonne, und als die Familie nach Bordeaux übersiedelte, François Beck. Sein Vater, ein Advocat, verwies den Sohn gleichfalls auf die juristische Laufbahn und sandte ihn, um die dazu nothwendigen Studien zu absolviren, 1780 nach Paris. Dort lebte aber G. nur seiner musikalischen Ausbildung und vernachlässigte sein Fachstudium derartig, dass er sich mit seinem Vater entzweite, der ihm hierauf alle Unterstützung entzog. Dafür fand G. in dem Grafen von Artois einen Bewunderer seines Talents, welcher ihn zu seinem Privatsecretär ernannte und in die musikalischen Cirkel der Königin einführte. Seinen Vater söhnte er nach vielen vergeblichen Versuchen erst mit sich aus, als ihn derselbe bei Gelegenheit eines Besuchs des Grafen von Artois in Bordeaux in einem Benefizconcert für François Beck singen hörte und Zeuge der Bewunderung war, die seinem Sohne gezollt wurde. G.'s Wohlleben in den höchsten Kreisen von Paris hatte aber mit dem Fortschreiten der Revolution und namentlich als die Schreckensregierung 1793 niedergesetzt wurde, ein jähes Ende, und in der ungünstigsten politischen Zeit wieder ganz auf sich selbst angewiesen, folgte er gern der Einladung des berühmten Violinvirtuosen P. Rode, zu Concertreisen mit in das Ausland zu gehen. Widrige Winde führten sie zuerst, statt nach England, nach Hamburg, wo sie grenzenlosen Beifall fanden. Um dem Verdachte, Emigranten zu sein, zu entgehen, kehrten sie noch im J. 1794 in ihre Heimath zurück. Im nächsten Jahre wurde G. für die berühmten Theater-Feydeau-Concerte engagirt, und der Enthusiasmus, den er als Sänger aller Genres erregte, war unbeschreiblich; man behauptete, einen vollendeteren, hinreissenderen Sänger habe Frankreich niemals gehört, noch weniger besessen. An das neu entstandene Pariser Conservatorium wurde er sofort 1795 als erster Gesangsprofessor berufen, und Gesangsterne erster Grösse wie die Barbier-Walbonne, die Branchu, die Roland, wie Nourrit, Ponchard, Levasseur u. v. A., die sich seine Schüler nannten, bezeichnen auch seine Lehrthätigkeit in unvergesslicher Art. Oeffentlich, zuletzt in den Concerten der Strasse Cléry und in St. Petersburg, sang G. nur bis etwa 1802, jedoch erregte er bis zu seinem 50. Jahre die ungetheilteste Bewunderung, und Kenner, wie Crescentini, Piccini, Sacchini, Marchesi u. s. w. gestehen zu, dass die Register seiner umfangreichen Stimme in vollendetster Art ausgeglichen, dass sein Geschmack in den Verzierungen, seine Manier des Ausdrucks und Vortrags, kurz die ganze Behandlung seines klangschönen und biegsamen Tenors eine unvergleichliche gewesen sei, wozu noch ein feiner musikalischer Sinn für Reinheit, Tempo, Takt u. s. w. kam. Auch als Romanzencomponist war G. zeitweilig sehr beliebt und die »Bélisaire«, »Le ménestrel«, »Je t'aime tant« betitelten einstimmigen Tondichtungen von ihm wurden bei-

nahe weltbekannt. Um 1817 verlor er seine Stimme, und die Wahrnehmung, dass er mit den letzten Resten derselben nicht kunstschoen mehr zu wirken vermochte, ging ihm tief zu Herzen und beschleunigte, trotz der sonstigen gesichertsten und unabhangigsten Existenz seinen Tod, welcher am 1. März 1823 zu Paris erfolgte. — Sein Bruder, Joseph Dominique Fabry G., geboren 1774 zu Bordeaux, besass gleichfalls einen schönen Tenor, den er aber erst, nachdem er einige Jahre Militair gewesen war, Ende der 1790er Jahre, ausbilden liess. Als Dilettant im Gesang und in der Composition von Romanzen war er immerhin bemerkenswerth, so dass er, als er seine seit 1808 in Belgien bekleidete Stelle im Finanzministerium verloren hatte, ganz erfolgreich als Concertsänger und Gesanglehrer auftreten konnte, bis er schliesslich durch ein Amt im französischen Finanzministerium entschädigt wurde.

Garaudé, Alexis Adelaide Gabriel de, gediegener französischer Tonkünstler und Musikpadagog, wurde als der Sohn eines Parlamentsraths am 21. März 1779 zu Nancy geboren und erhielt eine sorgfältige Erziehung. Die Stürme der Revolution zwangen ihn, auf eigenen Füssen stehen zu lernen, und nach diesem Ziele hin studirte er bei Gambini in Paris, später sehr eingehend und gründlich bei Reicha Harmonielehre und Composition, sowie Gesangkunst bei Crescentini und Garat. Vom J. 1808 an bis zur Julirevolution fungirte er in der kaiserlichen, dann königlich gewordenen Kapelle als angestellter Sänger; wichtiger und einflussreicher war aber seine Berufung 1816 als Professor des Gesangs an das Pariser Conservatorium, welches Amt er mit vorzüglichem Erfolge bis 1841 verwaltete, worauf er sich pensioniren liess. Während dieser lehrthatig verbrachten Zeit hat er sich durch Herausgabe der folgenden Lehrbücher hoch anzuschlagende Verdienste erworben: »*Méthode de chant*« (Paris, 1809 und in späteren umgearbeiteten Auflagen); »*Solfège ou Méthode de musique*«; »*Solfèges progressifs, ou nouveau cours de lecture musicale*« (mehrmals aufgelegt); »*Vocalises ou études caractéristiques de l'art du chant etc.*«; »*Méthode complète de Piano*«; »*L'harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science*« und noch mehreres Einschlägige. Ausserdem schrieb er die zwar nicht zur Aufführung gelangte, aber im Clavierauszuge erschienene Oper »*La lyre enchantée*«, eine dreistimmige Messe, über 200 französische und italienische Romanzen, Nocturnen, Arien und Duette, ferner Sonaten und Variationen für Pianoforte, Streichquintette, Duos und Variationen für Violine, für Violoncello, Stücke für Harfe und Clarinette, für Flöte u. s. w. G. starb am 23. März 1852 zu Paris. — Sein natürlicher, später adoptirter Sohn war Alexis Albert Gauthier G., geboren am 27. Oktbr. 1821 zu Choisy-le-Roi, welcher der Verbindung G.'s mit der Sängerin Clothilde Colombelle, genannt Coreldi, entsprossen ist. Derselbe studirte dreizehn Jahre lang, von 1829 bis 1842 im Pariser Conservatorium hauptsächlich Clavierspiel und Gesang und wurde während dieser Zeit zu öfteren Malen durch Preise ausgezeichnet. Nachdem er das Institut verlassen hatte, war er mehrere Jahre hindurch geschätzter Accompagnateur an der *Opéra comique*, starb aber schon zu Paris am 6. August 1854. Als Componist ist er nur mit modernen Claviersachen von zweifelhaftem Werthe aufgetreten; wichtiger geworden sind seine Clavierauszüge von Opern, welche in der Grossen und Komischen Oper als Novität erschienen. Seine letzte derartige Arbeit war der Clavierauszug der Oper »der Nordstern« von Meyerbeer.

Garbini, Madame, eine vorzügliche Sängerin und Violinvirtuosin aus Italien, glänzte im J. 1791 zu Paris auf dem *Théâtre de Monsieur* mit ihren Kunstleistungen als Sängerin und trug in den Zwischenakten auch Violinconcerte von Viotti u. A. mit dem grössten Beifall vor. Nach dieser Zeit war sie auch an anderen Pariser Theatern engagirt und wurde überhaupt noch etwa zehn Jahre hindurch mit Auszeichnung genannt. Ihre Stimme war ebenso angenehm als selten voll und kräftig und bekundete treffliche Schulung, ihr Violinspiel zudem im höchsten Grade praemis, fertig, ausdrucks- und geschmack-

voll, verbunden mit einer leichten Bogenführung. Weitere oder eingehendere Nachrichten über ihre Lebensverhältnisse fehlen leider.

Garbo (ital.), Artigkeit, Anmuth; daher die musikalische Vortragsbezeichnung *con g.*, d. i. mit anmuthigem Ausdruck.

Garbrecht, gegen Ende des 18. Jahrhunderts Mechanicus zu Königsberg i. Pr., fertigte in Gemeinschaft mit dem Diaconus Wasiansky 1795 einen in mancher Beziehung eigenthümlich construirten Bogenflügel an und suchte denselben später noch zu verbessern, wie Ohladni in den Beiträgen zu Koch's Journal Seite 194 und in der Leipz. allg. musikal. Ztg. Jahrg. II Seite 309 näher berichtet.

†

Garcia, eine berühmte, vielfach verzweigte spanische Sänger- und Gesanglehrerfamilie, deren wichtigste Glieder hier folgen. Manoel G. del Popolo Vicente wurde am 22. Jan. 1775 zu Sevilla geboren und bekundete schon früh, von einer herrlichen reinen Stimme unterstützt, seltene musikalische Anlagen. Als Sängerknabe der Kathedrale seiner Vaterstadt seine Laufbahn beginnend, erhielt er den besten Musikunterricht, in der Composition u. A. von den Kapellmeistern Don Antonio Ripa und Don Juan Almarcha. In einem Alter von 17 Jahren war er bereits als Sänger, Componist und Orchesterdirigent rühmlich bekannt, so dass er ein Jahr später eigens nach Cadix berufen wurde, um in einem Intermezzo (spanisch Tonadilla genannt) seiner eigenen Composition aufzutreten. Der Beifall, den er als Sänger und Componist dort fand, ermuthigte ihn, auch in Madrid in verschiedenen seiner Tonadillas zu debütiren und damit seinen Ruhm zu begründen, der sich immer mehr steigerte, als er französische Operetten in spanischer Bearbeitung und neu von ihm componirt, zur Aufführung brachte. Von diesen kleinen Sachen musste das einaktige Monodram »*El poeta calculista*« lange Zeit hindurch immer wieder repetirt werden und das Lied »*El contrabandista*« daraus wurde zum wahren Volksliede. Nachdem sein Ruf die Pyrenäen überschritten hatte, ging er 1808 auch selbst nach Paris und sang zuerst in der italienischen Oper »*Griselda*« von Paër mit sehr bedeutendem Erfolge. Seine Regsamkeit und sein Feuer führten ihn schon nach Monatsfrist an die Spitze der Gesellschaft und seine Leitung brachte neues Leben in das Personal wie in das Repertoire. Jenes spanische Monodram arbeitete er nun italienisch um, führte es 1809 auf und erzielte damit beim Publikum, das zum ersten Male ächt spanische Musik zu hören bekam, ungeheure Erfolge. Im J. 1811 war er in Italien, wo ihn Turin, Rom und Neapel im höchsten Maasse feierten, so dass ihn der König Murat durch eine Anstellung als ersten Tenor seiner Kapelle zu fesseln suchte. Mit der schon in Paris von ihm begonnenen Oper »*Il califfo de Bagdad*«, 1812 auf dem San Carlo-Theater zu Neapel sehr beifällig gegeben, befestigte er zugleich seinen Componistennamen in Italien und damit noch nicht zufrieden, studirte er bei Anzani auf's Eingehendste die italienische Gesangkunst praktisch wie theoretisch und eignete sich jene treffliche Methode an, deren Fortdauer später seine zahlreichen berühmt gewordenen Schüler sicherten. In der Saison von 1816 und 1817 trat er wieder in Paris unter der Direktion der Catalani, sodann in London auf, woselbst er neben der Fodor Triumphe feierte. Seine Glanzzeit aber füllt die Jahre 1819 bis 1824 aus, wo er in Paris nicht nur als Sänger der italienischen Oper verherrlicht wurde, sondern auch jene Sängerschule begründete, die ihn an die Spitze aller Gesanglehrer seiner Zeit stellte. Als er in der Frühjahrssaison 1824 als erster Tenor der königl. italienischen Oper in London angestellt wurde, vereinigte er bald über 80 Schüler, die ihn mit Bedauern 1825 als Theaterdirektor nach New-York ziehen sahen. Mit einem auserlesenen Künstlerensemble, darunter sein Sohn Manoel und seine Tochter Maria, langte er in der neuen Welt an und erwarb sich in New-York und seit 1827 in Mexico nicht blos enthusiastische Anerkennung, sondern auch Reichthümer. Im Begriff nach Europa zurückzukehren, wurde er auf dem Wege nach Vera Cruz von Räubern ausgeplündert und musste seinen Plan,

sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen, aufgeben. Er sang noch in Paris den Almaviva im »Barbier von Sevilla« und den Don Ottavio im »Don Juan«, gelangte aber als einsichtsvoller Künstler zu der Ueberzeugung, dass seine Stimme dem jähren Klimawechsel unwiederbringlich erlegen sei und widmete sich seitdem ausschliesslich der Composition und der Ertheilung von Gesangsunterricht. Hochverehrt von der ganzen Musikwelt und besonders von seinen Schülern, deren berühmteste seine bereits genannten Kinder, sowie die Damen Ruiz-Garcia, Rimbault, Méric-Lalande, Favelli, Gräfin Merlin, die Sänger Nourrit, Geraldini u. s. w. sind, starb G. am 2. Juni 1832 zu Paris. Seine sehr zahlreichen Gesangecompositionen aller Art ermangeln mehr oder weniger der Genialität der Erfindung und des höheren künstlerischen Gehalts, weshalb sie schon jetzt der Vergessenheit anheimgefallen sind, wogegen die von ihm verfasste vortreffliche Gesangschule »*Metodo de canto o arte de aprender a cantar*« seinen Namen verewigt. — Der würdige Erbe seines Lehrerruhms war sein Sohn und Schüler Manoel G., mit dessen Auftreten eine neue Aera des rationellen Gesangunterrichts, nämlich desjenigen nach physiologischen Grundsätzen, beginnt. Geboren am 17. März 1805 zu Madrid, erhielt derselbe seine erste musikalische Erziehung in Neapel, wo er mit seinem Vater von 1811 bis 1816 verweilte. In Paris, wohin hierauf sein Vater ging, erhielt er, 15 Jahr alt, u. A. bei Fétis Unterricht in der Composition und zog auch mit nach London, New-York und Mexico, ohne jedoch als Sänger (Bassist) bedeutenderen Erfolg zu erringen. Nach Paris 1829 zurückgekehrt, widmete er sich fast ausschliesslich dem Gesangunterrichte, für welche Disciplin er durch unablässige Forschungen feststehende physiologische Gesetze aufzufinden bemüht war. Während vor ihm fast allgemein die Gesanglehrer theils nach empirisch überlieferten Regeln, theils nach angeborenem oder ausgebildetem Kunstgeschmack die Praxis des Unterrichts übten und damit allerdings in vielen Fällen Ausreichendes leisteten, ohne indessen jemals sich des sicheren Bewusstseins rühmen zu können, das überhaupt mögliche Ideal des Gesanges gelehrt und geübt zu haben, war G. als einer der Ersten bestrebt, die innersten Geheimnisse der Entstehung der menschlichen Stimme, ihrer Register, Klangverschiedenheiten u. s. w. zu erforschen und darauf eine wissenschaftlich unumstössliche Gesanglehre zu begründen, sowie eine objective, allgemein gültige Gesangübung zu entwickeln. Eine Frucht dieser Untersuchungen war der nach ihm benannte Kehlkopfspiegel (s. d.), mit dem es zum ersten Male gelang, die Vorzüge der Beobachtungen am Kehlkopf mit denen der praktischen Erfahrung zu vereinigen. In diesem Sinne verfasste er die Abhandlung »*Sur la voix humaine*«, welche er 1841 in der Pariser Akademie vorlas. In Folge dessen bald darauf zum Professor am Conservatorium ernannt, veröffentlichte er den berühmt gewordenen »*Traité complet de l'art du chant*« (2 Theile, Paris, 1847), welcher als die beste und gründlichste Gesangschule der Gegenwart anerkannt wurde. Im J. 1850 liess G. sich in London nieder, wo er seinen Ruhm, der angesehenste Gesanglehrer der Neuzeit zu sein, befestigte. Die Anerkennung der gelehrten Welt erwarb er sich von dort aus, nachdem er in einem Vortrage »über die Entstehung der Stimme«, gehalten am 24. Mai 1854 in der *Royal society* und abgedruckt in »*The London, Edinburgh and Dublin philosophical Magazine and Journal of science*, Juli — Dec. 1855« die wichtigsten und bestrittensten Punkte der Gesangtheorie in ganz neuer Art wissenschaftlich erörtert hatte. G. ist in seinem Berufe noch gegenwärtig überaus erfolgreich in London wirksam. Unter den italienischen Gesanglehrern der Zeit ist er anerkanntermaassen der berühmteste; er ist der letzte, wenn auch dem Kunstgeschmacke der Gegenwart ergebene Nachkomme jener Männer, die man als die ersten Meister des Gesanges zu nennen pflegt. Andererseits sind seine physiologisch-wissenschaftlichen Untersuchungen so eigenthümlich und bleibend werthvoll, dass sie ihm auch in der Wissenschaft eine hervorragende Stelle verschafft haben. Indem er, in dem Mittelpunkte beider Richtungen

stehend, von der Physiologie zur Gesangspraxis einen neuen Weg bahnte, hat er seinen Namen auch für alle Zukunft verewigt. Unter seinen Schülerinnen strahlen Gesangsterne erster Grösse, so u. A. Jenny Lind, Henriette Nissen, Johanna Wagner und seine Gattin Eugenie G., welche letztere nach ihrem Abgange von der italienischen Opernbühne, um 1848, sich in Paris niederliess und daselbst, getrennt von ihrem Manne, lange Jahre als geschätzte Gesangslehrerin wirkte. — Die hochberühmten Töchter des ganz oben genannten G. waren: Maria G. (s. Malibran) und Pauline G. (s. Viardot-Garcia).

Garcus, Laurent, französischer Kunstliterat, der von 1734 bis 1788 in Paris lebte, veröffentlichte u. A. eine Abhandlung »Ueber das Melodrama oder Reflexionen über die dramatische Kunst« (Paris, 1772).

Garczinska, Wilhelmine von, rühmlich bekannte deutsche Sängerin, war die Tochter des Musikdirektors Benedict Bierey (s. d.) und von ihrem Vater musikalisch so trefflich herangebildet worden, dass sie noch sehr jung, 1816, in ihrer Geburtsstadt Breslau in Concerten mit Beifall auftreten konnte. Gründlich vorbereitet, debütierte sie ebendasselbst am 25. März 1819 als Rosalind in Boieldieu's »Rothkäppchen«. Der Erfolg war ein aussergewöhnlich glänzender, und sie wurde in Soubretten-Parthien überhaupt der erklärte Liebling des Publikums. Schon 1821 verliess sie in Folge ihrer Vermählung mit einem Herrn von Garczinski das Theater, trat aber bereits nach zwei Jahren, durch besondere Umstände veranlasst, in ihr früheres Engagement zurück. Wiederum fand sie die beifälligste Aufnahme und zeichnete sich bis zu ihrem Abgange an das Stadttheater zu Mainz im J. 1829 gleichermaassen als dramatische wie als Concertsängerin aus. Von Mainz aus scheint sie sich nach etwa sechs Jahren dauernd in das Privatleben zurückgezogen zu haben.

Gardano, Antonio, oder Gardani, italienischer Tonkünstler, Noten- und Buchdrucker, von Walther in seinem musikalischen Lexikon unter dem Namen Antoine Gardane aufgeführt, besass und führte von Anfang des 16. Jahrhunderts an bis 1571 zu Venedig eine Buch- und Notendruckerei und befasste sich besonders mit Herausgabe damals schätzbarer musikalischer Werke. Von seinen derartigen Leistungen sind die bekanntesten: »*Motetti del Frutto*« (1539), ein Sammelwerk in mehreren Bänden, worin auch Compositionen von ihm selbst enthalten sind, ferner »*Primo, secondo e terzo libro de' Capricci di Jachetto Berchem*« (1561), »*Biscinia gallica*« (1564) u. v. A. Verdier berichtet über G. noch, dass er 25 vierstimmige französische Chansons verschiedener Componisten (1538) herausgegeben habe. In der Münchener Bibliothek finden sich Musikwerke vor, die wahrscheinlich zum Theil noch von ihm herrühren, obwohl sie bereits unter dem Namen seines Sohnes und Nachfolgers Angelo G. geführt werden. Vgl. Dr. Burney *Hist. of Mus. Tom. III* p. 305 und Draudii *Bibl. Class.* p. 1610 und 1623. Schliesslich sei noch bemerkt, dass man Angelo G. die erste gedruckte Partitur zuschreibt, die er im Jahre 1577 geschaffen haben soll; von derselben befindet sich ein Exemplar in der königl. Bibliothek zu Berlin, die den Titel: »*Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci*« trägt. Ein Bruder Angelo's, dessen Officin noch 1650 bestand, Alessandro G., war seit 1580 in Rom etablirt. †

Garde, de la, s. Lagarde.

Gardeton, César, ein thätiger französischer Musikdilettant, geboren 1786 zu Marseille und daselbst vielseitig, auch musikalisch gebildet, liess sich 1814 zu Paris nieder, wo er sich mit Compilationen und Uebersetzungen musikalisch-literarischer Werke beschäftigte. So erschienen von ihm zwei Jahrgänge eines Almanachs, betitelt »*Annales de la musique*« (Paris, 1819 und 1820), ferner anonym: »*Bibliographie musicale de la France et de l'étranger*« (Paris, 1822), ein aller Ordnung und Genauigkeit entbehrendes Werk. G. selbst starb im J. 1831 zu St. Germain bei Paris.

Gardi, Francesco, italienischer Operncomponist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dessen Werken der Mailändische *Indice de' Spettac.*

(1785 bis 1800) aufführt: die *Opera seria* »*Enea nel Lazio*« (1786 zu Modena gegeben), die *Opera buffa* »*Il convitato di pietra*« (1787 in Venedig), die *Opera buffa* »*La fata capricciosa*« (1789 zu Venedig), die *Opera seria* »*Teodolinda*« (1790 ebenda) und die *Op. buffa* »*Il nuovo convitato di pietra*« (1791 zu Bologna); ausserdem noch: »*L'incantesimo senza magia*« (1784), »*La muta per amore*« (1785), »*La bella Lauretta*« (1786) und »*La bottega di caffè*« (1790).

Gardiner, William, musikalisch gebildeter englischer Schriftsteller, geboren 1770, hat auch tonkünstlerische Gegenstände behandelt, wie sein Buch »*Music and Friends*« beweist.

Garels, R., holländischer Orgelbauer, der 1732 in der grossen Kirche zu Maassluys ein Werk vollendete, das fünfmetrig disponirt war und 42 klingende Stimmen, drei Manuale nebst Pedal besass. Vgl. Hess, Disposit. †

Gargano, Teofilo, italienischer Castrat, zu Gallese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren, war vom Jahre 1601 ab Contraaltist in der päpstlichen Kapelle zu Rom und starb ebenda 1648. Bainsi erwähnt mit Lob eines von demselben componirten Miserere, von welchem zwei Versette, eines zu vier, das andere zu fünf Stimmen gesetzt sind. G. selbst hinterliess ein Legat für vier junge Leute aus Gallese, welche in Rom Musik studiren sollten.

Garghetli, Silvio, Componist der römischen Schule aus Rimini, war 1689 als Kapellmeister der Kirche San Sudario zu Rom angestellt. Von seinen Werken wusste, trotz mehrfacher Nachforschungen, auch Bainsi nichts Bestimmtes mitzuthellen.

Gargross, s. Garklein.

Gārikā ist einer der drei Sanskritnamen für den Bogen bei Streichinstrumenten, welche Benennungen Werken entnommen sind, die zwischen 1500 und 2000 Jahre alt sind, wodurch zugleich die früheste Bekanntschaft der Inder mit Streichinstrumenten sicher gestellt ist. O.

Garilleff, ein russischer Kirchencomponist, der in seinem Vaterlande sich ums Jahr 1800 eines bedeutenden Rufes erfreute. Näheres über G.'s Leben und Werke ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Vgl. Leipz. Allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. III, Seite 657. †

Garinding nennt man auf den indischen Inseln eine Bambusflöte von ungefähr 0,35 Meter Länge, die mittelst eines Blattmündstückes intonirt wird. O.

Garke, Heinrich, deutscher Tonkünstler, lebte zu Halberstadt und veröffentlichte einen »*Musikalischen Katechismus nebst einem Anhang, für kleine Singinstitute eingerichtet*« (Halberstadt, 1820).

Garklein war ein Zusatz, den man früher manchen Benennungen 0,3metriger Orgelstimmen gab, z. B. Garklein-Flöte im Gegensatze zu einer Gargross-Flöte, die stets 10metrig gebaut war. Neuerdings wird dieser Ausdruck in der Fachsprache nicht mehr geführt. †

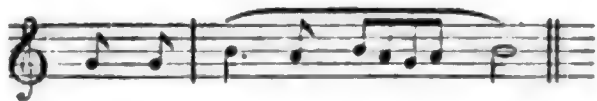
Garlande, Jean de, altfranzösischer Musikschriftsteller des 12. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen nichts bekannt geblieben ist.

Garnerius, Guilielmus oder **Guarnerius**, italienisirt Garnerio, gelehrter Tonkünstler und Scholastiker, der um und nach 1450 in Folge seiner öffentlichen Vorlesungen einer grossen Berühmtheit in Italien genoss. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er aus Belgien stammt und ursprünglich Garnier oder Guarnier geheissen hat; in einem aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts überkommenen Manuscript mit französischen und flamländischen drei- und vierstimmigen Chansons, welches dem Lord Spencer gehört, findet sich in der That ein Stück, welches den Componistennamen Guil. Guarnier trägt, welcher Name gleichfalls auf einer Motette der von Attaignant in Paris 1520 herausgegebenen Sammlung steht. Hauptwirkungsstätte G.'s war Mailand, dann Neapel, wo er um 1480 das Lehramt an der vom König Ferdinand gegründeten Musikschule bekleidete, wie dies aus einer Stelle in Pantaleone Melegoli's Lebensbeschreibung Gafori's hervorgeht.

Garnier ist der Name einer ganzen Reihe französischer, im 18. Jahrhunderte rühmlichst bekannter Musiker. 1. Adrien G., ein geschickter Violinist, geboren um 1740 zu Lyon, kam 1775 mit bedeutendem Künstlerrufe nach Paris und wurde zwei Jahre später in das Orchester der Grossen Oper gezogen. In Lyon erschienene Violinsolo's kennzeichnen ihn auch als Componisten für sein Instrument. — 2. François G., berühmter Oboevirtuose geboren 1759 in dem Dorfe Lauris in der Provence, war ein Schüler Salentin's wurde 1778 als zweiter und 1785 als erster Oboist im Orchester der Pariser Grossen Oper angestellt, in welcher Stellung er auch seit 1783 bei der Kammermusik des Königs thätig war. Die Revolution brachte ihn um alle diese Posten; es gelang ihm jedoch, als *Commissaire ordonnateur* bei der Kriegsverwaltung angestellt und der Rheinarmee zugesellt zu werden. Unter Moreau kam er u. A. nach Frankfurt a. M. und trat daselbst in einem von Kreutzer gegebenen Concerte mitwirkend unter grossem Beifall auf, ebenso in Offenbach. Später einem italienischen Armeecorps unter Championnet zugetheilt, sah er auch Rom und Neapel. Nach seinem Rücktritt aus der Armee zog er sich auf sein Geburtsdorf Lauris zurück, woselbst er 1825 starb. Er ist der Verfasser einer Oboenschule und hat ausserdem Concerte für Oboe, Duos für zwei Oboen und für Oboe und Violine, sowie Trios für Oboe, Flöte und Fagott geschrieben, die auch zum Theil im Druck erschienen sind. Sein Bruder Joseph G., auch G. le jeune genannt, war seit 1789 Oboist, später Flötist im Orchester der Grossen Oper zu Paris und trat nach 25jähriger Dienstzeit 1814 in den Pensionsstand. Derselbe ist Verfasser einer Flötenschule und veröffentlichte von seiner Composition ein Flötenconcert, Trios für Flöte, Horn und Fagott, Duos für zwei Flöten und Etüden für Flöte. — 3. Honoré G., geboren um 1701, war vierter Organist zu Versailles, sodann Accompagnist des Königs Stanislaus von Polen, lebte als solcher grösstentheils in Paris und starb im J. 1769 zu Nancy, als tüchtiger Musiker allgemein geschätzt. Herausgegeben hat er: »*Méthode pour l'accompagnement du clavecin, aussi bonne pour les personnes qui pincent de la harpe*« (Paris, 1766).

Garth of Durham, John, ein englischer Instrumental-Componist aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der wahrscheinlich in London als Organist einer der dortigen Kirchen lebte, gab daselbst sechs Violinconcerte als op. 1 und sechs Clavier-sonaten mit Violin- und Violoncellbegleitung, ausserdem mehrere Violoncelloconcerte und eine Sammlung von Fantasien (Voluntaries) für die Orgel heraus, die in England sehr geschätzt waren. Am bekanntesten ist er durch die englische Uebersetzung, welche er den Psalmen des Marcello unterlegte, geworden, welche Arbeit in acht Foliobänden gleichfalls zu London erschien.

Garschavim, ein hebräischer Accent, welchem Naumburg in seinem in dem Artikel Gerasch (s. d.) angegebenen Werke in dem Abschnitte zur Lesung der fünf Bücher Mose am Neujahrs- und Versöhnungstage folgende musikalische Phrase unterlegt:



2.

Garulli, Bernardino, italienischer Tonsetzer aus Cali, war Chordirigent an der Kathedrale zu Fano im Kirchenstaate und hat zu Venedig 1565 fünfstimmige Motetten und andere Gesänge herausgegeben. Vgl. Draudii Bibl. Class. p. 1612. †

Garzoni, Tommaso, italienischer Kunstgelehrter, geboren 1549 zu Bagnacavallo im damaligen Herzogthum Ferrara und gestorben am 6. Juni 1589 zu Ravenna als Canonicus regularis Lateranensis, ist der Verfasser eines Werks, »*La Piazza universale de tutte le professioni del Mondo*« betitelt (Venedig, 1589), das in seinem 42. Abschnitt von der Musik, sowohl von der Vocal- als der

Instrumentalmusik, besonders von der der Pfeifer, handelt. Vgl. das comp. Gelehrten-Lexikon. †

Gas dient in neuester Zeit als Hauptmittel, die Wellenbewegung bei der Klangbildung zur Anschauung zu bringen; Flammen (s. d.), durch einen Gasstrom genährt, geben das Bild. Dies Bild gestaltet sich den Tönen gemäss dadurch, dass man die Tonwellenschwingung auf eine in die Wand eines Gasrohrs eingeschaltete Membran wirken lässt. Zu diesem Behufe steht die Membran mit einem Kautschukrohre in Verbindung, in welches man die Ton-schwingung hineinleitet, indem man z. B. ganz einfach hineinsingt. Die Membran wird dann dem Sange entsprechend bewegt und wirkt auf den Gasstrom; die Flamme erhebt und senkt sich der Wellenbewegung gemäss in der Secunde einige hundertmal. Um die Erhebungen und Senkungen der Flamme getrennt zu sehen, muss man den Kopf schnell hin- und herbewegen oder sich eines drehenden Spiegels bedienen. Man sieht dann eine Reihe feuriger Zungen, aus deren Anblick die Natur der G.schwingungen errathen werden kann. Eine treffliche Darstellung eines solchen Apparates, wie die Flammenbilder der Töne c^1 , g^1 und c^2 sich gestalten, welche auf die Vocale *u*, *o* und *a* gesungen, findet man in R. Radau's »Lehre vom Schall« (München, 1869), Seite 280 und 281. Schliesslich sei noch erwähnt, dass G. durch einen an beiden Seiten offenen, vertical placirten Cylinder (Glas) begrenzt, mittelst einer unter dem Cylinder angebrachten Flamme in tönende Schwingungen versetzt werden kann. Diese Erfahrung führte Einige zur Erfindung neuer Tonwerkzeuge, die sie Gas-Harmonika (s. d.) nannten; dieselben erfreuen sich jedoch bisher noch keiner Einführung in der Kunstwelt. 2.

Gaschin-Rosenberg, Fanny Gräfin von, eine begabte Dilettantin, geboren 1818 zu Thorn, war eine Clavierschülerin Liszt's, Thalberg's und Henselt's und erlangte, von solchen Meistern ausgebildet, einen hohen Grad der Virtuosität auf diesem Instrumente. Sie hat sich auch in Pianofortecompositionen versucht, die im Salonstyl gehalten und Chopin nachempfunden, viele Liebhaber fanden.

Gascoigne, Matthien, französischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten in Salblinger's »Concentus a 4—8 voc.« (Augsburg, 1545) und in einer der Sammlungen von Attaignant sich noch einige Proben vorfinden. Baini sagt von G. in seinem Buche über Palestrina, dass er, Zeitgenosse Ockenheims, um die Kunstvorgänger zu überstrahlen, die Erfindung schwierigerer Toncombinationen sich zur Aufgabe gestellt, wodurch in der Kunst jedoch keine Fortentwicklung möglich. — Derselbe Schriftsteller erwähnt in demselben Werke an einer vorangehenden Stelle noch eines andern französischen Tonsetzers Namens G. aus dem 15. Jahrhundert, von dessen Werken Messen über französische Chansons in der päpstlichen Kapelle aufgeführt worden sein sollen. — Anzuführen ist noch, dass in der königl. Bibliothek zu München sich ein Manuscript: »Missae 4 voc. von Gasconge« befindet, das, wie Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 ohne Angabe der Quelle angiebt, von einem Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts, Johann G., herrührt. †

Gas-Harmonika oder Gas-Accord-Harmonika nennt der Mechaniker C. A. Grüel in Berlin ein von ihm erfundenes Tonwerkzeug, das seine Entstehung den instruktiven Versuchen über die chemische Harmonika des Grafen von Schaffgotsch zu verdanken hat. Dies Tonwerkzeug, mehr akustischen als Kunstzwecken zu genügen bestimmt, besteht aus Glasröhren mit verschiebbaren Aufsätzen, in deren Untertheile durch Hähne regulirbare Flammen brennen. Eine genauere Beschreibung dieser G., wie eingehendere Erörterungen über die physikalischen Vorgänge bei der Tonbildung, findet man in Poggendorff's Annalen der Physik und Chemie Jahrgang 1858 von dem Erfinder selbst gegeben. — In neuester Zeit kam durch französische Fachblätter die Kunde, dass der Sohn des durch seine Geschichte der Militärmusik und viele andere meist instructive Musikschriften berühmte Dr. Kastner in Paris ein für die Kunst be-

achtenswerthes Instrument, das seine Töne einer ähnlichen Tonschwingungserzeugung zu danken habe, construiert hätte. Mehr die Sache selbst Betreffendes steht demnächst zu erwarten. 2.

Gaspard, Michel, ein holländischer Arzt, der seiner Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts vermuthlich zu Utrecht oblag, veröffentlichte ein lateinisches Werkchen über die Anwendung der Musik in der Heilkunst, welches den Titel führt »*De arte medendi apud priscos musices, epistola ad Anton. Relhan*« und 1783 zu London in zweiter vermehrter Auflage erschien.

Gaspard de Salò, s. Gasparo da Salò.

Gaspard, Mr., deutscher Clarinettvirtuose, der um 1775 Kammermusikus des Prinzen von Conti zu Paris war, ist der Componist von sechs Quartetten für Clarinette, Violine, Alt und Violoncello op. 1 (Paris, 1777).

Gaspard, auch Gaspar geschrieben, ein gelehrter, aus Frankreich oder Belgien stammender Tonsetzer und um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren, wird als Componist zahlreicher Kirchengesänge aufgeführt.

Gaspari, Gaëtano, ausgezeichnete italienischer Componist, Dirigent und Musikschriftsteller, geboren am 14. März 1807 zu Bologna, machte seine tonkünstlerischen Studien auf dem Liceo comunale seiner Vaterstadt, woselbst Donelli sein Hauptlehrer war. Von 1828 bis 1836 war G. Kapellmeister in Cento, hierauf in Imola und endlich Chordirector am Theater und Lehrer am Liceo in Bologna. Im J. 1856 wurde er auch noch Conservator der musikalischen Bibliothek letztgenannter Anstalt und ein Jahr später Kirchenkapellmeister an San Petronio zu Bologna. — Die wenigen seiner im Druck erschienenen Kirchencompositionen bekunden Gediegenheit und Sinn für Erhabenheit und einen würdigen Styl. Seiner ernsten und eingehenden Beschäftigung mit der Geschichte und Literatur seines Vaterlandes und seiner Vaterstadt entsprangen ebenso wichtige wie interessante Aufsätze und Abhandlungen, welche er meist in der *Gazzetta musicale di Milano* veröffentlichte und von denen der »über die Musik in Bologna« ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Gasparini, einer der gewandtesten und geistreichsten französischen Feuilletonisten und Musikschriftsteller der neuesten Zeit, lebte als Theater- und Musikreferent zu Paris und suchte durch zahlreiche Artikel, wiewohl vergebens, den musikalisch-dramatischen Principien und den Werken Rich. Wagner's die Bahn jenseits des Rheins zu ebnen. Mitten in dieser seiner Lebensaufgabe starb er 1869 zu Paris.

Gasparini, Francesco, hervorragender italienischer Componist, geboren um 1665 zu Lucca, erhielt seine musikalische Ausbildung zu Rom bei Corelli und Bernardo Pasquini und wirkte hierauf als Lehrer am *Conservatorio della pietà* und *Academico filarmonico* zu Venedig. Im J. 1725 zum Kapellmeister der Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom ernannt, musste er schon 1726 wegen seiner angegriffenen Gesundheit von diesem Amte zurücktreten und starb Ende März des Jahres 1727. Sein Nachfolger war der ihm schon früher beigeesellte Girolamo Chiti. — Als Theoretiker und geschickter Componist war G. von seinen Zeitgenossen sehr hoch geschätzt, nicht minder als gediegener Lehrer; zu seinen Schülern zählt u. A. der venetianische Patricier Benedetto Marcello. Zwölf Kammercantaten seiner Composition erschienen 1697 zu Lucca, sechs andere befanden sich handschriftlich in der ehemaligen Breitkopf'schen Sammlung. Von 1703 an verlegte er sich auf die Composition von Opern, deren er nach und nach gegen dreissig schuf und von denen die meisten, so u. A. »*L'Ajaxe*«, »*Tiberio*« u. s. w. mit grossem Erfolge in Italien aufgeführt wurden. Nachhaltiger noch war sein Ruf als Verfasser einer vortrefflichen *Accompagnements-* oder *Generalbassschule*, betitelt: »*L'armonico pratico al cembalo, ovvero regole, osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cembalo, spinetta ed organo*« (Venedig, 1683). Weitere

Auflagen von diesem geschätzten Werke erschienen 1708, 1715, 1754, 1764 und sogar noch 1802 in Venedig.

Gasparini, Michele Angelo, berühmter italienischer Contr'altist und geschickter Componist aus Lucca, war ein Zeitgenosse und wahrscheinlich auch ein naher Verwandter des Vorigen. Von Lotti musikalisch ausgebildet, gründete er zu Venedig eine zu hoher Blüthe gelangte Gesangsschule, aus welcher unter vielen ausgezeichneten Gesangskünstlern auch die berühmte Faustina hervorging. Von G.'s Opern sind zu nennen: »*Il principe Selvaggio*« (1695), »*Il Radamante*« (1714), »*Arsace*« (1718), »*La mano*« (1719), »*Il più fedel fra gli amici*« (1721). Er selbst starb um 1732 zu Venedig.

Gasparini, Quirino, vortrefflicher italienischer Violoncellist und Kirchencomponist, lebte zu Turin als königl. sardinischer Kapellmeister und veröffentlichte viele zu ihrer Zeit geschätzte Tonstücke für die Kirche. Seinen Namen tragen übrigens auch Streichtrios, welche in London herausgekommen sind.

Gasparo da Salò, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten italienischen Geigenbauer des 16. Jahrhunderts, geboren zu Salò am Gardasee, lebte und betrieb seine Kunstwerkstätte etwa von 1565 bis 1615 zu Brescia. Er scheint mit Vorliebe Violen und Gamben gebaut zu haben, da Violinen von ihm sich nur sehr selten vorfinden.

Gasse, Ferdinand, trefflicher Violinist und Componist, geboren im März 1780 zu Neapel, kam früh nach Frankreich und wurde im J. VI. der Republik Schüler des Pariser Conservatoriums, wo er bei Kreutzer Violinspiel, bei Catel Harmonie und bei Gossec Composition studirte. Oft durch Prämien ausgezeichnet, wurde er, nachdem er auch 1805 den grossen Preis der Akademie erhalten hatte, auf Staatskosten nach Rom geschickt, von wo er u. A. 1807 ein *Te deum* für zwei Chöre, ein *Christe eleison*, fugenartig mit drei Themen für sechs Stimmen *a capella* gesetzt und eine Opernscene dem Institut de France zur Beurtheilung übersandte und sich von Méhul ausserordentlich belobt sah. Eine *Opera buffa*, die er im Januar 1812 einsandte, betitelt »*La finta zingara*« gelangte in Paris zur Aufführung. Noch in demselben Jahre kehrte er auch selbst zurück und nahm seine schon früher inne gehabte Stelle als Violinist im Orchester der Grossen Oper wieder ein, bis er 1835 pensionirt wurde. In Paris sind folgende Opern von ihm aufgeführt worden: »*Le voyage incognito*« (einaktig 1819), »*L'idiot*« (dreiaktig 1820), »*Une nuit de Gustave*« (zweiaktig 1825). Ausserdem hat er mehrere Serien Violinduette und leichte Sonaten für Violine und Bass in Paris veröffentlicht.

Gasseau, französischer Flötist und Clarinettist, war als Hautboist in der königlichen Schweizergarde zu Versailles angestellt und hat in den Jahren von 1788 bis 1797 mehrere Ensemblestücke, Suiten von Opernarien für 2 Flöten, für 2 Violinen, Viola und Violoncello und für 2 Clarinetten in Paris herausgegeben.

†
Gassend, Pierre, latinisirt Petrus Gassendus (Gassendi), französischer Physiker, Mathematiker und Philosoph, wurde zu Chantersier in der Provence am 22. Januar 1592 geboren und starb am 24. Oktober 1655 als Probst der Kathedralkirche zu Digne. Längere Zeit wirkte er zu Paris als Professor der Mathematik am Collège royal de France, in welcher Stellung er auch einen ziemlich werthlosen Traktat: »*Manuductio ad theoriam musicæ*« betitelt (Paris, 1654) verfasste, der sich auch im fünften Bande der Gesamtausgabe seiner Schriften (6 Bde., Lyon, 1658 und Florenz, 1728), befindet.

Gassenhauer oder **Gassenlied**, s. Volkslied.

Gassitzius, Georg, gelehrter und musikalisch gebildeter Schulmann, geboren zu Berzewitz in Oberungarn am 22. Februar 1652, gestorben am 15. April 1694 als Rector des Gymnasiums zu Bremen, besass ziemlich bedeutende musikalische Kenntnisse. Mehrere seiner Compositionen wurden zu Bremen und an verschiedenen anderen Orten Deutschlands unter grossem Beifall aufgeführt.

†

Gassmann, Florian Leopold, fruchtbarer deutscher Componist und tüchtiger Dirigent, wurde am 4. Mai 1723 zu Brüx in Böhmen geboren und fand im Chorregenten Johann Woborzil seinen ersten Musiklehrer und den Förderer seines sich schon frühzeitig kund gebenden musikalischen Talents. Mit zwölf Jahren galt er bereits für einen trefflichen Sänger und Harfenspieler und darauf gestützt, entfloh er 1736 seinem Vater, da ihn derselbe zwingen wollte, Kaufmann statt Musiker zu werden. Mit seiner Harfe gelangte er nach Karlsbad, wo er sich mit solchem Erfolge hören liess, dass er binnen zwei Wochen gegen 1000 Thaler einnahm. Schnell entschlossen wandte er sich mit diesem Baarschatze nach Venedig, stand jedoch daselbst nur zu bald entblösst von allen Mitteln da. Der italienischen Sprache zudem unkundig, wäre er im fremden Lande verloren gewesen, wenn sich nicht ein mitleidiger Priester, dem er lateinisch seine Schicksale mittheilte, seiner väterlich angenommen, ihn unterrichtet und sogar behufs weiterer Ausbildung seiner grossen musikalischen Fähigkeiten nach Bologna zum Pater Martini geschickt hätte. Zwei Jahre lang unterrichtete ihn dieser Meister, worauf G. nach Venedig zurückkehrte und als Organist bei einem dortigen Nonnenkloster angestellt wurde. In dieser Stellung lernte ihn der kunstsinnige Graf Leonardi Veneri kennen und schätzen, zog ihn in seinen Palast und räumte ihm bei reichlicher Unterstützung daselbst eine grosse Wohnung mit Bedienung ein. In die feinsten Kreise der Stadt eingeführt und von diesen gestützt und empfohlen, bemühten sich bald die Kirchen wie die Theater um seine Compositionen. In den glücklichsten Verhältnissen traf ihn 1762 ein Ruf als Balletcomponist nach Wien, dem er ein Jahr später folgte. Auch in dieser Stellung war der Erfolg seiner Werke so bedeutend, dass man ihn lebenslänglich mit einem jährlichen Gehalt von 400 Ducaten engagirte, wofür er eine bestimmte Anzahl von Opern schreiben musste. Kaiser Joseph II. ernannte ihn zum Hof- und Kammercomponisten und 1771 mit 800 Ducaten Gehalt zum wirklichen Hofkapellmeister als Nachfolger Reuter's. Gewissenhaft und pünktlich in Erfüllung seiner Amtspflichten, glücklich in seinen Unternehmungen, edel und wohlthätig als Mensch, wusste sich G. die höchste Achtung seiner Zeitgenossen zu verschaffen, und aus diesen Eigenschaften heraus wurde er der Begründer einer Anstalt, die noch heutigen Tages sehr segensreich in ihrem Lokalbezirk wirkt, nämlich der sogenannten »Societät für Wittwen und Waisen der Tonkünstler Wiens«. Anregung zur Stiftung dieses Vereins gab ihm 1771 der Anblick der bitteren Noth, welche häufig genug die Familien der Tonkünstler nach Ableben ihrer Ernährer heinzusuchen pflegt. Hatte er selbst doch schon als Kind den harten Kampf mit der Noth bestehen müssen; er mochte sich in seinen damaligen behaglichen Lebensverhältnissen oft das Bild aus seiner Jugendzeit vorhalten, wie er weinend und verzweifelnd auf einer Brücke in Venedig stand und von jenem gutherzigen Geistlichen aufgenommen und weiter gefördert wurde. Möglich auch, dass das Beispiel eines unter den deutschen Tonkünstlern in London seit längerer Zeit bestehenden Hilfsvereins dazu beigewirkt hat. Das Unternehmen ging, einmal begonnen, rasch von Statten; ein kleines Capital, das Gnadengeschenk der Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Josephs II., sicherten dem Verein die erste materielle Basis zu seiner Entfaltung und zu seinem Wachsthum. Zur Vermehrung der pecuniären Mittel wurden zudem an je einem Tage der Weihnachts- und Osterzeit, wo die Theater Wiens geschlossen sein müssen, Akademien (Concerte) im k. k. Burgtheater bewilligt, welches Vorrecht der Verein noch zur Stunde genießt. Die Statuten belasteten die Beitretenden mit keinen drückenden Opfern und waren zugleich mit Vorsicht gegen etwaige Missbräuche verfasst. Heutigen Tages besitzt der Verein, der 1871 sein hundertjähriges Jubiläum feierte, ein Vermögen von über $\frac{1}{2}$ Million Gulden und theilt an Wittwen- und Waisen-Pensionen jährlich ungefähr 16,000 Gulden aus. Wie die Humanität verdankt auch die Kunst selbst diesem ältesten Concertinstitute in Wien eine wesentliche Förderung. S. Tonkünstler-

vereine. — Italien besuchte G. in treuer Anhänglichkeit zu öfteren Malen; bei einem dieser Besuche war es, dass die Pferde mit ihm durchgingen, er selbst aus dem Wagen geworfen wurde und eine schwere Rippenverletzung davontrug, die nach längeren Leiden seinen Tod beschleunigte. Er starb zu Wien am 21. Januar 1774 und wurde auf dem damaligen Montferrat (Schwarzspanier-) Kirchhof begraben. — So fruchtbar und fleissig und so angesehen G. als Componist gewesen ist, so haben seine Werke ihn dennoch nicht lange überdauert. Er schrieb 23 ernste und komische italienische Opern, von denen »*Olimpiade*«, »*Il viaggiator ridicolo*« und »*L'amor artigiano*« die werthvollsten sein mögen. Die zuletzt genannte ist unter dem Namen »die Liebe unter den Handwerksleuten« von Neefe auch für die deutschen Bühnen bearbeitet worden, eine andere, »*La contessina*«, von Hiller unter dem Titel »die junge Gräfin«. Für die Kirche componirte er mehrere Messen, ein Oratorium »*La Betulia liberata*«, ein »*Stabat mater*«, eine Motette auf den Cäcilientag, ferner Hymnen, Psalme und kurz vor seinem Tode ein »*Dies irae*«, das für sein Meisterstück gilt. Von diesen Werken behauptete Mozart in einem Gespräche mit Doles, dass viel daraus zu lernen sei. An Kammermusikwerken von G. erschienen im Druck: sechs Quartette für Flöte, Violine, Viola und Bass, sechs Streichquartette mit obligater Violoncelloparthie und sechs Streichquartette, jedes mit zwei Fugen (Wien, 1803); ungedruckt blieben u. A. fünfzehn Sinfonien. — Obgleich G. der erklärte Lieblingscomponist Maria Theresia's sowohl wie Joseph's II. war, erlangte er unter Schwierigkeiten doch erst 1768 die von dem Letzteren den Beamten überhaupt nur ungerne ertheilte Erlaubniss zum Heirathen. Seine Ehe war eine überaus glückliche, und es entsprossen derselben zwei Töchter: Maria Anna G., geboren 1769 und Maria Theresia G., geboren 1774, nach dem Tode des Vaters. Die Kaiserin ernannte sich selbst zur Taufpathin bei der letzteren, der sie auch ihre eigenen Namen gab und setzte für die ganze hinterbliebene Familie eine Pension aus. Weiterhin nahm sich auch Salieri, G.'s berühmtester Schüler, der Töchter seines Lehrers auf's Uneigennützigste an und bildete sie für die Bühne aus, auf der sie später als gründlich ausgebildete Opersängerinnen glänzten, besonders Maria Theresia, nachmalige Frau Rosenbaum (s. d.), welche bis 1812 der gefeierte Liebling des Wiener Theaterpublikums war.

Gassner, Ferdinand Simon, vortrefflicher deutscher Violinist, Musikschriftsteller und Componist, geboren am 6. Januar 1798 in Wien, war der Sohn eines Decorationsmalers. Seine Musikanlagen bekundeten sich früh, indem er, ohne Unterricht, auf der Violine anderwärts gehörte Stücke richtig und rein nachspielte. Eigentliche Lectionen auf diesem Instrumente erhielt er erst in Karlsruhe, wo sein Vater Hoftheatermaler geworden war; gleichzeitig besuchte er das dortige Gymnasium, da er zu einer der wissenschaftlichen Facultäten übergehen sollte. Statt aber endlich die Universität zu beziehen, trat G. als Accessist in die Hofkapelle. Dort erweckten seine technischen Leistungen, sowie sein Compositionsversuch mit einer Operette »der Schiffbruch« das Interesse der Hofmusiker Danzi, Fesca und Brandl, die von da ab für eine geregeltere musikalische Ausbildung G.'s sorgten. Derselbe wurde 1816 erster Violinist des neu errichteten Nationaltheaters in Mainz und alsbald nach seinem Eintritte stellvertretender Musikdirector und Correpetitor. In Gottfried Weber fand er dort einen Freund und Lehrer, der sein theoretisches Wissen ungemain förderte. Ein in Giessen 1818 veranstaltetes Concert verschaffte ihm unmittelbar darauf die daselbst erledigte Stelle eines Universitäts-Musikdirectors, und dadurch angefeuert, nahm er die höheren wissenschaftlichen Studien mit solchem Erfolge wieder auf, dass er 1819 die philosophische Doctorwürde erwerben und als Privatdocent für Musikvorlesungen zugelassen werden konnte. Während sechs Jahren wirkte er nun nutzenbringend und anregend für das ganze Land als Universitätslehrer, Dirigent und Organisator von Musikfesten, veranlasste die Gründung der später von Gottfr. Weber redigirten Zeitschrift

»Cäcilia« und gründete und redigirte selbst sechs Jahrgänge des beliebt gewordenen »musikalischen Hausfreunds«; ausserdem war er literarisch wie als Componist überaus thätig. Eine grössere Cantate von ihm »die Auferweckung des Jünglings von Nain«, in Giessen, Marburg, Mainz und Karlsruhe aufgeführt, hatte durchgreifenden Erfolg, und dass seine Opern, deren eine, betitelt »das Ständchen« Spohr's Lob fand, nicht zur Aufführung gelangten, dürfte zu bedauern sein. Viel Glück hatten dagegen mehrere seiner Ballets, die in Karlsruhe und, wie »die Müllers«, auch anderwärts aufgeführt wurden, nicht minder seine im Druck erschienenen Lieder. Im J. 1826 kehrte er als Mitglied der Hofkapelle nach Karlsruhe zurück, wurde 1829 Gesanglehrer am Hoftheater und 1830 Chor- und Musikdirector, wirkte aber, wenn er nicht dirigirte, stets am ersten Geigenpulte mit. Unablässig fleissig und thätig, starb er am 25. Febr. 1851 zu Karlsruhe. — Aus seiner Beschäftigung mit dem theoretischen Theil der Tonkunst in den letzten Jahren seines Lebens entsprang ein Lehrbuch der Partitur-Kenntniss in zwei Bänden, das sich als sehr brauchbar erwies; ferner gründete und redigirte er die »Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten« und endlich bearbeitete er einen Auszug aus Schilling's »Universalexikon der Tonkunst« (1 Bd. mit einem Nachtragshefte, Stuttgart, 1849).

Gasteritz, Michael, auch Gastritz geschrieben, deutscher Tonsetzer, war ums J. 1580 Organist zu Amberg und hat nach der Jenaischen Lit. Zeitung die Melodie: *a g a b a g g f* (1571) zu dem Kirchenliede »Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr« geschrieben, die jedoch keine grössere Verbreitung fand. Was sonst noch von seinen Werken übrig geblieben ist, befindet sich auf der Münchener Bibliothek. Gerber spricht in seinem Tonkünstlerlexikon die Vermuthung aus, dass dieser Michael G. und Matthias Castricius oder Castritz (s. d.) dieselbe Person gewesen seien, welche Vermuthung bis jetzt jedoch noch nicht erhärtet ist. †

Gastinel, Léon Gustave Cyprien, französischer Componist der Gegenwart, geboren am 13. Aug. 1823 zu Villers les Pots bei Auxonne im Departement Côte d'or, erhielt zuerst Unterricht im Flöten- zu Lyon, wohin seine Eltern gezogen waren, bei Mercier im Violin- und bei Senart im Pianofortenspiel. Seit 1840 besuchte er das Conservatorium in Paris, wo er bei Halévy Composition studirte und mit der Cantate »Vélasquez« 1846 den grossen Staatspreis erwarb, der ihm die Mittel zu der vorschriftsmässigen Studienreise nach Italien an die Hand gab. Von dort 1849 nach Paris zurückgekehrt, veröffentlichte er Violinstücke und Claviertrios, führte einige seiner Ouvertüren auf und brachte 1853, jedoch ohne grösseren Erfolg, seine Oper »Le miroir« auf die Bühne. Dagegen fanden Streichquartette von ihm und Arbeiten für die Kirche den Beifall der Kenner. Im Opernfache brachte er noch 1860 bei den *Bouffes parisiens* »Titus et Bérénice« und ein Jahr später »L'opéra aux fenêtres« zur Aufführung, von denen die letztere unter dem Titel »Die Oper am Fenster« auch in Deutschland einiges Glück machte.

Gastoldi, Giovanni Giacomo, fruchtbarer und zu seiner Zeit sehr beliebter italienischer Componist, zu Caravaggio um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, war gegen Ende des Jahrhunderts als Kirchenkapellmeister an Santa Barbara in Mantua angestellt und wurde hierauf für das gleiche Amt an den Dom zu Mailand berufen. Gegen dreissig im Druck erschienene Compositionen seiner Arbeit, als Messen, Madrigale, Balletti (Balladen) *a 5* und *a 3—9 voci*, Canzonetten, Choräle u. s. w., deren genauere Titel Gerber und Fétis in ihren lexikographischen Werken aufführen, sind erhalten geblieben. Das, was G. *Balletti* und zwar mit dem Zusatze »*da suonare, cantare e ballare*« nennt, sind weder Tanzstücke, noch auch Balladen im modernen Sinne des Worts, sondern Musikweisen zu Tänzchen, bei welchen auch gesungen wurde. Es sind dies also Balladen in ihrer ersten und ursprünglichen Form. Unter diesen Balletti G.'s, 1591 und 1595 zu Venedig und 1596 zu Antwerpen er-

schienen, befinden sich zwei Nummern, deren Textworte Burney in seiner Musikgeschichte mittheilt und deren Melodien keine anderen sind, als die zu den noch jetzt bekannten Kirchenliedern »Jesu, wollst uns weisen« und »In dir ist Freud' bei allem Leide«. Beide Gesangsweisen sind zuerst von Lindemann, einem deutschen Zeitgenossen G.'s, zu Chorälen benutzt worden.

Gastorius, Severus, deutscher Tonsetzer, ums J. 1670 Cantor zu Jena, hat insbesondere sich einen Ruf durch die Choralweise: »Was Gott thut, das ist wohlgethan«, — *d g a h e d c h*, 1675 — erworben, über deren Entstehung G. Döhring in seiner Choralkunde S. 109 Interessantes berichtet. Ausserdem sind von G. noch folgende gedruckte Werke bekannt: »Klag- und Trauerlieder von zwei Cant., Alt, Ten. und Bass (Jena, 1674); »Klag- und Trauer-Gespräche zwischen Mutter und Sohn« (Jena, 1679) und »M. Klesch's Andächtigen Elends Stimme« (Jena, 1679). Die Melodien des letzten Werkes hat G. mit Johann Hauk, Kantor in Strehlen, gemeinschaftlich gesetzt. †

Gatayes, Guillaume Pierre Antoine, französischer Gitarrist und Harfenist, sowie Componist für diese Instrumente, geboren am 20. Decbr. 1774 zu Paris, war ein natürlicher Sohn des Prinzen von Conti und einer Marquise und für den geistlichen Stand bestimmt. Von Vorliebe zur Musik getrieben, entwich er 1788 aus dem theologischen Seminar und sah sich um so mehr auf sich allein angewiesen, als die Revolution von 1789 seine Eltern zur Emigration zwang. G. verlegte sich nun auf Composition von Romanzen mit Gitarrebegleitung, die sehr beliebt wurden und verfasste eine Gitarreschule (Paris, 1790), die lange Zeit hindurch als die einzig brauchbare in Frankreich galt. Von 1793 an vervollkommnete er sich auch auf der Harfe und veröffentlichte 1795 eine Harfenschule, ausserdem aber im Laufe der Zeit noch zahlreiche Compositionen für Harfe sowohl wie für Gitarre. — Sein ältester Sohn und Schüler, Léon Joseph G., geboren 1805 zu Paris, brachte es, im Harfenspiel weiterhin von Cousineau, sodann von Labarre unterrichtet, bis zu hervorragender Virtuosität und erwarb sich als Componist und als Lehrer dieses Instruments einen bedeutenden Ruf, nicht minder auch durch Journalartikel für verschiedene Zeitungen als Musikschriftsteller. — Dessen jüngerer Bruder, Félicien G., 1809 zu Paris geboren, machte zuerst um 1836 Aufsehen als Pianist und Componist, führte aber ein regelloses und unstätes Leben, das ihn auf Reisen durch Europa, Amerika und Australien trieb, ohne dass er weiterhin noch etwas Erspriessliches für die Kunst geleistet hätte.

Gates, Bernard, englischer Tonkünstler, geboren 1686 und gestorben 1773 in London, war um 1710 Lehrer der königlichen Kapellknaben und Mitglied der Gesellschaft, welche die *Academy of ancient Music* (s. Galliard) stiftete. G. führte im J. 1731 mit seinen Schülern das Oratorium Esther von Händel in seinem Hause auf, wodurch er den Impuls gegeben haben soll, dass Händel auch weiterhin diese Gattung der Composition pflegte. †

Gathy, August, deutscher Musikschriftsteller und geistvoller Kritiker, geboren am 14. Mai 1800 (1804?) zu Lüttich, erhielt in Deutschland, das er stets als sein eigentliches Vaterland ansah, eine feine, vielseitige Erziehung und Bildung. Frühzeitig prüfte ihn das Schicksal: eine Wärterin liess ihn zu Boden fallen und in Folge des Sturzes blieb er zeitlebens verwachsen. Heftige Jugendkämpfe bezeichnen auch die fernere Zeit, bis er sich ungestört der Tonkunst widmen durfte, und von da an war sein ganzes Leben ein Auf- und Absteigen auf der Leiter edelsten Strebens. Wider Willen musste er zunächst als Lehrling in eine Hamburger Buchhandlung treten, setzte es dann aber durch, dass er von 1828 bis 1830 bei Friedr. Schneider in Dessau Musik studiren durfte. Er that dies mit Erfolg, denn der Meister überraschte ihn selbst einmal mit der kunstvollen Ausführung eines Chorals, den G. unter seiner Leitung componirt hatte. Von 1830 bis 1841 lebte G. in Hamburg, redigirte ein »Musikalisches Conversationsblatt, Musikfreunden und Künstlern

geweiht, eine Art Musikzeitung, und gab im Verein mit mehreren Anderen jenes kurzgefasste »Musikalische Conversations-Lexikon« (Hamburg, 1835, 2. Aufl. 1840) heraus, das an Gründlichkeit und Gediegenheit bis heute von keiner lexikographischen Arbeit ähnlichen gedrängten Umfangs übertroffen worden ist. Eine dritte Auflage dieses Werks, von A. Reissmann nur nominell herausgegeben, erschien 1870 in Berlin; die Flüchtigkeit und Ungenauigkeit in der Uebersetzung und den Zusätzen hat jedoch die Vortrefflichkeit des eigentlichen Werks stark verwischt. G. selbst hatte sich bei Lebzeiten mit der gewissenhaftesten Correctur und Umarbeitung der alten Auflage beschäftigt und eine vollständige Neugestaltung des nützlichen Buchs in Aussicht gestellt, und in der That verstand es kaum Jemand besser, sich in fremde Künstlernaturen zu versetzen, als er; war es ihm doch von vornherein weniger darum zu thun gewesen, ein Buch zu schreiben, als die Verdienste derer, die für die Kunst gewirkt haben, darzustellen. So kam es auch, dass er während der Ausarbeitung der neuen Auflage keinen Anstand nahm, Fétis, der gerade auch eine zweite Auflage seines grossen musikalisch-biographischen Werks veranstaltete, die mühsam zusammengestellten Resultate seiner Forschungen mitzutheilen. Neben den literarischen Interessen, die G. in Hamburg mit seinem Freunde, dem Buchhändler Jul. Campe verfolgte, hat er daselbst viel für die Ausbreitung des musikalischen Geschmacks gethan. Er war einer der Stifter der grossen Hamburger Musikfeste, wie er auch, mit anderen kunststrebenden Freunden vereint, jene zahlreichen Musikgesellschaften in Norddeutschland begründet half, welche so viel zur Pflege der Kunst in jenem Theile des Reichs beigetragen haben. Während einer langen Reihe von Jahren war G. auch Hauptmitarbeiter an der von Rob. Schumann begründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« und seine in diesem Blatte nach und nach veröffentlichten Arbeiten würden gesammelt mehrere Bände ausmachen. Seit 1841 lebte er, literarisch unausgesetzt thätig, in Paris. Bei dem hohen Interesse, welches er an allen Zweigen des gesellschaftlichen Lebens nahm, konnte er dort auch der Politik nicht lange fremd bleiben. Seine zahlreichen Verbindungen in Norddeutschland brachten es mit sich, dass im J. 1849 die bedrängten Schleswig-Holsteiner seine Thätigkeit in Paris in Anspruch nahmen. G. wirkte einerseits auf dem Wege der damals noch freien französischen Presse für die Herzogthümer, andererseits wandte er sich in Schrift und Wort an diejenigen, welche direkter für das Schicksal jenes deutschen Volksstammes wirken konnten. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte er sich vielfach mit Magnetismus. Er war Mitglied der unter Leitung des Barons von Dupotet stehenden Gesellschaft und Mitarbeiter des Journals, das unter dessen Mitwirkung in Paris erschien. Unwiderstehlich war der Zauber, den das Uebersinnliche für ihn hatte; seine im irdischen Leben so wenig befriedigte Natur schien des Trostes in den Beweisen von dem Hereinragen einer höheren Welt in die niedere zu bedürfen. Aber seine schwächliche Körperconstitution, sein angestregtes Arbeiten, sein Aufenthalt in einer Parterrestube der Rue Labruyère untergruben seine Gesundheit. Ende 1857 wollte er eine längere Reise nach Deutschland antreten, um daselbst, weniger gestört, die neue Ausgabe seines musikalischen Lexikons endlich vollenden zu können. Die Umstände hielten ihn aber zurück, und mit unverwüthlicher Theilnahme an Allem, was seine Freunde thaten, schrieb er in den letzten Monaten die französische Vorrede zu dem Buche »*Histoire diplomatique de la crise orientale*« (Brüssel, 1858), die er aus zeitweiligen politischen Rücksichten nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, A. G. d. L. (de Liège), unterzeichnete. Es war dies seine letzte abgeschlossene Arbeit, die von der Durchbildung seines Urtheils zugleich Zeugniß ablegt. Die Bitten eines Freundes hatten G. endlich dazu bewogen, das Anerbieten, während des Sommers dessen Gartenwohnung zu benutzen, anzunehmen, als eine Brustentzündung ihn nach furchtbarem Todeskampfe hinwegraffte, G. starb zu Paris am 8. April 1858.

Gattermann, S. M. D., deutscher Schulmann, um 1782 Conrektor zu Berlin, hat sich in der Musik durch Composition mehrerer Choräle, welche im Kühnau'schen Choralbuche eine Stelle fanden, einen Namen gemacht. †

Gatti, Luigi, italienischer Abbate, geboren am 11. Juli 1740 zu Castro Lacizzi bei Mantua, ist mehr wie als Geistlicher als Tonsetzer für Theater, Kirche und Kammer berühmt geworden. Von seinen dramatischen Arbeiten wurden die Opern »*Olimpiade*« 1784 zu Piacenza und »*Demofonte*« 1788 zu Mantua mit Beifall aufgeführt. G. selbst war 1782 als wirklicher Hof- und Dom-Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg angestellt worden, in welcher Stadt er am 1. März 1817 starb. Auch dort war er noch in der Composition sehr thätig, wie die Menge seiner Arbeiten beweist, welche jetzt der Salzburger Domchor besitzt; bekannter sind von seinen Werken nur noch geworden: »*La morte d'Abeles*«, ein Oratorium, das 1788 zu Mantua, »*Ninetta*«, eine *Opera seria* und ein *Duetto a 2 Sopr. con Ob. Corn. V. etc.*, das zu Paris im Druck erschienen ist. Einige Solostücke für Sopran von ihm befinden sich in der Bibliothek des Königs von Sachsen. †

Gatti, Simone, italienischer Tonsetzer zu Venedig, um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, war Kapellmeister des Erzherzogs Karl von Oesterreich und dann an der Kapelle des Herzogs Albrecht V. von Baiern angestellt. Man findet von ihm in der königl. Bibliothek zu München: »*Missae tres, 5 et 6 voc. decantandae*« (Venedig, 1579). Für Herzog Albrecht schrieb er die Musik zu mehreren geistlichen Dramen oder Mysterien, in welchen er auch selbst als Sänger mitwirkte.

Gatti, Teobaldo di, hervorragender italienischer Gambenvirtuose und Vocalcomponist, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Florenz, bildete sich musikalisch in seiner Vaterstadt aus. Während seiner Studien begeisterte er sich so sehr für die Schöpfungen des damals von Paris aus die Welt beherrschenden Lully, dass er sich getrieben fühlte, um denselben persönlich kennen zu lernen und ihm seine Bewunderung auszusprechen, nach Paris zu gehen. Lully, sehr geschmeichelt durch diese Huldigung seines Landsmannes, bewirkte dessen Anstellung als königlicher Kammermusiker zu Paris, welcher Stellung G. bis an sein 1727 erfolgtes Lebensende vorstand. Von seinen Compositionen, in denen er sich als Nachahmer Lully's zeigte, sind bekannter geworden: ein Schäferspiel, »*Coronis*« (1691) und die grosse Oper »*Sylla*« (1701). Ausserdem sind von ihm noch 12 italienische Gesänge, darunter zwei zweistimmige (Paris, 1696) im Druck erschienen. †

Gattoni, Giulio Cesare, als Abbate und Canonicus an der Kathedrale zu Como in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkend, erfand 1785 eine meteorologische Harmonika. Dies physikalische Instrument zeigte durch Hervorbringung harmonischer Töne die geringste Wetterveränderung an, und zwar je nach der Stärke der Veränderung gestaltete sich die Intensität der Klänge. †

Gattungen oder Geschlechter (latein.: *genera*) heissen die beiden nur noch im Abendlande gebräuchlichen Octavsysteme Dur (s. d.) und Moll (a. d.). Wenn hin und wieder, besonders in Chorälen, noch andere G. vorkommen, so stammen diese aus der Entwicklungszeit der abendländischen Kunst, wo man alle griechischen Oktavsysteme zu verwerthen strebte. Bei den Griechen waren in der Blüthezeit ihrer Kunst die Ausdrücke Geschlecht und Gattung Namen für gesonderte, einander untergeordnete Kunstbegriffe. Geschlecht, γένος, erste und allgemeinste Eintheilung der Musikelemente, war der weitere Begriff und führte zur Feststellung von drei harmonischen: dem diatonischen, chromatischen und enharmonischen; von drei rhythmischen: dem daktylischen, jambischen und päonischen und von drei organischen Geschlechtern: dem der Saiten-, Blas-, und Schlaginstrumente. Das dritte Geschlecht, stets aus der Vereinigung der beiden ersten geschaffen, war hermaphroditischer Natur und erst in späterer Zeit angenommen. In frühester Zeit, vor Pythagoras,

kannten die Griechen nur zwei Geschlechter in jeder Eintheilung der Musikelemente. Als Klanggeschlechter kannten sie nur: Dur und Moll, als rhythmische: daktylische und jambische und als organische: durch Blasen oder Schlagen erzeugte Töne. Gattung, *ἔιδη*, Eucl. p. 13 sq., Gestaltung eines und desselben Systems (s. d.) wurde von den alten Autoren nur in Bezug auf die symphonischen Systeme, die Halbtonlage in derselben bezeichnend, angewendet. Hiernach unterschieden sie drei Quarten-, vier Quinten- und sieben Octavvgattungen. Später gesellten sich zu diesen die G. der diaphonischen Systeme: Terzen-, Sexten-, Septimen- und Tritonus-Gattungen. Aus diesen letztgenannten G. findet man als letztes Symptom der Wirkung griechischer Theoreme, durch die Zeitforderungen der Kunst jedoch schon beeinflusst, von Guido v. Arezzo (s. d.) die Hexachord (s. d.) -Lehre allgemein im Abendlande empfohlen und eingeführt, die dann endlich durch die Annahme von nur zwei G., Dur und Moll, einen Abschluss fand. Beide Kunstausdrücke, Gattungen und Geschlechter, sind seitdem nur als Namen für ein und denselben Begriff in Gebrauch, der als Unterabtheilung nur Arten (s. d.) kennt, und zwar in der Auffassungsart des griechischen *γένη*. C. B.

Gatzmann, Wolfgang, deutscher Tonsetzer, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Frankfurt a. M. lebte, hat nach des Draudius *Bibl. class.* p. 1648 »*Phantasiarum seu cantionum lib. primus* (Frankfurt, 1610) veröffentlicht. †

Gaubert, Denis, französischer Gesanglehrer, wirkte zu Anfang des 19. Jahrhunderts, angestellt am Conservatorium zu Paris, und gab dort im Jahre 1802 »*Nouv. Recueil de VI Romanc. av. acc. etc.*« und 1803 »*Cinquième Eglogue de Virgile, et IV Romances av. acc. de Ep.*« heraus. Auch musikalisch-literarisch war er um diese Zeit vielfach thätig. †

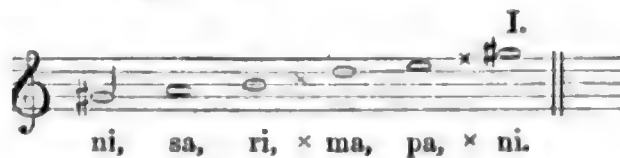
Gauche (französisch), abgekürzt: *G.* oder *M. G.* (*main gauche*), d. i. linke Hand, eine in Clavierwerken vorkommende Bezeichnung, welche vorschreibt, wo die linke Hand eingreifen soll, gewöhnlich über Stellen gesetzt, bei denen der Spieler in Zweifel gerathen kann, welche Hand er anzuwenden hat.

Gaucquier, Alard Dunoyer du, auch Alardus Nicaeus genannt, flandrischer Tonsetzer, geboren zu Ryssel, lebte im Anfange des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister des Erzherzogs Matthias von Oesterreich zu Wien und war ein gewandter Contrapunktist, von dessen Werken nur noch vorhanden sind: »*IV Missae 5, 6 et 8 vocum*« (Antwerpen). Vgl. *Nic. Alardi Decad. Alardor. Script. clar. in Praefat.* und Draudii *Bibl. class.* p. 1635. †

Gaude, Theodor, vorzüglicher deutscher Guitarrenvirtuose und Componist für dieses Instrument, geboren am 3. Juni 1782 zu Wesel am Rhein. Er war bereits Lehrling eines Kaufmanns, als er von unwiderstehlicher Liebe zur Musik getrieben, heimlich entwich und sich auf der Guitarre unterrichten liess. Höhere Studien in der Behandlung dieses Instruments und in der Composition machte er in Paris, wo er als Virtuose und Lehrer schnell zu Ruf und Ansehen gelangte. Im J. 1814 trat er eine Concertreise nach St. Petersburg an, und wo er sich auf dem Wege dahin hören liess, erndtete er immensen Beifall und bedeutenden klingenden Lohn. Im Begriff, sich von Hamburg aus nach der russischen Hauptstadt einzuschiffen, hielt ihn eine Krankheit fest; auch nachdem er genesen war, blieb er in Hamburg und wirkte daselbst als trefflicher Lehrer seines Instruments. Seine Thätigkeit als Componist bezeichnen einige 80 im Druck erschienene Werke.

Gaudentius, ein altgriechischer Philosoph und Musikschriftsteller, dessen Leben und Lebenszeit gänzlich unbekannt ist; vermuthlich wirkte er in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr., war Aristoxenianer, und hat in seiner erhalten gebliebenen Schrift »*Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή*«, seines Meisters Lehren wiedergegeben. Marc. Meibom übersetzte dies Werk ins Lateinische mit Benutzung älterer Uebersetzungen und verschiedener Handschriften und gab es, mit eigenen Bemerkungen versehen, in seinen »*Antiquae musicae auctores septem*« (1652) heraus. Vgl. Forkel's *Literatur der Musik*. †

Gaudi heisst in der indischen Musik die zweite nach der Raga (s. d.) Malava (s. d.) gebildete unvollständige Ragina (s. d.), deren Klänge ungefähr durch beifolgende Notation dargestellt werden; eine noch um Sruti's (s. d.) stattfindende Erhöhung des Klanges ist durch eine über die Note gestellte römische Ziffer anzugeben:



Gaudimel, s. Goudimel.

Gaudio, Antonio del, italienischer Componist, welcher einer römischen adligen Familie entstammte, war Ende des 17. Jahrhunderts Kapellmeister des Prinzen von Gonzaga. Von seinen Compositionen wurden zu Venedig im J. 1674 die Oper »*Almeric in Cipro*« und 1681 »*Ulisse in Feacia*«, letztere mit Wachspuppen, aufgeführt. †

Gaudio del Mel, s. Goudimel.

Gaultier, Abbé Alois Edouard, ein Italiener von Geburt, studirte 1755 in Frankreich und lebte später abwechselnd in Italien, Paris, Holland, London u. s. w. Er ist der Erfinder einer Methode, Kindern auf mechanischem Wege die Notenkenntniss beizubringen und starb zu Paris im Septbr. 1818. — Vielleicht ist er identisch mit jenem G., Canonicus der Congregation Christi und Professor der Mathematik bei den Cadetten des Königs Stanislaus von Polen zu Nancy, welcher »*Observations sur la lettre de Mr. Rousseau de Genève à Mr. Grimm*« veröffentlicht hat.

Gaultier, Pierre, fälschlich auch Gautier und Gauthier geschrieben, französischer Operncomponist und tüchtiger Clavierspieler, geboren 1664 zu la Ciotat, erhielt als noch ganz junger Künstler gegen Erlegung einer stipulirten Summe von Lully die Erlaubniss, in den Städten Marseille und Montpellier Opernbühnen zu errichten und begann 1682 seine Thätigkeit mit Aufführung der von ihm componirten Oper »*Le triomphe de la paix*«. Nach Lully's, im J. 1687 erfolgtem Tode erwirkte er sich ein gleiches Privilegium für Toulouse, hatte aber das Unglück, auf der Meerfahrt von Cette dorthin 1697 mit seiner ganzen Truppe zu verunglücken und den Tod in den Wellen zu finden. Als Clavierspieler hatte er die Manier des Chambonnière gepflegt, mit dessen bestem Schüler Hardelle er auch eng befreundet war; dem letzteren folgte er selbst auch in der Stellung eines Clavierspielers bei der Kammermusik des Königs. — Ausser Opern sind in Marseille erschienene Duos und Trios für Flöten von G. bekannt geworden.

Gaumenton, s. Kehlton.

Gaus, Karoline, eine ausgezeichnete dramatische Sängerin, wurde am 3. Septbr. 1761 zu Stuttgart, wo ihr Vater, Namens Huth, Stadtlieutenant war, geboren und auf Wunsch des Herzogs Karl von Württemberg, der sie als junges Mädchen singen hörte, für die Kunst erzogen. Demgemäss erhielt sie von 1775 an als Schülerin des mit der Karlsschule verbundenen Musikinstituts den Unterricht Mazzandi's und Boroni's und wurde unmittelbar hierauf Sängerin des Stuttgarter Hoftheaters mit der Verpflichtung, ausserhalb Württemberg's niemals aufzutreten. Obwohl demgemäss nur von localer Bedeutung, hatte sie schon 1782 den Ruf, eine der grössten deutschen Opernsängerinnen zu sein, ein Ruf, der durch das Zeugniß Zumsteeg's, der besonders ihre vorzügliche Declamation der Recitative und ihre deutliche Aussprache rühmte, getragen wurde. Im J. 1786 verheirathete sie sich mit dem Sänger und Schauspieler Gaus, der aber schon 1794 starb. Mehrere schnell auf einander folgende Wochenbetten hatten ihre Stimme dauernd angegriffen und derselben ziemlich früh die kräftige Fülle und ausnehmende Klangschönheit geraubt. Der grosse Umfang derselben und ihre seltene Kehlfertigkeit blieben jedoch und erhielten

sie als Concert- und Kirchensängerin bis zum J. 1809 in grossem Ansehen. Darnach pensionirt, starb sie im J. 1836.

Gauspeck, Giuseppe, ein musikkundiger Augustinermönch des 16. Jahrhunderts, hat »*Missae breves*« geschrieben, die sich in der königl. Bibliothek zu München befinden.

Gautherot, Louise, geborene Deschamps, eine der vorzüglichsten französischen Violinvirtuosinnen, tritt zuerst um 1783 als vielbewundertes Mitglied des *Concert spirituel* zu Paris hervor. Beim Ausbruch der französischen Revolution verweilte sie als gefeierte Concertspielerin in London und erhielt 1791 einen glänzenden Ruf nach Dublin. Ein Jahr später befand sie sich wieder in London, wo sie in den angesehensten Concerten mit Auszeichnung wirkte. Sie scheint überhaupt England nicht wieder verlassen zu haben und zu London zu Anfange des 19. Jahrhunderts gestorben zu sein.

Gauthier, Gabriel, französischer Orgel- und Klavierspieler und Musikschriftsteller, geboren 1808 in einem Dorfe des Departements der Saône et Loire, erblindete in Folge der Blattern schon in seinem ersten Lebensjahre. Seit 1816 verwaist, kam er 1818 in das Blindeninstitut zu Paris. Praktisch und theoretisch in der Musik daselbst unterrichtet, konnte er schon 1827 als Musiklehrer dieser Anstalt angestellt werden, einen Posten, den er bis 1840 einnahm, worauf er einige Jahre später Organist an *St. Etienne-du-Mont* wurde. Als Musikschriftsteller hat er sich durch Journalartikel bekannt gemacht, sodann durch die Schrift »*Considérations sur la question de la réforme du plain-chant etc.*« (St. Denis, 1843), ferner durch das grosse Sammelwerk »*Répertoire des maîtres de chapelle etc.*« (5 Bde., Paris, 1842 bis 1845) und endlich durch die didaktische Arbeit »*Le mécanisme de la composition instrumentale etc.*« (Paris, 1845).

Gauthier, Pierre, französischer Theaterdirektor und Tonkünstler zu Rouen, wo er auch geboren war, starb in seiner Vaterstadt im J. 1711. Er veröffentlichte zu Anfange des 18. Jahrhunderts mehrere Gesangsachen (Arien u. s. w.) seiner Composition.

Gautier, Denis, mit dem Beinamen *l'ancien*, geschickter und berühmter französischer Lautenvirtuose, geboren um 1640 zu Lyon, kam um 1660 nach Paris, wo er als Kammermusiker des Königs angestellt wurde und ein »*Livre de tablature de pièces de luth sur différens modes*« (Paris, 1674) veröffentlichte. Gestorben ist er wahrscheinlich kurz vor 1680. — Aus derselben Familie war der nicht minder vorzügliche Lautenspieler Denis G., mit dem Beinamen *le jeune*, gleichfalls in Lyon geboren, seit 1669 bei der Kammermusik des Königs angestellt und vor 1680 gestorben. Zwei Bücher Lautenstücke von ihm sind in Paris ohne Jahreszahl erschienen. Eine diesen beiden G.'s mehrfach zugeschriebene Sammlung von Lautenstücken, betitelt »*Le tombeau de Mlle. de Lenclos*« muss einen dritten G., vielleicht jenen Jacques G. aus Lyon zum Componisten haben, dessen der *Mercur galant* in seinem Märzhefte von 1678 rühmend erwähnt. Denn die beiden Denis G. waren zur Zeit des Todes der berühmten Ninon de Lenclos, am 17. Oktbr. 1706, schon längst nicht mehr am Leben.

Gautier, Jean André, französischer Flötenvirtuose, wirkte in der Zeit von 1754 bis in die ersten Jahre der Revolution hinein zu Paris als angesehenener Musiklehrer und Componist für sein Instrument.

Gautier, Jean François Eugène, trefflicher französischer Violinist und Componist von Opern und Kirchenwerken, geboren am 27. Febr. 1822 zu Vaugirard bei Paris, kam schon 1831 in das Pariser Conservatorium, wo ihn u. A. Habeneck im Violinspiel und Halévy in der Composition unterrichteten. Im J. 1848 wurde er zweiter Orchesterchef am *Théâtre national*, nachherigem *Théâtre lyrique*, und trat nicht ohne Erfolg mit folgenden zur Aufführung gekommenen Opern hervor: »*L'anneau de Marie*«, »*Les barricades*« (mit Piloty zusammen componirt), »*Murdok le bandit*«, »*Flore et Zéphire*«, »*Choisy le roi*«,

»*Le mariage extravagant*«, »*Le docteur Mirobolan*«. Ausserdem hat er einige Violin- und Kirchencompositionen veröffentlicht.

Gauzargues, Abbé Charles, französischer Kirchencomponist, geboren um 1720 zu Tarascon in der Provence, erhielt als Chorknabe zugleich eine musikalische Ausbildung und wurde Chorpräfect zu Nîmes und Montpellier. Seit 1756 war er Schüler Rameau's in Paris und blieb bis zu seinem Tode ein fanatischer Anhänger dieses Meisters. Motetten seiner Composition verschafften G. 1757 die Protection des Dauphins und des Bischofs von Rennes, damaligen Directors der königl. Kapelle, und schon 1758 wurde er in Folge dessen königl. Kapellmeister zu Versailles. Als solcher schrieb und führte er u. A. 40 Kirchenstücke (*Motets*) mit Orchesterbegleitung auf. Im J. 1775 zog er sich von seinem Amte nach St. Germain zurück, wurde während der Revolution verhaftet aber durch die Reaction des 9. Thermidor wieder befreit. Er starb im J. 1799 zu Paris. Sein letztes bekannt gewordenes Werk war das nach Rameau'schen Grundsätzen abgefasste Lehrbuch »*Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde*« (Paris, 1798).

Gavassi, Giacomo, italienischer Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Priester und Kapellmeister an der Kathedrale zu Belluno im Venetianischen und hat auch einige seiner Compositionen durch den Druck veröffentlicht, von denen jedoch nur »*Eccles. Missarum Fructus*« (Venedig, 1634) bekannt geblieben sind. †

Gavaudan, Jean Baptiste Sauveur, französischer Opernsänger, geboren am 8. Aug. 1772 zu Salon in der Provence, war der Sohn eines Musiklehrers, mit dem er erst nach Nîmes, dann nach Paris zog, wo die älteren Töchter der Familie die Laufbahn als Opernsängerinnen beginnen sollten. Schon in seinem siebenten Jahre, als sein Vater und Lehrer daselbst starb, sah sich G. von aller Welt verlassen, trat deshalb als Schiffsjunge in das Marinegeschwader des Grafen von Grasse und diente als solcher bis nach 1783 abgeschlossenen Frieden. Nach Paris zurückgekehrt, trieb er wieder eifrig Musik und fand eine Schreiberstelle in den Bureaus der Grossen Oper. Persuis, der sich seiner annahm, bildete ihn für die Opernbühne aus, und als er 1791 am Theater Montansier debütierte, war sein Erfolg ein so bedeutender, dass er sofort für das mit französischen und italienischen Vorstellungen abwechselnde *Théâtre de Monsieur* engagirt wurde, an dem er sich eine aussergewöhnliche Sängerroutine erwarb. Aus diesen Verhältnissen riss ihn das Recrutirungsgesetz vom 23. Aug. 1793, und nur die Hülfe einiger im Wohlfahrtsausschusse wirkenden Gönner befreite ihn bald wieder vom Militärdienste. Er trat nun 1794 in den Verband der *Opéra comique* in der Salle Favart, wo er als Spieltenor grosses Glück machte. Diesem Institute, welches sich 1801 mit dem *Théâtre Feydeau* vereinigte, gehörte er als überaus beliebter Sänger bis 1816 an, wo er in Folge seiner politischen Ansichten den Abschied nehmen musste. Er wandte sich nach Brüssel, wurde Director des königl. Theaters daselbst und besuchte hierauf gastirend die grossen Provinzstädte Frankreichs. Noch einmal wurde er 1824 für die Pariser *Opéra comique* engagirt, zog sich aber, da er mit seinen Stimmresten nicht mehr zu wirken vermochte, 1828 in das Privatleben zurück und starb zu Paris am 10. Mai 1840. So mangelhaft es mit G.'s eigentlicher Gesangsbildung und Intonation bestellt gewesen sein soll, so soll er durch Feuer, Leidenschaft und vorzügliche Darstellung seine Fehler reichlich aufgewogen haben. Auch als Componist von Vaudevilles hat er sich versucht und mit »*Brétignac ou fantasmagorie*«, das 1799 auf dem Pariser *Théâtre des troubadours* öfter aufgeführt wurde, sogar ziemlich glücklich. — Seine Gattin, Jeanne G., geborene Ducamel, war zu Paris am 15. Septbr. 1781 geboren, und seit 1798 ein hochgeschätztes und sehr verwendbares Mitglied des Theaters Favart, der nachmaligen *Opéra comique*, die bis 1822, wo sie sich von der Bühne zurückzog, beim Publikum in Gunst und Ansehen stand. Sie starb am 24. Juni 1850 zu Passy bei Paris. — Von den oben erwähnten Schwestern G.'s,

drei an der Zahl, debütierte die älteste 1778 an der Pariser Grossen Oper, aber trotz angenehmer Persönlichkeit ohne Erfolg, so dass sie nur in Chor- und Aushülfsrollen Verwendung fand. Sie heirathete den Sänger Lainez und starb zu Paris am 15. Juni 1810. Die zweite Schwester, genannt Spinette, wegen ihrer geschickten Darstellung der gleichnamigen Rolle in der Oper »Tarare«, war bis 1783 gleichfalls Choristin der Grossen Oper, schwang sich aber plötzlich als Julie in Gaviniés »*Les prédeuses*« aus dem Dunkel hervor und wurde wegen ihrer frischen Stimme und feinen Spiels sehr gerühmt. Als die Revolution ausbrach, ging sie nach Deutschland und starb 1805 zu Hamburg. Die dritte Schwester, Emilie G., war Choristin am *Théâtre Feydeau* und heirathete den Opernsänger und Componisten Pierre Gaveaux (s. d.), der ihr kleinere Opernrollen verschaffte, ohne dass sie mit denselben zu wirken vermochte. Sie starb um 1840 zu Paris.

Gaveaux, Pierre, beliebter französischer Operncomponist und dramatischer Sänger, geboren im August 1761 zu Béziers im Nieder-Languedoc, sang seit seinem siebenten Jahre mit Auszeichnung beim Cathedralchor seiner Vaterstadt und erhielt mit der musikalischen zugleich eine höhere wissenschaftliche Ausbildung. Seine Absicht, in Italien Musik zu betreiben, hintertrieb der Bischof von Béziers, der einen so tüchtigen Solisten nicht entbehren wollte; jedoch ging G., 1779 als Sänger an die Kirche St. Séverin berufen, nach Bordeaux, wo er zugleich bei François Beck sich eifrigen Compositionsstudien unterzog, so dass er mit verschiedenen von ihm componirten Kirchenmusiken sehr erfolgreich hervortreten konnte. Ganz unerwartet vertauschte er die Kirche mit dem Theater, trat als Tenorist in Bordeaux, 1788 auch in Montpellier und anderen Städten Südfrankreichs mit bemerkenswerthem Erfolge auf und wurde darauf hin 1789 als erster dramatischer Sänger am *Théâtre de Monsieur* in Paris engagirt. Zwei Jahre später trat er zum Theater Feydeau und kam dadurch 1801 mit zur *Opéra comique*, bei welcher ihn jedoch Elleviou und Martin bedeutend verdunkelten. Eine vorübergehende Geistesstörung entzog ihn 1812 der Bühne; im J. 1819 trat ein Rückfall ein, und G. starb im völligen Wahnsinn am 5. Febr. 1825 in einer Irrenanstalt zu Paris. Als Sänger hat er sich im Anfange seiner dramatischen Laufbahn durch eine höchst angenehme und biegsame Stimme, welche er als guter Musiker sehr ausdrucksvoll und wirksam zu behandeln wusste, ausgezeichnet, Vorzüge, die er auch als Componist von etwa 33 Opern und Operetten bewährte, die trotz des Mangels an ausgeprägter Originalität meist sehr beliebt und häufig gegeben wurden, so »*La famille indigente*«, »*Delmon et Nadine*«, »*L'amour filial ou la jambe de bois*« und »*Le petit matelot*«, welche letzteren übersetzt wurden und auch auf deutsche Bühnen gelangten. Historisch bedeutsam wurde seine harmlose Oper »*Léonore ou l'amour conjugal*«, Text von J. N. Bouilly (Paris, 1798), insofern, als der einfach-rührende Stoff derselben von Beethoven für seinen »*Fidelio*« wieder aufgenommen worden ist. Die vielleicht grösste und vollständigste Sammlung der sehr schön gestochenen Partituren G.'s befindet sich in der hinterlassenen Musikbibliothek Meyerbeer's. Ausserdem hat G. eine Sammlung italienischer Canzonetten und eine andere mit französischen Romanzen veröffentlicht und auch den »*Pygmalion*« von Rousseau componirt, der aber Manuscript geblieben ist. — Seine Gattin, Emilie G., ist in dem Artikel Gavaudan (s. d.) behandelt worden. Sein ältester Bruder, Simon G., geboren 1759 zu Béziers, war ein gewandter und erfahrener Tonkünstler, als Opernsouffleur und Correpetitor am Theater Feydeau zu Paris angestellt und Verfasser einer Flageolet-Schule. Mit seinem Bruder, Guillaume G., einem tüchtigen Clarinettisten, errichtete er 1793 eine Musikalienhandlung zu Paris, die bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein bestanden hat.

Gaviniés, Pierre, einer der grössten und berühmtesten französischen Violinvirtuosen, von Viotti der französische Tartini genannt, wurde am 26. Mai 1726 (nach Laborde erst am 11. Mai 1728) zu Bordeaux geboren. Ohne dass

halten, niemals punktirt Achtel. Die G. besteht aus zwei Theilen, welche wiederholt werden. Der erste Theil zeigt vier Takte und schliesst in einer Verwandten der Haupttonart; der zweite Theil mit acht Takten endet in der Tonica. Eigen der G. ist noch, dass sie stets im Auftakt mit dem dritten Viertel beginnt. Diese Vorschriften der musikalischen Formenlehre machen die G. noch heute gewissermassen zum steten lebendigen Gliede der Kunstlehre, indem dieselbe als Prüfstein der musikalischen Begabung betrachtet wird. Die Schüler sind gezwungen, was, ohne monoton zu werden, nicht leicht ist, Tonempfindungen anhaltend in ruhigster Art sich ergiessen zu lassen, da jede Abwechslung durch pikante Rhythmen vorschriftswidrig wäre. Im höheren Kunsttanze unterschied man in der Blüthezeit dieser Gattung mehrere Arten, z. B. *G. de Scéaux* (1713), *G. de la flore* (1713), *G. à la Vestris* u. s. w.; in den Gluck'schen Opern finden sich zahlreiche zu der letzteren Art gesetzte Balletnummern. Die G. ist übrigens, als Allegro der Menuet folgend, gleich dieser dem besseren Tanzunterrichte bis auf die heutige Zeit erhalten geblieben. 2.

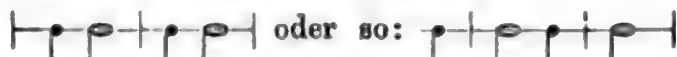

Gawet, s. Saal.

Gawler, englischer Tonsetzer, welcher zu Ende des 18. Jahrhunderts in London als Organist angestellt war, hat daselbst mehrere seiner Compositionen herausgegeben. Bekannter von diesen sind: »*Harmonica sacra, a Collection of Psalm Tunes, with Interludes, with a thorough Bass, forming a most complete Work of sacred Musica*»; »*Dr. Watts divine Psalms, op. 15a*»; »*Lesson for the Harpsichord*« und *II single Voluntaries for the Organ*. †

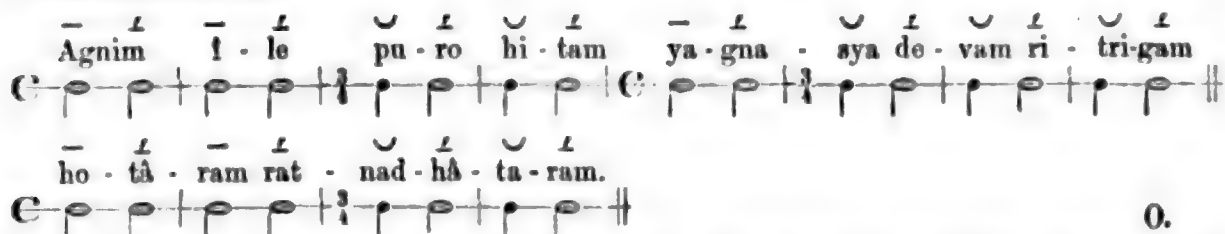
Gawthorn, Nathaniel, englischer Musiker und Verbesserer der Harmonica, der um 1730 zu London eine »*Harmonica perfecta*« veröffentlichte.

Gay, ein französischer Mechanicus, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris lebte, war einer der vielen Verbesserer des Bogenclaviers. Er liess Darmsaiten mittelst eines mit Pferdehaaren bezogenen Rades behandeln. Eine genauere Beschreibung der von ihm empfohlenen Verbesserungen enthält die *Histoire de l'Académie de Paris* des Jahres 1762 p. 192. †

Gâyatri ist nach Th. Benfey's Handbuch der Sanskritsprache 2. Abth. 1 Theil der Name einer der acht verschiedenen indischen Phrasenrhythmen. Diese Rhythmusart theilt sich in drei Abschnitte, jeder Abschnitt hat acht Glieder. Die beiden ersten Abschnitte sind einer an den anderen gebunden; der dritte ist dem Inhalte und Rhythmus nach von den andern gesondert. Die vier letzten Sylben des dritten Abschnittes fordern zweimal eine kurze und eine lange Zeit und müssen somit in der Musik so:

 oder so: 

gesetzt werden. Zum besseren Verständniss diene folgendes Beispiel dieses Phrasenrhythmus:



Gaye, Henri le, Musikdirektor am französischen Theater und stellvertretender herzoglicher Kapellmeister zu Braunschweig in den Anfangsjahren des 19. Jahrhunderts, war auch ein achtenswerther Virtuos auf dem Clavier, wie er in einem 1802 ebenda gegebenen Concerte bewies. — Seine Gattin, eine geborene Schäfer, war an demselben Theater als Sängerin angestellt. †

Gaye, Jean, bemerkenswerther französischer Sänger, geboren um 1640 auf einem Dorfe bei Toulouse, war zuerst Chorknabe in den Kathedralen von Toulouse und Béziers und ging, als seine Stimme sich zu einem sehr schönen Tenore umwandelte, nach Paris, wo ihn Lully 1666 bei der Kammer- und

Kapellmusik des Königs anstellte und später als ersten Tenor an sein eigenes Opernunternehmen zog. Nach Lully's Tode, im J. 1687, verliess auch G. das Theater wieder und sang nur noch am Hofe. Er wurde hierauf Kammerdiener der Dauphine und starb 1701 zu Versailles. — Sein Sohn, Jacques G., ebenfalls Tenorist und als solcher in der königl. Kapelle angestellt, wurde nachmals Kammerdiener der Herzogin von Bourgogne.

Gayer, Johann Joseph Georg, tüchtiger deutscher Violinvirtuose und geschmackvoller Componist, geboren am 17. April 1748 zu Engelhaus in Böhmen, trieb als Knabe Gesang, Violin- und Clavierspiel, erlernte in benachbarten Städten Trompete und Horn und studirte endlich gründlich Generalbasslehre, so dass man ihn in seinem Geburtsorte als Organisten anstellte. Nach zwei Jahren gab er dieses Amt auf und studirte ein Jahr hindurch zu Prag bei Pichl das höhere Violinspiel und bei Loos die Composition. So vorbereitet, unternahm er eine sehr erfolgreiche Kunstreise, die ihn auch nach Darmstadt führte, wo er sich mehrere Monate durch den lehrreichen Umgang mit Enderle fesseln liess. Dort traf ihn 1774 ein Ruf als landgräfl. Concertmeister nach Homburg, dem er folgte. Er starb zu Homburg im J. 1811. Seine Compositionen, von denen nur wenige gedruckt sind, bestehen in einem Passionsoratorium »der Engel, Mensch und Feinde«, in mehreren Messen und Motetten, 30 Sinfonien, 40 Violin-, 15 Horn-, drei Fagott- und je einem Oboe- und Flötenconcert, 6 Doppelconcerten für zwei Clarinetten, vier Clavier-sonaten und einer Menge von Solis und kleineren Stücken für verschiedene Instrumente.

Gayl, Johann Conrad, Musikalienhändler zu Frankfurt a. M., hatte Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts eine der grössten Niederlagen in ganz Deutschland, wie seine Kataloge aus den Jahren 1789, 1794, 1800 und 1803 beweisen. Diese Kataloge, welche oft sämtliche Ausgaben eines Werkes aufweisen, sind wichtige Nachschlagebücher für die Musikliteratur jener Zeit geworden. †

Gazeschweller, s. Crescendozug.

Gazon, Louise Rosalie du, s. Dugazon.

Gazzaniga, Giuseppe, berühmter italienischer Opern- und Kirchencomponist, geboren im Oktober 1743 zu Verona, war für den geistlichen Stand bestimmt, folgte aber in seinem 17. Jahre, als sein Vater gestorben war, offen seiner Vorliebe für das Musikstudium. Er wurde Musikschüler Porpora's in Venedig, der ihn auch mit sich auf das Conservatorium San Onofrio nach Neapel nahm. Dort studirte G. bis 1767 und dann noch drei Jahre bei Piccini. Nach Venedig zurückgekehrt, schloss er 1770 Freundschaft mit Sacchini, der auch die Aufführung seiner Erstlingsoper »*Il finto cieco*« in Wien vermittelte. Von 1776 an bereiste G. die bedeutendsten Städte Italiens und componirte für dieselben bis 1791 27 ernste und komische Opern, so: »*Circea*«, »*Didone*«, »*Ilomeneo*«, »*Don Giovanni*« u. s. w. Im letztgenannten Jahre wurde er Kapellmeister an der Kathedrale von Crema und schrieb seitdem fast nur noch für die Kirche. Sein Todesjahr ist unbekannt; im J. 1813 war er noch am Leben. — Seine Opern waren gefällig im Sinne seiner Zeit; eine selbstständigere und individuellere Bedeutung ist aus denselben nicht ersichtlich. Die königl. sächsische Bibliothek besitzt davon an Manuscript-Partituren: »*L'isola d'Alcina*«, »*La locanda*«, »*La moglie capricciosa*«, »*La vendemmia*«, »*La contessa di nuova luna*« und »*Il calandrone*«. Das zuletzt genannte dreiaktige *Dramma giocoso* befindet sich auch unter den Manuscripten der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Gazzotti, Lorenzo, italienischer Sänger aus Fano, war in den Jahren 1670 bis 1680 seiner Stimme und seiner Kunstfertigkeit wegen in Italien hoch anerkannt und gefeiert.

G-dur (ital.: *Sol maggiore*, franz.: *Sol majeur*, engl.: *G major*), eine der am häufigsten angewandten von den abendländischen 24, oder genauer gesagt, 13 Durarten (s. d.), nennt man diejenige derselben, deren Grundklänge von dem G genannten Tone ab nach der Durregel (s. Durtonleiter) festgestellt

werden. Die alphabetischen Namen der Grundklänge von G. sind denen der C-Durleiter bis auf einen gleich. Der in C-dur *f* genannte Klang nämlich muss in G. um einen Halbton (s. d.) erhöht und dem entsprechend *fis* ge-heissen werden, wenn man der eingebürgerten Praxis folgend, der leichtesten Kennzeichnung der in G. zu verwendenden Klänge sich befleissigt. Hiernach ergeben sich als Namen der Grundklänge von G.: *g, a, h, c¹, d¹, e¹, fis¹* und *g¹*. Die gleiche alphabetische Benennung der meisten Grundklänge in C- und G-dur lässt vermuthen, dass die gleichbenannten Klänge auch stets durchaus gleich erklingen, wie das Pianoforte uns dieselben in der That bietet. In der mathematischen Feststellung der Grundklänge beider Durarten ergeben jedoch, sowohl in der gleichschwebenden wie diatonischen Folge, die Schwingungszahlen (s. d.) eine merkliche Abweichung von einander, wie beifolgende Tabelle, wenn

Alphabetische Benennung der Töne.	Schwingungen der Töne nach dem jetzigen Kammerton			
	diatonisch		gleichtemperirt	
	relativ	absolut	relativ	absolut
<i>g¹</i>	2,000	393,750	2,000	393,750
<i>fis¹</i>	1,875	369,140	1,887	371,503
<i>e¹</i>	1,677	330,159	1,681	330,946
<i>d¹</i>	1,500	295,312	1,498	294,918
<i>c¹</i>	1,333	262,434	1,335	262,828
<i>h</i>	1,250	246,093	1,259	247,865
<i>a</i>	1,125	221,484	1,122	220,893
<i>g</i>	1,000	196,875	1,000	196,875

man sie mit der von C-dur vergleicht, darlegt. Dass diese wissenschaftlich festgestellten Klangunterschiede der gleichbenannten Töne, wenn auch nur ge-übteren Ohren theilweise vernehmbar, in der Kunstausübung zuweilen Berücksichtigung finden, z. B. bei Darstellung der Klänge durch Streich- oder Blas-instrumente, lehrt der Fachausdruck, mit dem man eine den wissenschaftlichen Anforderungen sich annähernde Tongebungsart bezeichnet: der Spieler hat eine reine Intonation (s. d.). Die reine Intonation in G., noch erschwert durch die wissenschaftlich darstellbaren Klangunterschiede der gleichbenannten Klänge in den in sich verschiedenen diatonischen und gleichtemperirten Leitern derselben, ist leider eine durchaus nicht festbestimmbare abendländische Kunst-eigenheit. Von der subjektiven Begabung des Darstellers und Urtheilsbefähigung des Hörers abhängig, vermag sie nur instinktiv beurtheilt zu werden, da die Tonverschiebungsgrenzen ja von dem Erkenntnissvermögen bedingt sind. Diese Tonverschiebungsgrenzen desselben Klanges sind in der Mitte der durch die Menschenstimme darstellbaren Tonregion durch die Fähigkeit des Ohres enger als anderswo, und jedes Produkt dieser Fähigkeit fordert in der Multiplication, der Octave, die gleiche Darstellung. Sind nun die festen Töne (s. d.) einer Tonart, die in der Harmonie (s. d.) sehr häufig Verwerthung finden, in engster Grenze erkennbar und werden stets in derselben geboten, so hat da-durch die Tonart eine scheinbare Unwandelbarkeit der Elemente. Diese giebt

dem Hörer eine Klarheit im Durchleben eines Kunstwerkes, die durch die ebenso geschätzte Eigenheit der abendländischen Musik, die in diesen Tonregionen mögliche vollendetste Darstellung des gefühlten Tones, noch erhöht wird. Dadurch werden den sonst in den Intervallen gleichgebauten Tonarten Unterschiede zu Theil, die man früher, die Urbedingungen nicht beachtend, glaubte nur ästhetisch bestimmen zu können. Die Folgerungen aus Obigem lassen sich leicht aus den in den Artikeln *F-dur*, *C-dur* etc. aufgestellten Sätzen ziehen, wenn man die sogen. Toncharakteristik von G. gewissenhaft begründen möchte. Hier kommt noch besonders die Lage und Wirkung des der Tonart *G-dur* eigenen *semitonium modi* (s. d.), *sis*¹, in Betracht. Dasselbe wird, an der Grenze des Tonreichs liegend, in seiner Leittonenheit sich stets in scharfer Stimmung offenbaren und den Dur-Eigenheiten in G. grossen Eingang verschaffen. Auch die Auffassungsweise der Tonarteneigenheiten hat ihre Geschichte, die beachtet, die Erkenntniss nur läutern kann. Nachdem aus den Octavengattungen der Griechen sich Dur und Moll die Alleinherrschaft im Abendlande erkämpft hatten, führte man die Kunstwerke, damals noch nur Gesangstücke, stets in einer Tonhöhe auf, wie sie die zu Gebote stehenden Sänger gestatteten, ohne zu beachten, ob durch Veränderung des Grundtons eine andere Ausdrucksweise sich kund that. Die darauf stattfindende Einführung der Halbtöne, die späteren Aufstellungen verschiedener Temperaturen und selbst Tonleitern (die Zeit des Chaos in dieser Beziehung) haben bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hin kaum hier und da dem Gedanken Raum gelassen, der im alten Griechenland schon eine fast penibel zu nennende Gestaltung gefunden hatte. Die Veränderung der Tonreiche und die Auswahl nur zweier Octavengattungen bewirkte, dass diese Kunstbegriffe als ganz unanwendbar im Abendlande allgemein gefühlt wurden. Tongattungseigenheiten fand man zuerst selbstredend, doch in einer andern als in der antiken Fassung. Die sehr vorgeschrittene Instrumentalausbildung, jedes Tonwerkzeug mit eigenem Tonreich und eigenthümlicher Klangfarbe, machte erst Klangunterschiede der Tonarten bemerkbar, welchem Bemerkten man, oft durch die Klangfarben der Töne einzelner Instrumente mitbestimmt, nur glaubte in mystischer Weise genügen zu können, indem man Gattungsgefühle in poetischer Einkleidung den Tonarten beilegte. Die weitschichtige Kunstauffassungsart, erst ganz und gar auseinandergehend, fand im Anfange des 19. Jahrhunderts durch stillschweigendes Uebereinkommen eine festere Form, die am kürzesten von Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. ff. gefasst wurde. Diese Zeit kann man die der Blüthe der Charakterisirung des psychischen Ausdrucks der Tonarten nennen. Später wurde diese Charakteristik immer weniger allgemein hervorgehoben. In neuester Zeit findet man nur noch etwa von jungen Tonschöpfern diese Feststellungen in Ehren gehalten, die überhaupt allen möglichen, die Begeisterung beeinflussenden Momenten Einwirkung auf ihre musikalische Produktion gestatten. Er möge daher die Charakteristik der Tonart G., wie sie in der Blüthezeit dieser Kunstauffassung stattfand, hier im Auszuge folgen. Schubart, nachdem er allgemein bestimmend angeführt hat, dass jeder Ton, gekennzeichnet durch alphabetische oder alphabetisch-syllabische Benennung, entweder als ungefärbt oder gefärbt anzusehen sei, dass ferner die Kreuztöne wilde und starke Leidenschaften malen, sagt speciell über G.: »Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmässige, jede ruhige und befriedigende Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! dass er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit heut zu Tage so sehr vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, dass es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton giebt; vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.« — Umfangreichere Ergehungen über dies Thema bieten J. J. Wagner's »Ideen über Musik«, die Leipziger Allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 1823

p. 715, Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst und andere in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geschriebene Werke. C. Billert.

Ge nannte Dan. Hitzler (gestorben 1635) in der von ihm aufgestellten Tonbezeichnungsweise (s. *Bebisation*) den alphabetisch *g* zu nennenden Klang.

Gebauer, eine französische Musikerfamilie, von welcher vier Brüder sich über den engeren Kreis hinaus ausgezeichnet haben, nämlich: 1) Michel Joseph G., ältester Sohn eines Regimentsmusikers, geboren 1763 zu La Fère im Departement der Aisne, erhielt eine treffliche technische Ausbildung auf der Violine und fast allen gangbaren Blaseinstrumenten, so dass er schon im 14. Lebensjahre, als sein Vater starb, die Sorge für dessen Familie übernehmen konnte, indem er als Hautboist in die Schweizergarde zu Versailles trat. In seinem 20. Jahre erhielt er die Anstellung als Bratschist der königl. Kapelle, nach deren Auflösung er 1791 als Oboist in die Pariser Nationalgarde kam. Im J. 1794 als Lehrer an das neu errichtete Conservatorium berufen, musste er 1802 bei Verringerung des Lehrpersonals wieder ausscheiden, wurde dafür jedoch Musikmeister der Consular-, dann der Kaisergarde, in welcher Eigenschaft er während des Feldzugs 1812 in Russland sein Leben verlor. Man kennt von ihm als im Druck erschienen: Duos für zwei Violinen, Bratsche und Violine und für verschiedene Blaseinstrumente; ferner Quartette für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, über 200 Märsche für Harmoniemusik, zum Theil auch für Clavier arrangirt; endlich zahlreiche Fantasien, Variationen, Potpourris über Opernmelodien u. s. w., theils für Militärmusik, theils für das Ensemble verschiedener Instrumente. — 2) François René G., geboren 1773 zu Versailles, wurde zuerst von seinem Bruder unterrichtet, dann von Devienne ausgebildet. Im J. 1788 Fagottist der Schweizer-, trat er in Folge der Revolution 1791 in die Nationalgarde, wurde 1795 gleichfalls Lehrer am Conservatorium und musste 1802 ebenso ausscheiden. Dafür hatte ihn das Orchester der Grossen Oper schon 1801 aufgenommen, und er blieb bei demselben bis 1826. Ein Jahr vorher, nach Delcambre's Abgang, berief man ihn abermals als Lehrer des Fagotts an das Conservatorium. Zugleich war er Kammermusiker der kaiserl., später königl. Kapelle bis zur Julirevolution 1830 und seit 1814 auch Ritter der Ehrenlegion. Er starb am 6. Juli 1845 mit dem Ruhme, einer der grössten Virtuosen in Bezug auf Technik und einer der fruchtbarsten Componisten für sein Instrument gewesen zu sein. Man kennt von ihm: 13 Fagott-Concerte, Quintette, Quartette, Trio's für Blaseinstrumente, Märsche für Harmoniemusik, Unmassen von Duos für Fagotts, Flöten, Clarinetten u. s. w., endlich Sonaten, Solo's, Uebungen für Fagott und andere Blaseinstrumente und eine gute Fagottschule. — 3) Pierre Paul G., geboren 1775 zu Versailles, ein Hornvirtuose, dessen Ruf ein beschränkter blieb, da er in noch jungen Jahren starb. Er hinterliess 20 Duos für zwei Hörner. — 4) Etienne François G., geboren 1777 zu Versailles, wurde zuerst ebenfalls von seinem ältesten Bruder unterrichtet, dann aber auf der Flöte von Hugot ausgebildet. Er war 1801 zweiter und seit 1813 erster Flötist im Orchester der Pariser *Opéra comique*, das er 1822 Kränklichkeits halber verliess, um wenige Monate später zu sterben. Veröffentlicht hat er: Duette für Violinen, für Flöten, zahlreiche Fantasien, Solos, Variationen u. dgl. für Flöte, Sonaten für Flöte mit Bassbegleitung, Variationen für Clarinette u. s. w.

Gebauer, Franz Xaver, ein sehr bemerkenswerther deutscher Tonkünstler und Förderer der Musikübung, geboren 1784 zu Eckersdorf in der Grafschaft Glatz, wurde von seinem Vater, einem Schullehrer, unterrichtet und, jung noch, als Organist in Frankenstein angestellt. Im J. 1810 besuchte er Wien, wo er als Virtuose auf der Mundharmonika und als Violoncellist Aufsehen machte, durch angenehme Umgangsart für sich einnahm und endlich bewogen wurde, ganz zu bleiben. Er wurde noch in demselben Jahre Chordirektor an der Augustiner-Hofpfarrkirche, hob die dort sehr gssunkenen Musikzustände ener-

gisch und gab nebenbei guten Clavierunterricht. Zugleich war er eines der thätigsten Mitglieder der berühmten Gesellschaft der Musikfreunde und begründete in edlem Kunsteifer 1819 die vortrefflichen, gegenwärtig noch bestehenden *Concerts spirituels*, welche die Meisterwerke der Vocal- und Instrumentalmusik in vollendeter Art zur Aufführung brachten. Von einer Vergnügensreise in die Schweiz erst spät im Herbst und krank zurückgekehrt, starb er am 13. Decbr. 1822 zu Wien. Von seinen für seine Kirche geschriebenen Compositionen fanden sich ein grosser Chor, ein *Tantum ergo* u. A. ungedruckt in seinem Nachlasse.

Gebel, Georg, deutscher Orgelvirtuose und Tonsetzer, geboren 1685 zu Breslau, war der Sohn eines Musketiers und sollte Schneider werden. Im J. 1703 verliess er jedoch seinen Lehrherrn und liess sich, eifrig Musik treibend, von dem damals berühmten Organisten Tiburtius Winkler und dessen noch tüchtigeren Nachfolger Krause in der Musiktheorie und im Orgelspiel unterrichten, so dass er 1709 das Organistenamt an der Pfarrkirche zu Brieg übernehmen konnte, wo ihn noch der nachmalige Gothaische Kapellmeister Stölzel musikalisch sehr förderte. Seit 1713 war G. als Organist in Breslau angestellt, zuletzt, 1750, in seinem Todesjahre, an der St. Christophori-Kirche. G. war der Erfinder eines Clavichords mit Viertelstönen und eines Claviercymbals mit Manual, Pedal und sechs Octaven Umfang, welche Instrumente zu den verschollenen zählen. Als Componist trat er auf mit einigen 70 Chorälen, zwei Sammlungen davon untermischt mit Arien, ferner mit fünf Dutzend Cantaten, zwei Dutzend Psalme, einem Passions-Oratorium, einer Sammlung von Kanons (darunter einer von 30 Stimmen), einem zweichörigen Psalm, einer Messe mit Orchester, endlich mit zwei Dutzend Clavierconcerten, vier Dutzend anderen Concert- und sonstigen Tonstücken u. s. w. Eine Selbstbiographie G.'s enthält Mattheson's »Ehrenpforte« auf S. 407 u. ff. — G.'s ältester Sohn, gleichfalls Georg G. geheissen, wurde am 25. Oktbr. 1709 zu Brieg geboren und von seinem Vater frühzeitig musikalisch unterrichtet, da er hervorstechende Anlagen für die Tonkunst zeigte. Im Violin- und Orgelspiel, im Generalbass und der Composition gelangte er bis zur Meisterschaft und stand seinem Vater als Organist zur Seite, bis er ein gleiches Amt an der Kirche Maria Magdalena zu Breslau übernehmen konnte. Dort schrieb er nebst einer grossen Festmesse viele Kirchenstücke, Sinfonien, Trios, Duos, Concerte für Flöte, Laute, Gambe, Clavier, Violine u. s. w., ausserdem für den Herzog von Oels, welcher ihm den Kapellmeistertitel verliehen hatte, zwei Jahrgänge Kirchenmusiken und ausserordentlich viele Kammermusiksachen. In die gräflich Brühl'sche Kapelle zu Dresden 1735 gezogen, erlernte G. das Pantalonspiel bei dem Erfinder Hebenstreit. Im J. 1747 wurde er fürstl. rudolstädtischer Concert- und Kapellmeister, und er schrieb als solcher in noch nicht sechs Jahren: 100 Sinfonien und viele Concerte und Solostücke für die verschiedensten Instrumente, zwölf Opern (»Medea«, »Oedipus«, »Tarquinius Superbus«, »Sophonisbe«, »Marcus Antonius« u. s. w.), ferner zwei Passionsmusiken, Weihnachtscantaten, vollständige Kirchenmusik-Jahrgänge u. s. w. Unter einem so ungeheuren Fleisse litt seine Gesundheit, und er starb am 24. Septbr. 1752 zu Rudolstadt an einem Nervenschlage. — Sein jüngerer Bruder, Georg Sigismund G., war zuerst Unterorganist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau, dann 1748 Organist an der Trinitatiskirche und seit 1749 erster Organist an St. Elisabeth. Als solcher starb er 1775, nachdem er sich auch als Componist von Präludien und Fugen für Orgel bekannt gemacht hatte.

Gebel, Franz Xaver, talentvoller deutscher Componist und Pianist, geboren 1787 zu Fürstenau bei Breslau, erhielt zuerst Clavierunterricht und zwar bei seinem Vater und studirte später Theorie bei Abt Vogler, seit 1806 Composition bei Albrechtsberger. Im J. 1810 wurde er Kapellmeister am Leopoldstädtischen Theater zu Wien, 1813 am städtischen Theater zu Pesth und endlich in Lemberg. An den genannten Bühnen gelangten Opern von ihm mit

Beifall zur Aufführung. Im J. 1817 siedelte G. nach Moskau über und erwarb sich neben Field eine sehr geachtete Stellung als Lehrer des Pianofortespiels. Auf Veranlassung des letzteren schrieb er auch geschätzte Clavierconcerte u. dgl. Seine übrigen Compositionen bestehen in einer Messe, vier Sinfonien, Ouvertüren, vielen Streichquartetten und Quintetten. G. starb im J. 1843 in Moskau.

Gebhard, Johann Gottfried, von 1784 bis 1790 Amtsactuarius und Musikdirektor am Seminar zu Barby, gab im Selbstverlage eine Clavier-sonate (1784) und eine Sammlung vermischter kleiner und leichter Clavierstücke, nebst einer Zugabe von etlichen Orgelstücken (1. Theil 1786, 2. Theil 1788) heraus.

†

Gebhard, Karl Martin Franz, ein deutscher Gelehrter, welcher als ordentlicher Professor der Theologie um 1785 an der Universität zu Erfurt lehrte, war auch in der Musik wohl bewandert. Am 4. August 1796 hielt er an der kurfürstlichen Akademie zu Mainz eine Vorlesung, deren Disposition Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 giebt: »von den Grenzen der Musik, in Hinsicht auf die ihr zugeschriebene Allgewalt über das menschliche Herz«; auch veranstaltete G. eine neue Ausgabe des Weimar'schen Choralbuches (1803) mit von J. Ch. Kittel gesetzten Grundbässen und einer langen, ziemlich interessanten Vorrede.

†

Gebhardi, Ludwig Ernst, verdienstvoller deutscher Musiker und Musikpädagoge, geboren 1787 in Nottleben, besuchte seit 1801 das Erfurter Gymnasium, studirte von 1809 bis 1812 Theologie zu Jena und erhielt bald darauf, da er ein tüchtiger Organist und Musikgelehrter war, die Lehrerstelle am königl. Seminar. Zugleich Organist an der Predigerkirche und königl. Musikdirector, starb er am 4. Septbr. 1862 zu Erfurt. Als Componist wurde ihm Incorrectheit der Schreibart vorgeworfen, jedoch dürften seine zwei-, drei- und vierstimmigen Schulgesänge (2 Hefte), sein evangelisches Choralbuch nebst Intonationen, Vaterunser, Einsetzungsworten u. s. w., sein grosses Hallelujah für gemischten Chor, seine Orgelschule, seine Orgelpräludien und seine in mehreren Sammlungen erschienenen Orgelstücke überhaupt (etwa 40 an der Zahl) der Beachtung werth sein. G.'s Hauptwerk ist eine treffliche »Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsatzlehre u. s. w.« (2 Bände), die sich als Unterrichtswerk vielfach bewährt hat. Von dem ersten Bande derselben erschien (Brieg, 1866) nach G.'s Tode die dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Gebhart, Anton, deutscher Musikgelehrter und Kirchencomponist, geboren 1817 zu Sonthofen in Baiern, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, und fand weitere Ausbildung auf der lateinischen Schule in Kempten und seit 1833 auf dem Schullehrerseminar zu Dillingen. In letzterem war besonders Anton Schmid sein Lehrer, dessen Nachfolger er 1842 als Organist und Musiklehrer der Anstalt wurde. Im J. 1858 berief man ihn auch zum Chorregenten an der Stadtpfarrkirche Dillingen's. Verschiedene seiner bei ihrer Aufführung beifällig aufgenommenen Kirchenwerke sind im Druck erschienen, so ein Requiem, eine Messe, ein Stabat mater, Miserere, Pange lingua u. s. w. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er in Heindl's pädagogischem Repertorium und in der Neuen Münchener Zeitung (1850) aufgetreten und gab das »Repertorium der musikalischen Journalistik und Literatur« (4 Hefte, 1850 und 1851) heraus.

Gebälse ist der Gesamtname sämmtlicher Bälge der Orgel. S. Orgel.

Gebohrte Windlade ist der Fachname derjenigen Orgel-Windlade, welche nicht aus Rahmenschenkeln, sondern aus einer sehr starken eichenen Bohle besteht, in welche die Cancellen hineingebohrt werden. Da aber das trockenste und gesundeste Holz mit der Zeit Windrisse erhalten kann, die Durchstecher erzeugen, so sind die G. W. als untauglich verworfen und durch die allgemein bekannten Laden gänzlich verdrängt worden.

Gebrochene Accorde (ital.: *Arpeggi*) nennt man solche Accorde, deren Töne nicht gleichzeitig, sondern nach einander angegeben werden. S. auch *Arpeggio*.

Gebrochene Arbeit nennen ältere Musikschriftsteller die Zerlegung melodischer Hauptnoten in allerhand Figuren, die *Figuration* oder *Colorirung* einer Melodie.

Gebrochenes Clavier heisst in der Orgelbaukunst eine Einrichtung, welche die blinden Tasten eines Manuals, die aus zwei mittelst eines Gelenkes verbundenen Theilen bestehen oder mit einer anderen wippenartigen blinden Tastatur zweckentsprechend verbunden, betrifft. Diese Einrichtung wird da angewendet, wo sie, wenn sie durch die einfache Claviatur wirken sollte, zu lang werden würde und dadurch leicht schadhafte werden könnte oder eine zu schwere Spielart im Gefolge hätte. 0.

Gebrochener oder gekröpfter Kanal nennt man einen solchen Kanal (s. d.) in der Orgel, der, um in eine andere Richtung verlegt zu werden, in kurzen Enden von der geraden Richtung winklich abweicht. Diese kurzen Enden, *Knie* genannt, sind dem Kanal ähnliche Röhren, *Kniestück* oder *Kropfstück* geheissen, die etwas weiter gebaut werden, deren Inneres oft zweckentsprechend durch Einlagen abgerundet ist und die in ihrer Zusammenfügung auf das Sorgfältigste construirt werden. 0.

Gebrochene Octave beim Orgelspiel, s. *Orgel*.

Gebrochene Parallelen oder **Schleifen** nennt der Orgelbauer zwei Parallelen-theile, die einer Stimme angehörig, durch einen Zug regiert werden. S. *Gebrochene Register*. 0.

Gebrochene Register, auch **halbirte** oder **getheilte** genannt, sind solche Register (s. d.) der Orgel, die ein getheilt stehendes Pfeifenwerk eines Registers mittelst eines oder zweier Züge öffnen. Die getrennte Stellung der Pfeifen einer Orgelstimme ist öfter durch Beschaffenheit der Lade gefordert, und stehen dann gewöhnlich die Diskantpfeifen auf einer und die Basspfeifen auf einer andern Lade (s. d.), zuweilen auch gemäss anderen Anforderungen. Die Behandlung so gestellter Pfeifen durch zwei Züge, von denen der eine dann zur rechten, der andere zur linken Seite des Spielers befindlich, wie deren innere Konstruktion, ist eine einfache Registerführung (s. d.). Einen Zug jedoch, der ein G. führt, zu behandeln wie zu construiren, ist schwieriger. Die Behandlung desselben bedingt, dass man die zwei Gebrauchstellungen desselben kennt und diese nach seinem Verlangen regiert. Die Konstruktion desselben, durch eine eigene Koppelung (s. d.) bewirkt, ist je nach den örtlichen Verhältnissen verschieden, weshalb, da selbst die genaueste Beschreibung einer derselben nicht einen Ueberblick gewährt, in dieser Beziehung auf das Studiren derselben in der Praxis verwiesen werden muss. 0.

Gebrochene, geschränkte, geschweifte oder **getheilte Wellen** heissen in der Fachsprache der Orgelbauer *Wellen* (s. d.), die nicht einfach gebaut sind, sondern die deren zwei oder drei erfordern, um eine Orgelstimme zu öffnen. Die Beinamen sind von der Konstruktion der Wellen abhängig. Diese Einrichtung der Orgel ist durch die örtliche Aufstellung der Orgelpfeifen bedingt, indem eine weite Entfernung oder eine seitliche Stellung derselben zu lange Abstrakten erforderte und dadurch eine zu schwere Spielart erzeugte, oder die Regierung mittelst gerader Abstrakten unmöglich macht. Ueber Konstruktion und Zusammenhang sehe man den Artikel *Wellatur*. 0.

Gebunden (ital.: *legato*, franz.: *lié*), s. *Ligatur* und *Bogen* (als Schriftzeichen).

Gebundenes Clavier nennt man ein solches, das für mehre Töne nur ein Saitenchor besitzt. Der Ausdruck, geschichtlich, wurde in der früheren Zeit des Claviers (s. d.) nur gebraucht und ist seitdem verschwunden. 0.

Gebundene Dissonanz nennt man eine solche vorbereitete Dissonanz, die

nur in der vorbereitenden Consonanz, nicht dann aber weiter als Dissonanz von Neuem angegeben, sondern nur ausgehalten werden soll.

Gebundene Schreibart nennt man den Styl, in welchem Vorhalte und andere Bindungen häufig angewendet und alle Dissonanzen auf regelrechte Art vorbereitet, gebunden und aufgelöst werden. Näheres unter Styl.

Gebundene Violine nannte man in früherer Zeit eine bei Schülern angewandte Veränderung der Saitenstimmung der Violine. Diese Veränderung bewirkte man durch ein um Saiten und Hals des Instruments fest gebundenes Band, das die Mensur der Saiten verkürzte und die Stimmung derselben um eine grosse Terz erhöhte. Grund dieser Unterrichtsart war, den Schüler in den höheren Lagen eine Sicherheit zu verschaffen und in denselben einen scharfen Bogenstrich von vornherein zu erzielen. O.

Gedackt, früher auch häufig **Gedakt** oder **Gedact** geschrieben, ist ein, wahrscheinlich durch Aufnahme der schwäbischen Aussprache von gedeckt (s. d.) in die Schriftsprache entstandener Ausdruck, der als Gattungsname für eine Klasse von Orgelstimmen gebraucht wird. Diese Stimmen baut man in den verschiedensten Grössen und findet oft mehrere derselben in einem Werke, ja nicht selten in jedem Manuale und im Pedal derselben Orgel, wovon dann eine selbst als Grundstimme (s. d.) betrachtet wird. Je nach der Grösse der Stimme oder deren Klangweise erhält dieselbe den Namen G. mit einem entsprechenden Zusatz oder einen Eigennamen als Artbenennung. Demgemäss findet man für grössere G.-Stimmen die Benennungen: **Untersatz** (s. d.), **Subbass** (s. d.), **Grosssubbass** (s. d.), **Contrabass** (s. d.) u. dgl., und für nach ihrer Mensur oder Intonation benannte die Namen: **Grobgedackt** (s. d.), **Stillgedackt** (s. d.), **Kleingedackt** (s. d.) etc. Andere wenden für ganz gleich gebaute Stimmen durchaus verschiedene Namen an. So findet man oft bei Einem Stillgedackt benannt, was der Andere durch Kleingedackt bezeichnet, und noch ein Anderer Musicirgedackt oder Humangedackt nennt. Sämmtliche G. zu nennende Arten der Orgelstimmen gehören zu den Flötenregistern (s. d.) und führen demgemäss nur Labialpfeifen (s. d.). Von den Pfeifen werden gewöhnlich die der grösseren Register aus Kiefern- oder Fichtenholz, die der mittleren aus Zinn, und die der kleineren aus Eichen-, Birnbaum-, Buchsbaum-, Kirschbaum-, Pflaumenbaum- oder anderem harten Holz gefertigt. Die Wahl des Materials unterliegt keinem Gesetze. Eine hölzerne G.-Pfeife erhält gewöhnlich einen runden, röhrenartig geformten, in den Pfeifenstock (s. d.) befestigten Fuss (s. d.), der in einen Windkasten (s. d.) nebst Vorschlag (s. d.), welcher mit Schrauben befestigt wird, führt. Beide letztgenannten Pfeifentheile bilden die Lichtspalte (s. d.). Oberhalb dieser Theile erhebt sich der Pfeifenkörper, viereckig oder rund geformt, mit seinem Labium (s. d.) und einem hohen Aufschnitte (s. d.). Gedeckt werden solche Pfeifen mittelst eines Stöpsels, der nach Ermessen höher oder tiefer in der Röhre gestellt werden kann. Die Stellung des Stöpsels bewirkt die Tonhöhe. Eine metallene gedeckte Pfeife unterscheidet sich von der rund gebauten hölzernen hauptsächlich durch den die Deckung bewirkenden Theil. Dieser gleicht einem Hute (s. d.), der in Deutschland in seinem übergreifenden Rande mit weissem Leder gefüttert, in Frankreich jedoch nur mit einer weichen Papierzwischenlage versehen wird. Der Hut bewirkt nach seiner Stellung die Tonhöhe. Die akustische Wirkung der Deckung einer Schallröhre ist in dem Artikel **Akustik** (s. d.) ausführlicher besprochen. Hier, um nur diese Wirkung ins Gedächtniss zurückzurufen, mag bemerkt werden: dass die wirkliche Länge der Tonröhre der grössten Pfeife eines G.-Registers stets doppelt so lang angegeben werden muss, als sie in der That ist, da deren Ton um eine Octave tiefer erklingt, als der einer gleich langen offenen Labialpfeife. Wie reichhaltig die Benennung der G.-Arten ist, mag folgende Aufzeichnung einiger oben noch nicht angeführter Namen beweisen. **Gross-Gedackt**bass, 10 M.; *Pileata maxima*, 10 M.; **Gross-Untersatz**, 10 M.; **Majorbass**, 10 M.; **Gedackt-**

bass, 5 M.; *Pileata major*, 5 M.; *Bordun*, 5 und 2,5 M.; Sanft-, Gelinde-, Musik-, Kammer- und Lieblich-Gedackt, 2,5 M.; Gedacktblöte, 2,5 M.; Barm, 2,5 M.; Gedacktquinte, 1,67 — 0,83 — und 0,41 M.; Mittel-Gedackt, 1,25 M.; *Pileata minor*, 1,25 M.; Gedacktblöte oder Flöte, 0,6 M. und Gedackt oder auch wohl Bauernflöte 0,3 M. genannt, sind nicht selten vorkommende Namen. Was nun diese Benennungen anbeht, so wie die mehr oder minder feststehenden Gesetze, nach denen die verschiedenen G.-Register gebaut zu werden pflegen, so sehe man die besonderen Artikel nach. — Den einfachen Namen Gedackt gebrauchte man früher hauptsächlich für eine 1,25metrige, zuweilen auch Barm geheissene gedeckte Flötenstimme, deren Pfeifen, von *C* bis *h* aus Kiefernholz und von *c*¹ ab aus Zinn gefertigt, nach dem Ermessen des Fertigers in Mensur und Intonation dem Werke gemäss gebaut wurde. Ebenso, oder auch wohl schlechtweg Flöte und in kleinster Bauart, Bauernflöte, nannte man 5-, 2,5-, 0,6- und 0,3metrige gedeckte Flötenstimmen aus Zinn, von enger Mensur und sanfter Intonation. In neuester Zeit ist die Benennung G. umgekehrt mehr für die Stimmen von den grösseren Maassen gebräuchlich. C. B.

Gedacktbass nennt man eine 5metrige gedeckte Flötenstimme, deren Pfeifen, meist aus Kiefernholz gefertigt, in ihrer Mensur sehr verschieden gebaut werden. Auch die Quantität wie Qualität des Klanges, so wie die Stellung — Pedal oder Manual — dieses Orgelregisters ist fast so vielfach, wie dasselbe überhaupt vorhanden ist, so dass man nur als feststehende Eigenheit des G. es bezeichnen kann: dass er eine fünf Meter grosse gedeckte Flötenstimme ist. O.

Gedacktblöte oder auch nur Flöte nannte man vorzüglich eine gedeckte Flötenstimme der Orgel von 0,6 Meter Grösse, die aus Metall gebaut wurde und deren Pfeifen eine enge Mensur und sanfte Intonation erhielten. Man findet jedoch diesen Namen auch für sanftklingende Stimmen in Gebrauch, die 5 oder 2,5 oder 1,25 Meter gross gebaut sind. Alle diese Stimmen erhalten in neuester Zeit meist den Namen Gedackt (s. d.). — Ebenso benennt man auch eine 2,5 Meter gross gebaute Manualstimme aus Kiefernholz. O.

Gedacktblötenchormaass und Unterchormaass sind ältere Orgelstimmennamen, die mit den Tönen der Menschenstimme in Beziehung gedacht wurden. Die Töne der 2,5metrigen Octave bezeichnete man als das Chormaass habende, und nannte demgemäss eine so grosse gedeckte Flötenstimme G. — Unterchormaass war der Name einer gleichen 5metrigen Stimme der Orgel. O.

Gedackt-Pommer, eine auch unter der Benennung Bombard (s. d.) geführte Orgelstimme, ist ein gedecktes Rohrwerk von 2,5 oder 5 Meter Grösse, das vorzüglich im Pedal geführt wurde. Es hatte einen sanfteren Ton als die Posaunen und entstand, indem man der Orgel den Klang des veralteten Tonwerkzeugs: Brummer oder Basspommer, das den Bass zu den Schalmeyen abgab, einzuverleiben sich bemühte. Dass dieser Orgelregisternamen nicht allgemein für ähnlich gebaute Orgelstimmen gebraucht wurde, beweist, wie Adlung berichtet, die Görlitzer Orgel. Nach Boxberg's Beschreibung derselben findet sich in derselben eine G. geheissene Stimme, die ein starkes Quintatön (s. d.) ist. O.

Gedacktquinte, eine 1,67, 0,83 oder 0,41 Meter grosse gedeckte Flötenstimme, findet man in vielen Orgeln, aus Kiefernholz gefertigt. In Mensur und Intonation sind die Pfeifen der so genannten Stimme jedoch sehr verschieden, da jeder Orgelbauer dieselben nach seinem Ermessen dem zu schaffenden Werke anpasst. Die grössere G. findet man bei grösseren Orgeln meist im Manual, bei kleineren im Pedal. O.

Gedacktrejal, s. Regal.

Gedämpft heisst ein Klang, dessen natürliche Stärke oder Dauer vermindert ist. Die Sordinen (s. d.) bei Geigen, Trompeten u. s. w. mässigen die Klangstärke; der Dämpfer (s. d.) am Pianoforte verkürzt die Dauer des

Klanges, sobald er zur Verhinderung des Nachklanges auf die Saite niedergelassen wird. Man braucht den Ausdruck mitunter auch für einen Vortrag, in welchem nur gemässigte Klangstärke angewendet wird.

Gedämpftregal, s. Regal.

Gedanke. Man nennt in der Musik »Gedanken« die kleinsten Glieder, aus denen ein Tonstück sich zusammenfügt. Dies beruht auf Folgendem. Ein Musikstück ist gleichsam ein organisches Gebilde, welches sich aufbaut aus unzähligen einzelnen Theilen, deren jeder wiederum ein kleines Ganzes, ein kleiner Organismus ist. Die musikalischen Kunstwerke gleichen in dieser Beziehung sehr genau den sprachlichen, den literarischen und dichterischen. Ein Aufsatz z. B. lässt sich ebenfalls in solche kleinste Theile, kleinste Ganzheiten zerlegen, in die einzelnen »Gedanken« nämlich, die sich durch die logische oder poetische Idee des Ganzen zu einem Gesamtorganismus verknüpfen. Wegen dieser Aehnlichkeit nennt man in tonischen Kunstwerken die kleinsten Glieder ebenfalls »Gedanken«. Ein zweiter Grund zu dieser Benennung liegt in der Aehnlichkeit, dass sprachliche sowohl wie musikalische Gedanken ihrem Inhalte nach etwas Geistiges darstellen. Der Sprachgedanke repräsentirt einen Verstandesinhalt, der Tongedanke einen Gefühlsinhalt; beide fliessen also aus den Sphären unseres geistigen Lebens hervor. — Bei Betrachtung des letzteren Umstandes tritt eine Frage nahe, die zu den wichtigsten und tiefgreifendsten der musikalischen Aesthetik gehört, ja, man könnte sagen, die allerbedeutungsvollste dieser Wissenschaft ist, da sie die Wesenheit der Musik überhaupt anbelangt; es ist die Frage: »drückt die Musik ausser tonischen, also Gefühlsgedanken, auch eigentliche Gedanken, Verstandesgedanken, wirklich Gedachtes, nicht nur Gefühltes, oder mit anderen Worten: Objektives, Begriffliches aus?« Dies ist die Frage, welche die ästhetische Wissenschaft noch stark beschäftigt, über welche unter den Künstlern manche und oft weitgehende Meinungsverschiedenheiten herrschen; es ist aber namentlich die Frage, welche als die brennendste von Dilettanten unzählige Mal aufgeworfen wird; denn diese, sofern sie ein höheres Interesse an der Musik nehmen, haben das entschiedenste Verlangen, die Werke dieser Kunst nicht blos mit den Sinnen und mit dem absoluten Gefühl, sondern auch mit dem Geiste zu erfassen, das sogenannte »Verständniss« für dieselben zu gewinnen. Bei diesem Verlangen nach »Verständniss« setzen sie unwillkürlich die Mitbetheiligung des »Verstandes« dabei voraus. Daher interessirt sie natürlich vorwiegend die Frage, ob für die Auffassung durch den Verstand auch wirklich der geeignete Stoff, nämlich wirklich Verstandesgedanken, Begriffliches, in der Musik enthalten sei. — Dieser Punkt, dessen gründlichste und umfassendste Erörterung allerdings ein weitausgeführtes Kapitel ausmachen müsste, sei hier in Kürze möglichst klar beleuchtet. Und zwar sei er zunächst in Beziehung auf die reine Musik, d. i. auf die absolute Instrumentalmusik, die sich jeder Verschwisterung mit dem Wort enthält, die also weder einen Text (Vocalmusik), noch eine begriffliche Ueberschrift (Programm Musik) zu ihren tonischen Gebilden hinzuzieht, betrachtet. — Die entsprechende Ausdrucksform für »Gedachtes« ist einzig und allein die Sprache, das Wort, oder solche Bezeichnungen, die die Stelle der Wortsprache vertreten können, also die Gebhardensprache, Fingersprache der Taubstummen, Blumensprache u. a. Diese letzteren sind sogenannte conventionelle Ausdrucksmittel, bei denen in Folge äusserer Uebereinkunft ein bestimmtes Zeichen für einen bestimmten Gegenstand oder Gedanken gesetzt wird, wo also das natürliche Wort durch eine künstliche, angenommene Bezeichnung ersetzt wird. Die Musik nun hat als Ausdrucksmittel den Ton, welcher an und für sich durchaus unfähig ist, einen Gedanken, ein Begriffliches auszudrücken, der vielmehr die entsprechende Ausdrucksform für das Gefühl, für einen Gemüthsinhalt, und nur für einen solchen ist. Dies wird den Kunstfreunden durch blosses Anhören von Musik bereits klar. Da ihnen aber der Ton an und für sich eben nichts Begriffliches sagt, nichts

Gegenständliches erzählt, so hegen viele Dilettanten den Glauben, dass unter den Leuten von Fach eine gewisse geheime Kenntniss existire, derzufolge man aus den Tönen ausser Gefühlen auch objektive Gedanken herauszulesen vermöge, dass also der Ton gleichsam als Hieroglyphe, als symbolische Schrift für einen Gedankeninhalt zu betrachten sei. Dies beruht aber auf einer Täuschung. Denn da der Ton an und für sich kein Gedankenausdruck ist, so könnte er es nur durch Convention, durch äussere willkürliche Verabredung werden; eine solche existirt aber nicht, und wenn sie existirte, so würde sie das Wesen der Musik vollständig verdrehen und aufheben; das natürliche Ausdrucksmittel würde zu einem künstlichen erniedrigt und verunstaltet; und während der Ton, als natürliches, den vollkommensten und unvergleichlich schönen Ausdruck unseres Gefühlslebens bewirkt, so würde er, zur Zeichensprache für den Gedanken verwendet, nichts erreichen, als dasjenige höchst unvollkommen auszudrücken, was die Poesie allein vollkommen aussprechen kann. — Dieser Auseinandersetzung zufolge scheint nun jeglicher Gedankeninhalt aus der Musik verwiesen. Gleichwohl ist die allgemeine und eifrige Nachfrage der Dilettanten nach einem solchen keine unmotivirte Erscheinung, sondern gründet sich auf ein richtiges Gefühl. Sie beruht nämlich auf der Wahrnehmung, dass Gefühle, gänzlich ohne Mitwirkung von Gedanken, nicht vorhanden, und auch nicht denkbar sind. Es ist klar, dass unser Gemüthsleben nicht die Entwicklung nehmen würde, die es in Wirklichkeit nimmt, ja, dass ein eigentliches Gemüthsleben gar nicht existiren würde, wenn nicht unser Bewusstsein und die Thätigkeit der Denkkräfte aufs Innigste an ihm theilnähmen, aufs Entschiedenste in dasselbe hineinwirkten. Hieraus folgt aber, dass die Musik, die ja Darstellung des Gefühlslebens ist, einen gewissen Gedankeninhalt nothwendigerweise mitenthaltend und zum Ausdruck bringen müsse. Dieser Schluss erweist sich auch in der Wirklichkeit als richtig. Jedoch — und hierauf ist der Nachdruck zu legen — eben nur der Gedanke, der mit dem reinen Gemüthsleben in Verbindung steht, der aus dem Gemüthsleben selber entspringt, und sich innerhalb desselben bewegt, muss und kann in der Musik eine Stelle finden, nicht aber der Gedanke, der in die äussere Welt der Gegenstände hinausschweift, und von daher Vorstellungen und Reflexionen herbeiholt, die mit dem reinen Gefühlsleben gar nichts zu thun haben. — Ein Beispiel aus der Beethoven'schen *C-moll*-Sinfonie möge das hier Erörterte anschaulich machen. Der erste Satz dieser grossartigen Tonschöpfung zeichnet in den bestimmtesten und gewaltigsten Zügen einen Kampf der Gefühle, einen Zustand tiefen Unglücks, gegen welches das Gemüth sich emporzuringen strebt. Man lenke nun die Aufmerksamkeit auf eine Stelle dieses Satzes. Im 52. Takt erreicht die aufgeregte Stimmung zum ersten Mal einen Höhepunkt, sie steigert sich bis zu wilder Verzweiflung; hier bricht der Tonstrom ab — ein einzelner, höchst energischer Accordschlag ertönt — und darauf, in vollständigem Umschwung der Stimmung, erklingt ein freudiges und muthvolles Hornmotiv. In folgenden Noten ist die Skizzirung der Stelle gegeben:

Volles Orchester.

Allegro
con brio

1.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro con brio' and the dynamic is 'f'. The music begins with a series of chords and rhythmic patterns, culminating in a single, powerful chord. This is followed by a short, rhythmic motif in the bass staff, which is identified as a horn motif in the text.



Die Wendung ist höchst überraschend; der Abbruch, der vereinzelte Accord, die totale Verwandlung der Stimmung: das Alles giebt beim Anhören unwillkürlich zu denken, regt die Frage an: Wie ist diese Combination zu begreifen? welches ist die Ursache dieser plötzlichen abrupten Erscheinungen? Und man fühlt, dass diese Ursache nicht aus dem blossen unmittelbaren Gefühl herzuleiten, sondern in einer Mitwirkung der Gedankenthätigkeit zu suchen ist. Die Erklärung der Stelle ist einfach folgende: der bis zur höchsten Heftigkeit, bis zum Unerträglichen gesteigerte Seelenschmerz regt die Willenskraft auf, dem Schmerz mit ganzer Macht entgegenzutreten: jener eine, höchst gewaltige Accord ist dieses: »Ich will! Ich will mich aufraffen, will den Schmerz abwerfen, ich will grösser sein als mein Schmerz!« Und dieser eine machtvolle Willensmoment schlägt in der That die Uebergewalt des Schmerzes nieder, die Seele gewinnt ihre Kraft, ihre Freiheit, und aus dem Gefühl dieses Sieges quillt ihr sofort Freude und Lebensmuth wieder hervor. — Dieses Beispiel mag erweisen, dass, und in welcher Weise, in den Gefühlsschilderungen der Musik der Gedanke mitenthalten ist. — Wie eben aufgezeigt worden, so ist der in der Tonkunst enthaltene Gedanke rein innerlicher Natur; er ist nur auf das eigne Gemüthsleben gerichtet, bewegt sich lediglich in der Sphäre der die Seele erfüllenden Empfindungen. Die reine Instrumentalmusik giebt also ausschliesslich reine Seelengemälde, d. i.: durchaus Lyrisches, Subjektives. Will nun aber die Musik auch den objektiven Gedanken und die objektive Welt der Gegenstände mit in ihr Bereich ziehen, so vermählt sie sich zu diesem Behufe mit dem Wort, denn nur dieses spricht objektive Gedanken und Begriffe aus; so entsteht die Textmusik und die Programmmusik. Hier verändert sich natürlich die Aufgabe der Tonkunst; sie besteht nunmehr darin, das in dem Texte oder der Ueberschrift Gesagte oder Angedeutete in Tönen lebendig auszuführen. Wie aber kann dies geschehen, da doch durch Töne nicht Gedanken und Gegenstände, sondern nur Gefühle ausgedrückt werden können? Es geschieht eben in der Weise, dass die mit den Gedanken verknüpften Gefühlsmomente von der Musik dargestellt werden. Wenn in der Oper »Don Juan« Leporello zu singen beginnt: »*Notte o giorno faticara*« (»Keine Ruh' bei Tag und Nacht«), so wird man in seinen Tönen allerdings vergeblich nach dem Ausdruck von »Tag und Nacht« oder von »fatiguirender Arbeit« suchen, aber die Empfindung, die in Leporello waltet, während er diese Worte spricht, seinen Unmuth, seinen Aerger, diesen drückt die Musik aus. So bringt sie das mit den Gedanken des Textes verbundene Gefühlsmoment zur vollen, lebendigen Darstellung. — Wenn endlich die Musik Gegenständliches zu illustriren unternimmt (wie z. B. in Haydn's »Jahreszeiten«: den Sonnenaufgang, die Frühlingslandschaft u. s. w.), so verfährt sie zunächst nach demselben Prinzip, indem sie das mit den Gegenständen verknüpfte Gefühl — nämlich das Gefühl, welches diese Gegenstände in unserer Seele erregen — zum Ausdruck bringt; doch hat die Musik auch eine gewisse malerische Fähigkeit, durch welche sie Gegenstände der Körperwelt andeutungsweise auch sinnlich schildern kann. Diesen Punkt näher auszuführen, ist Aufgabe der Artikel Charakter und Tonmalerei (s. d.).

William Wolf.

Gedeckt nennt man in der Orgelbaukunst jede Schallröhre, deren Mündung (s. d.) verschlossen ist. Solche Pfeifen werden stets einem ganzen Re-

gister gegeben. Da man auch Register mit halb oder nur theilweise geschlossenen Pfeifen baut, so redet man auch von halb oder theilweise g.en Orgelstimmen. Als Name für solche g.e Register ist der Ausdruck Gedakt (s. d.) in Gebrauch. Einige Orgelbauer bemühen sich, statt des Fachausdrucks g., gedakt einzuführen. Die Ableitung des Eigenschaftswortes von einem von ihm selbst abgebildeten Eigennamen kann aber leicht missdeutet werden und ist deshalb, sowie seiner Ableitungsart halber, zu verwerfen. Man müsste deshalb eine Flötenstimme mit g.en Pfeifen eine gedeckte und nicht eine gedakte Flöte nennen, könnte aber nach bisherigem Brauch diese sehr wohl Gedaktflöte heissen.

2.

Gedoppelte Intervalle, s. Doppelte Intervalle.

Gefährte (lat.: *comes*, ital.: *risposta*, franz.: *réponse*), in der Fuge, s. Canon und Fuge.

Gefällig (ital.: *piacevole*). Mit diesem Ausdruck bezeichnet man eine Nüance des Anmuthigen, welche, wie die Abstammung des Wortes andeutet, das Wohlgefallen besonders leicht erweckt. Im Gefälligen treten die im Anmuthigen enthaltenen tieferen und ideelleren Momente etwas zurück, um der leichtesten Heiterkeit, der Einfachheit und dem mühelos Ansprechenden Raum zu geben.

Gefühl. Das Wesen und die Aufgabe der Musik besteht darin, Gefühle zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Diese Wahrheit ergiebt sich jedem für Musik Empfänglichen durch blosses Anhören von Tonwerken. Denn indem die Töne in unser Ohr dringen, erregen sie zugleich unser Gemüth, und erwecken darin eine Reihe von Gefühlen, stets wechselnd, je nachdem die Tongebilde wechseln. Und hierin eben, in der Erfüllung unseres Gemüthes mit einem Gefühlsinhalt (selbstverständlich einem schönen Gefühlsinhalt), besteht der Genuss, der uns aus diesem Anhören entspringt und um dessentwillen die Tonkunst der Gegenstand einer so allgemeinen Liebe und Begeisterung ist. Die Wahrheit also, dass in der Gefühlsdarstellung der Kernpunkt alles Musikalischen beruht, wird durch die thatsächliche Erfahrung bereits erwiesen, bedarf demnach keines weiteren theoretischen Beweises. Für die Theorie bleibt hingegen die Frage zu beantworten, wie es zu begreifen sei, dass Gefühle durch Töne dargestellt werden können, da Gefühle etwas Seelisches, Töne aber etwas Sinnliches sind? Diese Frage lässt sich, dem Wesentlichen nach, in Folgendem beantworten. Gefühle sind Bewegungen unserer Seele; Töne sind ebenfalls nichts anderes als Bewegungen, an Körpern hervorgebracht. Zwischen körperlichen und seelischen Bewegungen besteht nun eine genaue Analogie, welche sich schon dadurch kundgiebt, dass wir die sprachlichen Bezeichnungen für Gefühlsbewegungen von körperlichen Bewegungen entnehmen. So spricht man von: »Erhebung«, »Versenkung« des Gefühls, von »Erregung«, »Aufregung«, »Erschütterung«, »Rührung« u. a. Dies alles sind zunächst Bezeichnungen verschiedener Formen körperlicher Bewegung, in denen wir aber eine Analogie mit gewissen Bewegungsformen unseres Gemüthes entdecken, daher wir diese Worte auch für die letzteren in Anwendung bringen. Durch diese Analogie erklärt es sich, dass in Tönen (körperlichen Bewegungen) genaue Abdrücke jeder Art von Gefühlen (Seelen-Bewegungen) gegeben werden können. Jedoch bleibt hierbei noch unerklärt, wie der sinnliche Ton eine geistige Wirkung hervorbringen, wie der körperliche Abdruck der Gemüths-bewegungen die Seele des Hörers afficiren kann. Dies wird dadurch begreiflich, dass der Ton im Grunde genommen kein eigentlich Materielles ist, sondern vielmehr ein Geistiges am Materiellen. Denn von dem Stoffe, der bewegt wird, gelangt nichts zu unserer Wahrnehmung; der Ton, ob er auch von Holz oder Metall gewonnen wird, ist doch nur die wahrgenommene reine Bewegung selbst, das Holz oder Metall als solches hören wir nicht; in dem bestimmten Ton mit seiner bestimmten Höhe oder Tiefe und seiner speciellen Klangfarbe vornehmen wir nur diese bestimmte Art der Bewegung,

durchaus aber nicht den Stoff selbst, an welchem sie vor sich geht. *) Somit ist der Ton, obwohl vom Materiellen herstammend, doch an sich frei von der Materie; er ist nur dargestellte Bewegungsform, welche letztere ebensogut an einem körperlichen Wesen als an dem geistigen Wesen des menschlichen Gemüthes zur Erscheinung kommen kann. Da also die im Ton dargestellte Bewegung beiden Sphären, der körperlichen und der geistigen, gemeinsam ist, so kann sie, obwohl durch körperliche Organe erzeugt, dennoch in der Seele empfunden werden. — Wie dieser Vorgang physischerseits vermittelt wird — durch die Nerven —, diese Frage schlägt in das Gebiet der Physiologie, und möge man sich darüber in den dahin bezüglichen Artikeln Gehör, Ohr u. s. w. unterrichten. — Wir gehen nun auf den oben ausgesprochenen Grundsatz, dass das Wesen der Musik in Gefühlsdarstellung bestehe, zurück. Der absoluten Geltung dieses Grundsatzes scheinen mehrere Momente zu widersprechen. Zunächst waltet in den intelligenteren Musikfreunden das Verlangen, in Tonwerken ausser einem Gefühlsinhalt auch einen Gedankeninhalt zu finden, und diesem Verlangen entspricht auch die Musik. Aber — wie in dem Artikel »Gedanke« ausgeführt ist — die in der Musik mitenthaltenen Gedanken sind lediglich solche, die mit den Gefühlen in innigster Verbindung stehen, die aus den Gefühlen selbst hervorgehen; der Gedanke ist also hier ein secundäres, abhängiges Element, ein blosses Accidens, und das Gefühl ist durchaus die Hauptsache. Einen anderen Widerspruch gegen jenen Grundsatz scheint die »Tonmalerei« zu begründen. Allerdings hat die Musik eine gewisse schildernde Kraft, vermittelt deren sie auch Sinnlich-Gegenständliches in einer gewissen Weise malen kann, und sie macht von dieser Fähigkeit nicht selten Gebrauch. Zuvörderst aber ist die malerische Schilderung nur eine Nebenrichtung der musikalischen Production; denn diese Tonbilder sind nur andeutende, also sehr unvollkommene, so dass sie sogar nicht erkannt werden können, wenn nicht ein erklärendes Wort des Textes oder der Ueberschrift sich dabei befindet; hingegen Gefühlsdarstellung kann die Musik vollkommen leisten; diese bleibt also ihre eigentliche Sphäre. Hierzu kommt noch, dass selbst bei schildernden Musiken eine Gefühlsdarstellung mit enthalten ist, ja, dass diese sogar die Hauptsache ausmachen muss, — wie dies in den Artikeln Charakter und Tonmalerei begründet wird. Also auch hier erweist sich das aufgestellte Prinzip nicht nur nicht als aufgehoben, sondern vielmehr als bestätigt. — Wir wollen endlich noch die Folgen entwickeln, die sich aus jenem Grundsatz für die musikalische Production und Reproduction ergeben. Da Gefühle den Inhalt tonischer Schöpfungen zu bilden haben, so wird jede Musik, die einen solchen Inhalt überhaupt nicht giebt, oder ihn in zu unbedeutendem Maasse repräsentirt, verwerflich sein. Zwar, da der Ton schon an und für sich Gefühlsausdruck ist, so kann es eine gänzlich gefühllose Musik nicht geben. Aber, wenn der Componist, statt aus seinem warm und lebhaft angeregten Gemüthe heraus zu schaffen, mit kaltem, reflektirendem Verstande seine Toncombinationen ersinnt, so werden diese ein natürliches, wahres Gefühl nimmer ausdrücken, und die Folge wird sein, dass der Hörer nichts oder äusserst wenig dabei empfindet. Es gehören zwar zu einer vollkommen musikalischen Composition mehrfache Eigenschaften: gewandte Handhabung der compositorischen Technik (der Harmonielehre, des Contrapunkts u. s. w.), Mannichfaltigkeit der Erfindung, schöne und sinngemässe Anordnung der Theile (die sogenannte Form) u. a.; aber das erste und unerlässlichste Erforderniss bleibt ein echter Gefühlsinhalt; wo dieser fehlt, da können andre, an sich noch so glänzende Vorzüge dem Werk keinen eigentlichen Kunstwerth verleihen. Dasselbe Prinzip gilt für die reproductive Darstellung. Sänger und Instru-

*) Allerdings wird die Wahrnehmung der Bewegung durch die Luft vermittelt; aber auch die Luft als solche vernehmen wir nicht, hören wir nicht. Sie ist nur der neutrale Stoff, der uns die Bewegung zuträgt.

mentisten werden wahrhaft Künstlerisches nur leisten, wenn sie durch ihren Vortrag das Gefühl der Hörer anregen, was natürlich nur der Fall sein kann, wenn ihnen der Vortrag aus eigenem, warmem und regem Gefühle hervorquillt. Der Besitz der wohlklingendsten und umfangreichsten Stimme, geschickte Tonbildung, Kehlfertigkeit, das Alles sind für den Sänger, welcher der Kunst im Geist und in der Wahrheit dienen will, nur Mittel zum Zweck; den letzteren aber sieht er vor Allem in dem Ausdruck des seelischen Momentes. Ebenso kann die grösste Virtuosität und äussere Eleganz des Spiels den Instrumentisten nicht zum wahren Künstler erheben, als welchen er sich vielmehr in erster Linie durch Gefühlsausdruck seines Vortrages bekundet. — Ferner aber hat der Vortragende nicht nur Gefühl im Allgemeinen zum Ausdruck zu bringen, sondern vielmehr die speciellen Arten des Gefühls, welche der Componist in seinen Tönen verkörpert hat, er hat das richtige Gefühl darzustellen. Dieses ist Sache der Auffassung, zu welcher es ausser der geeigneten Gefühlsanlage auch des Geistes, der Phantasie und gewisser Kenntnisse bedarf. Wir berühren hiermit ein Kapitel, welches an dieser Stelle nicht mehr erörtert werden kann, sondern dessen Ausführung in den Artikeln Auffassung und Vortrag gegeben ist.

William Wolf.

Gefüllte Note (franz.: *note noire*), so viel als Viertelnote (s. d.).

Gegenbewegung (lat.: *motus contrarius*), s. Bewegung.

Gegenfuge (lat.: *fuga contraria*), genauer ausgedrückt Fuge in der Gegenbewegung (lat.: *contraria, per motum contrarium*) ist eine Fuge, in der die Nachahmung gleich von vorn herein in der Gegenbewegung stattfindet. Beispiele dieser Art findet man in J. S. Bach's »Kunst der Fuge«.

Gegenharmonie, auch Gegensatz in der Fuge, s. Kanon und Fuge.

Gegensatz. Der Gegensatz spielt in der Musik, wie in jeder Produktion schöner Künste eine bedeutende Rolle. Auf dem Gegensatz beruht einer der wichtigsten Momente der Schönheit. Da nämlich jede Erscheinung an sich einseitig ist, so fordert das Schönheitsprinzip, dass ihr Gegensatz herbeigezogen werde, damit sie sich zur Vollständigkeit ergänze. Jedes Werk unsrer grossen Meister bietet, in seinen grösseren und kleineren Abschnitten, ja in jeder Zeile, Beispiele von diesem bis in die feinsten Theile des künstlerischen Baues hineinwirkenden Prinzipie des Gegensatzes. Auf eine Partie von mildem Gefühlsausdruck folgt eine Abtheilung von kraftvollem Charakter; auf lebendig Bewegtes folgt ruhig Hinfließendes; Heftiges wechselt mit Besänftigtem, Traurigkeit mit trostvollem Gefühl, Heiterkeit mit Ernst, Einfachheit mit complicirterer Gestaltung, und so in tausendfacher Weise. Die sogenannten Formen, die Gesetze der Anordnung für Sonaten, Rondos, Fugen u. s. w., wie sie sich im Laufe der Musikentwicklung festgestellt haben, weisen vor Allem dieses Prinzip auf. In Symphonien, Sonaten, Quartetten u. A. ist in der Regel der erste Satz von lebhaftem und kräftigem Charakter, während der zweite, in ruhiger und sanfter Stimmung gehalten, den Gegensatz bringt; in den einzelnen Sonatensätzen folgt der ersten Abtheilung, welche das Thema in stetiger ordnungsvoller Weise entwickelt, der sogenannte Modulationstheil, welcher sich durch sein chaotisches Gepräge als Gegensatz manifestirt; im Rondo findet etwas Aehnliches statt, und so in allen Compositionsformen. Der Gegensatz ist so sehr der Nerv des musikalischen Lebens, dass er sich schon im rhythmischen Grundbau, im Takte, bethätigt: in diesem wechseln gewichtige, betonte Takttheile mit gewichtlosen, leichten. — Wenn die Differenz zwischen den beiden entgegengesetzten Partien eine sehr grosse ist, so nennt man dieses Verhältniss Contrast. Der Contrast ist solchen Componisten, die gern auf den »Effekt« hinarbeiten, ein vielbeliebtes und gesuchtes Mittel; denn durch Aneinanderfügung von Contrastischem wird stets eine überraschende und starke Wirkung erzielt, zumal auf die weniger feingebildeten Hörer. Andererseits aber finden wir den Contrast nicht selten in den Schöpfungen der grössten Tondichter, denen kein eitles Effektstreben, sondern der Sinn und künstlerische Geist ihrer Werke am

Herzen lag. Sie sahen sich zum Contrast oft durch ein Natur- und Schönheitsgesetz veranlasst; und zwar durch das Gesetz, welches sich in dem bekanntesten Sprüchwort ausdrückt: *Les extrêmes se touchent* (die Contraste berühren sich); das ist: wird etwas sehr stark nach einer Seite hin getrieben, so springt es plötzlich ab und ebenso weit nach der entgegengesetzten Seite über. Dieses Gesetz ist in Bezug auf die Kunstschönheit nichts Anderes als die unmittelbare Folge des obigen Gegensatz-Prinzipes. Da der Gegensatz die Ergänzung der Einseitigkeit bewirken soll, so muss, je stärker einseitig die erste Erscheinung war, um so schroffer der Gegensatz die andere Seite vorkehren. Da Weiches durch Starkes ergänzt wird, so wird sehr Weiches durch sehr Starkes ergänzt: je extremer in der einen Art, desto extremer der Uebersprung in die andre. Daher findet man in den Meisterwerken von grossartigem Inhalt die Contraste ziemlich häufig, und um so schärfere Contraste, je gewaltiger der Inhalt ist.

William Wolf.

Gegittertes B (lat.: *b cancellatum*) ist eine der Bezeichnungen für das # S. Kreuz, Notenschrift, Versetzungszeichen, Vorzeichnung.

Gehäkelte Notenschrift, s. Note, Notenschrift, Neume.

Gehe, Eduard Heinrich, deutscher Dichter von Dramen und Opern, geboren 1793 zu Dresden, gestorben 1850, ist der Verfasser der trefflich und geschickt angelegten Textbücher zu »Jessonda«, »Maja und Alpino oder die bezauberte Rose« (Leipzig, 1826), »das Schloss Candra« (Dresden, 1834), »Prinz Lieschen« u. s. w., die zu dem Besten in dieser Gattung gehören.

Gehend, in Bezug auf das Tempo eines Musikstücks, gilt von einer mässigen Bewegung; theoretisch bezeichnet dieser Ausdruck die Fortschreitung einer Stimme von einem Tone zum nächstliegenden anderen.

Gehirne, Franz, begabter deutscher Kirchencomponist, geboren 1752, war Regens chori und Mitglied des Stifts St. Matthias zu Breslau und starb ohne vorhergegangene Krankheit am 13. März 1811 zu Breslau. Das ist das Wenige, was man von den Lebensumständen dieses zu seiner Zeit hochgeachteten Tonkünstlers erfahren hat. Auch Hoffmann wusste in seinem Werke »die Tonkünstler Schlesiens« dem nur noch hinzuzufügen, dass G. von den Ober-Organisten J. G. Hoffmann und Berner, dem Vater, in Breslau musikalisch ausgebildet worden sei, und dass aus seinen für die Matthiaskirche geschriebenen und Manuscript gebliebenen Compositionen Talent und contrapunktisches Geschick hervorleuchte, wenn auch Mancherlei darin mehr dem Zeitgeschmacke als dem Wesen ächter Kirchenmusik huldige.

Gehör (lat.: *auditus*) ist die Fähigkeit, mittelst eines zu diesem Zwecke besonders eingerichteten Sinnesorgans gewisse Bewegungen der Körper wahrzunehmen. Das Organ, welches diese Wahrnehmungen vermittelt, ist das Gehörorgan oder das Ohr. Ueber die Beschaffenheit und Wirkung der wahrzunehmenden Bewegungen geben die Artikel: Akustik und Schall Aufschluss; über den Vorgang des Hörens selber lese man unter Hörorgan resp. Ohr nach. — Die Empfänglichkeit des Gehörs für musikalische Eindrücke heisst: »musikalisches Gehör«. Ueber diesen Begriff ist noch nicht genügende Klarheit vorhanden, weil derselbe in der Regel bald zu eng, bald zu weit gefasst wird. — Zu eng fassen ihn viele Physiker und Physiologen, wenn sie unter musikalischem Gehör nur diejenige Fähigkeit des Gehörorgans verstehen, welche die Wahrnehmung eines Klanges und seiner besonderen Eigenschaften vermittelt. Zu weit dagegen wird dieser Begriff von vielen Musikern gefasst, wenn sie ihn mit Musikanlage verwechseln, wenn sie also alle diejenigen Fähigkeiten und Fertigkeiten des G.'s einschliessen, welche bei Beschäftigung mit der Musik zu Tage treten können. — Bestimmter definirt man den Begriff »musikalisches G.« als diejenige Fähigkeit unserer Seele, durch G.organ, Nerven und Gehirn die Jdeen, Gedanken, Empfindungen und Gefühle Anderer zu vernehmen, sobald dieselben durch Tonverbindungen zur Darstellung gelangen. Das musikalische G. hat es also nicht mit der Wahrnehmung einzelner G.em-

pfindungen (s. d.) zu thun, sondern damit, solche Einzelwahrnehmungen zu einheitlichen Tonbildern zusammen zu fassen und die in diesen Bildern dargestellten seelischen Regungen der Componisten auf unsern eigenen psychischen Mechanismus zu übertragen. — Ausgeschlossen sind dann zunächst diejenigen Fertigkeiten, welche mehr auf dem Gedächtniss und der Erinnerungskraft beruhen, als specifisch musikalisch sind. Hierher gehört z. B. die Fertigkeit, absolute Tonhöhen, Intervalle und Accorde nach blossem Anhören genau bestimmen zu können, oder gehörte Ton- und Accordverbindungen längere Zeit festhalten und aus dem Gedächtniss (nach dem G.) wieder geben zu können. Diese Fertigkeiten, die man in der Regel als Tonsinn (s. d.) bezeichnet, sind zwar für einen Musiker von grossem Nutzen; es kann sie aber Jemand in einem hohen Grade besitzen, ohne eigentlich musikalisch beanlagt zu sein, ohne also wirklich musikalisches G. zu haben. — Ausgeschlossen ist ferner das sinnliche Vorstellungsvermögen, die Einbildungskraft (Imagination) oder die Phantasie im weitesten Sinne, d. h. die Fähigkeit, ohne sinnliche Eindrücke sich die Wirkung von Tonverbindungen u. s. f. vorstellen zu können. (Siehe Einbildung und Phantasie.) Dem productiven wie dem reproducirenden Musiker muss diese Fähigkeit sinnlicher Anschauung in hohem Grade beiwohnen, wenn er Anspruch auf Genialität machen will; der bloß passiv geniessende Musikfreund kann auch ohne diese Gabe für die Musik sehr empfänglich sein. Sie gehört also nicht zu der Fähigkeit, welche man mit dem Ausdrücke »musikalisches G.« bezeichnet. — Sollen aber in unserer Seele bei Anhörung eines Tonstückes dieselben Vorgänge in demselben Grade hervorgerufen werden, wie sie in der Seele des Componisten bei Conception seiner Schöpfung statt hatten, so ist zunächst erforderlich, dass unser psychischer Mechanismus dieselbe Regsamkeit und Empfänglichkeit besitze, wie derjenige des Componisten. Diese Empfänglichkeit muss angeboren sein, wenn auch Erziehung und Bildung nicht ohne Einfluss auf sie ist. Das musikalische Genie muss sie im höchsten Grade besitzen. Zum höchsten Grade dieser Erregbarkeit sind nur sehr wenige begnadigte Naturen befähigt. Von diesem höchsten Grade bis herab zur Unempfindlichkeit gegen derartige Einwirkungen ist ein grosser Zwischenraum, in welchem noch viele Grade der Empfänglichkeit zu unterscheiden sind. Hieraus ergiebt sich von selbst, warum dasselbe Tonstück auf verschiedene Hörer so verschiedenartig wirken kann. Aber auch auf dieser langen Stufenleiter sind viel weniger Musiktreibende anzutreffen, als man gemeinhin annimmt. Zunächst muss man von allen denen absehen, welche aus irgend welchen Gründen eine Empfänglichkeit heucheln, ohne sie zu besitzen. Dann sind alle diejenigen auszusondern, bei denen die Empfänglichkeit durch Gründe erregt wird, die gänzlich ausserhalb der Tonstücke selbst liegen. Solche Gründe sind z. B. die Freude über den schönen Ton einer Sängerin oder eines Instruments, die Bewunderung für Virtuosenkünste und stark aufgetragene Effekte, die Lust am Komischen oder am Entsetzlichen und Graulichen u. s. f. Die Uebrigbleibenden würden eine sehr kleine kunstverständige Gemeinde bilden; das musikalische Gehör in diesem weiteren Sinne würde demnach nur wenigen für die Musik empfänglichen Personen eigen sein. — Diese zu einem eingehenderen Verständnisse der Musik erforderliche Empfänglichkeit sollte man indessen nicht in den Begriff »musikalisches G.« einschliessen, denn dieselbe ist nicht specifisch musikalisch, sondern vielmehr die allgemeine Vorbedingung für das künstlerische Verständniss überhaupt. »Musikalisches G.« im engeren Sinne ist demnach die Fähigkeit, die zu einem Tonstücke verbundenen Töne und Zusammenklänge so unterscheiden, vergleichen und zusammenfassen zu können, wie der Componist sie unterschieden, verglichen und zusammengefasst haben will. In diesem Sinne ist das »musikalische G.« nach meiner Auffassung, der freilich noch andere Auffassungen gegenüberstehen, eine allen vollsinnigen Menschen angeborene, entwickelungsfähige aber auch entwickelungsbedürftige Anlage. Will man erkennen, worin diese Anlage besteht und wie sie sich ent-

wickeln lässt, so muss man die Thätigkeit des G.'s bei Auffassung von Ton- und Accordverbindungen genauer betrachten. Das G. hat es hierbei nur mit Klängen zu thun. Ein Klang (s. d.) ist ein Schall, der durch regelmässige, periodische Bewegungen hervorgerufen wird, d. h. durch Bewegungen, die nach genau denselben Zeitabschnitten in genau derselben Weise wiederkehren. Solche Bewegungen heissen Schwingungen (s. d.). Fast alle Schwingungen, die musikalisch verwertbare Klänge erzeugen, sind aus einfachen Schwingungen zusammengesetzt. An einer zusammengesetzten periodischen Bewegung lässt sich nur ein Fünffaches unterscheiden, nämlich: 1) wie lange jede Gesamtschwingung dauert (s. Schwingungsdauer), resp. wie viel Schwingungen auf eine bestimmte Zeit kommen (s. Schwingungszahl), 2) wie lange die ganze Bewegung anhält (Bewegungsdauer), 3) wie gross der Weg (die Schwingungsweite) ist, den der schwingende Körper bei jeder Schwingung durchheilt, 4) aus welchen Einzelschwingungen sich jede Schwingung zusammensetzt, 5) wie diese Einzelschwingungen innerhalb jeder Periode gegeneinander zu liegen kommen. — Zur Auffassung des letztern (der sogenannten Phasenunterschiede, s. d.) besitzt das Ohr nach eingehenden Untersuchungen*) keine Fähigkeit. Demnach vermag das Gehör bei einer Klangwahrnehmung nur ein Vierfaches zu unterscheiden. Jeder Klang hat also nur vier verschiedene Eigenschaften, durch die er von andern Klängen unterschieden, mit ihnen verglichen und zusammengefasst werden kann. Diese sind: 1) Höhe oder Tiefe (Tonhöhe), abhängig von der Schwingungszahl resp. der Schwingungsdauer, 2) Länge oder Kürze (Tondauer), abhängig von der Bewegungsdauer, 3) Stärke oder Schwäche (Tonstärke), abhängig von der Schwingungsweite, 4) Klangfarbe (s. d.), abhängig von Zahl, Art und Stärke der Einzelschwingungen, aus denen jede einzelne Schwingung besteht. — Nach diesen vier Eigenschaften hat das »musikalische G.« die einzelnen Bestandtheile eines Tonstückes zu unterscheiden, zu vergleichen und zusammenzufassen. — Die absolute wie die verhältnissmässige Tonstärke der einzelnen Klänge, so weit dieselbe nicht als blosses Mittel zur Abgrenzung von Tondauermaassen (s. Metrum) benutzt wird, hängt so innig mit dem Inhalte eines Tonstückes zusammen, dass nur ein wirklich künstlerisches Verständniss die Intentionen des Componisten zu erkennen vermag, um so mehr, als dieses Moment von den Componisten nur annäherungsweise und ganz im Allgemeinen angegeben werden kann (s. Dynamik). Aehnlich verhält es sich in Rücksicht auf die Eigenschaft der Klangfarbe (s. Ausdruck und Vortrag). Die Gabe der Auffassung nach diesen Seiten hin gehört also mehr zu dem auf S. 166 besprochenen Theile unserer Musikanlage, als zum musikalischen G. im engeren Sinne. Dass eine Ausbildung des G.'s zur Auffassung und Unterscheidung feinerer Nüancen in dieser Beziehung möglich, natürlich und nothwendig ist, bedarf gar keines Nachweises; eben so selbstverständlich ist, dass diese Ausbildung nur durch aufmerksames Beobachten beim Anhören künstlerisch ausgeführter Musik zu erlangen ist. — Die Fähigkeit, in Beziehung auf absolute und relative Tondauer die Intentionen des Componisten zu erkennen, bezeichnet man in der Regel mit dem Ausdrucke rhythmisches Gefühl oder Taktsinn (s. d.). Auch diese Fähigkeit rechnet man also nicht zu dem »musikalischen G.« im engsten Sinne. Der Ausdruck »musikalisches G.« wäre in diesem engsten Sinne also zu definiren als die Fähigkeit, die einzelnen Bestandtheile eines Tonstückes rücksichtlich ihrer Tonhöhe nach den Intentionen des Componisten unterscheiden, vergleichen und zusammenfassen zu können. — Dass das Vermögen zur Unterscheidung von hoch und tief, von höher und tiefer, einer Ausbildung fähig und bedürftig ist, könnte leicht nachgewiesen werden; indessen ist diese Seite des »musikalischen G.'s« im engsten Sinne doch von zu untergeordneter Bedeutung für die musikalische Auffassung. Wichtiger ist das Vermögen zur Vergleichung und zur

*) Helmholtz, „Die Lehre von den Tonempfindungen“, S. 190 ff.

Zusammenfassung der einzelnen Tonhöhen zu einheitlichen Tonbildern. Es handelt sich hierbei nicht um das bewusste Erkennen, dass die verglichenen Töne dies oder jenes Intervall, diesen oder jenen Accord bilden, sondern nur um das Erkennen einer Aehnlichkeit in der Tonhöhe und um die Empfindung für den Grad dieser Aehnlichkeit, die man Tonhöhenverwandtschaft zu nennen pflegt. Zu dieser Vergleichung und Zusammenfassung bedarf das Ohr bestimmter Maasse, an denen es die Tonverwandtschaft messen kann. Diese Maasse sind nach meiner Auffassung, deren Begründung man in meinen andern Artikeln nachlesen mag: 1) die drei Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz), zu deren Auffassung die Anlage angeboren ist, wie die Anlage zur Auffassung einfacher Verhältnisse überhaupt; 2) der Ganz- und Halbton, zu deren Auffassung das Ohr erst durch häufiges Anhören dieser Schritte entwickelt und ausgebildet werden muss. Hieraus ergeben sich zwei Arten von Tonhöhenverwandtschaft (s. d.): a) die harmonische, b) die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe. Das Ohr erkennt beide Arten durch Abmessen der betreffenden Intervalle. Das musikalische G. im engsten Sinne reducirt sich demnach darauf, die vermittelnden Intervalle (reine Octave, reine Quinte, grosse Terz, Ganz- und Halbton) in allen möglichen Verbindungen und Zusammensetzungen genau und schnell abmessen zu können. Aus den Artikeln Consonanz und Dissonanz, Fortschreitung u. s. w. ergibt sich, dass die Zahl der möglichen Verbindungen jener Intervalle eine ganz unbegrenzte ist, und dass diese möglichen Intervallcombinationen bald sehr einfach, bald sehr zusammengesetzt sein können. An derselben Stelle findet man ferner, dass die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe für sich nur erkannt wird von solchen Hörern, die sich schon viel mit Musik beschäftigt haben, weil erst die Gewöhnung des G.'s an die Ganz- und Halbtontschritte zu dem Besitze der erforderlichen Maasse führt. Da nun nach meiner Auffassung nur die Anlage zur Auffassung der drei Grundintervalle den Menschen, und zwar allen vollsinnigen Menschen, angeboren wird, so muss zur Auffassung solcher Tonhöhenverwandtschaften, in denen das Ohr complicirtere Intervallverbindungen abzumessen hat, erst gebildet werden. Dass diese Ausbildungsfähigkeit wirklich vorhanden und nothwendig ist, ergibt sich hieraus von selbst. Beachtet man das, was unter Fortschreitung mitgetheilt wurde, so wird klar werden, warum ein Ohr, welches die Verwandtschaft zwischen den Tönen im Beispiele a zu erkennen vermag, noch nicht befähigt zu sein braucht das Beispiel b richtig aufzufassen.

a. („Freiheit, die ich meine“, Karl Gross).

b. („O du, mein holder Abendstern“,



R. Wagner).



Diese Ausbildungsfähigkeit ist eine ganz unbegrenzte, weil, wie aus meinen früheren Artikeln zu ersehen ist, die Zahl der möglichen Intervallverbindungen und deren Verschiedenheit eine ganz unbegrenzte ist. — Unser musikalisches G. im engeren Sinne lässt sich nun nach zwei verschiedenen Seiten entwickeln. Zunächst kann es geübt werden, die vermittelnden Intervalle immer genauer abmessen zu lernen. Von einem Geiger oder Sänger, der dies im hohen Maasse versteht, sagt man, er habe eine gute oder reine Intonation. Wer Fehler in der Intonation leicht erkennt, dem spricht man ein »gutes« oder »feines« G. zu. Ein solches ist für einen Musiker von grosser Wichtigkeit, da die reine Intonation ein nicht zu unterschätzendes Moment der Schönheit in der Musik ist. Theils durch besondere Uebungen, theils durch häufiges Anhören rein

ausgeführter Musik, kann dasselbe zu einer grossen Schärfe entwickelt werden. Für die eigentliche musikalische Auffassung ist diese Fähigkeit aber von nur untergeordneter Bedeutung; zu einem feinen G. gelangen auch oft ganz unmusikalische Personen, so z. B. Akustiker, Mechaniker und Instrumentenstimmer, die Veranlassung zu häufiger Uebung in dieser Beziehung haben. Zum grossen Glücke für unsere jetzige Musikentwicklung ist das G. der meisten Musiker nicht so fein, dass es allzu grossen Anstoss an den unreinen Intervallen unserer temperirten Stimmung nähme. — Das musikalische G. lässt sich aber ferner auch dahin entwickeln, dass es immer zusammengesetztere Verbindungen der Grundintervalle und immer ferner liegende Anwendungen der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe in ihre Einzelbestandtheile auflösen lernt, die Tonhöhenverwandtschaft also auch in schwierigen Fällen leicht und schnell erkennt. Wer diese Fähigkeit in hervorragendem Grade besitzt, der hat nach meiner Bezeichnung ein »gebildetes« musikalisches G. Die Ausbildung dieser Anlage sollte Gegenstand eines bis jetzt leider vernachlässigten Theiles des praktischen Musikunterrichts sein, nämlich der »Gehörbildungslehre«. Einigen Ersatz verschafft man sich in dieser Beziehung dadurch, dass man sich eingehend mit der Musik aller Zeiten und Style beschäftigt. — Aus der That- sache, dass die Verbindungen der drei Grundintervalle unbegrenzt mannigfaltig sind, und dass diese Mannigfaltigkeit durch Zuziehung der Nachbarschaft in der Tonhöhe noch unendlich vermehrt wird, ergibt sich folgende beherzigens- werthe Consequenz: »Tonverbindungen, deren Auffassung eine grössere Ge- wandtheit des Gehörs in Zerlegung von Intervallverbindungen erfordert, als man sich augenblicklich erworben hat, klingen zusammenhangslos und darum unangenehm. Dazu kommt, dass das Ohr sich in gewisse Wendungen so ein- gewöhnt, dass ihm andere unangenehm und störend werden. Der Grad der Bildung unseres musikalischen G.'s wirkt also auf unsern Geschmack bedingend ein, und zwar in allererster Linie. Die Möglichkeit einer solchen Entwicklung gebietet daher Jedem, in seinen Urtheilen sehr vorsichtig zu sein. Man meide deshalb die unter Musikern wie unter Dilettanten sehr verbreitete Unsitte, über die Compositionen eines Meisters ohne längere Prüfung ein absprechendes Urtheil zu fällen, sobald seine Musik »nicht zu klingen« scheint. Die ab- sprechenden Urtheile über bahnbrechende Tonschöpfungen, und namentlich über die Leistungen neuerer Componisten, beruhen grösstentheils nicht auf einem Verletzen musikalischer Gesetze von Seiten der Componisten, sondern auf der eigenen unzureichenden, weil einseitigen musikalischen Bildung der Urtheilen- den«. (Vgl. des Verf. »Elementarbuch der Harmonie und Modulationslehre« S. 23).

Otto Tiersch.

Gehörbildung. Alle Sinnesorgane lassen sich durch Uebung und Gewöh- nung entwickeln und verschärfen, also für bestimmte Wahrnehmungen bilden. Dasselbe ist mit dem Gehörorgane der Fall. Von G. spricht man indessen nur in musikalischer Beziehung und versteht darunter die Entwicklung der- jenigen Anlage, welche musikalische Eindrücke zu vermitteln hat. Näheres sehe man in dem Art. »Gehör« nach.

O. T.

Gehörempfindung ist die durch gewisse Bewegungen der Körper hervor- gerufene Reizung der Gehörnerven. Die Wahrnehmung einer solchen Empfin- dung heisst ein Schall (s. d. und Akustik).

O. T.

Gehörquinten, s. Ohrenquinten.

Gehörquinten, s. Fortschreitung (der Intervalle).

Gehot, John, belgischer Violinvirtuose, Instrumentalcomponist und didak- tisch-musikalischer Schriftsteller, um 1756 geboren, besuchte auf Concertreisen England, Deutschland und Frankreich, lebte aber zumeist in London. Seine verschiedenzeitig in Sammlungen zu Paris, Berlin und London erschienenen Quartette, Trios und Duos für Streichinstrumente waren sehr beliebt. Ausser- dem hat er eine Violinschule, betitelt »*Art of bowing the Violin*«, eine Instru- mentationsmethode: »*The complete instructor for every instrument*« (London,

1790) und ein Lehrbuch: »*A treatise on the theory and practice of music*« (London, 1784) veröffentlicht.

Gehra, Johann Heinrich, deutscher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren um 1715 zu Langenwiese bei Ilmenau, war gräfl. reuss'scher Kammermusiker und Organist an der Hauptkirche zu Gera und starb am 26. Septbr. 1785. Seine damals sehr gerühmten Kirchenkantaten und übrigen Arbeiten sind Manuscript geblieben. — Sein Sohn und Schüler, **Johann Gottlieb G.**, geboren um 1745 zu Gera, erwarb sich auf Kunstreisen 1770 durch Deutschland und Frankreich einen glänzenden Ruf als Harfen- und Claviervirtuose. Seit 1772 lebte er in Lyon als Musiklehrer und Inhaber einer Musikhandlung und Notenstecherei, starb aber daselbst schon um 1778. In Frankreich sollen Flötenconcerte und kleinere Harfen- und Clavierstücke seiner Composition erschienen sein.

Gehring, Franz, hervorragender deutscher Musikfeuilletonist, verfasste, in Bonn lebend, seit Bischofs Tode die Theater- und Concertberichte, sowie die musikliterarischen Besprechungen für die Kölnische Zeitung, bis er 1871 nach Wien übersiedelte und in gleicher Thätigkeit für dortige Blätter seinen Ruf als tüchtiger Kritiker befestigt und vergrössert hat.

Gehring, Johann Michael, einer der grössten Hornvirtuosen des 18. Jahrhunderts, geboren am 14. Aug. 1755 zu Dürrfeld im Würzburg'schen, besuchte von 1763 an die Klosterschule zu Ebrach, wo er u. A. im Gesang und Violinspiel unterrichtet und ziemlich weit gebracht wurde. Als er in Würzburg Theologie studirte, lernte er Abt Vogler kennen, in dessen Umgange er sich der Tonkunst so entschieden zuwandte, dass er, um seinem Fachstudium entsagen zu dürfen, zu seinem Vater, einem Jägermeister, zurückkehrte und mit demselben das Waidwerk betrieb. Daneben übte er das Hornblasen mit einem Erfolge, dass seine Technik den Grad gewöhnlicher Kunstfertigkeit bald hoch überragte. Der Graf Bender in Dresden, welcher ihn nach dem Tode seines Vaters als Jäger in den Dienst nahm, liess ihn deshalb durch Hummel musikalisch weiter ausbilden und nahm ihn um die Zeit des bairischen Erbfolgekriegs mit nach Wien, wo G. als Virtuose in den Kreisen der Aristokratie ein solches Aufsehen erregte, dass ihn der Erzherzog Maximilian als ersten Hornisten des Orchesters der italienischen Oper anstellen liess. Im J. 1781 vertauschte G. diese Stelle mit einer eben solchen in der Privatkapelle des Fürsten Grascalkowitz, machte mit Tyrei 1785 eine sehr erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland und die Schweiz und wurde nach seiner Rückkehr, 1787, vom Fürsten zum Kammermusiker und ersten Kammer Sänger ernannt. Er starb zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu Wien.

Gehring, Johann Wilhelm, ausgezeichnete deutscher Fagottvirtuose und guter Musiker, war seit 1753, als Amtsnachfolger Gebel's, fürstl. schwarzburg'scher Kapellmeister und starb als solcher 1787 zu Rudolstadt. Auch als Componist war er vortheilhaft bekannt; seine Compositionen sind jedoch Manuscript geblieben. — Sein Sohn, **Ludwig G.**, geboren um 1762 zu Rudolstadt, kam 1780 mit dem Rufe eines vorzüglichen Flötisten in das Hoforchester zu Wien und erlangte die besondere Gunst des Kaisers Joseph II., der ihn auf seine Kosten zu Kunstreisen nach Frankreich und Italien schickte, wo G. Beifall und Bewunderung fand. G. starb 1821 zu Wien als pensionirter kaiserl. Kammermusiker.

Gehse, s. Walker.

Geibel, Friedrich, ein vorzüglicher deutscher Orgelbauer, der trotz allzu kurz bemessener Lebenszeit sehr verdienstvoll in seinem Fache in Dessau gewirkt hat. Geboren 1803 zu Wetzlar, starb er schon am 5. Decbr. 1840 zu Dessau.

Geibel, Konrad, trefflicher deutscher Orgelspieler und Pianist, geboren 1813 zu Lübeck, war ein Bruder des berühmten lyrischen Dichters, Emanuel Geibel, mit dem zusammen er in seiner Vaterstadt eine tüchtige Schulbildung erhielt. Er folgte schliesslich seinem Drange zur Tonkunst, für welchen Zweck

er sich praktisch und theoretisch auf's Beste unterweisen liess. Selbstständig geworden, trat er mit Liedern, Kirchengesängen, Clavier- und Orgelstücken hervor und übernahm die Organistenstelle an der reformirten Kirche zu Lübeck, die er bis zu seinem Tode, am 24. April 1872, inne hatte.

Geier, Martin, deutscher Musiker, geboren 1614 zu Leipzig, gestorben 1680 zu Freiberg, war ein Schüler von Heinrich Schütz in Dresden und hat über diesen seinen Lehrer interessante Aufschlüsse und Mittheilungen gegeben.

Geige ist der Geschlechtsname aller derjenigen Saiteninstrumente, bei welchen der Spieler die Saiten als Klangerreger durch Anstreichen mit einem Bogen in Schwingungen versetzt, während er den gewünschten Tonhöhen entsprechende Theile von der Saite durch Aufsetzen der Finger abgrenzt. Die Benennung G. ist romanischen Ursprungs, von *gigue* (franz.) oder *guigua* (ital.), d. i. Schenkel abgeleitet und nicht vor 1200 im Mittelhochdeutschen an die Stelle des deutschen Namens Fiedel (s. d.) getreten. Die gegenwärtig allein noch bekannten von den in Art und Grösse sehr verschiedenen Geigen sind: 1) die Discantgeige oder Violine (ital.: *Violino*, franz.: *Violon*); 2) die Altgeige, Bratsche oder Armgeige (ital.: *Viola alta* oder *Viola da braccio*, franz.: *Viola*); 3) die Tenor- oder kleine Bassgeige (ital.: *Violoncello*); 4) die grosse Bassgeige, Contrabassgeige, Contrabass oder Contraviolon (ital.: *Violone*, franz.: *Basse de Violon*); 5) die älteren, gegenwärtig ausser Gebrauch gekommenen Arten: a) der Liebesgeige (ital.: *Viola d'amore*, franz.: *Viola d'amour*); b) der Kniegeige (ital.: *Viola da gamba*), des Vorläufers unseres Violoncellos; c) einige andere Arten der *Viola*, als: *Viola bastarda* (veraltete Gattung der *Viola da gamba*), ferner *Viola di bordone* (Baryton), dann *Viola pomposa*, endlich *Viola da spalla* (Schultergeige); 6) die *Tromba marina* oder der Trumbscheit und noch mehrere andere. Alle die zuletzt genannten Geigenarten sind, ihrer grösseren oder geringeren Unvollkommenheiten wegen und weil sie der modernen Technik nicht Genüge zu leisten vermochten, von den vier ersten völlig verdrängt, welcher Verlust, ausgenommen höchstens die *Viola d'amore*, kaum zu beklagen ist. — Allen Geigengattungen gemeinsame Theile sind folgende: die Saiten mit dem Saitenhalter, Hals, Griffbrett und Wirbelkasten; der Resonanzkörper (Decke, Boden und Zargen); der Steg, die Stimme und der Balken; der Bogen. Alle diese Gattungen sowohl, wie Instrumenttheile finden in den betreffenden Einzelartikeln Erledigung; über Bau, Technik, Umfang, Charakteristik u. s. w. unserer modernen Geigen insbesondere sehe man die Artikel Violine, Viola, Violoncello und Contrabass.

Geigenbogen, s. Bogen.

Geigenclavicymbel, s. Bogenclavier.

Geigenclavier, dasselbe was Bogenclavier (s. d.).

Geigenharz, s. Colophonium.

Geigeninstrument, s. Geige und Streichinstrument.

Geigenprincipal, nennt man ein selten vorkommendes, durch seinen schneidenden geigenartigen Klang sehr angenehmes 1,25- auch 2,5metrig aus Zinn gefertigtes Orgelregister. Dasselbe, eine Flötenstimme (s. d.) ist enger mensurirt als das gewöhnliche Principal, hält im Klange ungefähr die Mitte zwischen diesem und der Gambe (s. d.), und wird meist im Manual gesetzt gefunden. In der Waltershausener Orgel steht ein G. 2,5metrig im Prospekt des Oberwerks. O.

Geigenregal ist ein Regal (s. d.) der Orgel, das, ein Rohrwerk (s. d.), in neuerer Zeit fast gar nicht mehr gebaut wird. Mehr berichtet W. Wolf-ram in seinem Werke über die Orgel (Gotha, 1815), Seite 181. Für diese Orgelstimme findet man auch die Namen Jungfernregal und Singende regal in Gebrauch. O.

Geigenwerk, nürnberg'sches, s. Gambenwerk.

Geiger, Joseph, Pianist und Componist, geboren 1814 im Niederösterreich'schen, lebte als vom Kaiserhofe wie vom Publikum geschätzter Musiklehrer zu Wien und veröffentlichte Clavier- und Kirchencompositionen. Eine Oper von ihm, »Wlasta« gelangte 1840 daselbst zur Aufführung, verschwand aber alsbald wieder, ohne Erfolg gehabt zu haben. G. selbst starb am 30. Decbr. 1861 zu Wien. — Seine Tochter, Constanze G., 1836 zu Wien geboren, erhielt sehr früh von ihrem Vater Clavierunterricht und erregte als sogenanntes musikalisches Wunderkind seit ihrem sechsten Jahre in Wien und auf mehreren Concertreisen Aufsehen. In nicht geringerem Grade machten sich auch ihre Compositionsanlagen bald geltend und im Laufe der Zeit sind von ihr Clavierstücke, sowie Gesänge und Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts im Druck erschienen. Sie lebt gegenwärtig als Pianistin und Musiklehrerin zu Wien.

Geiger oder Jäger, Konrad, einer der berühmtesten deutschen Meistersinger des 13. Jahrhunderts, der in einem alten Meistergesang und in andern älteren Schriften als der zehnte von den zwölf ältesten Meistern aufgeführt wird. Diese Quellen nennen ihn auch einen Musikanten und als seinen Geburtsort Würzburg. Alle näheren Mittheilungen fehlen.

Geigerkönig, s. König der Geiger.

Geijer, Erik Gustaf, vorzüglicher schwedischer Tonkünstler, Dichter und Geschichtsforscher, geboren 1783 zu Ransätter in der Provinz Wermeland, war Professor der Geschichte an der Universität zu Upsala und starb daselbst im J. 1847. Gesänge und Clavierstücke seiner Composition sind im Druck erschienen und auch weiter vortheilhaft bekannt geworden. Sein Hauptwerk ist jedoch eine mehrbändige Sammlung alter schwedischer Nationallieder, die Frucht bedeutenden Fleisses, welche er in Verbindung mit A. A. Afzelius unter dem Titel »*Svenska folkvisor*« (3 Bde., Stockholm, 1814—1816) herausgab.

Geissler, Johann Gottlieb, deutscher Tonkünstler, geboren 1776 und gestorben 1827 als Musiklehrer zu Zittau. Er ist der Verfasser einer »Beschreibung und Geschichte der neuesten und vorzüglichsten Instrumente und Kunstwerke für Liebhaber und Künstler«, welches Buch 1811 in zweiter Auflage erschien.

Geissler, Karl, tüchtiger deutscher Componist und Musikpädagog, geboren am 28. April 1802 zu Mulda bei Frauenstein in Sachsen, verdankte seine wissenschaftliche und musikalische Bildung seinem Vater, dem dortigen Organisten und Cantor K. B. Geissler, dem er auch schon mit neun Jahren den Orgeldienst zum Theil abnehmen konnte. Zwölf Jahre alt, wurde G. auf das treffliche Gymnasium zu Freiberg gebracht, wo ihn zugleich der damalige Domorganist im Clavier- und Orgelspiel, sowie der Cantor und Musikdirektor Fischer in der Harmonie- und Compositionslehre weiter unterrichteten. Als er 18 Jahre alt war, wurde er Präfect des Freiburger Stadtsgesangsvereins und fand sich dadurch zu eigenen Compositionen sehr angeregt, wie er denn gleichzeitig sich in der Direction und in der Partiturenkenntniss üben und vervollkommen konnte. Als Pianist trat er zu gleicher Zeit in den Gewandhausconcerten zu Freiberg wiederholt auf und versah endlich mehrere Jahre lang auch den Orgeldienst in der St. Petrikirche. Im J. 1822 wurde er bereits als Organist und dritter Lehrer an die Stadtschule nach Zschopau berufen, rückte später zum zweiten Lehrer auf und übernahm damit zugleich die Leitung der Kirchenaufführungen und Concerte der Stadt. In dieselben, nur einträglicheren Stellen wurde er 1854 nach Bad Elster gezogen und starb auch daselbst im J. 1869. — Seine Compositionen bestehen in zahlreichen instruktiven Clavierstücken, vielen Präludien, Fantasien, Fugen für Orgel, kleinen Kirchengesangsachen, mehrstimmigen Gesängen u. s. w., Alles gediegen und von Werth. Ausserdem redigirte er ein »Museum für Orgelspieler«, das »Repertorium für Deutschlands Kirchenmusiken« und den »jungen Pianofortespieler«, Sammlungen, die viele Tonstücke von ihm mitenthalten. Endlich hat er auch ein Choralbuch mit 340 Melodien herausgegeben.

Geist; geistreich; geistvoll. Von jeder Leistung im Gebiet schöner Künste wird Geist verlangt, von musikalischen Productionen nicht minder als von denen der Poesie, der Malerei und anderer höherer Künste. Mit dieser Forderung kann zweierlei gemeint sein, je nachdem das Wort »Geist« in einer weiteren oder einer engeren Bedeutung gefasst wird. Nimmt man es im allgemeinsten Sinne — als Inbegriff aller geistigen Kräfte und Eigenschaften, als Gegensatz zum »Materiellen, Sinnlichen, Körperlichen« — so ergibt sich die Nothwendigkeit obiger Forderung bereits aus dem Urwesen der Künste. Denn alle Künste sind Darstellungen eines geistigen Inhalts in sinnlicher Form: die Poesie drückt durch Worte Gedanken, die Musik durch Töne Gefühle, die Malerei durch sichtbare Gebilde Handlungen, Situationen, Stimmungen aus, u. s. f. Obiger Grundsatz verlangt also vom Künstler, dass er des eigentlichen und wahren Wesens der Kunst eingedenk sein, und die sinnliche Seite derselben stets als Mittel zum Ausdruck eines Geistigen, niemals aber als Zweck ansehe und behandle. Für den Componisten fließt hieraus das Princip, dass er es nie bei blossen leeren Toncombinationen, die nichts ausdrücken, bewenden lassen dürfe; für den vortragenden Musiker: dass äussere Richtigkeit und selbst äussere Schönheit (Wohlklang) seiner Leistung noch keinen Kunstwerth verleihen, sondern erst die Darstellung des geistigen Gehaltes der Composition, der »Vortrag«; ferner, dass technische Geschicklichkeit, Virtuosität an sich auf künstlerische Bedeutung keinen Anspruch machen kann, sondern nur als das Handwerk der Kunst zu betrachten ist, das ihrem geistigen Wesen dienstbar werden soll. Es sind dies jene Principien, deren speciellere Ausführung bereits in den Artikeln »Charakter« und »Gefühl« gegeben ist, daher füglich hier übergangen werden kann. — Nimmt man hingegen »Geist« im engeren Sinne, speciell als denkenden Geist — im Gegensatz zum Gefühl —, so würde obiger Satz bedeuten: dass in jeder Kunstproduction ein Gehalt an »Gedanken« vorhanden sein solle. Auch diese Forderung hat, wie für die Kunst überhaupt, so für die Musik ihre Giltigkeit, selbst für die reine, wortlose Instrumentalmusik. Die Erörterung dieses Grundsatzes kann jedoch hier ebenfalls unterbleiben, da dieselbe in dem Artikel »Gedanke« ihre Stelle gefunden hat. — Nun wird aber das Wort »Geist« noch in einer dritten Bedeutung gebraucht, in welcher es eine bestimmte Art des Geistes, oder eine bestimmte Anwendung geistiger Fähigkeiten bezeichnet, und mit demjenigen Begriff übereinkommt, der sich in dem französischen »esprit« und dem deutschen »geistreich« ausspricht. Das »Geistreiche« gehört zunächst der Poesie an, als derjenigen Kunst, die es überhaupt mit dem speciell Geistigen, mit dem Gedanken und seinem Ausdruck zu thun hat. Hier bekundet sich der »esprit« in erfindungsreichen, phantasievollen, interessanten, überraschenden Wendungen sowohl des Gedankens als des Ausdrucks. Ein speciell geistreicher Schriftsteller, wie z. B. Heine, wählt zur Darstellung seiner Gedanken nie die nahe liegenden, die sich durch die Sache selbst anbietenden Ausdrücke, auch keineswegs immer solche Bilder und Metaphern, die durch ihre Schönheit wirken, und die man als »poetische« preisen würde, sondern zumeist solche, die überraschen, die durch Seltsamkeit, durch Offenbarung einer originellen Denkart, durch bunte Untereinanderwürfelung verschiedenartiger, meist contrastischer Begriffe, einen lebhaften, blendenden Effekt machen; ebenso geben seine Gedanken selbst nicht diejenigen Bemerkungen über die Dinge, die durch einfach-folgerichtige Betrachtung gewonnen werden, auch meistens nicht jene »tiefen« Wahrheiten und Ideen, welche der eigentliche Denkergeist, der geistvolle Dichter aus dem Schachte der Gedankenwelt ans Licht führt, — sondern er weiss mit ausnehmender Geschicklichkeit und Erfindungskraft an den Dingen solche Eigenschaften und Beziehungen zu entdecken, die durch ihre Sonderbarkeit eine pikante Wirkung machen, die uns neu, eigenthümlich erscheinen, uns die Originalität des Autors bewundern lassen, oft auch uns zum Lachen bringen, oder, durch contrastische Zusammenfügung des Traurigen und Lustigen, ein trübes Lächeln

erregen — in welchem letzteren Falle der Dichter sich in dem speciellen Gebiete des »Humors« bewegt. — Man sieht, das Geistreiche manifestirt sich im Allgemeinen, bei reicher und lebendiger Erfindungskraft, durch ein freies, willkürliches, launenhaftes und launiges Schalten des Geistes; es ist ein springendes Verfahren mehr als ein entwickelndes, mehr auf Vielgestaltigkeit und phantastische Combination, als auf plastische Ausbildung hinzielend, mehr lebendig als tief, mehr durch einzelne Momente, durch Einfälle blitzartig wirkend, als grosse Formen nach dem Prinzip der Consequenz aufbauend. — Dies Verfahren kann sich nun in genau derselben Weise auch in der Musik, selbst in der absoluten Instrumentalmusik, kundgeben: wie dort auf dem Boden des Gedankens und des begrifflichen Ausdrucks, so hier in der Sphäre des Gefühls und der Tonformationen. Der »geistreiche« Componist liebt es, Themata und Motive zu erfinden, die durch Seltsamkeit der Gestalt oder des ihnen inwohnenden Gefühls interessiren und verwundern machen. Statt sein Thema in einer consequenten, gleichsam logischen Weise zu entwickeln, gestaltet er es zu gänzlich unerwarteten Formen um, oder verlässt es auch plötzlich ganz und gar, um es nach längerer Zeit ebenso so plötzlich wiederzubringen; statt des fließenden Uebergehens von einer Gestaltung zur andern in allmählig steigender Weise herrscht das Abgebrochene, das Hinüberwerfen zu Fernliegendem, und das vielfältige und vielfarbige Durcheinandermengen der Gedanken. Dieselbe Behandlung erfahren die Motive: ein Motiv wird verlassen, ehe man es vermuthet, taucht wieder auf mitten unter fremden Gestalten, oder, trotzdem sich viele Motive zur Verarbeitung anbieten, wird doch kein einziges benutzt, sondern man schweift von Figur zu Figur in ewigem, kaleidoskopischem Wechsel u. s. f. Den Gefühlsinhalt selbst anlangend, so werden z. B. solche Gefühlsnüancen aneinandergereiht, welche als nicht innerlich zusammengehörig erscheinen, oder gar ineinandergeschmolzen, was sich wesentlich fremd und gegenseitig abstossend ist, wie Ernstes und Spielendes u. s. w. Während in tief und gedankenvoll angelegten Compositionen die aufgerollte Reihe der Stimmungsphasen gleichsam als Stamm, Zweige, Blätter, Blüten, die aus dem Samenkorn des Hauptgedankens hervordachsen, erscheint, mit einem Wort als ein organisches Gebilde, so ist ein Tonwerk dieser Art ein Blumenstrauß oder Kranz von einzelnen Gefühlsmomenten, welche, nach Inhalt und Form, von vorzugsweise frappirender Wirkung sind. — Der Vertreter des Specifisch-Geistreichen unter den Componisten der letztvergangenen Periode, und überhaupt der Schöpfer dieser Schreibart, ist Chopin. Bei ihm wird man alle die angeführten Merkmale und die mit ihnen verwandten antreffen. Seine Werke repräsentiren jene Principien in ihrer höchsten Ausbildung, und zugleich in der einseitigsten Bevorzugung und Zuspitzung; daher finden sich in ihnen alle Schönheiten dieses Styls, aber auch alle Fehler und Extravaganzen, zu denen derselbe verleiten kann. (Weiteres über diesen Punkt sehe man im Art. Styl.) — In der Vocalmusik und Programmmusik, woselbst sich ein dichterisches Element mit dem musikalischen vereinigt, kann sich selbstverständlich das Geistreiche auf beiden Seiten bekunden: auf der musikalischen Seite durch Erfindung und Formung nach der oben beschriebenen Weise, auf der dichterischen durch geistreiche Auslegung des Textes oder der Programmbestimmungen. Da das Geistreiche doch im Wesentlichen ein Spiel des Geistes ist, und sich daher am natürlichsten mit dem Heiteren, Witzigen, Komischen und Humoristischen verbindet, so findet es einen besonders geeigneten Boden an der komischen Oper. Hier tritt es am stärksten ausgebildet bei den französischen Componisten (z. B. Auber) hervor, welche, mit ihrem nationalen »esprit« begabt, diesen ebensowohl durch witzreiche Auffassung der Textvorlagen als durch pikante rhythmische und melodische Erfindung offenbaren.

William Wolf.

Geistliche Musik, |
 Geistliches Lied, | s. Kirchenmusik, Kirchengesang, Lied.
 Geistreich, s. Geist.

Gekröpfte Pfeifen sind Orgelpfeifen, denen oben ein Theil abgeschnitten und unten, gewöhnlich in einem rechten Winkel, wieder angesetzt ist. Dies geschieht jedoch nur dann, wenn die grössten Pfeifen keinen Raum haben, in ihrer Länge aufrecht zu stehen. S. auch unter Kropf.

Gekünstelt (Künstelei) bezeichnet jenes Fehlerhafte in Kunstwerken, welches durch Abweichen vom Natürlichen, oder durch Uebertreibung des Kunstvollen, oder durch ein Uebermaass an detaillirter Ausarbeitung entsteht. In ersterer Beziehung würde man z. B. eine solche Melodie gekünstelt nennen, die in ihren Wendungen das vom natürlichen ästhetischen Gefühle an die Hand Gegebene verleugnet, ohne einen tieferen Grund als den, etwas Apartes, und dadurch Ueberraschendes und Interessantes geben zu wollen — ein häufiger Fehler derjenigen Componisten, denen es in erster Linie ums Geistreiche oder Originelle zu thun ist. Der zweite Fall findet z. B. in Fugen statt, in welchen sich die kunstreichen Verarbeitungen der Themen, die Engführungen, Umkehrungen u. s. w., so häufen und culminiren, dass das Maass des Aesthetisch-Geniessbaren überschritten wird, — die Folge einer zu starken Vorliebe des Componisten für die technischen Geschicklichkeiten des Componirens. Der dritte Fehler entspringt aus Kleinlichkeit oder zu grosser Sorgsamkeit; der Autor legt hier das hauptsächliche Interesse, statt in die wesentlichen Züge seines Werkes, in die Nebendinge und Einzelheiten, die er auf subtile Weise glättet oder möglichst fein und eigenartig ausgestaltet, wodurch natürlich dem Hauptinhalte seiner Schöpfung die Einfachheit und Klarheit des Gepräges in höherem Grade entzogen wird, als dies selbst in Kunstwerken des feinen Styls zulässig ist.

W. W.

Gelais, Merlin oder Mellin de St. G., französischer Musikliebhaber, geboren 1490 zu Angoulême und gestorben 1558 als Abt von Reclus und königl. Almosenier und Bibliothekar, war ein vorzüglicher Lautenist, der seine eigenen Gedichte stets mit eigener Composition vortrug. †

Gelastus I., römischer Papst, geboren in Afrika, wurde 492 erwählt und starb am 21. November 496 zu Rom. Er war auch in der Musik bewandert und hat mehrere Hymnen in der Art derer des heiligen Ambrosius (s. d.) geschaffen. †

Geleitsmann, Anton, trefflicher deutscher Lautenist, Dichter und Tonsetzer, war 1740 Mitglied der bischöfl. würzburg'schen Hofkapelle. Von ihm sind drei Suiten für die Laute in Manuscript erhalten geblieben. †

Gelenke, so viel als Taktnoten, Takttheile, s. Taktglied.

Gellinde-Gedakt bezeichnet eine gedeckte 2,5 Meter grosse Stimme im Manual der Orgel von enger Mensur und sanfter Intonation. S. auch Gedakt.

Gelinek, Hermann Anton, genannt Cervetti, geschickter Violin- und Orgelspieler, auch Componist, geboren am 8. Aug. 1709 zu Horzeniowec in Böhmen, trat 1728 in die Prämonstratenser-Abtei zu Seelau und studirte, nachdem er die Priesterweihe empfangen hatte, kanonisches Recht zu Wien. Als Lehrer und Musikdirektor seines Klosters kehrte er hierauf nach Seelau zurück, fand jedoch das Leben daselbst unerträglich und entfernte sich endlich heimlich, um seinem Triebe, sich als Virtuose bekannt zu machen, unbeengt folgen zu können. Auf ruhelosen Wanderungen gelangte er 1760 auch nach Paris, wo er vom Könige, der ihn spielen hörte, eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose erhielt. In der Folgezeit lebte er unter dem Namen Cervetti in Italien, namentlich in Neapel. Seine Klosterbehörde ermittelte ihn jedoch endlich daselbst, und er musste abermals nach Seelau zurückkehren. Nach einigen Jahren erst trug man seinem Drange nach künstlerischer Freiheit in so weit Rechnung, als man ihn nach Prag schickte, wo er im Hause des Grosspriors des Maltheserordens sehr angenehm lebte, bis er 1779 wiederum zurückberufen wurde. In Seelau setzte er einen zweiten Fluchtversuch ins Werk, gelangte glücklich bis Italien, starb aber zu Mailand am 5. Decbr. desselben Jahres (1779). — Der grösste Theil seiner Kirchen- und Orgelcompositionen befindet sich im Kloster

Seelau als Manuscript; einige seiner Concerte und Sonaten sind dagegen auch im Druck erschienen. — Sein Bruder, Johann G., gestorben 1780, war ein Meister auf der Orgel und Laute und wirkte bis zu seinem Tode als Organist an St. Wenzel auf der Kleinseite und an der Barnabitenkirche zu Prag.

Gelinek, Abt Joseph, einer der fruchtbarsten und zu seiner Zeit beliebtesten Claviercomponisten, besonders im Fache der Variationen, geboren am 3. Decbr. 1758 zu Selcz in Böhmen, erhielt seinen ersten Unterricht im Gesang, Clavierspiel und Generalbass von seinem Vater, einem Schullehrer, welchen Kenntnissen und Fertigkeiten er, als er in Prag Theologie studirte, noch Orgelspiel und Composition, die er bei Segert trieb, hinzufügte. Als Zögling des Priesterseminars daselbst empfing er 1786 die Weihen und kam alsbald darauf, von Mozart empfohlen, der ihn mit Interesse improvisiren gehört hatte, als Kaplan und Musikdirektor in das Haus des Grafen von Kinsky in Prag, mit welchem letzteren er, nach Reisen in Italien, auch nach Wien zog. Dort soll er noch bei Albrechtsberger studirt haben; fest aber steht, dass er der beschäftigtste Clavierlehrer Wiens war, und dass seine seichten, leicht hingeworfenen Clavierstücke bis 1810 bei den Dilettanten höchst gesuchte Artikel waren. Dadurch zur Massenfabrikation veranlasst, war kein beliebtes Thema des Tages mehr vor seiner Variationssucht sicher; man zählt etwa 125 Hefte dieser Art, die seinen Namen tragen. Daneben schrieb er auch massenhaft Fantasien, Potpourris u. dergl. über beliebte Motive, ferner Tänze, Märsche, Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, endlich auch einige Trios und Gesangssachen. G. sah noch seinen schnell erworbenen Ruhm als Modecomponist mehr und mehr wieder erbleichen, denn er starb erst am 13. April 1825 als Hauscaplan des Fürsten von Esterhazy in Wien, in dessen Diensten er seit 1795 gestanden hatte.

Geltende Noten werden im Gegensatze zu den durchgehenden oder Neben- und Wechselnoten auch die Hauptnoten, die bezifferten oder anschlagenden Noten genannt.

Gellius, Aulus, berühmter römischer Schriftsteller, der ums Jahr 165 n. Chr. lebte, hat in seinem 20 Bücher umfassenden Werke »*Noctes atticae*« Lib. I c. 11, Lib. IV c. 13 und 17, Lib. XVI c. 19 und Lib. XVIII c. 14 etc. musikalisch interessante Auszüge aus älteren, verloren gegangenen Quellen mitgetheilt.

†

Geltung der Noten und Pausen. Alle Notengattungen haben eine zweifache Bedeutung: durch den Ort, welchen sie auf dem Liniensysteme einnehmen, bezeichnen sie die Höhe und die Tiefe; durch ihre äussere Gestalt die Dauer des Tons. Die Pausen können nur eine, auf die Dauer des durch sie ausgedrückten tonleeren Raumes sich beziehende Bedeutung haben; ihre Stellung auf dem Liniensysteme ist an und für sich gleichgültig. Die Zeitdauer der Noten und Pausen nennt man ihre Geltung. Diese ist zweifacher Art: bestimmt und unbestimmt, absolut und relativ. Absolut ist sie in Betreff des Verhältnisses der verschiedenen Notengattungen zu einander, sofern ein Ganzes seinen verschiedenen Arten von Theilen gegenüber immer das Ganze, die Theile ihm gegenüber immer dieselben Theile bleiben, also die ganze Note (☉) stets den Werth von zwei Halben (♩ ♩), vier Vierteln (♩ ♩ ♩ ♩) u. s. w. hat, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, der Triole, Quintole und anderen ungeraden Theilungen, in denen die Ganze drei Halbe, die Halbe drei Viertel, das Viertel fünf Sechzehnteile (Quintole) gilt, zu deren Darstellungen man sich aber auch der gewöhnlichen geradtheiligen Notengattungen bedienen muss, da man keine anderen dafür hat. Die relative Geltung oder Dauer der Noten wird bestimmt durch den Grad von Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegung des Tonstücks, den man das Tempo nennt, und ist in jedem Tonstücke von anderem Tempo auch eine andere, denn die Ganze Note z. B. nimmt im Adagio einen bei Weitem grösseren Zeitraum ein, als im Allegro oder Presto. Das Nähere findet man unter Notenschrift und unter Tempo.

Geltungsstriche oder **Geltungsrippen** nennt man die in Eins zusammengezogenen Fahnen mehrerer Achtel, Sechzehnthelle u. s. w.

Gelzmann, Wolfgang, deutscher Orgel- und Clavierspieler, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts als Organist in Frankfurt angestellt war, woselbst auch 1613 Orgelcompositionen von ihm im Druck erschienen.

Gemälde, musikalisches, s. Tonmalerei.

Gemein. Das »Gemeine« ist der Gegensatz des »Edlen«. Zwischen Beiden steht das »Gewöhnliche«. Bezeichnet das »Edle« dasjenige, welches auf einer besonderen Höhe sittlicher oder ästhetischer Würde steht, so ist das »Gemeine« dasjenige, was unter dem Niveau selbst der unerlässlichsten Forderungen an moralische oder ästhetische Hoheit zurückbleibt, ja, was diesen Forderungen geradezu widerspricht, das sittliche oder Schönheits-Gefühl durch direkte Auflehnung gegen das Princip des Edlen verletzt. In der Kunst — deren Inhalt allüberall das »Schöne« ist — sollte das Gemeine natürlich, für sich allein, niemals eine Stelle finden; als Theil jedoch oder als ein Element in der Vermischung mit mehreren darf es in der Poesie und den bildenden Künsten verwendet werden, und es ist in solchen Fällen oft nothwendig, sowie oft von der grössten, echt-künstlerischen Wirkung. (Man denke an Shakespeare's Richard III., an den Mohr in Schiller's Fiesco oder an seine »Räuber«, sowie andererseits an mehrere Gestalten auf Kaulbach's »Zerstörung des babylonischen Thurmes« oder auf Raphael's Carton: »Die Steinigung des Stephanus«.) Gänzlich unzulässig aber ist das Gemeine in der reinen Instrumentalmusik. Ein Werk dieser Kunst giebt stets die Darstellung eines Gefühlsprocesses; ein solcher kann aber nicht anders als in einer Person vor sich gehend gedacht werden; in Folge dessen muss jeder unedle, gemeine Zug absolut verletzend wirken: er kann nur als ein gemeines Moment in jener substituirt einen Persönlichkeit aufgefasst werden, also als ein Makel, eine hervorragende Unvollkommenheit an derselben, welche, wie viel edle Züge sich auch an anderen Stellen des Kunstwerks aussprechen mögen, doch immer, als Fehler, als Widerspruch gegen das Ideal der sittlichen und Gefühls-Schönheit, bestehen bleibt. (Wenn bei Richard III. sich Elemente der Gemeinheit mit gewissen sittlichen und intellectuellen Vorzügen: der Tapferkeit und einem starken Verstande, in einer Person vereinigen, so ist dieser Fall doch dem musikalischen nicht gleichzusetzen; Richard tritt nicht allein in der Tragödie auf, viele Personen erscheinen neben ihm, manche bildet ein Gegenstück zu seinem Charakter; auf der Person Richard's ruht wohl das hauptsächliche, aber nicht das ausschliessliche Interesse des Stückes; das letztere als Ganzes entspricht dem sittlichen und künstlerischen Ideal, wie sehr auch die Hauptperson demselben widerspricht. Dies Alles kann nicht statthaben bei einem rein musikalischen Kunstwerke, in welchem es sich immer um ein durchaus einheitliches Gefühlsbild, um die Vorgänge in einem Gemüth handelt.) In den gemischten Musikgattungen hingegen ist die Darstellung des Gemeinen öfter wohl am Platz, da hier dasselbe Verhältniss obwaltet wie im Drama und in den schildernden Künsten. Weber hatte im Caspar des »Freischütz« und im Lysiart der »Euryanthe« gemeine Charaktere zu schildern, und er hat sie mit entsprechenden musikalischen Zügen ausgestattet, ebenso Beethoven im Pizarro seines »Fidelio«. Doch wird man bemerken, dass diese Meister beim Auftragen des gemeinen Elementes sparsam und gemässigt zu Werke gingen, — aus gutem Grunde; denn da die Musik das Seelische durch ihre Töne gleichsam verkörpert und zu unmittelbarer sinnlicher Anschauung bringt, so wirken ihre Darstellungen sowohl der edlen wie der gemeinen Individualitäten viel stärker und intensiver als die der Poesie, bei welchen sich die Gefühle durch die schwächeren Medien des sprachlichen Ausdrucks und der Gebärde äussern, daher im gesprochenen Drama die Einmischung des Gemeinen in stärkerem Grade statthaft ist als im gesungenen. William Wolf.

Gemeiner Contrapunkt wird mitunter gleichbedeutend mit »Einfacher Contrapunkt« gebraucht.

Gemengter Contrapunkt, gleichbedeutend mit verzierter Contrapunkt (*Contrappunto fiorito*).

Gemengtes Metrum, eine Zusammensetzung gerader und ungerader Taktmaasse, bestehend in stets wiederkehrender Abwechslung zwei- und dreitheiliger Zeitmomente, wie z. B. im $\frac{5}{4}$ -Takte.

Geminatae *sc. claves* (latein.), heissen die fünf höchsten Töne im System der Hexachorde *aa ee* ($a^1 - e^2$), weil sie mit doppelten Buchstaben geschrieben werden. Man nennt sie auch *superacutae*. S. Solmisation.

Geminiani, Francesco, bedeutender italienischer Violinvirtuose, Instrumentalcomponist und musikalisch-didaktischer Schriftsteller, geboren um 1666 (nach Anderen um 1680) zu Lucca, war zuerst ein Violinschüler des Mailänders Carlo Ambrogio Lunati, genannt *il Gobbo*, der für einen Meister seines Instruments galt. Bei Corelli beendete er seine Studien und wurde als Orchesterdirektor (Concertmeister) in Neapel angestellt. Burney behauptet, dass G. vorher von Alessandro Scarlatti im Contrapunkt unterrichtet worden sei. Im J. 1714 verliess G. Neapel und begab sich nach London, wo er ein gefeierter Virtuose und gesuchter Lehrer wurde, den auch König Georg I. und der Adel in hohem Maasse begünstigten. Mit der Herausgabe von »12 *Sonate a Violino, Violoncello e Cembalo op. 1*« (London, 1716), dem einflussreichen Kammerherrn, Baron von Kielmannsegge gewidmet, begründete G. zugleich seinen Componistenruhm in England und sah sich in dieser Beziehung eine Stelle neben Händel eingeräumt, mit welchem Meister zusammen er auch sehr häufig in Hofconcerten wirkte. Eine unglückselige Liebhaberei für Gemälde, die er von seinem Lehrer Corelli ererbt zu haben scheint, verwickelte ihn in Schulden und kostete ihm, der nur ein geringes Verständniss für die Malerei hatte, das Vermögen, so dass er die Schuldhast antreten musste, aus welcher ihn erst sein Schüler, der Graf von Essex, befreite. Durch den letzteren erhielt er auch 1727 als Nachfolger Cousser's die Kapellmeisterstelle in Dublin. Nach Fétis soll er in diesem Amte, weil er Katholik war, vom Minister Walpole nicht bestätigt worden sein. Im J. 1730 war er abermals in London, machte als Componist von Violinconcerten wieder grosses Glück und arrangirte Corelli'sche Solos; bis zu einem mehr als guten Auskommen brachte er es jedoch mit diesen und anderen Arbeiten nicht; im Drurylane-Theater 1748 veranstaltete Concerte erst warfen ihm wieder reichere Einnahmen ab, die er dazu verwendete, nach Paris zu reisen, um daselbst Ausgaben seiner Werke zu veranstalten. Nach London 1755 zurückgekehrt, liess er ein Tongemälde »*The enchanted forest*« (nach Tasso's befreitem Jerusalem, 13. Gesang) erscheinen, dessen erwarteter Erfolg jedoch ausblieb, weshalb er sich, seiner Productionskraft misstrauend, nur noch mit Umarrangirung seiner früheren Compositionen und mit literarischen Arbeiten beschäftigte. Namentlich setzte er grosse Hoffnungen auf ein grösseres theoretisch-musikalisches Werk, dessen Manuscript er 1761 mit nach Dublin nahm, um es seinem ehemaligen Schüler, dem dortigen Kapellmeister Matthew Dubourg vorzulegen. Dasselbe kam ihm jedoch in Irland abhanden und dieser Umstand beschleunigte seinen Tod, der zu Dublin im Hause seines Freundes und Schülers, am 17. Septbr. 1762, erfolgte. — G.'s in den Jahren 1716 bis 1758 erschienene Compositionen bestehen aus *Concerti grossi*, Sonaten, Trios, Violin- und Violoncell-Solos, die nach Burney's Urtheil mehr freien Fantasien als normal gebauten Tonwerken glichen; ähnlich soll er in seinem höchst kunstfertigen Violinspiel ein ausschweifendes, allerdings imponirendes *Tempo rubato* begünstigt haben. Ausserdem schrieb er noch *Lessons für Clavier*, eine werthvolle Violinschule (London, 1740), eine »*Guida armonica*«, eine Gitarrenschule und einige Lehrbücher der Harmonie.

Gemischtes Metrum ist dasjenige Metrum, dessen Grundeintheilung in zwei und in späteren, aus jener entspringenden Zerlegungen, in drei Zeittheile zerfällt, oder auch die Verdoppelung einer ungeraden Taktart, z. B. $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{4}{8}$ u. s. w.

Gemischte Stimmen nennen die Orgelbauer alle mehrhörige Stimmen, als Sesquialtera und andere Mixturarten. S. Mixtur. — Im mehrstimmigen Solo- und Chorsatz bezeichnet man mit gemischten Stimmen die Vereinigung von Männer- und Frauen- (Knaben-) Stimmen. Ein Satz für gemischte Stimmen enthält also nicht nur Männer- und Frauenstimmen allein, sondern entweder alle vier Hauptstimmengattungen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) oder doch solche, die beiden Geschlechtern angehören. Den mit den vier Hauptstimmengattungen besetzten Chor pflegt man gemischten Chor zu nennen. S. Chor. Den Gegensatz zum gemischten Chor bildet derjenige, welcher nur aus Frauen- oder nur aus Männerstimmen besteht. Man sagt von Tonsätzen, welche von Stimmen gleicher Gattung gesungen werden, dass sie *vocibus aequalibus* ausgeführt werden.

Gemmingen, Eberhard Friedrich Freiherr von, bekannt als Dichter von Oden, Epigrammen und Sprüchen, war zugleich ein vorzüglicher Clavierspieler, der alle seine Mussestunden der Musikübung widmete. Geboren am 5. Novbr. 1726 zu Heilbronn, schlug er die juristische Laufbahn ein und starb am 19. Jan. 1791 zu Stuttgart als Regierungspräsident, welche Stellung er seit 1767 inne gehabt hatte. Von seinen Compositionen, die bis auf drei vierhändige Claversonaten fast sämtlich Manuscript geblieben sind, kennt man: beachtenswerthe Clavierconcerte, sechs Sinfonien, mehrere Quartette, Trios und Duos für verschiedene Instrumente, viele Arien, Lieder u. s. w. Als Clavierspieler soll G. sich besonders durch einen empfindungsvollen Vortrag des Adagio und durch eine seltene Präcision und Deutlichkeit der Passagen ausgezeichnet haben.

Gemshorn ist der häufig vorkommende Name für Arten einer sehr beliebten, angenehm klingenden Familie von Orgelregistern, deren Glieder sich durch die Grösse der Bauart und Klang von einander unterscheiden; zuweilen erhalten sie je nach dem auch eine veränderte oder andere Benennung. Der Name dieses Registers ist wahrscheinlich durch die phantastisch aufgefasste Klangweise desselben entstanden, die man in Beziehung brachte mit den Tönen eines aus dem Horne einer Gemse gefertigten Blasinstruments, das man im Gebirge aus der Ferne hörte. Diesem Klange suchte man durch eine eigene Pfeifenconstruction nahe zu kommen, der jedoch, wie weiter unten anzuführen ist, da man das Register in Grössen von 5 bis 0,3 Meter variirend baut, durchaus nicht gleichartig ist. Dem Idealklange am meisten entsprechend scheinen die Register von 2,5 und 1,25 Meter Grösse zu sein, die man denn auch am häufigsten vorfindet. In dieser Grösse haben die Töne des G.'s wirklich einen weichen und angenehmen Hornklang, während dieser Klang bei kleiner gebauten Registern mehr dem der Bogeninstrumente sich nähert. Die eigene Pfeifenconstruction dieser Orgelstimme ist eine theoretisch feststehende. Von den halbgedeckten Flötenstimmen, welche man in drei Familien theilen und nach den charakteristischsten Artennamen durch Spillflöte (s. d.), G. und Querflöte andeuten kann, bildet das G. die mittlere Klasse. Diese mittlere Klasse wird seltener durch Pfeifen aus Holz, häufiger durch Metallpfeifen vertreten, erhält Schallröhren in konischer Form mit weiter Mensur und einem engen Aufschnitt (s. d.). Die Pfeifenlänge, angegeben nach der Länge der gleichklingenden Principalpfeife, ist kürzer als solche, da sie konisch gebaut ist. Die Mündung des Konus hat $\frac{1}{2}$ oder $\frac{4}{9}$ der Kernweite. Die fast in allen Orgelgrössen stattfindende Bauart dieses Registers erlaubt, dass man dasselbe sowohl ins Pedal als Manual gesetzt findet. Was die Benennung der Arten dieser Stimme anbetrifft, so ist zu bemerken, dass man die 2,5metrige stets G. heisst, welche Benennung sich auch für andere Grössen, doch nicht durchgängig, in Anwendung findet. Am häufigsten findet man für dies Register noch folgende Namen vertreten: 0,6 metrig nennt man es Octav-Gemshorn; 1,66 metrig: grosse, 0,88 metrig: kleine und 0,44 metrig: kleinste Gemshorn-Quinte; enger wie ihre Grundstimme (s. d.) mensurirt: liebliche Gemshorn-Quinte,

Nasat oder Nasard (s. d.); wenn sie mit andern Stimmen auf einem Stocke steht: Koppelflöte; und 5metrig Gemshornbass (s. d.). Wenn es auch schwer ist, den meist autodidaktischen Erzeugnissen der Orgelbauer eine wissenschaftliche Feststellung zu unterbreiten, so mag Obiges beweisen, dass die G. zu nennenden Orgelstimmen, durch eine allmähig erworbene Gattungseigenheit in Bau- und Klangart befördert, nicht allein für die Gattung, sondern sogar schon für die Arten eine solche Feststellung annähernd gestatten, die jedenfalls mit der Zeit sich immer bestimmter begrenzen wird, da das Zeitbedürfniss eine Ausbildung dieser Orgelregister fordert. 2.

Gemshornquinte heisst eine halbgedeckte Flötenstimme der Orgel, die sich in drei Grössen: 1,66-, 0,88- und 0,44metrig vorfindet. Die Pfeifen dieser Stimmen werden aus Metall gefertigt; die der grössten zuweilen theilweise aus Holz. Ueber die Bauart der Pfeifen und sonstigen Eigenheiten der G. belehrt der Artikel Gemshorn (s. d.). Zuweilen, vorzüglich in der Grösse von 0,44 Meter, findet man diese Stimme Nasat oder Nasard benannt.

Gemünder, Georg, einer der vorzüglichsten Geigenbauer der Gegenwart, geboren 1816 zu Ingelfingen im Königreiche Württemberg, erlernte die höhere Fabrikation bei Vuilleaume in Paris und siedelte 1849 nach New-York über, wo seine Kunstwerkstätte jetzt in dem höchsten Ansehen steht. Seine Erzeugnisse sind seit 1851 (London) auf allen grossen Ausstellungen prämiirt worden, da sie sich durch saubere Arbeit und schönen, edlen Ton vortheilhaft auszeichnen. Durch tiefer gehende mathematische und akustische Studien hat es G. dahin gebracht, dass er, ohne das Holz chemisch zu präpariren, Violinen verfertigt, die an Kraft und Güte des Tons den altitalienischen Instrumenten nur wenig nachgeben. Auch im Reparaturfache ist er einer der ersten jetzt lebenden Meister. Wie denkend er in seinem Industriezweige vorwärts strebt, beweisen ausserdem auch einige Fachartikel aus seiner Feder, welche sich in der New-Yorker und in der Schubert'schen kleinen Musikzeitung Jahrg. 1870 bis 1872 befinden.

Gemüth. Unter »Gemüthe« wird die Fähigkeit des Fühlens im menschlichen Wesen verstanden. Das Gemüth ist mithin die Sphäre, aus der die Musik ihren Inhalt fast ausschliesslich entnimmt, denn Musik ist im Wesentlichen und fast ausnahmslos Gefühlsdarstellung. Zum echten musikalischen Künstler gehört daher vor Allem ein eignes reiches und reges Gemüth, sodann die Fähigkeit, sich in die Gemüthslagen anderer Menschen oder erdichteter Personen zu versetzen. Die obersten Principien, welche für die Darstellung des Gemüthsinhalts durch die Musik maassgebend sind, sind bereits in mehreren Artikeln abgehandelt worden; es sei namentlich auf die Artikel Gefühl und Gedanke hingewiesen.

Genast, Eduard Franz, vortrefflicher und berühmter Sänger und Schauspieler, geboren zu Weimar 1797, betrat die dortige Hofbühne, deren Regisseur sein Vater war, bereits 1814 mit dem glücklichsten Erfolge und ging hierauf 1816 nach Stuttgart, um durch Häser's Unterricht im Gesange seine schöne Baritonstimme vollends ausbilden zu lassen. Im folgenden Jahre wurde er in Dresden, 1818 in Hannover und sodann in Danzig engagirt. Nachdem er von 1828 bis 1829 die Direktion des Stadttheaters in Magdeburg geführt hatte, kehrte er nach Weimar zurück, wo er ein Engagement auf Lebenszeit erhielt. Seitdem unterbrach er seinen Aufenthalt daselbst nur durch Gastrollen, auf denen er aller Orten den grössten Beifall erntete. G. war in der Zeit seiner Blüthe in Gesang und Spiel gleich ausgezeichnet und mithin eine in Deutschland seltene Erscheinung; besonders war sein »Don Juan« eine mustergültige Leistung, aber auch im recitirenden Schauspiele, das er von etwa 1843 bis zu seiner Pensionirung allein noch cultivirte, wirkte er vortrefflich. Seine Ausbildung kam seinen reichen Mitteln gleich; sein Organ erschien voll, trefflich ausgeglichen und kraftvoll, seine Gestalt schön und männlich. Auch als Componist hat er talentvolle Gaben im Fache des Liedes, des vierstimmigen

Männerchors und sogar der Oper zu Tage gefördert; namentlich haben seine in Weimar aufgeführten Opern »Die Sonnenmänner« und »Die Verräther in den Alpen« grossen Beifall gefunden. G. starb im J. 1868. Kurz vor seinem Tode hat er noch sehr interessante Memoiren unter dem Titel »Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers« (4 Thle., Leipzig, 1862—1866) veröffentlicht. — Seine Gattin, Karoline Christine G., geborene Böhler, am 20. Febr. 1804 zu Kassel geboren, seit 1818 in Leipzig engagirt, wo sie sich 1820 mit G. verheirathete, war im Soubrettenfache eine beliebte Sängerin und ausgezeichnete Schauspielerin, die ihren Mann auf seinen Gast- und Kunstreisen begleitete. — Die Tochter Beider, Emilie G., war in den Jahren von 1850 bis 1860 eine sehr beliebte Concertsängerin, die auch auf der Bühne Glück gemacht hatte. Sie lebt verheirathet in Weimar.

Gender, ein auf Java gebräuchliches, akustisch merkwürdiges Schlaginstrument, bei welchem die Resonanzen von Luftsäulen, die in dem Verhältnisse des Einklangs stehen, angewendet werden, um die Töne schwingender metallener Platten nicht sowohl zu verstärken, als vielmehr hörbar zu machen. Die Zahl dieser Platten ist elf; ihre Töne stimmen überein mit den Noten der diatonischen Scala, wenn ihr die Quarte und Septime genommen und sie durch zwei Octaven ausgedehnt wird. Die Art und Weise, wie diese Platten schwingen, ist die durch zwei transversalschwingende Knotenlinien; die Platten sind horizontal schwebend aufgehängt mittelst zweier Drahtsaiten, von denen die eine durch zwei an jeder Platte angebrachte Löcher in der Richtung der einen Schwingungsknotenlinie, die andere durch zwei ähnliche Löcher einer jeden Platte in der Richtung der anderen Schwingungsknotenlinie durchgeht. Unter jede Platte ist ein aufrecht stehendes Bambusrohr gestellt, welches eine Luftsäule enthält, die die angemessene Länge hat, um den leisesten Ton der Platte zu resoniren. Wird nun die Oeffnung des Bambusrohrs mit einem Pappendeckel bedeckt und wird dann die dazu gehörige Platte mit einem eigens dazu verfertigten Klöppel, womit überhaupt das Instrument gespielt wird, angeschlagen, so hört man bloß eine Anzahl scharfer Töne, die von den mehr oder weniger zahlreichen Unterabtheilungen der Platte abhängt; aber entfernt man den Pappendeckel, so wird ein neu hinzukommender tiefer und voller Ton durch die Resonanz der in der Röhre des Bambus enthaltenen Luftsäule hervorgebracht. Das Instrument, welches nach der Zahl der Platten eine diatonische Tonreihe von zwei Octaven, jedoch mit Auslassung der fünften und siebenten Stufe, wie schon oben bemerkt, enthält, und nach der Lage der Platten viel Aehnlichkeit mit der böhmischen Holzharmonica hat, wurde zuerst von Stamford Raffles nach England gebracht, von wo es dann durch eine Beschreibung in dem »Quarterly Journal of science« von 1828 auch in Deutschland bekannt wurde, indem die Leipz. allgem. musikal. Ztg. Jahrg. 1828 Seite 602 jene Abhandlung nebst einer Abbildung des Instruments, übersetzt mittheilte und nachgehends E. H. Weber und Gottfr. Weber dieselbe ebenfalls, nebst einer Abbildung in der »Cäcilia« Bd. 8 Seite 225 u. ff. anzeigten, woselbst auch mehr diesen Gegenstand Betreffendes zu finden ist.

Genée, Johann Friedrich, trefflicher deutscher Sänger und Schauspieler, geboren 1795 zu Königsberg, wurde durch seine schöne Bassstimme schon frühzeitig zum Theater geführt und war seit 1824 ein beliebtes Mitglied des Königstädter Theaters in Berlin. Im J. 1829 kam er mit jener auserlesenen Operngesellschaft nach Paris, welche dort viel Aufsehen erregte, aber nur zu bald aus Mangel an einer umsichtigen Direktion elend zu Grunde ging. Darnach war G. seit 1830 wieder in seinem früheren Engagement zu Berlin, das er erst 1841 verliess, um die Oberleitung des Stadttheaters in Danzig zu übernehmen. Im J. 1855 verfiel er in eine Geisteskrankheit und starb in diesem Zustande am 4. Mai 1856. — Sein Sohn, Richard G., geboren am 7. Febr. 1824 in Danzig, machte in Berlin eingehendere musikalische Studien und wurde 1848 als Operndirigent in Reval angestellt. Zwei Jahre darauf fungirte

er in gleicher Eigenschaft in Riga und von 1851 bis 1856 als Kapellmeister an den Theatern in Köln, Düsseldorf, Aachen und Danzig. In letzterer Stadt führte er im November 1856 seine erste grössere komische Oper »Polyphem oder Ein Abenteuer auf Martinique« (in vier Akten) auf, welche mit Glück den Lortzing'schen Bahnen folgt und nach Text und Musik hin grossen Beifall fand. Im J. 1857 nahm G. die Kapellmeisterstelle am Stadttheater in Mainz an und veröffentlichte die von ihm selbst gedichtete und componirte Oper »der Geiger von Tyrol«, welche bis 1859 mit gutem Erfolge über mehrere deutsche Bühnen ging. Er privatisirte hierauf bis 1861 in Mainz, woselbst er nur den Verein für Kirchenmusik dirigitirte, daneben sich aber besonders mit der Composition von einstimmigen Liedern und humoristischen Männerchorgesängen beschäftigte, welche letztere eine glänzende Aufnahme von Seiten der deutschen Vereine erfuhren und ihm zahlreiche Prämien und Ehrensolde eintrugen. Auch einige französische Operntexte übertrug er damals sehr geschickt in's Deutsche. Dadurch kam er in Verbindung mit F. v. Flotow, auf dessen Empfehlung er im Novbr. 1861 interimistisch die Hofkapellmeisterstelle in Schwerin übernahm. Nachdem er hierauf als Dirigent der deutschen Oper in Amsterdam eine Saison hindurch gewirkt hatte, wurde er 1864 an das Landestheater zu Prag berufen, wo er mit den Opern »der Musikfeind«, »Ein Trauerspiel« und »der schwarze Prinz« (1867) abermals durchaus glücklich hervortrat. Im Herbst 1868 übernahm G. die Musikdirektion im Theater an der Wien zu Wien, hat aber seitdem nur noch einige Possenmusiken geschrieben. G. ist ein routinirter Componist, der die Anforderungen der Bühne aufs Genaueste kennt und beachtet, und es darf im Interesse der deutschen komischen Oper bedauert werden, dass seine grösseren Werke vom Theaterrepertoire wieder verschwunden sind.

Genera densa (latein.), s. *Genera spissa*.

Generalbass ist eine Art Kurzschrift in der Musik, eine Bassstimme nämlich, welche unter Beihülfe von Ziffern, oder ohne solche, die harmonische Entwicklung eines Musikstückes erkennen lässt. Da eine Musik aus zwei oder mehreren selbständigen Stimmen ohne Bass überhaupt nicht denkbar ist, so muss eigentlich jede Bassstimme das Musikstück, zu welchem sie gehört, *in nuce* darstellen; jedes Musikstück dieser Art müsste aus der Bassstimme erkennbar, lesbar und darstellbar sein*). In der That lassen sich einige wenige Accord-Verbindungen durch die Bassstimme allein genügend markiren. Durch die Ziffer wird dann die Deutlichkeit ausserordentlich vermehrt. Je mehr aber Anspruch an Deutlichkeit in der Darstellung erhoben wird, desto reicher muss die Bezifferung ausfallen und desto überflüssiger erscheint die Fixirung des Musikgebildes durch ein anderes Mittel als die Note. Es hat deshalb das Studium des Generalbasses, insofern damit nur ein Verständniss der musikalischen Kurzschrift gemeint ist, nur einen relativen Werth. Den Generalbass, den man auch Partiturbass nennen könnte, muss verstehen, resp. schreiben, lesen, spielen können, wer in das Verständniss der Componisten eindringen will, welche von dieser Kurzschrift einen häufigen Gebrauch machten, oder wer bezifferte Bässe zu benutzen gezwungen ist, wie der Organist. Für diesen hat das Studium des Generalbasses beziehentlich den meisten Werth, weil, wenn z. B. der Choral zu spielen ist, ein Generalbass oder bezifferter Bass vollständig ausreicht, die Erfindung einfachster und kunstvollster Stimmführungen zu dirigiren und immer von Neuem zu befruchten. Der Werth dieser Kunstfertigkeit leuchtet sofort ein, wenn man zwei Organisten vergleicht, von denen der Eine die verschiedenen Strophen eines Chorals immer nach derselben Harmonisirung abspielt, während der Andere die besondere Grundstimmung jeder Strophe, ja auch wohl einer Zeile auf sich wirken lässt und aus dieser Stimmung heraus,

*) Prätorius, welcher Ludovico Viadana als Erfinder des Generalbass bezeichnet, nennt letzteren eine Generalstimme, welche „die gantze Motet oder Concert“ enthält.

ohne wesentliche Abweichungen von seinem bezifferten Bass, die Harmonieschritte und die Bewegung der Mittelstimmen immer neu zu schaffen scheint und so gewissermaassen zum Interpreten des Textes wird. In dieser Beziehung ist mit Händel und Bach, in deren Partituren (Passionen, Cantaten etc.) sich die bezifferte Bassstimme (*Basso continuo*) zur Benutzung an der Orgel sehr häufig findet, insofern eine besondere Kunstgattung ganz ausgestorben, als sich gar nicht absehen lässt, in welchem Grade der Componist sein eigenes Werk durch freie Benutzung des bezifferten Basses unterstützte, ob nur durch hie und da ausserordentlich wirksame breite, ruhige Accorde, oder durch neue contrapunktische Bereicherungen, wie sie der augenblicklichen Begeisterung entströmten. Gewiss ist Beides geschehen, aber nur wer den Geist dieser Heroen begriffen, kann sagen, in welcher Vertheilung.* — Ausser dem Organisten participirt an dem Vortheil der Harmoniebezeichnung durch bezifferten Bass namentlich der Partiturspieler am Clavier und der Musikdirigent. Für diese erweist sich die Kurzschrift als praktisch und eigentlich unentbehrlich. So leicht auch Manchem die Uebersicht und Controle der einzelnen Stimmen werden mag, — nicht selten wird durch gehäufte Vorhalte und feine, ungewöhnliche Accordschritte, z. B. bei Bach und in noch viel höherem Grade bei den Neuerern, auch das geübteste Ohr getäuscht. Da präcisirt eine einfache Ziffer in gar willkommener Weise der Sache Kern und lässt das Unwesentliche, Fremdartige, häufig zugleich Charakteristische unschwer erkennen. — Von einer Geschichte des Generalbasses lässt sich deshalb nicht reden, weil eine Entwicklung nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist die Anwendung der Zahl, geschrieben oder nicht, so alt wie die Harmonie, resp. Notenschrift, und es erscheint unerheblich, wann die Bezeichnungen *Basso continuo*, *Basso ostinato*, Generalbass, beziffert Bass zum ersten Male auftreten. Winterfeld's »Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin 1834) enthält 12 Regeln (II, 59), welche dem 1603 in Venedig erschienenen 5bändigen Werke: *Cento concerti etc.* von Ludovico Viadana entnommen sind. Diese 12 Regeln beziehen sich auf die Ausführung des *Basso continuo*, sagen aber Nichts von Bezifferung. Von dieser handelt zuerst und lehrt dieselbe Agostino Agazzari (um 1620), später Sabbatini (Venetia, 1644), Andreas Werkmeister (Aschersleben, 1715), Mattheson (grosse Generalbassschule, Hamburg 1751), F. W. Marpurg (Berlin, 1755), Kirnberger (Berlin, 1781), D. G. Türk (Halle und Leipzig, 1800), neuerdings noch Gebhardi (3. Aufl., Brieg, 1866), F. W. Schütze (3. Aufl., Leipzig, 1860), O. Kolbe (Leipzig, 1862, 2. Aufl. 1872) und endlich Ph. E. Bach in seinem »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«. (Weiteres unter Harmonie, Signatur, Bezifferung.)

Th. Kr.

Generalbasschrift, eine Bezeichnung, die in derselben Bedeutung wie Bezifferung gebraucht wird.

Generalbassschule, ein Lehrbuch, in welchem der Generalbass behandelt wird. S. Generalbass.

Generalbassspiel, das Spiel nach bezifferten Bässen zum Zweck der Verstärkung der Harmonie, der genaueren Bestimmung der Modulation und Unterstützung der Sänger im Recitativ. S. Generalbass.

Generalbassstimme, s. Orgelstimme.

Generall, Pietro, hervorragender italienischer Componist, namentlich von Opern, geboren am 4. Oktbr. 1783 zu Masserano bei Vercelli, hiess eigentlich Mercandetti, welchen Namen jedoch schon sein Vater, ein zum Ruin gelangter und deshalb aus Vercelli und Rom flüchtiger Kaufmann, abgelegt hatte. Compositionsunterricht erhielt G. bei Giovanni Massi, einem Schüler Durante's, und Messen, Psalme und andere Kirchenstücke waren die ersten Früchte seines Musikstudiums, denen schon 1800 die Oper »*Gli amanti ridicoli*«, in Rom aufgeführt, folgte. Nach einem Ausfluge nach Süditalien trat er 1802 abermals

*) „Orgel laut!“ schreibt Händel zu dem Continuo einer seiner Partituren.

in Rom und zwar mit der Cantate »*Roma liberata*«, mit der komischen Oper »*Il duca Nottolone*« und mit einer Farce hervor, Werke, welche G.'s grosses Talent unzweifelhaft bekundeten. Ein ausschweifender Lebenswandel trug jedoch mit bei, die trefflichen Aussichten, welche sich dem jungen Meister eröffneten, nicht zur vollen Verwirklichung kommen zu lassen. Bis 1817, wo er Theaterkapellmeister in Barcelona wurde, lebte er, mit Composition von ernsten und komischen Opern, von Farcen und Intermezzi beschäftigt, in den Hauptstädten Italiens und hatte besonders in Venedig grossartige Erfolge, die sich vorzüglich mit seiner berühmt gewordenen Oper »*I baccanali di Roma*« verbanden. Als G. 1821 nach Italien zurückgekehrt war und die Laufbahn eines Operncomponisten wieder aufnehmen wollte, sah er sich durch Rossini so verdunkelt und zurückgedrängt, dass er, ohne seinen Styl zu ändern, auf keinen Bühnenerfolg mehr rechnen konnte. Er nahm daher die ihm dargebotene Stelle eines Kapellmeisters am Dom zu Novara an und componirte einige Jahre hindurch nur noch für die Kirche. Als aber 1827 auf dem Pergolatheater zu Florenz sein Oratorium »*Il voto di Jefte*« eine beifällige Aufnahme fand, suchte er, indem er die Rossini'sche Schreibweise annahm, noch einmal von der Bühne aus zu wirken. Er führte 1829 in Triest die komische Oper »*Il divorzio persiano*« und in Venedig die ernste Oper »*Francesca di Rimini*« auf, fiel aber mit beiden Werken gänzlich durch. Bitter enttäuscht kehrte er nach Novara zurück und starb daselbst am 3. November 1832. Als die bedeutendsten seiner übrigen Partituren sind zu nennen: »*Le lagrime d'una vedova*« (ebenso wie »*I baccanti*« auch deutsch erschienen), »*Elena e Alfredo*« und »*Adelina*«. Seine Kirchencompositionen verdienen ihrer blühenden Melodik wegen noch immer Beachtung.

General-Musikdirektor, ein Titel, der zur Bezeichnung der höchsten Würde in musikalischen Angelegenheiten vom preussischen Könige Friedrich Wilhelm III. eigens für Spontini im J. 1820 geschaffen wurde und seitdem in und ausser Preussen mehrmals anerkannten und hervorragenden Meistern der Tonkunst von deutschen Landesherren verliehen worden ist. Bis jetzt sind mit diesem Titel noch ausgezeichnet worden: Meyerbeer und Mendelssohn (1842) vom Könige von Preussen, Franz Lachner (1852) vom Könige von Baiern, Spohr (1856) vom Kurfürsten von Hessen und Marschner (1860) vom Könige von Hannover. Von diesen ist nur Lachner als gegenwärtig einziger Inhaber der General-Musikdirektorwürde noch am Leben.

Generalpause nennt man eine von allen vorhandenen Stimmen eines Tonstücks zugleich gemachte Pause von mehr als einem Takttheile, deren Geltung aber nach der Notirung sich richtet. Die Bewegung des Taktes wird also nicht durch längeres Anhalten unterbrochen, wie bei der Fermate geschieht, sondern geht im Flusse fort. Indem die G. auf eine bedeutsame Weise den Gang eines Tonstücks unterbricht, erregt sie zugleich Spannung und Erwartung auf das Folgende.

Generalprobe heisst die einer öffentlichen Musikaufführung vorangehende letzte Probe, in welcher alles zum Vortrag Gelangende noch einmal genau und im Zusammenhange durchgenommen wird. S. Probe.

Generalventil, auch Hauptsperrventil genannt, s. Hauptcanal.

Genera spissa oder **densa** (lat.), die dichten Klanggeschlechter der alten Griechen, nämlich das chromatische und enharmonische, in deren Tetrachorde die drei unteren Intervalle chromatische Halb- und enharmonische Viertelstöne ausmachten. S. Tetrachord.

Generoso (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung edel, mit edlem Ausdruck.

Genet, Eliazar oder Elziar, französischer Geistlicher und Contrapunktist, in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Carpentras geboren und daher auch unter seinem Beinamen Carpentras oder *il Carpentrasso* bekannt, trat unter Leo X. als Sänger in die päpstliche Kapelle und componirte für dieselbe

Magnificats und die Klagelieder des Jeremias. Im J. 1515 wurde er zum obersten Kapellsänger, bald darauf zum Kapellmeister und 1518 sogar zum Bischof *in partibus* ernannt. Gegen Ende des J. 1521 schickte ihn Papst Leo X. in geistlichen Angelegenheiten nach Avignon, von wo G. erst nach Hadrian's VI. Tode nach Rom zurückkehrte. Die schon erwähnten Lamentationen G.'s, Leo's X. Lieblingswerk, wurden in der päpstlichen Kapelle regelmässig gesungen, bis 1587 Papst Sixtus V. die des Palestrina an ihre Stelle setzte. — Im ersten Buche der von Petrucci da Fossombrone 1514 herausgegebenen »*Motetti della corona*« befindet sich ein vierstimmiges »*Bonitatem fecisti cum seruo tuo*«, im dritten Buche derselben Sammlung (1519 erschienen) ein »*Cantate domino*« und im vierten (ebenfalls 1519 gedruckt) ein Miserere, sämmtlich von der Composition G.'s. Ausserdem wird ein Band von G.'s Messen im Manuscript auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt. Dieselben sind für den musikalischen Historiker, trotz der ziemlich starren Form, die sie aufweisen, sehr beachtenswerth, da sie bereits aus dem blossen Contrapunkt herausstreben.

Gengenbach, Nicolaus, deutscher Tonkünstler, zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Colditz geboren, war Cantor zu Zeitz und schrieb und veröffentlichte ein Buch, betitelt: »*Musica nova, neue Singkunst, sowohl nach der alten Solmisation als auch neuen Bobisation und Bebisation.*« (Leipzig, 1626).

Genie; genial. Die Alten hielten jede hervorragende Befähigung eines Menschen für die Wirkung eines über ihm waltenden hilfreichen Geistes (*genius*). In Folge dessen ging später die Bezeichnung *genius* (latein.) oder *génie* (franz.) auf diese Befähigung selbst, oder auf den Menschen, dem sie innewohnte, über. Es verband sich aber nach und nach ein immer bestimmterer Begriff mit dem Worte Genie, indem man dieses von dem ähnlichen Begriffe Talent (s. d.) unterschied. Denkt man sich unter Letzterem überhaupt eine bedeutende Anlage zu Leistungen auf irgend einem Gebiete, so wird G. fast ausschliesslich für geistige Anlagen gebraucht, wird aber namentlich darin als das Höhere gegenüber dem »Talent« betrachtet, dass es die Befähigung entweder als quantitativ grössere, umfassendere, oder als der Art nach vorzüglichere, gründlichere, vollkommnere bezeichnen soll. Die häufigste Anwendung erhält das Wort G. im Gebiet der Künste, und zwar mit einer Bedeutung, in welcher der Begriff der qualitativen Vollkommenheit entschieden vorwaltet. Zwar wird hin und wieder auch ein quantitativ enormes, wenn auch mit starken Fehlern behaftetes Talent G. genannt, — wie z. B. Manche Rossini wegen der grossen Leichtigkeit, Unmittelbarkeit und Fülle seines Schaffens als G. bezeichnen, obwohl seine Werke neben dem schätzenswerthesten Schönen und Eigenthümlichen auch die grössten Versündigungen gegen die Kunst und den guten Geschmack aufweisen; — doch ist dies nicht die allgemein-gebräuchliche Anwendung des Wortes; in letzterer wird es vielmehr solchen Kunstpersönlichkeiten beigelegt, bei denen, wie bei einem Beethoven oder Mozart, neben der Schönheit des gegebenen Inhaltes auch das Princip des Vollendeten, Abgerundeten in ihren Leistungen hervortritt, in denen also eine Durchdringung mehrerer Vollkommenheiten sich manifestirt. Welcher Art diese das Genie ausmachenden Vollkommenheiten sind, das mögen folgende Betrachtungen klarlegen. — Als G.'s in der Musik werden mit allgemeiner Einstimmigkeit die ebengenannten Meister, sowie auch Gluck, Haydn, Bach u. A. bezeichnet; hingegen herrscht über manche andere hervorragende Componisten eine Spaltung der Meinungen: ein Mendelssohn, Schumann, Wagner z. B. werden von dem Einen als G.'s angesehen, während Andere diese Männer, indem sie wesentliche Fehler oder Lücken in ihrem Künstlerthume zu erkennen glauben, nur in den Rang mehr oder weniger bedeutender Talente setzen. Man erhält nun am besten Aufschluss über das Wesen des künstlerischen G.'s, wenn man den Umständen und Gründen nachspürt, welche bei den erstgenannten Künstlern die allgemeine Einstimmigkeit der Meinung, und bei den letzteren die Zweifelhaftigkeit derselben veranlassten.

Im Folgenden ist dieser Punkt in Bezug auf Beethoven betrachtet; und zwar ist der Verlauf der Entwicklung ausführlicher beschrieben, um ein Bild zu geben von den vielen Phasen, welche die öffentliche Meinung einem Künstler gegenüber durchzumachen hat, ehe sie zur vollen und festen Anerkennung seines G.'s gelangt. — Als Beethoven mit seinen ersten Leistungen auf den Gebieten des Clavierspiels, der Composition und der Improvisation auftrat, erregten dieselben das Interesse etlicher Künstler und einer kleinen Anzahl gebildeter Musikfreunde. Man sah oder ahnte aus diesen ersten Productionen noch nicht im entferntesten jenen hohen Geist und jene als einzig und unermesslich angestaunte Kunstgrösse, als welche er heute vor uns dasteht, sondern man erkannte ein bedeutendes Talent in ihm; er ging auf den Wegen, welche vorhergehende Meister als die Wege der echten Kunst gebahnt hatten, und zeigte dabei entschieden Geschick und Geschmack. Bei fortschreitendem Schaffen trat der Reichthum seiner Phantasie hervor, und zugleich bekundete sich von Werk zu Werk immer mehr das Abgerundete, die künstlerische Einheit und Geschlossenheit seiner Darstellungen, die Vollkommenheit der Form. Beides musste die Zahl seiner Bewunderer und die Grösse ihrer Bewunderung bedeutend vermehren. Bis dahin hatte der Inhalt seiner Schöpfungen zwar eine eigenthümliche Färbung gehabt, doch immerhin eine solche, welche nur als Variante des bisher bekannten und beliebten Inhaltes musikalischer Meisterwerke gelten konnte. Jetzt aber trat, bei weiterem Produciren, auch Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Inhalts, Originalität, immer schärfer heraus; und nun begannen sich die Meinungen zu spalten. Die Einen, denen dieser eigenthümliche Inhalt sympathisch war, oder denen Neuheit, Eigenthümlichkeit überhaupt schon als ein höchst Werthvolles in der Kunst galt, proklamirten Beethoven als G., während die Andern, die sich in den neuen Inhalt nicht finden konnten, in ihm ein bedauerlich verirrttes Talent sahen. Durch die offenbarte Originalität wurde die Aufmerksamkeit eines immer grösseren Kreises, und bald der gesamten deutschen musikalischen Welt auf ihn gelenkt; er wurde Gegenstand eines allgemeinen Interesses, aber keineswegs einer allgemeinen Anerkennung; verhältnissmässig wenigen, wiewohl eifrigen und innigen Verehrern stand die grosse Mehrzahl der gegnerisch Gesinnten gegenüber; und wenn Letztere ihn mitunter ebenfalls ein »G.« nannten, so wollten sie dieses Wort mit dem Beigeschmack des »Zügellosen« oder »Barocken« verstanden wissen, indem sie Beethoven eine zwar reiche, aber allzu eigenthümliche, überschwängliche und absonderliche Phantasie zuschrieben, die ihn die Grenzen der künstlerischen Schönheit überspringen oder gänzlich verfehlen liesse. Dies Verhältniss blieb im Wesentlichen während Beethoven's ganzer Lebenszeit dasselbe. Die kleine Gemeinde seiner Anhänger wuchs zwar mit den Jahren, und influirte schliesslich auf einen grösseren Theil des Publikums derart, dass ihm von demselben Hochachtung und eine Art anstaunender Bewunderung gezollt wurde, aber diese war weder mit Verständniss noch mit wahrer Sympathie verknüpft, und, indem in seinen letzten Zeiten die Seltsamkeit seiner Tonwerke sich vergrösserte, so trat der andere Theil des Publikums und die herrschende Tageskritik immer schroffer und feindseliger gegen ihn auf. — Als der Meister gestorben war, läuterten sich die Urtheile zunächst von dem Persönlich-Tendenziösen, welches sich erklärlicherweise bei Lebzeiten des Mannes geltend gemacht hatte. Es lag nun aber auch der Umkreis des Beethoven'schen Schaffens abgeschlossen vor den Augen der Welt: man überschaute jetzt die ganze Persönlichkeit dieses Künstlers und nur Wenige konnten sich dem Eindruck des Grossen, den dieser Ueberblick erregte, entziehen. Mit gesteigertem und reinerem Interesse wurden nunmehr seine Werke, und zwar zunächst die leichter zugänglichen seiner ersten und zweiten Lebensperiode, gespielt, studirt — und warm und wärmer geliebt. Das Verständniss und die Würdigung derselben erhöhte und verbreitete sich in ungemeinem Grade. Man suchte sodann auch die Werke aus seiner letzten Lebenszeit hervor. Diese erregten jedoch von Neuem Widerspruch; gar Viele

fanden sie bizarr und erblickten in ihnen die Geburten einer bereits ermat-
 teten oder entarteten genialen Schöpferkraft. Aber die Gesamtpersönlichkeit
 Beethoven's, die schon allgemein die Glorie als »Genie« erworben hatte, übte
 auf die Gemüther eine Gewalt aus, welche auch diesen Widerspruch nach und
 nach zum Schweigen brachte. Man machte nunmehr folgende Schlüsse: »Beet-
 hoven steht so hoch, er zeigt sich in der überwiegenden Zahl seiner Werke
 so entschieden im Vollbesitz eines sicheren Schönheitsgefühles, eines tiefen,
 stets das Wahre treffenden Kunstgeistes, dass es widersinnig wäre, anzunehmen,
 es sei ihm im letzten Drittel seines Lebens diese Vollkommenheit plötzlich
 entschwunden; die Unvollkommenheit wird vielmehr auf unserer Seite liegen:
 auch die Werke der letzteren Zeit werden als schöne zu gelten haben, wir aber
 sind nicht reif zum Erfassen ihrer Schönheit; in diesen Werken wird gerade
 das Tiefere und Entwickeltere gegenüber den früheren enthalten sein, daher
 stehen sie über unserer Verständnisskraft. Haben uns die früheren unmittelbar
 gefallen, so ist es jetzt an uns, das Gefallen an denselben uns zu erwerben;
 wir müssen uns mit ihnen vertraut machen, bis uns ihre Schönheiten aufgehen.«
 Ein solche Art zu schliessen hatte alle Wahrscheinlichkeit für sich. Man er-
 füllte die aufgestellte Forderung, man suchte sich in die Eigenthümlichkeiten
 jener Tonschöpfungen hineinzuleben; Vielen gelang es, — und heute steht
 Beethoven als eine über allem Zweifel und allem Einzelurtheil überhaupt er-
 habene Grösse vor uns, und nicht nur in Deutschland, sondern in den gebil-
 deten Kreisen aller Nationen. Das allgemeine Urtheil, welches ihn für eine
 vollkommene Kunsterscheinung — für ein »Genie« — erklärt, hat jetzt die
 Bedeutung eines objektiven Urtheils gewonnen, welches der Einzelne einfach
 anzunehmen hat; und dies mit voller Berechtigung; denn die Stimme einer so
 enormen Majorität von gebildeten Kunstfreunden nicht nur einer Epoche,
 sondern mehrerer aufeinanderfolgender Generationen, darf und muss
 den Werth einer Autoritäts-Stimme beanspruchen. Demzufolge gilt die
 Vollkommenheit seiner Kunstwerke (einige wenige ausgenommen, welche die
 allgemeine Stimme mit sicherem Instinkte ausscheidet) als so fest und für alle
 Zeit bewiesen, wie nur irgend ein logisch unanfechtbarer Satz. In der Kunst,
 welche im Wesentlichen Gefühls-Sache ist, giebt es eben keinen unbedingten
 logischen Beweis; daher muss die Einstimmigkeit einer gebildeten Majorität,
 welche sich im Laufe langer Zeiten ansammelt, als Beweiskraft auftreten. —
 Der Hergang der Meinungsentwicklung über Beethoven, wie er eben geschil-
 dert worden, hat, den Hauptpunkten nach, in gleicher Weise auch bei allen
 Andern allgemein anerkannten Kunstheroen, bei einem Bach, Mozart u. a. w.,
 stattgefunden; er giebt also die allgemeine Regel, und es lässt sich klar aus
 ihm entnehmen, welche Momente zusammenkommen müssen, um eine Kunst-
 persönlichkeit zum »G.« zu erheben. Wie aufgezeigt worden, so offenbarten
 Beethoven's Werke zuerst geschmackvolle Erfindung, also Schönheitssinn in
 Bezug auf den Inhalt, bald auch ein sicheres Gefühl für schöne künstlerische
 Anordnung, für die Form, und endlich eine Eigenartigkeit seines Inhaltes,
 Originalität. Von diesen drei Momenten der genialen Begabung erwarben
 sich die ersten beiden baldige Anerkennung, wogegen die Originalität zunächst
 Widerspruch erweckte und erst sehr spät die allgemeine Stimme für sich ge-
 wann. Und dies ist nicht so ungerecht, als es auf den ersten Blick scheinen
 mag. Denn Originalität an sich ist noch keine künstlerische Vollkommenheit;
 als Original kann sich auch das Hässliche, das Widernatürliche aufstellen; und
 wegen seiner blossen Neuheit kann ihm ebenso wenig wahrer Werth zuge-
 schrieben werden, da das Neue ja mit der Zeit aufhört, neu zu sein. Daher
 muss die Frage aufgestellt werden, ob dieses Neue auch eine neue Schönheit
 und zwar eine allgemeingültige Schönheit darstellt, und dies ist erst nach
 langen Zeiten durch eine Majorität zu entscheiden. Um aber endlich dem
 Künstler die volle Sanction des »G.'s« zu verleihen, dazu bedarf es nicht nur
 der günstigen Einstimmigkeit in einer Generation, sondern in mehreren.

und dieses giebt Aufschluss über die besondere Art der Originalität, welche dem Genie innewohnt: wo nämlich in einer Zeitperiode so viele Personen, von jedenfalls vielfach verschiedener Individualität, in der Sympathie für einen Künstler übereinstimmen, sodann eine zweite Generation, in welcher ein ganz anderer Zeitgeist waltet, gleichwohl in diesem Urtheil mit der ersten Generation übereinkommt, und endlich eine dritte, wieder anders geartete Epoche die Bestätigung giebt, da ist es unbestreitbar dargethan, dass der Inhalt jener Kunstpersönlichkeit die Grenzen einer gewöhnlichen Individualität weit überschreitet, dass derselbe eine ganze Hauptseite des allgemeinen menschlichen Wesens umfasst, mit anderen Worten, dass ein allgemein-menschlicher Typus in ihm zur Erscheinung kommt. Und als solche typische erweisen sich in der That die Persönlichkeiten aller anerkannten Genien. Wie diese bei Beethoven in dem scharf-individuellen Erfassen aller verschiedensten Lebensinhalte besteht — weswegen seine Werke so durchaus von einander verschieden sind —, so zeigt sich dieselbe bei Mozart als gleichzeitiges harmonisches Zusammenwirken aller Kräfte und Triebe des Gemüthes, woraus jene gleichsam »blühende« Schönheit seiner Tonwerke resultirt; und so offenbart sie sich bei Bach als tiefsinnige, unbedingt religiöse Lebensanschauung, bei Haydn als absolut frohe Empfindung des Daseins u. s. f. Diese typische Art und Bedeutung der Persönlichkeit ist das letzte und wesentlichste der Momente, durch welche das Genie sich charakterisirt. — — Man werfe nun noch einen Blick auf jene Verschiedenheit der Meinungen, wie sie beispielsweise einem Mendelssohn, Schumann, Wagner gegenüber waltet, so wird dieselbe nach dem Erörterten leicht erklärlich werden. Mendelssohn hat eine zahlreiche Anhängerschaft gewonnen, von welcher der eine Theil den Inhalt seiner Werke als einen vorzüglich schönen und eigenartigen preist, ein anderer in die schöne Formung derselben seine Grösse setzt, ein dritter ihm alle diese Vorzüge zugleich zuschreibt. Dem gegenüber erklären Viele seinen Inhalt als nicht originell genug, oder als nicht eigentlich-schön, nicht die Tiefe des Gemüthes treffend. Der Streit kann heute endgültig noch nicht entschieden werden, denn Mendelssohns Person steht uns zeitlich noch zu nahe. Es lässt sich wohl ein Wahrscheinlichkeits-Urtheil aufstellen, welches auf dereinstige allgemeine Anerkennung seiner als eines Genies lautet; aber unbedingte Gültigkeit hat diese Annahme nicht; erst die folgende Generation kann und wird das letzte Wort sprechen. Zeitlich ebenso nahe steht uns Schumann. An seinen Schöpfungen wird von Vielen grosse Originalität des Inhaltes, sowie eine besondere Tiefe des Gefühls gerühmt, von sehr Vielen hingegen wird ihm Mangel an Formschönheit vorgeworfen; hier ist also der Ausfall des dereinstigen Endurtheils noch zweifelhafter. Bei Wagner endlich, als einem Zeitgenossen, der noch im Weiterwirken begriffen ist, kann von abschliessendem Urtheil noch weit weniger die Rede sein. Pflicht des Einzelnen ist es natürlich, sein individuelles Urtheil über den Meister zu klären, und wo er es als berechtigt und begründet glaubt, Partei zu ergreifen; ein jeder Einzelne kann eine Stimme bilden in der grossen Majorität der Menschheit, welche dereinst zu entscheiden hat, ob dem Künstler der Rang des Genies zukommt, ob seine Persönlichkeit schönen Gehalt, Formsinn, Originalität und typische Eigenthümlichkeit umfasst, oder ob ihm von diesen künstlerischen Vorzügen nur einer oder einige zugesprochen werden können. William Wolf.

Genitscha, Iwan, trefflicher russischer Tonkünstler, geboren um 1810 in Russland, lebte, angesehen als Pianist und Violoncellist, zu Moskau und wurde 1837 Dirigent eines Gesangvereins. Auch als Componist hat er sich nicht unvortheilhaft durch grössere Instrumentalwerke bekannt gemacht.

Genlis, Stéphanie Félicité Ducrest de Saint Aubin, Marquise von Sillery, Gräfin von, die berühmte Erzieherin des Königs Ludwig Philipp, war eine fein gebildete und in Kunst und Wissenschaft, namentlich auch in der Musik bewanderte Frau. Geboren am 25. Jan. 1746 zu Champcéri bei

Autun in Bourgogne, aus einer vornehmen, aber herabgekommenen Familie, war sie schon als Mädchen ihrer Schönheit und geistigen Ausbildung, sowie ihres ausgezeichneten Harfenspiels wegen in die vornehmsten Pariser Familien eingeführt und sehr gern gesehen. Auch Clavier und andere Instrumente spielte sie fertig, sang sehr geschmackvoll und componirte nicht ohne Geschick. Sie ist auch Verfasserin einer Harfenschule (Paris, 1802), deren zweite Auflage in Paris 1805 unter folgendem Titel erschien: »*Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins six mois de leçons etc.*«. Unter sehr wechselvollen Schicksalen, besonders während der Revolution von 1789, lebte sie in Paris, in der Schweiz, in Altona. Unter dem Consulate kehrte sie nach Paris zurück und bezog von Napoleon eine Jahresrente. Nach wie vor schickte sie in rascher Folge ein Buch nach dem anderen in die Welt und starb am 31. Decbr. 1830 zu Paris. Ihr Musikübung hat gleich ihrer literarischen Thätigkeit die Grenzlinie der Mittelmässigkeit im Denken und Empfinden niemals überschritten.

Genoves, Tommaso, in Spanien Genues geschrieben, italienischer Operncomponist spanischer Abkunft, geboren zu Anfange des 19. Jahrhunderts in Sevilla, schrieb 1831 für die italienische Operbühne in Madrid »*La rosa bianca e la rosa rossa*« und begab sich im J. 1834 nach Neapel, wo er in dem Zeitraume von zehn Jahren an verschiedenen Theatern zur Aufführung brachte: »*Zelma*« (in Bologna 1835), »*La battaglia di Lepanto*« (in Rom 1835), »*Bianca di Belmonte*«, »*Iginia d'Astia*«, »*Luisa della Valliere*« u. s. w., ohne dass er sich einen weitergehenden Ruf mit diesen Werken zu erringen vermochte. Auch andere Gesangstücke componirte er in jener Zeit; bekannter von diesen ist eine Sammlung geworden, betitelt: »*Le sere d'autunno al monte Pincio*«.

Genre (franz.; lat.: *genus*; ital.: *genere*), eigentlich die Abstammung, das Geschlecht (Klanggeschlecht), dann auch in der Bedeutung »die Art«, »das Fach« gebraucht, zu dem der näher bezeichnete Gegenstand gehört.

Genst, Auguste de, trefflicher belgischer Componist, geboren 1801 zu Brüssel, wurde zunächst zu einem guten Pianisten ausgebildet. Als solcher machte er sich durch Composition von Fantasien, Variationen und anderen Salonstücken vortheilhaft bekannt. In der Folge ist er auch mit grossen Werken, als Opern, Sinfonien u. s. w. bemerkenswerth hervorgetreten.

Gentile (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung anmuthig, edel; dem entsprechend *con gentilezza* mit anmuthigem Ausdruck.

Gentili, Giorgio, italienischer Violinist und Instrumentalcomponist, geboren um 1668 zu Venedig, war in seiner Vaterstadt als Instrumentalist in der Kapelle des Dogen angestellt und hat von seiner Composition in der Zeit von 1701 bis 1708 zu Venedig Sonaten für zwei Violinen und Violoncello mit dem *Basso continuo* der Orgel, ferner Sonaten für Violine und *Basso continuo* und Concerte veröffentlicht.

Gentili, Serafino, einer der berühmtesten italienischen Opernsänger aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, geboren 1786 auf einem Landgute bei Venedig, liess sich in Venedig und Mailand für die Bühne ausbilden und erreichte durch Stimme, Schule und dramatische Begabung das grösste Aufsehen, sodass ein Haupttheater seines Vaterlandes nach dem andern sich seinen Besitz streitig machte. Vorzüglich und am längsten glänzte er als erster Tenor des Fenice-Theaters zu Venedig, wo ihn auch Rossini kennen und hochschätzen lernte, der denn auch mehrere Hauptparthien in seinen Opern, so in der »*Italienerin in Algier*«, eigens für ihn schrieb. Gichtische Leiden, die durch den Aufenthalt auf den dem Zug ausgesetzten Bühnen sich immer mehr verschlimmerten, nöthigten ihn, schon 1828 sich in das Privatleben zurückzuziehen. Er liess sich in Mailand nieder und starb daselbst am 26. Mai 1835.

Genus (lat.; ital.: *genere*; franz.: *genre*), in der ursprünglichen Bedeutung das Geschlecht, in der Musik also das Ton- oder Klanggeschlecht (s. d.), sodann die Gattung (s. d.). Bei den alten Theoretikern findet sich dieser Begriff mit folgenden näheren Bezeichnungen zusammengesetzt vor: *G. chro-*

maticum, *G. diatonicum* und *G. enharmonicum*, s. Klanggeschlecht, ferner Chromatisch, Diatonisch, Enharmonisch. (Bei den Griechen s. Tetrachord.) *G. epitriton*, d. i. das dreischlägige Tongeschlecht, war bei den Griechen eine Art von Rhythmus oder Takt, der aus ungeradzähligen Theilen bestand und der mit dem in neuerer Zeit mehrfach versuchten, aber für praktisch unbrauchbar befundenen $\frac{7}{4}$ - oder $\frac{7}{8}$ -Takt Aehnlichkeit hatte (s. Rhythmus, griechischer). *G. inflatile*, die Gattung der Blasinstrumente. *G. percussibile*, die Gattung der Schlaginstrumente. *G. rarum*, s. *Genera spissa* und Tetrachord. *G. syntonum*, die diatonische Tonfolge. *G. tensile*, die Gattung der Saiteninstrumente. *G. ison* (äquale) und *G. diplasion* (duplum), s. Ison und Diplasion.

Geometrische Theilung heisst diejenige der harmonischen Rechnungsarten, welche gleiche geometrische Rationen erzeugt, deren Glieder jedoch ungleiche Differenzen haben; sie schafft eine geometrische Proportion, in der der Quotient jeder folgenden zwei Zahlen dem Quotienten der zwei vorhergehenden gleich ist. Diese Theilung wird vollzogen, wenn man aus dem Product zweier gegebener Verhältnissglieder die Quadratwurzel zieht und diese als Mittelglied zwischen jene stellt. Hat man z. B. das Verhältniss 18 : 8, so würde die Rechnung folgende sein: $18 \times 8 = 144$; $\sqrt{144} = 12$; giebt als Ergebniss die Proportion 18 : 12 : 8. Dass diese Rechnung nicht immer ganze Zahlen als Mittelglieder ergibt, sondern meist Bruchzahlen, ist fast selbstredend; ja oft führt sie zu Irrationalzahlen, d. h. zu nur annäherungsweise durch Zahlen darstellbare Grössen. Obgleich es somit nicht möglich ist, aus jedem Verhältniss eine vollkommene Proportion zu schaffen und überall vollkommen geometrische Progressionen zu erhalten, so ist dieser Mangel der praktischen Anwendung dieser Rechnungsart in der Musik nicht von Nachtheil, da die sich ergebenden Zahlen einer verlangten Proportion so wenig von den den vollkommenen Werth ausdrückenden differiren, dass eine praktische Darstellung derselben dem Ohre durchaus unbemerkbar bleibt. S. auch Theilung der Intervallenverhältnisse.

32.

Georg V., Friedrich Alexander, Exkönig von Hannover, geboren am 27. Mai 1819 zu Berlin, erhielt als Prinz von Cumberland daselbst eine auch auf das Musikalische gerichtete Erziehung. Seine Hauptlehrer in der Composition waren K. W. Greulich und später Friedr. Kücken, nachdem er von Dulken in London von 1829 bis 1833 im Clavierspiel unterrichtet worden war. Er versenkte sich um so leidenschaftlicher in die Geheimnisse der Tonkunst, als ein Augenübel ihn seiner Sehkraft beraubte. Nach der Thronbesteigung seines Vaters im J. 1838 siedelte auch er nach Hannover über und vollendete dort unter E. Wenzel seine Studien auf dem Pianoforte und in der Composition. Von seiner mehr als gewöhnlichen Produktionskraft legen im Druck erschienene Kirchenstücke, ein- und mehrstimmige Gesänge, Tänze und Märsche Zeugnis ab; einige seiner Männerchöre sind sogar mit Auszeichnung zu nennen. Seiner vertrauten und innigen Beschäftigung mit der Musik entsprang auch eine kleine ästhetische Schrift, die er anonym erscheinen liess und die den Titel führt: »Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik« (Hannover 1858). Am meisten aber ehrt das Aufblühen der Kunst und der musikalischen Thätigkeit in der Residenzstadt Hannover, eine Folge der Pflege, die G. als König seiner Lieblingskunst zuwandte, den hohen Dilettanten. Der unglückliche Krieg von 1866, in den ihn Trotz und Eigensinn mit dem mächtigen Preussen verwickelten, brachte ihn um Krone und Land. Er lebt seitdem zu Hietzing bei Wien und soll mit der Sammlung und Herausgabe seiner Werke beschäftigt sein.

Georg, Markgraf von Brandenburg, ist der Componist des geistlichen Liedes: »Da Israel aus Egypten zog etc.«, dessen Melodie: $d \ a \ g \ a \ \bar{c} \ a \ \widehat{g} \ f \ e$ beginnt, und welches zuerst 1537 in dem »Teutsch Kirchenamt etc.« von Wolff

Köppl veröffentlicht wurde. Auch das einem Akrostichon ähnlich gestaltete Lied: »Genad' mir Herr, ewiger Gott« ist entweder zu Ehren G.'s, oder gar von diesem selbst geschaffen worden. †

Georg, Joseph, deutscher Tonkünstler aus Oesterreich, war um 1835 erst Violinist, dann Musikdirektor am Stadttheater zu Nürnberg und hat sich daselbst als Componist von Violinconcerten und einer Messe hervorgethan.

Georg, Sebastian, tüchtiger deutscher Pianist aus Mainz, lebte zu Anfange des 19. Jahrhunderts als angesehenes Clavierlehrer zu Moskau, woselbst er auch starb. — Sein Sohn und Schüler, Paul G., zeichnete sich ebenfalls als Clavierspieler und Musiklehrer in Moskau aus, hat sich aber weiter hin auch als Componist von Sonaten, Etüden u. s. w. für Pianoforte bekannt gemacht.

Georges, s. Saint Georges.

Georgi, Johann Gottlieb, trefflicher deutscher Musikpädagoge, war aus der Gegend bei Eisenach gebürtig und sollte wie sein Vater Landschullehrer werden. Um 1710 erhielt er die zweite Cantorstelle in Kassel, mit der auch der Unterricht an einer der unteren Klassen des vom Landgrafen Friedrich II. gegründeten Lyceums verbunden war. An dem ebenfalls dazu gehörigen Schullehrer-Seminare rückte G. zum Inspector hinauf und errichtete aus seinen Gesangschülern einen Singchor, der bald, 40 Knaben und Jünglinge stark, seine Funktionen, namentlich in den Kirchen, ausüben konnte. Dieser Chor wurde seiner vorzüglichen Schulung wegen später auch vielfach für den Dienst des Hoftheaters benutzt und bestand noch lange nach G.'s Tod, bis zu den deutschen Freiheitskriegen, die auch diesem Institute ein Ende machten.

Gerade Bewegung oder Parallelbewegung (lat.: *motus rectus*), die gleichzeitig steigende oder fallende Fortbewegung zweier oder mehrerer Stimmen. S. Fortschreitung der Intervalle.

Gerade oder geradflüssige Stimmen nennt man in der Fachsprache der Orgelbauer solche Stimmen, deren Grösse durch ganze Zahlen ohne Bruch bestimmt wird, z. B. 10metrig (= 32füssig), 5metrig (= 16füssig) u. s. w. Ungerade Stimmen sind demnach diejenigen, zu deren Bestimmung eine ganze Zahl und ein Bruch nöthig ist, also 2,5metrige, 1,25metrige u. s. w.

Gerader Takt, gerade Taktarten, s. Takt.

Gérard, Henri Philippe, belgischer Vocalcomponist und Gesanglehrer, geboren 1763 zu Lüttich, war zuerst Chorknabe an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt, wurde aber dann, da er bedeutendes Musiktalent zeigte, nach Rom geschickt, wo er am Lütticher Collegium während eines fünfjährigen Studiums bei Ballabene die höhere Ausbildung erhielt. Kurz vor der französischen Revolution liess er sich in Paris nieder und erwarb sich als Gesanglehrer einen so grossen Ruf, dass man ihn in gleicher Funktion an das neu errichtete Conservatorium zog, an welchem er hierauf über 30 Jahre lang lehrte. Die Früchte dieser Stellung sind eine gute Gesangschule (2 Theile, Paris), ferner ein Buch, betitelt: »*Considérations sur la musique en général et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale etc.*« (Paris, 1819), endlich: »*Traité méthodique d'harmonie, où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençans*« (Paris, 1833). Von seinen zahlreichen Compositionen für Gesang sind nur kleine Romanzen und Chansons von ihm veröffentlicht worden. Er starb hochgeachtet am 11. Septbr. 1848 zu Paris.

Gerardini, Arcangelo, italienischer Servitenmönch, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Siena, lebte zu Mailand und hat von seiner Composition 17 Motetten für acht Stimmen (Mailand, 1587) veröffentlicht.

Geraubtes Zeitmaass, wörtliche Uebersetzung und mitunter angewendete Bezeichnung des *Tempo rubato* (s. d.).

Geräusch heisst ein Schall, dessen Tonhöhe nicht bestimmbar ist, indem seine Luftwellen weder an Form einander gleichartig sind, noch in regelmässigen Zeiträumen aufeinanderfolgen. S. auch Klang.

Gerber, Christian, musikkundiger deutscher Theologe, geboren um 1660 zu Görnitz, gestorben 1731, war Pfarrer und Magister in Lockwitz und hat einige musikalische Abhandlungen veröffentlicht.

Gerber, Heinrich Nicolaus, verdienstvoller deutscher Componist und Musiklehrer, geboren am 6. Septbr. 1702 im Schwarzburg'schen, wo sein Vater Landwirth war, besuchte die Elementarschule in Mühlhausen, dann das Gymnasium in Sondershausen und trieb mit Vorliebe zugleich auch musikalische Studien. Seine Universitätsjahre in Leipzig brachten ihn seit 1724 mit Joh. Seb. Bach zusammen, der ihn weiter ausbildete. Im J. 1728 wurde er Organist zu Heringen in der goldenen Aue, welche Stadt jedoch gänzlich niederbrannte. Seines schlanken Körperwuchses wegen sah sich G. unablässig von den Werbem Friedrich Wilhelm's I. beunruhigt, bis er 1731 als Schlossorganist und fürstlicher Musiklehrer in Sondershausen angestellt wurde. Neben Unterrichtgeben, Composition und Verwaltung seines Amtes befasste er sich mit Versuchen, musikalische Instrumente zu verbessern. So ging u. A. aus seiner Hand eine Art Strohfiedel in Form eines Flügels hervor, ein vieroctaviges Instrument, dessen Töne vermittels der Tasten durch Anschlagen hölzerner Kugeln an Holzstäbe hervorgebracht wurden. Im J. 1749 wurde er zum Hofsecretair ernannt, stellte jedoch seine eifrigen Musikübungen erst mit dem Tode ein, der am 6. Aug. 1775 zu Sondershausen erfolgte. Seine Compositionen bestehen in Motetten und Cantaten, zahlreichen Concerten, Suiten und Uebungen für Clavier, Präludien und Fugen für Orgel, Stücken für Harfe u. s. w., Alles meist Manuscript geblieben. Auch ein vollständiges Choralbuch mit beziffertem Basso und variirte Choräle schrieb er, welche letztere einst sehr geschätzt wurden. — Sein Sohn Ernst Ludwig G. hat sich als Lexikograph Ruhm und ein unschätzbares Verdienst erworben. Geboren wurde derselbe am 20. Septbr. 1746 zu Sondershausen und erhielt von seinem siebenten Jahre an bei seinem Vater Unterricht im Clavierspiel und Gesang. Seiner schönen Stimme wegen musste er noch in seinen Schuljahren häufig Soli bei musikalischen Aufführungen übernehmen. Theoretische und musikhistorische Werke wurden ihm gleichfalls früh in die Hand gegeben und ermuthigten ihn zu Compositionsversuchen. Von 1765 an studirte er in Leipzig die Rechte, gab aber dieses Studium im Interesse der Musik und schönen Wissenschaften auf, als er mit einigen Compositionen Beifall fand, die im Concert und im Theater, in dessen Orchester er als Violoncellist mitwirkte, aufgeführt wurden. Wie als Violoncellist wurde er auch als Clavierspieler in Concerten sehr beliebt. Um seinem Vater zur Seite zu stehen, kehrte er nach Sondershausen zurück und rückte nach dem Tode desselben auch definitiv in dessen Stellungen ein. Neben der Composition beschäftigte er sich nach wie vor mit musikliterarischen Studien und mit Sammlungen von Musikerporträts, die er mit Biographien versah. Hierbei wurde ihm klar, dass das Walther'sche Lexikon als Nachschlagebuch dem Zeitbedürfnisse nicht mehr genüge, und er kam auf die Idee, eine gleiche Arbeit aufzunehmen, für welchen Zweck er Correspondenzen eröffnete, Nachforschungen begann und Reisen unternahm, die ihm eine goldene Ausbeute brachten. Diese Vorarbeiten, die Sichtung und Zusammenstellung des reichen Materials, die Abwägung des Nothwendigen und Entbehrlichen u. s. w. füllten zehn lange Jahre hindurch alle seine Müssstunden aus und der Frucht dieser anstrengenden, mühsamen Anstrengungen, dem »Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig, 1790—1792) kann auch die Nachwelt das ehrende Urtheil nicht versagen, dass es ein vollkommenes, klar disponirtes und mit Umsicht, Redlichkeit und grosser Zuverlässigkeit gearbeitetes Werk gewesen ist. Gleichzeitig veröffentlichte G. auch in verschiedenen Zeitschriften Abhandlungen über Kunstfragen und schrieb mehrere Jahre hindurch Recensionen für die Erfurter Gelehrten-Zeitung. Schon im J. 1796 ging er an die Zusammenstellung eines neuen Tonkünstlerlexikons, da ihm auf Grund des schon erschienenen Werks, das übrigens von Choron in das Französische übersetzt wurde, Berichtigungen,

Zusätze und Ergänzungen in Masse zuzugingen. Die so eben in das Leben getretene Leipziger allgemeine musikalische Zeitung verband ihn enger mit der äusseren Musikwelt und stellte einen Zusammenhang zwischen ihm und sonst schwerer zu erreichenden Tonkünstlern her. Durch das »Neue historisch-biographische Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig, 1812—1814) ist das ältere Werk übrigens nicht überflüssig geworden, indem vielmehr vielfach auf dasselbe hingewiesen wird, so dass beide in Wahrheit erst ein Ganzes ausmachen. Für lange hinaus wird das Gerber'sche Lexikon ein fleissig gearbeitetes Muster und die Quelle für alle ähnlichen Unternehmungen abgeben. Alle anderen musikalischen Bemühungen G.'s schrumpfen dieser grossen lexikographischen That gegenüber mehr oder weniger zusammen. Sonaten für Clavier, Märsche für Harmoniemusik, Choralvorspiele für Orgel u. s. w. legen ein Zeugniß für sein Können als Componist ab. Andere seiner, sammt den bereits aufgeführten, Schriften finden sich in C. F. Beckers »Literatur« verzeichnet. Als Künstler und Beamter geachtet, durch Fleiss und Ordnungsliebe ausgezeichnet und als Mensch und Familienvater geliebt, verbrachte G. in unausgesetzter Thätigkeit den Rest seiner Tage in Sondershausen und starb daselbst am 30. Juni 1819 als Hofsecretär. Seine Sammlungen an Büchern und Musikalien kaufte das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an und legte damit den Grundstein zu seiner Bibliothek.

Gerber, Karl, deutscher Pianist und Componist, geboren um 1830 zu Altenburg, war der Sohn eines Musikdirektors und erhielt seine künstlerische Ausbildung in Prag. Im J. 1866 wurde er als Lehrer des Mozarteums in Salzburg angestellt, in welcher Stellung er gegenwärtig sich noch befindet.

Gerbert von Hornau, Martin, ein um die Geschichte der Musik hochverdienter Theologe, geboren zu Horb am Neckar in Württemberg, am 12. Aug. 1720, erhielt eine gelehrte Erziehung, zu der sich grosse Vorliebe für die Tonkunst und eifrige Uebung derselben seinerseits gesellten. Zum geistlichen Stande berufen, trat er, nachdem er die Schule in Ludwigsburg durchlaufen, 1736 in das berühmte Benedictinerstift St. Blasien im Schwarzwalde, wo auch sein Hang zu geschichtlicher Forschung die gediegenste Richtung erhielt. Im J. 1744 empfing er die Priesterweihe, wurde wenige Jahre später zum Professor der Theologie und Philosophie ernannt und 1764 sogar zum gefürsteten Abt dieses Klosters erhoben. Als solcher starb er am 13. (nach Anderen am 14.) Mai 1793 nach einem langen, im Dienste fleissiger und tüchtiger geschichtlicher Untersuchungen hingebrachten Leben. Seine unbegrenzte Musikliebe ist es besonders gewesen, die ihn 1759 bis 1765 auf eine grosse Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien geführt hat, auf welcher er sein besonderes Augenmerk auf die öffentlichen und Klosterbibliotheken richtete, zu dem Zwecke, bisher brach gelegenes Material für eine Geschichte des Kirchengesanges zu gewinnen. Ausserordentlich förderlich für dieses immer mehr in's Grosse wachsende Unternehmen wurde ihm die Bekanntschaft mit dem kunstgelehrten Pater Martini in Bologna, die bald in innige Freundschaft überging, so dass ihm die kostbare Bibliothek und die umfassenden musikalischen Kenntnisse desselben zur vollsten Verfügung standen, ebenso wie Martini's Sammlung durch G.'s Mittheilungen wesentlich bereichert wurde. Diesem Bunde entsprang der Plan, Martini solle, während G. die beabsichtigte Geschichte der Kirchenmusik ausarbeite, eingreifend und vervollständigend eine allgemeine Geschichte der Tonkunst in Angriff nehmen. Im J. 1762 machte G. die Welt mit seinem Plane bekannt und bat um Beiträge, ein Gesuch, dem im vollen Maasse entsprochen wurde. Leider jedoch zerstörte 1769 eine Feuersbrunst die Bibliothek und das Archiv des Klosters St. Blasien und damit alle zu jener Geschichte mühsam gesammelten Materialien, ein Unglück übrigens, welches nur die Herausgabe des Werks mit erheblicher Verzögerung traf, da der erste Band bereits im Druck erschienen war und von den wichtigsten Stücken Abschriften bei ihm befreundeten Männern, besonders beim Pater Martini, sich befanden.

Mit ungebeugtem Gelehrteneyer und Fleiss ging G. an das Werk erneuerter Vor- und Ausarbeitung, und fünf Jahre später erschien das vollständige Werk in zwei starken mit 40 Kupfern ausgestatteten Bänden unter dem Titel: »*De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*« (St. Blasien, 1774). Dieses Buch, ohne welches Forkel's Geschichte der Musik wohl kaum erschienen sein würde, ist noch fort und fort für jeden Musikgelehrten fast unentbehrlich und bildet eine unerschöpfliche Quelle der werthvollsten Nachrichten über die kirchliche Tonkunst aller vorangegangenen Zeiten, wenn auch, wie nicht anders möglich, noch immer viele Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten von den Forschern der Folgezeit ausgemerzt werden müssen, hier nicht minder wie in G.'s zweitem Hauptwerke: »*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissima*« (3 Bände, St. Blasien, 1784). Diese hochwichtige Sammlung von Tractaten der bedeutendsten Musikschriftsteller wird von Coussemaker (s. d.) in würdigster Art fortgesetzt und ergänzt. Auch die übrigen Schriften G.'s enthalten viele für den Musikgelehrten wichtige Aufschlüsse und Winke, so der Reisebericht »*Iter alemannicum, italicum et gallicum*« (St. Blasien, 1765 und 1773), von welchem auch eine deutsche Uebersetzung erschien, ferner die »*Vetus liturgia alemannica*« (2 Bde., St. Blasien, 1776) und die »*Monumenta veteris liturgiae alemannicae*« (2 Bde., St. Blasien, 1777). Auch für die allgemeine Weltgeschichte hat er einige wichtige Bücher verfasst, so eine Geschichte des Schwarzwaldes u. s. w. Dass G. zudem als Componist thätig gewesen, beweisen einige von ihm in Augsburg in den Druck gegebene Offertorien.

Gerdy, P. N., ausgezeichneter französischer Physiologe, geboren 1797 zu Loches im Departement Aubin, lebte als Professor der Medicin zu Paris und hat u. A. wichtige und interessante Untersuchungsergebnisse über den Kehlkopf und die übrigen Werkzeuge der menschlichen Stimme theils in Fachzeitschriften, theils selbstständig veröffentlicht.

Gerhard. Unter diesem Namen sind mehrere um die Musik verdiente deutsche Künstler aufzuführen. 1) Jacob G., Cantor zu Brandenburg, lebte im 16. Jahrhundert und wird als hervorragender Componist seiner Zeit mehrseitig genannt. — 2) Johann Heinrich G., Cantor zu St. Nicolai in Brieg, geboren am 4. April 1708 zu Gross-Weigelsdorf in der schlesischen Herrschaft Oels, war der Sohn des Magisters Martin Benjamin G. und für das Studium der Theologie bestimmt. Schon als Gymnasiast in Brieg trieb G. eifrig Musik, nicht minder als Student in Jena, 1730 bis 1734 und ging nach Vollendung seiner Studien endlich ganz zur Kunst über. Er wurde 1739 als Cantor an die Nicolaikirche zu Brieg berufen, wirkte auch als Musiklehrer mit Auszeichnung und starb um 1785 zu Brieg. — 3) Justin Ehrenfried G., trefflicher Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, war aus dem Weimar'schen gebürtig und baute unter anderen gerühmten Werken auch die grosse Orgel zu Ilmenau, die aber schon, noch ehe sie ganz vollendet wurde, am 3. Novbr. 1752 sammt der Kirche wieder abbrannte. — 4) Wilhelm G., geboren am 29. Novbr. 1780 zu Weimar, ist unter den Liedercomponisten zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu nennen, da von ihm Gesänge in Leipzig erschienen sind. Bekannter ist er freilich als formgewandter lyrischer und dramatischer Dichter und als Uebersetzer der Sacuntala geworden, die er in aller ihrer Anmuth deutsch wiedergab. Von seinen Gedichten hat sich das bekannte, von Aug. Pohlenz componirte »Auf, Matrosen, die Anker gelichtet« als Volkslied Bahn gebrochen. G. lebte als Kaufmann und Legationsrath zu Leipzig und starb, von einer Schweizerreise zurückkehrend, am 2. Oktbr. 1858 zu Heidelberg.

Gerhard, Livia, rühmlich bekannte deutsche Sängerin, geboren am 13. Juni 1818 zu Gera, erhielt ihre Erziehung in Leipzig und Musik-, namentlich Gesangunterricht daselbst bei Aug. Pohlenz. Höchst talentvoll, wie sie war, konnte sie schon 1833 die Bühne in Leipzig betreten und empfing aufmunternden Beifall. Ein Jahr später begab sie sich auf Kunstreisen und erregte überall durch ihre frische, angenehm klingende und wohlgeschulte Stimme, sowie

durch ihre anmuthige Persönlichkeit, die auch auf ihre Leistungen influirte, Aufsehen. Ein mehrmonatlicher Aufenthalt in Dresden gab ihr damals Gelegenheit, im Verkehr mit der Schröder-Devrient sich vollends auszubilden. Von 1835 bis 1838 gehörte sie zu den Opernmitgliedern des königstädtischen Theaters zu Berlin und wurde vom Publikum ehrenvoll ausgezeichnet. Sie verheirathete sich hierauf mit dem Professor Frege in Leipzig und trat nur noch zeitweise als geschätzte und verehrte Concertsängerin auf. Ihr Haus wurde ein Herd der reinen Kunstpflege und ein Sammelplatz der Künstler und distinguirter Musikfreunde. Der dort mit Vorliebe verweilende Mendelssohn erklärte Livia G. für die anmuthigste Interpretin seiner Lieder und verkehrte mit ihr in der aufrichtigsten Freundschaft. Mit dem bis 1850 in seiner höchsten Blüthe stehenden Musikleben Leipzig's nach allen Seiten hin innig verwachsen, hat sie auch auf zahlreiche emporstrebende Musiktalente einen fördernden Einfluss ausgeübt und sich auf lange hinaus ein ehrenvolles Andenken gesichert.

Gerissene Zunge, eine Schlagmanier bei den Pauken. S. Pauke und Zunge.

Gerke ist der Name einiger trefflicher deutscher Tonkünstler der Neuzeit.

1) Anton G., 1814 in Polen geboren, lebte, als Pianist wie als Musiklehrer sehr geschätzt, in St. Petersburg, woselbst er auch am 27. Aug. 1870 starb. — 2) August G., ein in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts rühmlich bekannter Violinvirtuose und Componist. Von seinen Compositionen erschienen mehrere Ouverturen, einige Polonäsen für Orchester, Streichtrios, Duette, Variationen und Potpourris für Violine, Stücke für Harmoniemusik, kleinere Pianofortesachen u. s. w. — 3) Otto G., ebenfalls ein tüchtiger Violinvirtuose, geboren am 13. Juli 1807 zu Lüneburg, erhielt seine erste musikalische Ausbildung, namentlich auf der Violine, von seinem Vater und ging 1822 zu höheren tonkünstlerischen Studien nach Kassel, wo Spohr und Hauptmann, der Letztere in der Harmonielehre und in der Composition, seine Lehrer wurden. Auf Kunstreisen, die er hierauf unternahm, fand er als Virtuose grosse Anerkennung und nahm von 1837 an einen neunjährigen Aufenthalt in Russland. Seit 1847 hat er seinen Wohnsitz nach Paderborn verlegt, wo er sich mit Unterricht und Composition beschäftigte. Er hat etwa 40 seiner Werke, bestehend in Arbeiten für Violine, auch für Clavier veröffentlicht, von denen ein Violinconcert und mehrere grössere Violinduette als hervorragend in der bezüglichen Literatur zu bezeichnen sind.

Gerl oder **Görl**, Franz, deutscher Operettencomponist und Schauspieler, war bis 1794 Mitglied des Schikaneder'schen Theaters in Wien, welches er verliess, um eine Anstellung beim Nationaltheater in Brünn anzunehmen. Die bekanntesten seiner zahlreichen Singspiele sind: »das Schlaraffenland«, die Wiener Zeitung«, »der Stein der Weisen«, »der dumme Gärtner« und »Graf Balbarone oder die Maskerade«, von denen das letztere mehrfach mit Glück zur Auführung kam.

Gerl oder **Gerle**, Konrad, auch Gerla geschrieben, der älteste der berühmten gewordenen Nürnberger Lautenmacher, von denen noch einige Kunde vorhanden ist, starb im J. 1521 zu Nürnberg. — Sein Sohn, Hans G., war als Geigen- und Lautenmacher, als Virtuose auf diesen Instrumenten und auch als musikalischer Schriftsteller über seine Vaterstadt hinaus, in welcher er um 1570 starb, berühmt. — Ein jüngerer Bruder des Letzteren, gleichfalls Hans G. geheissen, war als Geigen- und Lautenmacher nicht minder hochgeschätzt wie sein Vater und sein Bruder.

Gerlach, Leocadie, geb. Bergnehr, vortreffliche dramatische Sängerin, geb. am 26. Jan. 1827 zu Stockholm, erhielt ihren ersten Gesangunterricht bei Rung in Kopenhagen, vollendete ihre Studien bei Garcia in Paris und wurde, nachdem sie in Kopenhagen mit grossem Erfolge debütirt hatte, 1848

als königl. dänische Hofopernsängerin engagirt. Zehn Jahre später erhielt sie den Titel einer königl. Kammersängerin daselbst.

Gerlande oder Garlande, Jean de, mit dem lateinischen Gelehrtennamen Gerlandus oder de Garlandia, ein französischer Geistlicher des 11. oder 12. Jahrhunderts, welcher neben anderen Wissenschaften auch die Tonkunst in Paris lehrte. Fragmente seiner musikalischen Schriften finden sich in Gerbert's »*Scriptores eccles.*« unter dem Titel »*Gerlandi fragmenta de musica*« und handeln hauptsächlich *de fistulis* und *de notis*. Den Forschungen Coussemaker's ist es neuerdings gelungen, noch einen vollständigen Tractat G.'s über den Choralgesang aufzufinden, den er seinen »*Scriptores music. medii aevi*« einverleibt hat.

Gerli, Giuseppe, italienischer Sänger (Bassist) und Componist, debütierte in letzterer Eigenschaft zur Zeit des Carnevals von 1834, wo er eine Buffooper zu Mailand zur Aufführung brachte. Er war hierauf als Orchesterdirigent an mehreren Opernbühnen seines Vaterlandes, 1846 auch bei der italienischen Oper des königstädter Theaters zu Berlin angestellt.

Germain, Sophie, eine französische Gelehrte, die sich besonders in der Mathematik in selbstständigen und tiefgehenden Untersuchungen erging und u. A. über Vibration der Luft und der schwingenden Körper schrieb. Geboren 1776 zu Paris, starb sie daselbst im J. 1831.

Germanen. Germanische Musik. Germanen war nach den älteren römischen Schriftstellern der gemeinsame Name aller in Sprache und Sitten mit einander verwandten Völkerschaften jenseits des Rheins und der Donau bis nördlich hinauf nach Skandinavien und östlich bis jenseits der Weichsel weit hinein in das Land der Sarmaten. Ueber die richtige Ableitung des Namens sind die Historiker nicht einig. Jacob Grimm (*Gesch. d. deutschen Sprache*, S. 786) findet weder in *gér* (*hasta*) und *man*, noch in *irman*, *irmin* den Ursprung desselben; auch hält er es für unwahrscheinlich, dass die Römer die ihnen so feindlichen Barbaren schmeichelnd als *germani* (Brüder) bezeichnet hätten. Am richtigsten scheint ihm, diese Benennung von den Galliern ausgehen zu lassen, welche unsere Altvordern damit als »Ausrufer« nach dem keltischen Worte *gairm* (Ruf, Ausruf) kennzeichnen wollten, wie auch die ersten über den Rhein gedrunghenen Deutschen die *Tunger* (vergl. *ahd. zungar = linguosus, clamosus*) dem entsprechend hiessen. Ist diese Ableitung die richtige, so erinnern uns schon die Namen der Tunger und Germanen, welche Tacitus (*Germ. Cap. 2*) nur geographisch unterscheidet, daran, unserer ältesten Tonfreude so weit wie möglich nachzuspüren, am wenigsten aber dieselbe auf die roheren Kundgebungen des Tongefühls zu beschränken, welche die Gallier und Römer nur als Feinde unserer Altvordern kennen lernten. — Vor Allem hat uns hier der Grundzug des germanischen Charakters, dessen bewusstes und unbewusstes Streben nach idealen Zielen, zu leiten. Finden wir dieses Streben in den Sitten und Gebräuchen, wie in den Mythen und Dichtungen der ältesten deutschen Vorzeit, so weit sich diese uns durch die neueren germanistischen Studien erschlossen, wieder, so werden wir dieselben ebenso wie die vereinzelten historischen Nachrichten und Schlüsse zu berücksichtigen haben, wenn wir zu einer befriedigenderen Vorstellung über eine altgermanische Musik gelangen wollen, als wir sie bis jetzt für möglich hielten. Das Material für die dazu erforderlichen Erwägungen wird jedoch erst von einer künftigen historischen Musikforschung ausgenutzt werden können; der nachfolgende Artikel kann sich nur auf die Andeutung einzelner Gesichtspunkte beschränken, von denen aus wenigstens die Fruchtbarkeit einer gründlicheren Forschung zu ermessen ist. — Tacitus hält die alten Germanen für Eingeborene (*indigenae*). »Wer hätte«, fragt er, »Asien, Afrika oder Italien verlassend, nach dem bergigen, rauhen, unwirthbaren Germanien verlangt, wenn es nicht sein Geburtsland gewesen?« Hiermit aber trat an ihn auch nicht die Frage heran, in welchen Beziehungen dieses ihm vorzugsweise durch Treue, die keuscheste Frauenver-

ehrerung, Freiheitsliebe und einen unversiegbaren Heldenmuth imponirende Volk in frühesten Zeiten zu anderen Culturvölkern der Erde gestanden, und was es an Sitten und Gebräuchen, an Wissen und Können theils von jenen angenommen, theils seinem eigensten Ingenium zu verdanken hatte. Was bei der damaligen Weltherrschaft der Römer und zugleich bei ihrem näheren Verkehr mit einzelnen deutschen Stämmen, die sogar in ihren Heeren vertreten waren, einem römischen Geschichtschreiber noch leicht zu ermitteln gewesen wäre, verblieb das Geheimniss jener Gesänge, von denen Tacitus in seiner *Germania* eben nichts Genaueres zu erzählen weiss, als dass die alten Germanen in ihnen die einzige Art geschichtlicher Erinnerungen und Ueberlieferungen besaßen und u. A. den erdentsprossenen Gott Tuisko und seinen Sohn Mannus als Stammväter des Volkes feierten. Mehr ersieht man schon die Bedeutung ihrer historischen Gesänge aus der Mittheilung in seinen *Annalen*, dass auch das Andenken Armin's in Liedern fortgelebt habe. Wie spärlich indessen auch diese und ähnliche Hinweise anderer römischer Schriftsteller auf eine alte geistige Cultur der Germanen ausfallen, sie lassen uns deren Leben und Sitten viel reiner und schöner auffassen, als dieses der damaligen üppigen, fast aller alten Tugend und deren Verständnisses verlustig gewordenen Römerwelt möglich geworden wäre. Während diese aus den Mittheilungen des Tacitus und Anderer in den Germanen nur ein wildes, urwüchsiges Jäger- und Kriegsvolk kennen lernte, das unter einem rauhen Himmel und in tiefen Waldungen sich ebenso an die Entbehrung aller Culturfreuden, wie an den Kampf und seine Lust, gewöhnte, ersehen wir vor Allem aus der nahen Verwandtschaft, in der sich unsere Urväter zu ihrem höchsten Gotte fühlten, und aus der Art, ihr Angedenken auf spätere Geschlechter zu vererben, die ersten und sichersten Bedingungen, durch welche sie zu einem ebenso sittlichen, wie poetisch schönen Leben gelangen mussten — zu einem Dasein des innersten, durch kein Ungemach und keinen Tod, wohl aber durch ein unwürdiges Verhalten zu störenden Gottes- und Unsterblichkeitsbewusstseins. Wie hätten sie bei dem erhebenden Glauben, direkte Abkömmlinge ihres ersten Gottes zu sein, was Anderes als Göttliches erstreben mögen; wie hätte sie aber auch jemals eine Furcht, ausser der vor dem Ungöttlichen, vor dem Gemeinen, beschleichen können! Der Kampf um's Leben war ihnen eine Lust; der Tod keine Vernichtung. Sie durften ihn, frei von dem Gefühl einer dämonischen Grausamkeit, ebenso über ihre Feinde verhängen, als sie ihn selber muthig entgegennahmen. Darum aber war auch der Gesang — der ursprüngliche Gemüths Ausdruck aller edlen, gut gearteten Menschennaturen — ihr treuster Gefährte in Freud und Leid, im Frieden und im Kriege. Selbst in die Schlacht begleiteten sie nach Tacitus Lieder (*carmina*); und wenn auch einige durch ihren »*baritus*« genannten Vortrag (*relatu, quem baritum vocant*) zur Erregung der Gemüther sich zu dem rauhesten Ausdruck erhoben, so hatten doch auch andere »*piso cantus*«, d. h. durch ihren Ton und ihre Melodie warnend selbst ein Bangen kundzugeben und das Schicksal eines bevorstehenden Kampfes ahnen zu lassen, mithin mehr als ein rohes Kriegsgeschrei zu bieten. Sogar ihren Signalen — auf einen anderen Zweck lässt sich ohne Widerspruch mit den anderen Angaben ihr schliesslich noch von Tacitus erwähntes Anschwellenlassen der Stimme durch an den Mund gehaltene Schilde (*objectis ad os scutis*) nicht zurückführen — sogar diesen ihren Signalen lag noch Sanges Klang und Sanges Bedeutung zu Grunde. Schön kennzeichnet auf Grund der vorliegenden historischen Quelle Karl Simrock unsere Altvordern und zwar als ein Volk wahrer, echter Poesie, »die sie nicht erlernt, die sie mit sich auf die Welt gebracht und von der ihr Leben, ihr ganzes Dasein durchdrungen war«. Zu wichtigeren Schlüssen für die Würdigung einer altgermanischen Gesangslust führt uns jedoch die vergleichende Sprachforschung, insofern sie mit Zuziehung der Sage und historischer Nachrichten nicht allein die Verwandtschaft und zum Theil den Verkehr der alten Völker mit einander in einer Urzeit meist sicher festzustellen

im Stande war, sondern uns dabei auch über den allgemeinen Culturstand unserer Altvordern, mit welchem die musikalische Cultur in einen nothwendigen Zusammenhang zu bringen ist, um so günstiger zu urtheilen gestattet, als sie als nähere und weitere Stammverwandte der alten Germanen sogar Völker nachweist, die in Vielem sogar den kunststolzen Griechen ebenbürtig waren. Die bedeutendsten Aufschlüsse in den hierbei zunächst interessirenden Fragen sind der sprachhistorischen Forschung J. Grimm's zu verdanken, welche er in seiner »Geschichte der deutschen Sprache« niedergelegt hat. In erster Linie haben nach demselben die Geten und Thraker, deren schon Herodot sehr rühmend erwähnt, die Aufmerksamkeit zu fesseln — erstere als ein den Germanen, bezugsweise den später in der Geschichte auftretenden Gothen unzweifelhaft sehr nahe verwandtes Volk, letztere aber, in so weit sie — um mit Grimm's eigenen Worten (vergl. S. 185 des genannten Werkes) zu reden — »in der ganzen Weltordnung den Raum zwischen den Germanen und Griechen einnehmen und beide vermitteln, wie zwischen Germanen und Thrakern die Geten in der Mitte halten.« »Ich stemple«, sagt er weiter (S. 196), »die Thraker nicht zu Deutschen, sondern suche nachzuweisen, wie sich durch Vermittelung der Geten zwischen Thrakern und Germanen nähere Berührung annehmen lässt, als man bisher einräumte.« Hiermit aber sind auch zugleich einige der wichtigsten Momente geboten, welche für eine ähnliche geistige Cultur und insbesondere für ein übereinstimmendes Musikwissen dieser und der ihnen wenigstens geographisch nahe liegenden verwandten Völker sprechen. Die Thraker standen in ihrer Gottes- und Lebensanschauung, in ihrer Poesie und Prosa des Daseins nicht höher als ihre Nachbarn im Süden und im Norden; blühte unter ihnen aber ein Orpheus, Thamyris (vergl. *Homer, Il. lib. II. 595*) und andere mythische und historische Dichter und Sänger, deren Kunst die Griechen entzückte, — wie sollten nicht Germanen, die selbst in den rauhesten Ländern des alten Europa Poesie und Musik zu pflegen wussten, nicht eine gleiche Empfänglichkeit für thrakischen Sang und Klang gehabt haben! Zu unpsychologischen Folgerungen wäre hier auch die entschiedenste Skepsis nicht berechtigt. Indessen lassen sich deutliche Spuren eines Einflusses der Thraker auf die Germanen auch aus der Sagenkunde nachweisen, selbst in Bezug auf zartere lyrische Fragen. Ein Beweis hierfür ist u. A. der Umstand, dass die gemüthvolle deutsche Sage, nach der Hirten, die auf dem Grabe eines Sängers geruht, Gesangeskunde überkam, fast vollständig mit einer von Pausanias erzählten, sich auf die Wirkung des Orpheus'schen Grabes beziehenden Sage der Thraker übereinstimmt, und dass ebenso Thraker und Germanen sich in dem Volksglauben, die Seele des Sängers lebe in der Nachtigall fort, begegneten. Was aber hier von dem Inhalt, muss am Ende auch von der Form gelten, denn wo im entfernten Alterthum eine Sage oder ein Glaube lebten, lebten sie vorzugsweise im Liede und im Sange, und wir haben keinen Grund für die etwaige Annahme, dass hier Liedes- und Sangesform bei den alten Germanen eine durchaus rohe im Vergleich zu der thrakischen gewesen sei. Dass indessen die Sage von den gesangskundigen Hirten bis nach dem alten Skandinavien vordringen konnte, dürfte wohl darin die einfachste Erklärung finden, dass schon »vor undenklichen Zeiten« — auch hierin folgen wir den historischen Folgerungen G. Grimm's — Stammangehörige der Daken, welche die nächsten Nachbarn der Geten waren, nach dem hohen Norden gewandert waren und dort die Stammväter der Dänen wurden. Nicht minder beachtenswerth ist ferner die Mittheilung des Aristoteles (*Problem. sect. XIX. 28*), dass die Agathyrsen, welche schon zu Herodot's Zeiten nördlich von den Geten, in den heutigen siebenbürgischen Karpathen, lebten, selbst ihre Gesetze singend vortrugen. Ist es auch unentschieden, welchen Ursprungs dieses Volk war, — sie standen wenigstens geographisch mehreren germanischen Völkerschaften so nah, dass auch zwischen diesen beiden Theilen eine gewisse Uebereinstimmung im musikalischen Wissen und Vermögen anzunehmen ist. Was endlich die deutschen Geten betrifft, die durch ihr Unsterblichkeitsbewusst-

sein selbst den stolzen Griechen imponirten und daher von diesen auch willig »Unsterblich lebende« (*ἀθάνατοὶ ζῶντες*) genannt wurden, so musste namentlich ihr Musikwissen ein sehr hervorragendes gewesen sein, wenn wirklich ihr weiser Gesetzgeber und Lehrer Zamolxis ein Freund des Pythagoras gewesen und dessen mit Zahlen und Tönen so innig zusammenhängende Kosmologie in sich aufgenommen. Andererseits müssen ihre Gesänge nicht wenig eindringlich dem Ohr und dem Herzen gewesen sein, wenn trotz der feindlichen Einfälle, welche ihr Land später von mehreren rohen Horden erlitten, sich dort dennoch mancher alte Gesang und manche damit verbundene Kunde sogar bis in das 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung erhalten und dem Mösegothen Jordanes oder Jornandes Stoff zu seinem Werke »*De Getarum sive Gothorum origine et rebus gestis*« bieten konnte. Freilich war es dem Jornandes, wie allen damaligen christlichen Gelehrten und Priestern, durchaus nicht darum zu thun, die germanisch-heidnische Art, die Gottheit, die Geschichte, die Liebe, die Tugend u. s. w. zu singen, auf seine Glaubensgenossen zu übertragen. Mehr und mehr bildete sich bei jenen in Uebereinstimmung mit der kosmopolitischen Idee des Christenthums eine viel einfachere, allen Nationen zugängliche musikalische Form für dasjenige aus, was sie fortan und zwar vor Allem kirchlich empfinden sollten. Drum erfahren wir auch nichts von jenem wackeren Gothen, worin die eigentliche Tonkunst seiner Landsleute in alter und zu seiner Zeit bestand. Desto gewissenhafter erzählt er aber nach einer geschichtlichen Ueberlieferung, dass dem Philippos, Alexanders Vater, als derselbe einst die Geten mit Krieg bedrohte, aus den plötzlich geöffneten Thoren einer Stadt Priester mit Cithern (wahrscheinlich Lauten oder Harfen) und in weissen Gewändern entgegentraten, zugleich mit einem bittenden Gesang ihre heimatlichen Götter drum angehend, dass sie, ihnen gnädig, die Macedonier zurückdrängten (*unde et sacerdotes Gothorum aliqui, illi qui Pii vocabatur, subito patefactis portis, cum citharis et vestibus candidis obviam sunt egressi paternis diis, ut sibi propitii Macedones repellerent, voce supplicii modulantes*), eine Mittheilung, welche auch noch besonders durch die des Athenaeus (14, 24), dass die Geten die Cither spielend Unterhandlungen pflogen (*Γέται, φησί, κιθάρας ἔχοντες καὶ κεδραρίζοντες τὰς ἐπιχειρήσεις ποιοῦνται*) unterstützt wird. Nicht minder wichtig ist auch die Mittheilung des Jornandes, wonach die Westgothen einen Klagegesang um ihren König Theodorich, der 451 bei Chalons fiel, unter Harfenbegleitung anstimmten. — Zur Zeit des Augustus scheinen die Geten, wahrscheinlich schon in Folge fremder störender Einflüsse, die Musik als Weihe ihres religiösen und socialen Lebens eingebüsst zu haben; wenigstens weiss Ovid, der unter ihnen fünf Jahre in der Verbannung gelebt und selbst ein getisches, leider verloren gegangenes Gedicht verfasst hatte, nichts davon zu erzählen. Indessen hat man auch hier den Glanz und Wohlleben liebenden Römer nicht zu vergessen, dem es am Ende in seinem einsamen Aufenthalt zu Tomi am schwarzen Meere nicht um eine unparteiische Auffassung getischer Culturzustände, sondern vielmehr um eine Klage über dieselben zu thun war, um die Theilnahme seiner Landsleute für sich zu gewinnen. — Die bedeutendste Quelle für das Studium der Gottes- und Lebensanschauungen, sowie der Tonfreude der alten Germanen, eröffnet sich in den Sammlungen altnordischer Lieder und Sagen, die in Island im 11. Jahrhundert von dem christlichen Priester und Weisen Sämund Sigfusen und ein Jahrhundert später von dem Statthalter Snorri Sturluson veranstaltet sein sollen und unter dem Namen »ältere und jüngere Edda« (Urgrossmutter, aber auch Wissenschaft, Lehre) bekannt sind, wie endlich in der zum Theil auch von Snorri verfassten »Heimskringla«, einer mit Mythen und Skaldenliedern untermischten Geschichte der nach dem Norden gewanderten Gotho-Germanen. Nach der Heimskringla waren Odin, der erste aller Asen, als ein grosser Heer-Mann und alle Diar (Götter) von Asgard in Asien zuerst nach Garda-riki (dem späteren Russland) und dann nach Saxland (Sachsen) gezogen. Nachdem er hier in allen Reichen seine Söhne zur Landesbeschirmung

zurückgelassen, gelangte er endlich nach Seeland und Schweden. »Er sprach — vergl. Wächter's wortgetreue Uebersetzung jenes Werkes — alles in Versen (*hendigun* von *hending*, eine metrisch verfasste Strophe), so wie nur gesungen wird, was *skaldskapr* (Dichtkunst) heisst. Er und seine Hofdoge (Tempelpriester) heissen *lióda smidir* (Liederkünstler) darum, dass diese Kunst sich anhob von ihnen in den Nordlanden.« Und endlich: »Aber als er (Odin) gekommen war zum Tode, liess er sich marken mit Spiesses-Spitze und eignete sich zu alle waffentodten Menschen; er sagte, er werde fahren nach Godheim und empfangen dort seine Freunde. Nun dachten die Schweden, dass er gekommen wäre in das alte Asgard und würde dort leben zum Ewigleben.« — Schon diese wenigen Hinweise des isländischen Historikers und Skalden auf den erst durch den Tod zur Unsterblichkeit sich erhebenden Liederkünstler Odin können unser Urtheil über die nordische und speciell germanische Tonfreude sicherer leiten, als Alles, was über dieselbe die Römer und ihre kritiklosen Nachbeter, vor allen jedoch der Kaiser Julian, der Apostat, der den Gesang der alten Germanen sogar mit dem Gekrächze wilder Thiere verglich, in feindlicher Weise gefabelt haben. Odin und die anderen ihn auf seinen Heerzügen begleitenden Asen und Helden kehren nach dem alten Asgard zurück, und welche Gesangsfreude nun besonders in Walhall herrschte, darüber nährten alle germanischen Völker nicht weniger lebendige Vorstellungen als über jede andere Götterlust. Ist es aber eine unbestreitbare Wahrheit, dass der Mensch seine Gefühle und Gedanken nicht ohne deren gleichzeitige Veredelung in einen Himmel versetzt, so kann auch der erträumte Gesang in den Hallen der Götter nicht ohne einen bildenden Einfluss auf den Geschmack und die Gestaltung des irdischen geblieben sein. Vor Allem kennzeichnet sich dessen Pflege und Begünstigung bei den alten Normannen als eine wichtige Angelegenheit der Könige. Jeder derselben unterhielt an seinem Hofe Skalden, welche seine Thaten zu besingen hatten. Dass, beiläufig bemerkt, diese Thaten eines Gesanges stets würdig blieben, darauf musste er um so sorgsamer Bedacht nehmen, als ein bloss schmeichlerisches Lied nie von den Lippen des Volkes erklingen wäre und es schon deshalb kein wahrer Sänger jemals angestimmt hätte. Ausserdem bemühten sich auch manche Fürsten selber um die hohe Kunst der Skalden. Wahrhaft Grosses muss darin aber ein dänischer Prinz Horand, ein echter Orpheus des Nordens, geleistet haben, da er — folgen wir hierfür einer Schilderung des altnorddeutschen Gudrunliedes — durch den Zauber seiner Weisen nicht allein die Thiere des Waldes aufhorchen machte und das Gemüth der rauhsten Krieger weich und menschenfreundlich zu stimmen vermochte, sondern sogar das Herz einer sittigen Königstochter, nachdem ihr »die aller schönste Weise, die sie je vernommen«, in's Ohr geklungen, heimlich und gegen den Willen ihres Vaters für die Minne eines ihr fremden Helden zu gewinnen wusste. Diese Sage konnte nur auf der lebendigsten Vorstellung eines vollendeten Gesanges im Gegensatz zu weniger das Gemüth ergreifenden Gesangsleistungen beruhen. Wie indessen das Lied und seine schönste Vortragsweise, so wurde ferner auch eine Instrumentalmusik von den Normannen gepflegt. Der Harfe wird in den Skaldenliedern vielfach erwähnt. Ausserdem erzählt noch die Heimskringla, dass ein alter Schwedenkönig Hugleik kein Heermann gewesen, sondern nur Wohlgefallen an aller Art von Spielmännern, wie Harfnern und Fiedlern, gefunden, wie denn auch an einer andern Stelle, dass ein König Skiöld selber Strandsignale geblasen habe. Als eines Sängerinstrumentes scheint die Fiedel, gleichzeitig bemerkt, bei den alten Deutschen verwendet worden zu sein, wenn wir dieses aus einer Schilderung des Nibelungenliedes (Vers 6835: er videlt süse done und sang ir sinu liet) entnehmen dürfen. — Was nun die Eddalieder insbesondere betrifft, so finden wir, dass sie das oben Angeführte nicht nur bestätigen, sondern sogar auch auf eine künstlerisch durchdachte Behandlung des altgermanischen Gesanges schliessen lassen. Edel in der ganzen Bedeutung des Wortes entfaltet sich vor uns ihr Inhalt und

ihre Form. Konnte mit diesen ihre gesangliche Vortragsweise, ihre Melodik, wohl in einem so argen Widerspruch gestanden haben, dass dieselbe jeder inneren künstlerischen Wahrheit entbehrt hätte! Eher ist es denkbar, dass heut zu Tage mancher gebildete Isländer jene Lieder mit durchaus falschen Betonungen recitirt, als dass sie damals, wo sie im Geist und Gemüth des Volkes lebendig waren, falsch und demnach auch im eigentlichen Sinne unkünstlerisch von einem Sänger vorgetragen wären. Um so mehr ist zu bedauern, dass ein Anhang der jüngeren Edda uns zwar in dem *Skaldskaparmal* (Skaldschafts-Reden, Dichtkunst-Reden) viel über die Gesetze der Dichtkunst erzählt, wie auch in dem *Háttalykill* (*clavis metrica*) oder *Bragarhaettir* (*clavis poetica*) an Liederbeispielen über hundert darin abwechselnde Versmaasse vorführt, dennoch über die Regeln, nach welchen die Edda- und Skaldenlieder gesungen wurden, nicht den geringsten Aufschluss giebt. Als gehöre der gesangliche Ausdruck dieser Lieder zu sehr zu ihrem eigensten Wesen und Leben, um überhaupt, sei es durch das geschriebene Wort, sei es durch besondere Zeichen (etwa Runen) gekennzeichnet werden zu können, hatten die Verfasser jenes Anhangs an eine diese Frage betreffende Erörterung so wenig gedacht, wie an eine ähnliche Aufgabe die griechischen Musikschriftsteller, welche sogar bei ihren vielen Hinweisen auf die Bedeutung ihrer Klanggeschlechter und Tongattungen (Tropen), ihre Melodik und Rhythmik, es nicht einmal für nöthig hielten, ihren Zeitgenossen eine Anwendung alles dessen auf einzelne ihrer Lieder, etwa mit der Pythagoräischen Tonbezeichnung und einigen metrischen Zeichen, vorzuführen. Wie man aber demnach zur Gewinnung einer leitenden Vorstellung über die Rhythmik wie Melodik der griechischen Gesänge meist nur Conjecturen (vergl. die darauf bezüglichen Arbeiten von Rudolph Westphal und Moritz Schmidt) eintreten lassen konnte, so würden wir am Ende auch nichts Besseres zu einem Urtheil über den gesanglichen Vortrag der nordischen Lieder zu erwarten haben, wenn es zur Ermittlung desselben kein sichereres Verfahren gäbe (s. unten). Ausserdem lassen besonders die ältesten Eddalieder schon ihrem Wesen nach — und zwar durch ihre meist nur in Andeutungen einzelner Vorgänge und Empfindungen sich bewegenden Form, welche jede erläuternde Breite ausschliesst, wie nicht minder durch ihre in Beiordnung und Gegenstellung der Gedanken sich kennzeichnenden Strophen, deren Verse zugleich noch in Hebungen und Senkungen stets taktmässig vorwärts schreiten, und endlich durch ihre Stabreime — auf die Möglichkeit einer melodiösen Vortragsweise schliessen, die in Vielem mit dem zusammentreffen dürfte, was eine spätere Musiktheorie nur als eine auf dem Wege der Kunstentwicklung zu findendes oder gar zu erfindendes Gesetz hervorzuheben pflegt. — Gehen wir nunmehr zu einer Betrachtung der Gesangslust der alten Deutschen kurz vor und nach Einführung des Christenthums über, so sehen wir zunächst, dass sich hier die Verhältnisse für die Erhaltung heidnischer Lieder durchaus ungünstiger gestalteten. Die neue, mit der Religion der allgemeinen Menschenliebe gleichzeitig von Rom ausgehende Cultur und Kunst, welche eben nur jener Liebe und deren hoher Selbstverleugnung dienen sollte, konnte sich am allerwenigsten mit der deutsch-heidnischen Gesangspflege versöhnen. Daher sollten unsere ersten christlichen Altvordern auch nur die kirchliche Gesangsart üben und zwar diejenige, welche Papst Gregor der Grosse allen christlichen Völkern in einfachster, choralmäßiger Form vorgeschrieben hatte, sogar in vollständiger Abweichung von dem älteren Ambrosianischen Gesang, wo derselbe sich noch in seiner metrischen Einrichtung der damals üblichen weltlichen Musik näherte (vergl. Forkel, allg. Gesch. der Musik, Bd. II. S. 164). Sowohl Pepin als auch Karl der Grosse begünstigten die Pflege des Gregorianischen Gesanges durch Errichtung von Schulen in Gallien und Deutschland, während von Seiten der Kirche nichts unterlassen wurde, das Volk gegen seine alten, mit Namen wie *psalmi plebeji vulgares, cantica rustica et inepta, laicorum cantus obscoenus, carmina diabolica* etc. bezeichneten Lieder einzu-

nehmen. Besser erging es den Heldenliedern; diese hatten einen geschichtlichen Werth, den auch die damalige Geistlichkeit nicht verkannte. So benutzte, wie früher Jornandes die getischen Volksgesänge, Paulus Diaconus, der um das J. 780 am Hofe Karl's lebte, als Historiker und zwar für seine lombardische Geschichte diejenigen Lieder, die des Longobardenkönigs Alboin Kriegsfahrten, Tapferkeit und Freigebigkeit schilderten und nach dem Zeugniß des genannten Geschichtschreibers noch zu seiner Zeit von deutschen Völkern gesungen wurden. Karl der Grosse suchte sogar noch diese vereinzelt rhapsodischen Gesänge dadurch zu erhalten, dass er sie sammeln liess, wie es sein Schwiegersohn und Geschichtschreiber Eginhard in der *Vita Caroli imperatoris* Cap. 29 in den für uns sehr beachtenswerthen Worten: »*Item barbare et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit*« meldet. Leider wurden einige dieser niedergeschriebenen Lieder später in's Lateinische übersetzt, dem sich die Tongänge und der Rhythmus des deutschen Gesanges nicht mehr anpassen konnten, während die deutsche Sammlung unbeachtet blieb und in Folge dessen auch verloren gegangen ist. Schon im 12. Jahrhundert kannte man dieselbe nicht mehr, da bei der in dieser Zeit begonnenen Abfassung der Nibelungen, der Gudrun und anderer kleinerer epischer Dichtungen zu diesen den Stoff nur noch solche Volksgesänge lieferten, welche theils unter dem Einfluss neuer Lebensanschauungen und Verhältnisse, theils mit der Wandlung der alten Sprache in die mittelhochdeutsche nicht allein in Vielem eine wesentliche Veränderung ihres ursprünglichen Inhalts, sondern auch ihrer alten poetischen Form und der damit zusammenhängenden gesanglichen Vortragsweise eingebüsst hatten. Ähnliches würde endlich auch von dem gesanglichen Vortrag des angelsächsischen Bëowulf gelten, zu dem ebenfalls ältere deutsche Gesänge nur den Stoff geboten haben. Anders verhielt es sich jedoch, was die Melodik betraf, mit den kürzeren, mehr in einem Ausdruck des Gefühls sich bewegenden Liedern der alten Germanen. Von diesen konnten mit der Zeit wohl die alten Texte, doch nicht die alten Weisen vollständig vergessen werden, nachdem nun einmal dieselben das Herz und das Ohr des deutschen, stets gesangsfrohen Volkes für sich eingenommen. Letzteres wird ganz besonders durch die gerade gegen jene Gefühlslieder gerichteten Verbote bestätigt, die sich sogar in die ersten christlichen Kirchen und Klöster hineingedrängt hatten. Nicht ohne gewichtige Gründe schrieb der h. Bonifacius: »*Non licet in ecclesia choros secularium et puellarum cantica exercere*« und verbietet andererseits ein *Capitulare* von 789 den Klosterfrauen die Abschrift von *winilödes* (aus *winja* = Geliebte, Freundin und *lëod* oder *liud* = Lied). — Diese und ähnliche Verbote werden in den meisten, die älteste deutsche Poesie behandelnden Werken näher besprochen; für uns haben nur die musikalischen Gründe Bedeutung, nach welchen in der ersten Zeit sich selbst noch die nächsten Angehörigen der christlichen Kirche für die betreffenden Lieder erwärmen konnten. Was jedoch das Wesen ihrer Melodien betrifft, so würde sich uns dasselbe am einfachsten erschliessen, wenn wir von einigen unserer heutigen Volksmelodien den Nachweis liefern könnten, dass wir sie als Nachklänge jener betrachten dürfen, welche schon unsre heidnischen Altvordern entzückten, und so mögen zur Klärung auch dieser Frage hier einige Erwägungen dienen. »Im Volk« — sagt u. A. der Kapellmeister Schletterer in seiner »Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst« S. 119 — »pflanzten sich die Heldensagen fort, kannte man die Lieder der Nibelungen und die Mären von Dietrich von Bern; im Volk entstanden zahllose Spott- und Liebeslieder, deren so manche sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Kein anderes Volk hat den Gesang als Gemeingut so besessen oder besitzt ihn noch so, wie das deutsche; bei keiner anderen Nation hat er sich ohne äussere Pflege so aus dem Volke selbst herausgebildet, wie hier.« Trat in Anbetracht dessen für ein Lied und die gleichzeitige Bildung einer ihm entsprechenden und allgemein gefälligen Melodie nun auch stets das Genie des

Einzelnen ein, — sympathisch und somit recht eigentlich gehörten seine Tonempfindungen und die innere Gesetzmässigkeit ihres Ausdrucks dem Volke an, dessen Charakter und Empfindungsweise wir nicht bloss nach Jahrhunderten bemessen dürfen. Demnach aber ist es nicht allein eine gebotene Voraussetzung, dass wir heute wohl noch manche Melodien besitzen, welche, freilich mit durchaus anderen Texten, auf die Tonfreude unserer heidnischen Vorzeit zurückzuführen wären, sondern zugleich eine der erspriesslichsten Aufgaben, ihren sicheren Kriterien nachzuforschen. Was diese betrifft, so können zunächst die eigenthümlich schönen, oft weit ausschreitenden Tongänge, welche einige unserer beliebtesten Volksmelodien auszeichnen, wie gleichzeitig auch deren natürliche organische Structur die Annahme eines mehr als tausendjährigen Alters derselben eher unterstützen als widerlegen, wenn man bedenkt, dass eigentlich nur derartige Melodien sich als unvergessbare von Munde zu Munde fortzupflanzen im Stande waren und dass andererseits weder wirklich zutreffende psychologische noch historische Beweise bisher geboten werden konnten, welche uns, wie schon oben angedeutet, die nothwendigen Bedingungen einer schönen, allgemein ansprechenden Melodik nur als Sache einer späteren Erfindung aufzufassen gestatten. Vielmehr gälte wohl auch von diesen Bedingungen, was ein so hervorragender Musikhistoriker, wie Kiesewetter, von einer vor aller Musiktheorie stets correcten alten Musikpraxis wiederholt behauptet hatte und nachträglich auch noch von Ambros zu einer gerechten Würdigung dessen, was das musikalische Ingenium zu allen Zeiten selbst in Bezug auf eine richtige Theorie vor einer dieselbe nur mit einem schwerfälligen Calcül erstrebenden Schule voraus gehabt hat (vergl. u. A. Ambros, Geschichte der Musik Bd. I. S. 56 und 57). Endlich lässt uns auch eine Betrachtung der alten deutschen Volkslyrik, wie sie besonders Wilmar in seiner »Geschichte der deutschen Nationalliteratur« (Bd. I. S. 392 u. ff.) beleuchtet, auf eine fortdauernde Belebung derjenigen Volksmelodien schliessen, welche seit Alters her das Gemüth unserer Altvordern mit Sangeslust erfüllten. Gestaltete sich diese Volkslyrik auch, wenn wir hier zugleich der Limburgischen Chronik aus dem 14. Jahrhundert folgen, vorzugsweise nach dem Wechsel der Zeitinteressen, — die aus ihnen hervorgegangenen Volkslieder vermochten dann nur um so sicherer eine allgemeine Verbreitung zu gewinnen, wenn sie sich in die alten beliebten Weisen kleideten, wo sie sofort, wie Wilmar bemerkt, auf allen Strassen und in allen Herbergen, von Rittern und Knechten, zu Stadt und Land gesungen und gepfiffen werden konnten, zumal dieser Umstand durchaus noch nicht die damals schon übliche Composition für eine freiere Tonbewegung ausschloss — eine Composition, in der sich, wie ebenfalls die Limburgische Chronik andeutet, u. A. auch ein Mönch ganz besonders ausgezeichnet hatte. — Hiermit gelangen wir endlich zu der wichtigsten Frage für die Vorstellung eines altgermanischen Gesanges. Konnte derselbe schon als ein sicheres Traditionsmittel für alles Wichtige, was die alten Weisen und Gesetzgeber in der vorschriftlichen Zeit dem Geiste und Gemüthe des Volkes einzuprägen wünschten (vergl. Wuttke, Entstehung und Umwandlung des Schriftthums) nicht den Charakter der freieren, oft ganz individuellen Tonbewegung besitzen, welche unseren heutigen Liedern ihren musikalischen Ausdruck und Reiz verleiht, so musste, wie wohl bei allen Völkern des höheren Alterthums, auch bei den Germanen die Sprache und Musik in der innigsten Beziehung zu einander gestanden haben, und zwar der Art, dass es jedem Gesangskundigen nie zweifelhaft bleiben konnte, wie er ein Helden-, ein religiöses, ein erotisches Lied u. s. w. sofort richtig, d. h. in dem innigsten Zusammenhange von Sprache und Musik, zu behandeln hatte, selbst wenn sich mancher Gesang auch in den kühnsten Intervallen bewegte. Giebt es nun aber, wie es sich historisch und durch praktische Versuche nachweisen lässt (vergl. u. A. den Artikel »Arabische Musik« und des Verfassers »Sprachgesang der Vorzeit« etc.), zunächst nur zwei Möglichkeiten für die Regelung einer solchen Sprachmusik, und zwar die schwierigere, sich in den Ton-

gängen lediglich von den Worten, bezugsweise von den Gefühlen und Vorstellungen des Textes leiten zu lassen, und die ungleich leichtere, die Töne durch die Laute der Wörter und nur ihre Höhe und Tiefe nach den Empfindungen z. B. der Freude und des Schmerzes, der Ruhe und der Leidenschaft zu bestimmen, so liegen die entscheidendsten Gründe für die Annahme vor, dass bei unseren Altvordern einzig und allein die leichtere, durch Laute bestimmte Melodik der einzelnen Lieder seit Alters her üblich gewesen und sich bis zur Einführung des Christenthums bei ihnen erhalten hatte. Ob ihr eigenes Ingenium auf diese Art, die Musik in die engste Beziehung zur Sprache und umgekehrt zu bringen, verfallen war, oder ob sie dieselbe in ihren ehemaligen asiatischen Ursitzen direct oder indirect von denjenigen semitischen Völkern, welche sie nachweisbar pflegten, erhalten hatten, dürfte selbst noch nach Gewinnung eines grösseren positiven Materials für die Erkenntniss der ältesten Musik nicht so leicht zu entscheiden sein. Immerhin bliebe hier für die Annahme eines semitischen Einflusses der Umstand beachtenswerth, dass selbst die Runen, und zwar von einigen unserer bedeutendsten Paläographen, wie u. A. von dem Leipziger Prof. Wuttke, auf einen semitischen Ursprung, die alphöнизische Lautbezeichnung, zurückgeführt werden. »Zu den Indogermanen« — sagt ferner Friedrich Spiegel in der Vorrede seiner *Avesta* Bd. 1 — »gehörten die Perser vermöge ihrer Herstammung und Grundanschauung, zu den Semiten vermöge ihrer Bildung.« Nun aber standen die Perser auch verwandtschaftlich den alten Germanen so nahe, dass diesen zur Zeit ihres asiatischen Aenthums (s. oben) schon durch persische Vermittlung das so einfache Mittel, Sprache und Musik aufs innigste mit einander zu verschmelzen, bekannt werden musste, wobei für sie dann nur der Versuch geboten war, wie weit ihre Sprache das dichterische und gleichzeitig musikalische Genie in der Bildung von Versen unterstützte, welche in ihrer Lautfolge und Rhythmik zugleich den wohlgefälligsten Tongängen einer Strophenmelodik entsprechen konnten. Alle diese berechtigten Schlüsse würden uns jedoch noch nicht den wahren sprachlichen Charakter unserer ältesten Melodien erkennen lassen, wenn nicht sämtliche uns bekannte altgermanische Lieder und Liederreste, mögen sie den alten Deutschen oder Normannen angehört haben, in der Alliteration den sichersten Hinweis dahin böten, dass sie, ganz entgegengesetzt dem etwaigen musikalischen oder poetischen Zweck moderner alliterirender Verse, mit der Wiederkehr der gleichen Laute auch die Wiederkehr gleicher Töne forderte, schon um dadurch die Uebereinstimmung eines längeren, sich in seiner Strophenmelodie durchaus nicht wiederholenden Volksgesanges, den unsere Altvordern stets mit Liebe gepflegt haben, zu ermöglichen. Unter den Germanisten hat sich Wilmar in seinem oben erwähnten Werke (S. 34 und 35) zuerst für diese musikalische Bedeutung der Alliteration ausgesprochen, wobei er noch den musikalisch nicht minder wichtigen Umstand hervorhebt, dass »der Gebrauch dieser alliterirenden Versform eine Fülle von stehenden, aus der Sache geschöpften, nicht dem Dichter, sondern dem ganzen Volk angehörenden Formeln und Redensarten voraussetzt«, mithin also selbst in grössere, meist nur recitativisch zu behandelnde Gesangstexte, Redewendungen und Aussprüche hineinzu bringen gestattete, welche durch ihre allgemein bekannten und beliebten Tongänge jenen Texten mitunter sogar den Reiz eines mannigfaltigeren Tonwechsels verleihen mussten. — So weit ein historisches und sprachwissenschaftliches Ermessen der altgermanischen Gesangslust; das Uebrige aber liesse sich hernach wohl nur noch auf dem Wege der praktischen Versuche ermitteln. Gelänge es uns nämlich, durch eine deklamatorisch richtige Recitation und durch gleichzeitig musikalische Experimente aus jenen Alliterationen die alte Laut- und Tonscala, welche die Sänger bei dem gekennzeichneten Sprachgesang nothwendig geleitet, zu gewinnen, so wäre damit auch das Geheimniss der ursprünglichen Melodik gefunden, in welcher sich u. A. die bekannten Merseburger Zaubersprüche, das Lied von Hildebrand und Hadubrand und wohl auch die

älteren Eddalieder bewegten, überhaupt derjenigen altgermanischen Lieder, welche sich noch als vollständig frei von jedem späteren Einfluss einer christlichen Kunstanschauung erkennen lassen. Das Kriterium für die Echtheit jener Melodik läge vor Allem in ihr selber, in ihrer nothwendig organischen Structur und Wohlgefälligkeit, ohne welche Bedingungen am allerwenigsten wahre, von Mund zu Munde sich fortpflanzende Volksweisen denkbar sind. Indessen wäre bei einer grösseren Anzahl so wieder hergestellter uralter Melodien auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass sie hier und da Tongänge zeigten, welche manchen heutigen, voraussetzlich uralten Volksmelodien ihren besonderen Reiz verleihen — ein Umstand, der schliesslich sogar noch zu Versuchen führen müsste, aus diesen oder jenen charakteristischen, als Compositionen nicht nachweisbaren Volksmelodien altgermanische Verse zu reconstruiren. — Wie viel in derartigen musikalischen und sprachlichen Versuchen in neuester Zeit geschehen, würde sich hier erst dann für eine nähere Darlegung eignen, wenn zur Vergleichung der Resultate sich bereits mehrere an den betreffenden Arbeiten betheiligte hätten. Leider ist für dieselben von unseren derzeitigen Musikhistorikern, denen in den vorliegenden Fragen das leichtere Spiel von blossen Conjecturen und Vermuthungen ungleich mehr zuzusagen scheint, wenig zu erwarten, und so wird es wohl vorzugsweise die Aufgabe der musikkundigen Germanisten bleiben, uns die letzten und wichtigsten Aufschlüsse, welche eine altgermanische Tonfreude betreffen, zu ertheilen. — Was schliesslich eine Instrumentalmusik der alten heidnischen Germanen betrifft, so ist das Wenige, was über eine solche oben angedeutet worden, zugleich auch das historisch Glaubwürdigste. Wo, wie überhaupt im Alterthum, die Tonfreude vorzugsweise an das Wort gebunden war, konnte eine besondere, gleichzeitig Harmonie bedingende Instrumentalmusik auch nie zur Entwicklung gelangen; dagegen mögen zumeist Harfe und Fiedel zur Erleichterung eines zumal in schwierigeren Intervallen sich bewegenden Gesanges unseren Altvordern die wesentlichsten Dienste geleistet haben.

L. Arends.

Gern, Johann Georg, einer der vortrefflichsten deutschen Opernsänger, geboren am 20. März 1757 zu Rottendorf bei Würzburg, wo sein Vater, Michael G., gestorben 1804, Schulmeister war. Mit schöner sonorer Bassstimme begabt, erhielt der junge G. in Würzburg eine gute gesangliche Ausbildung und debütierte am dortigen Theater mit Erfolg. Von 1780 bis 1785 war er am Nationaltheater zu Mannheim engagirt, wo er ein bevorzugter Liebling des Publikums war. Als kurfürstlicher Hofsänger folgte er 1795 einem Rufe nach München und ging endlich 1801 an das Hof- und Nationaltheater zu Berlin. Hier fand er einen lohnenden, ruhmbringenden Wirkungskreis und Auszeichnungen, die seiner umfangreichen, angenehm vollen Stimme, wie seinen gründlichen musikalischen Kenntnissen überhaupt galten. Seit 1816 trat er nur noch selten auf, wurde aber erst 1829 in den wohlverworbenen Ruhestand versetzt und starb am 11. März 1830 zu Berlin.

Gernadieh ist in der persischen Musik der Name für die siebente diatonische, unserm *g* entsprechende Stufe der Tonleiter. In ihrer Weise, durch Farben die diatonischen Klänge darzustellen, gaben die Perser den G. genannten Ton durch Hellblau wieder. 0.

Gernlein, trefflicher Guitarrespieler und Componist sentimentaler, zu ihrer Zeit beliebter Lieder, lebte in Berlin und hat sich auch als Schriftsteller durch seine »Musikantenbilder« (Leipzig, 1836) bekannt gemacht.

Gernsheim, Friedrich, vortrefflicher deutscher Pianist, hervorragender Componist und Dirigent, wurde am 17. Juli 1839 zu Worms geboren und war der Sohn eines Arztes. Musikalische Anlagen, die G. schon im dritten Lebensjahre zeigte und die von seiner Mutter, einer clavierspielenden Dilettantin, genährt wurden, erregte die Aufmerksamkeit der Kenner, besonders als sie in Gestalt frühzeitiger Compositionsversuche sich geltend machten, und von allen Seiten wurden die Eltern bestürmt, den Sohn der Musik ausschliesslich zu

widmen. Der damalige Musikdirektor Liebe in Worms übernahm den ersten Musikunterricht G.'s, der 1849 in Mainz bei Pauer und sodann in Frankfurt a. M. bei Rosenhain sich bis zur technischen Virtuosität vervollkommnete. In letzterer Stadt, welche die Eltern der Stürme der Revolutionszeit wegen aufgesucht hatten, studirte G. auch Violinspiel und ganz besonders unter J. C. Hauff's Leitung Theorie der Musik. Schon 1850 trat er in einem Concert im Stadttheater als Pianist und als Componist einer Overture unter ermunterndem grossen Beifall auf und machte alsbald hierauf eine Kunstreise durch die Rheingegenden, auf welcher er besonders in Strassburg und Cöln Aufsehen erregte. Von wohlmeinenden Autoritäten der Kunst gut berathen, unterbrach er 1852 plötzlich die Virtuosenlaufbahn und gab sich auf dem Conservatorium zu Leipzig bei Moscheles, Hauptmann, Rietz und Richter von Neuem mehrjährigen gründlichen Studien hin, nach deren Beendigung er 1855 weitere künstlerische Anregungen in Paris suchte, woselbst er bald auch als Pianist und Lehrer im Interesse der guten Musik wirkte. Als einer der besten Interpreten Chopin's und Schumann's dort anerkannt und hochgeschätzt, richteten sich dennoch seine Blicke nach einem Wirkungskreise im Vaterlande, und er nahm die erste Musikdirektorstelle an, die ihm von dort aus geboten wurde — die in Saarbrücken im J. 1861. Ein Künstler von G.'s Begabung und Tüchtigkeit konnte hier freilich nicht lange Genüge finden, jedoch brachte er, als Dirigent, Lehrer und Componist jugendfreudig wirkend und schaffend, bald die musikalischen Verhältnisse dieses Ortes, die in den Concerten gipfelten, zu einer ansehnlichen Blüthe. Im J. 1865 endlich bot ihm Cöln eine entsprechendere und wichtigere Stellung. Er wurde Lehrer des Pianofortespiels, bald auch des Contrapunkts und der Fuge am dortigen Conservatorium, und man übertrug ihm in der Folgezeit auch die Direktion der musikalischen Gesellschaft, des städtischen Gesangvereins und des Sängerbundes, endlich, im Herbst 1873, zum grössten Vortheil für das Stadttheater und dessen Ruf, die des Opernorchesters. Ausserdem wirkte G. in den Musikabenden für Kammermusik und in den Concerten des Cölner Tonkünstlervereins mitunter als Pianist mit und fesselte und bewegte die Hörer durch die edle Classicität seines Spiels und die Congenialität in treuester, reproductiver Wiedergabe der Meisterwerke. G.'s Bedeutung ruht indessen hauptsächlich in seiner eigenen Gestaltungskraft, die auf dem Gebiete der Pianoforteliteratur und Instrumentalmusik, von der Claviersonate in *F-moll* an, nur lebenswürdige Blüten getrieben hat. Ein frisches, scelenvolles Gemüthleben entfaltet sich in allen seinen Werken, reizvolle Melodik, oft gesteigert zu wahrhaft dramatischem und farbenreichstem Ausdrücke in durchaus charakteristischen Tonbildern und Stimmungen treten dem Hörer in anregend poetischer Weise daraus entgegen. Beweis dafür sind seine Clavierconcerte, von denen das in *C-moll*, von G. selbst 1870 in einem der Conservatoriumsconcerte in Paris vorgetragen, auch im Auslande bewundernde Anerkennung fand, ferner seine Clavier- und Streichquartette und Violin- und Violoncello-Sonaten und von chorischen Werken sein »Salve regina« für Sopran, Frauenchor und Orchester, sowie die schwungvollen Männerchöre »Salamis«, »Wächterlied« und »Römische Leichenfeier«, sämmtlich mit Orchester. Den ersten Rang nehmen auch seine poesievollen Tonstücke für Clavier allein, bestehend in Sonaten, Suiten, Präludien, Variationen u. s. w. ein. Zurücktretend sind einige Liederhefte und eine Overture zu »Waldmeisters Brautfahrt« zu bezeichnen, welche letztere offenbar den Stempel der Gelegenheitscomposition trägt. — Durch die Plastik und Klarheit seiner Tonschöpfungen und die ihnen inne wohnende Poesie und Frische erscheint G. unter den Componisten der Gegenwart besonders befähigt, bei weiterer künstlerischer Entwicklung berufen zu sein, im edelsten Sinne des Wortes zu voller Popularität und Anerkennung seiner Werke zu gelangen.

Gero, Giovanni de, einer der bemerkenswertheren italienischen Componisten in der Zeit unmittelbar vor Palestrina, ist zu Ausgange des 15. Jahrhunderts geboren. Als Tonsetzer kennt man ihn seit 1519, da sich in einem

Sammelwerke dieses Jahres auch eine Motette seiner Composition befindet. Madrigalen- und Motettensammlungen von ihm selbst erschienen aber erst während der Jahre 1541 bis 1582 und zumeist in mehreren Auflagen, so »*Madrigali e canzoni alla francesi a 2 voci*« (Venedig, 1552, 2. Aufl. 1559) und »*Madrigali a 3 voci*« (Venedig, 1556, 2. Aufl. 1570). G. war in seiner Blüthezeit Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Orvieto und trat von dort aus in die Dienste des Herzogs von Ferrara. In Frankreich, Deutschland und den Niederlanden war G., und dies bezeugt seinen damaligen Weltruf, allgemein unter dem Namen *Maistre Jan* oder *Ihan* bekannt, wie denn seine Compositionen sich auch in den meisten deutschen, französischen und italienischen Sammelwerken jener Zeit aufgenommen finden.

Gerone, Christoph, einer der tüchtigsten französischen Flötisten neuerer Zeit, geboren 1797 zu Paris, machte seine Studien im Conservatorium seiner Vaterstadt und wirkte später als Mitglied des Opernorchesters, sowie als Lehrer seines Instrumentes in verdienstvoller Art. Zahlreiche Compositionen von ihm für Flöte sprechen auch für sein schaffendes Talent.

Gerosi, einer der besten italienischen Orgelbauer neuerer Zeit, ist aus Bergamo gebürtig und verewigte seinen Namen in mehreren grossen Orgelbauten Oberitaliens, z. B. in der Hauptkirche zu Piacenza, deren Instrument eines der vorzüglichsten seiner Art sein soll.

Gersbach, Anton, trefflicher deutscher Musikpädagoge, geboren am 21. Febr. 1803 zu Säckingen am Rhein, wurde von seinem ältesten Bruder, Joseph G. (s. unten) und zweien Geistlichen seiner Geburtsstadt, Pfarrer Hempfer und dem Cantor der Stiftskirche in Orgel- und Clavierspiel, sowie im Gesang unterrichtet. Mit zehn Jahren kam er nach Zürich, wo sein Bruder als Musiklehrer lebte, durchlief das Gymnasium, studirte die alten Sprachen und war ein eifriges Mitglied des Singinstitut Nägeli's. Mit seinem Bruder ging er 1821 nach Nürnberg, wo er sich für den philosophischen Cursus der Universität vorbereitete und einigen Musikunterricht ertheilte. Hierauf bezog er im Herbst 1822 die Universität zu Halle und wollte ein Semester später eben nach Berlin abgehen, als ihn Krankheit nöthigte nach Nürnberg und dann nach der Schweiz zurückzureisen. In Zürich, wo er nun nur noch als Privatmusiklehrer wirkte, fand er auch Heilung, verlebte den Winter auf 1825 bei seinem Bruder in Karlsruhe und kehrte dann in seine frühere Clavierlehrerstelle in Zürich zurück, in welcher Stadt er sich auch bei den öffentlichen Kundgebungen der Vereine mitwirkend vielfach betheiligte und mit Compositionen für Clavier und Gesang hervortrat. Als 1830 sein Bruder als Musiklehrer am Seminar zu Karlsruhe gestorben war, wurde er als Nachfolger desselben in die erledigte Stelle berufen und ertheilte von Ostern 1831 an daselbst den Unterricht im Gesang, Orgelspiel und der Harmonielehre. Später wurde er noch Dirigent eines Vereins für Chormusik und erwarb sich Verdienste um Ausbreitung des Geschmacks für classische Musik. Mitten in verdienstlicher Thätigkeit starb er am 17. Aug. 1848 zu Karlsruhe. Von seinen musikalischen Arbeiten sind im Druck erschienen: Variationen und Uebungsstücke für Clavier, 25 ein- und zweistimmige Kinderlieder für Volksschulen, sechs vierstimmige Gesänge, Männerchöre, Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte und Anhang zu seines Bruders »Singvögelein«; ferner hat er nach Plänen und Entwürfen seines Bruders eine »Tonlehre oder System einer elementarischen Harmonielehre« und eine theoretisch-praktische Clavierschule veröffentlicht. — Sein bereits mehrfach erwähnter, um die Elementar-Gesangsmethodik verdienter Bruder, Joseph G., geboren am 22. Decbr. 1787 zu Säckingen, studirte, nachdem er von 1800 bis 1805 das Gymnasium zu Villingen im Schwarzwalde besucht hatte, Philologie, Philosophie und speciell Pädagogik zu Freiburg im Breisgau. Im J. 1808 verliess er die Universität und ging als Musiklehrer in eine Privat-Erziehungsanstalt nach Gottstadt in der Schweiz, von wo aus er einen der Zöglinge, Hirzel aus Zürich, 1810 nach Lausanne und Stuttgart begleitete. Von 1811 bis 1816 lehrte er

nach einer eigenen rationellen Methode Clavierspiel, Gesang und Harmonielehre in Zürich und beschäftigte sich nebenbei auch unausgesetzt mit Philosophie, Mathematik und Aesthetik. Im J. 1816 unterrichtete er an einer Erziehungsanstalt in Würzburg, 1817 an einer eben solchen in Yfferten, wodurch er in Berührung mit Pestalozzi kam und 1818 am katholischen Schullehrerseminar zu Rastatt. Aber schon ein Jahr später ging er als Musiklehrer an eine Knabenerziehungsanstalt in Nürnberg und verblieb daselbst bis Ende 1823, wo er einen ehrenvollen Ruf an das neu errichtete Schullehrerseminar in Karlsruhe erhielt. Hochgeschätzt starb er in der Stellung eines Musiklehrers daselbst am 3. Decbr. 1830. Von seinen musikalischen Arbeiten finden sich gedruckt vor: »Singvöglein, 30 zweistimmige Lieder für die Jugend«; »Wandervöglein, 60 vierstimmige Lieder für Jung und Alt«; »Anleitung zur Singschule«; »Reihenlehre oder Elementar-Rhythmik« und »Liedernachlass mehrstimmiger Gesänge«. Seine Lieder sind von kräftiger, frischer Melodie und Harmonie.

Gerson, Jean de, eigentlich Jean Charlier, altfranzösischer Gelehrter und Musikschriftsteller, erhielt den Beinamen »Gerson« von einem Dorfe in der Diöcese Rheims, wo er 1363 geboren war. Er war nicht allein später als Kanzler der Universität Paris, sondern auch durch sein kirchliches Wirken namentlich auf den Synoden von Pisa und Constanz berühmt geworden, und sein aussergewöhnlicher Ruf von Gelehrsamkeit und Frömmigkeit erwarb ihm den ehrenvollen Namen »*Doctor christianissimus*«. Nach dem Concil von Constanz aber traf ihn lebenslängliche Landesverweisung, verhängt vom Herzoge von Burgund, welchen Jean Petit wegen des am Herzoge von Orleans verübten Mordes zu Constanz öffentlich vertheidigt, G. hingegen scharf angegriffen hatte. Einige Zeit brachte er zu Rattenberg in Tyrol zu und schrieb daselbst das Erbauungsbuch »*De consolatione theologiae*«; später verlebte er noch 10 Jahre im Cölestinerkloster zu Lyon, in welchem sein Bruder Prior war. Hier übernahm er den Jugendunterricht und gab sich beschaulichen Betrachtungen und Studien hin, bis er am 12. Juli 1429 in grösster Abgeschiedenheit und Armuth starb. — In seinen gesammelten Werken (5 Bde., Amsterdam, 1706) befindet sich ein lateinisches Gedicht »*De laude musicae*«, ferner eine kleine Abhandlung »*De canticorum originali ratione*«, welche einige in der Bibel genannte Instrumente beschreibt, endlich zerstreut viele Andeutungen und Belehrungen über würdigen Gesang. Nicht unwichtig ist auch ein kleiner Tractat »*De disciplina puerorum*« aus den dem G. als Verfasser zugeschriebenen Werken (Haag, 1728, Bd. 4 Seite 717 u. ff.), welcher die Statuten mittheilt, die er für die Singknaben an der Hauptkirche zu Paris aufgestellt hatte und nicht blos angiebt, was gesungen werden darf, sondern auch Vorschriften über guten Gesang und die Erhaltung der Stimme enthält.

Gerson, Nicolaus, dänischer Tonkünstler, geboren gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts, wurde 1820 Kapellmeister in Kopenhagen und hat sich durch grössere und kleinere Gesangwerke eine locale Bedeutung erworben.

Gerstäcker, Friedrich, einer der grössten und berühmtesten deutschen Bühnensänger, geboren am 15. Novbr. 1790 zu Schmiedeberg in Sachsen, wo sein Vater Chirurg war. Für das Studium der Medicin bestimmt, entwickelte sich auf der Kreuzschule zu Dresden sein Musiktalent, welches schon im Elternhause durch Clavierunterricht die erste Nahrung erhalten hatte, so auffallend, dass er sich der Tonkunst ganz zuwenden durfte. Besuch und häufige Mitwirkung im Chor der italienischen Oper, sowie der Geschmack, den er für das Sängereleben gewann, bestimmten ihn, seine umfangreiche und biegsame Tenorstimme bei Benelli ausbilden zu lassen und zur Bühne zu gehen. Er debütierte mit Erfolg bei der Nitz'schen Schauspieltruppe in Chemnitz, die auch das Privilegium für Freiberg hatte. Von dort kam er, gewandter und ausgebildeter, zur Seconda'schen Operngesellschaft, welche abwechselnd in Dresden und Leipzig Vorstellungen gab, und von da an datirt sein grosser, von dem Enthusiasmus der Kritik und des Publikums getragener Ruf, welcher der schönen

Stimme und der ergreifenden Vortragsweise G.'s das höchste Lob ausstellte. Gastspielreisen, ein längeres Engagement in Hamburg und Kassel, Wanderungen durch Dänemark, Holland, Frankreich u. s. w. verbreiteten seinen Sängerruhm über ganz Europa. Von 1816 bis 1824 stand er auf dem Gipfel seiner Grösse, und sein Tamino, Belmonte, Sargino u. s. w. galten als musterhafte Schöpfungen seiner Künstlerschaft, die im Vortrage des Recitativs und der Cantilene ihr Höchstes leistete. Leider starb er bereits am 1. Juni 1825 zu Kassel, wo er noch lange unvergessen blieb.

Gerstel, August, ein vortrefflicher deutscher Buffosänger, geboren 1807 zu Boitzenburg in Mecklenburg und in Prag erzogen, war von seinem Vater, dem Schauspieler und Sänger, späterem Theaterdirektor Wilh. G. für das Baufach bestimmt, was den Sohn jedoch nicht verhinderte, seiner Neigung zur Bühne zu folgen und in Meissen 1825 als Schauspieler zu debütiren. Erst später nahm sich der Musikdirektor Hörger in Bamberg auch seiner schönen sonoren Bassstimme an, die G. von 1828 an bei mehreren reisenden Gesellschaften denn auch für die komische Oper verwerthete. In München 1833 engagirt, vervollkommnete er seine Gesangsweise bei den Kapellmeistern Orlandi und Aloys Pentenrieder, ging 1836 an das Stadttheater zu Zürich und 1837 an die Hofoper zu Stuttgart, der er als sehr geschätztes Mitglied bis 1842 angehörte. Eine längere Zeit lebte er auf Gastspielreisen, kehrte aber dann nach Stuttgart zurück, wo er sich wieder mehr dem recitirenden Schauspiel widmete und noch jetzt als Regisseur, Sänger und Schauspieler erfolgreich thätig ist.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm, hervorragender deutscher Dichter und Kritiker, geboren am 3. Jan. 1737 zu Tondern in Schleswig, gestorben als pensionirter Mitdirektor des dänischen Lottojustizwesens zu Altona am 1. Novbr. 1823, ist nicht bloss durch seine Liederdichtungen, Melodramen und Cantatentexte der Musik nahe getreten, sondern ganz besonders wegen seiner 1770 geschriebenen und in mehrere Zeitschriften aufgenommenen Abhandlung »Ueber die schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichtes« und sodann wegen der im J. 1783 verfassten Abhandlung »Vorschlag zu einer neuen Art, den Generalbass zu beziffern«, die ebenfalls vielfach abgedruckt wurde, aber ohne nachhaltige Wirkung vorüberging. Bleibenderen Werth beanspruchen seine »Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur« (4 Sammlungen, 1766 bis 1770), welche manche verdienstvolle ästhetisch-kritische Arbeit G.'s und besonders manche für damalige Zeit beachtungswerthe Ansicht zu Gunsten des Volksliedes enthalten.

Gerstenberg, J. D., deutscher Clavierspieler und Componist, um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Gotha geboren und daselbst musikalisch ausgebildet, lebte um 1791 längere Zeit in Russland, nahm aber 1796 seinen bleibenden Aufenthalt in seiner Geburtsstadt. Als Tondichter ist er durch Claversonaten, Lieder u. dgl. bekannt geworden.

Gerstenbüttel, Joachim, einer der durchgebildetsten deutschen Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, geboren um 1650 zu Wismar, studirte zwar zu Wittenberg Theologie, liess sich aber, da er schon damals fertiger Clavier- und Violinspieler und auch als angenehmer Basssänger in gesellschaftlichen Kreisen angesehen war, bestimmen, sich der Musik ganz zu widmen. Er liess sich in Hamburg nieder, wo er Gesang-, Clavier- und Violinunterricht ertheilte und, nach Bernhardt's Abgange, zum Cantor ernannt wurde. In diesen Stellungen erwarb sich G. bei seinen Mitbürgern und den jüngeren Musikern grosse Achtung und starb am 17. April 1721 zu Hamburg. Von seinen Compositionen ist nur Weniges und nicht gerade Bedeutendes im Druck erschienen.

Gervaeus, ein deutscher Gelehrter des 13. Jahrhunderts, ist der Verfasser des Codex »*De inventionis musicae et multorum artificiorum*«, welchen Coussemaker in seinen »*Script. medii aevi*« mittheilt.

Gervais, ein seit drei Jahrhunderten ziemlich häufig vorkommender Name

französischer Musiker, von denen hier die hervorragendsten berücksichtigt seien.

1) Claude G. war ein Violaspieler in der Kapelle des Königs Franz I. zu Paris und hat eine Sammlung von Stücken für Viola von seiner Composition (Paris, 1556) herausgegeben. — 2) Charles Hubert G., geboren am 19. Febr. 1671 zu Paris, verdankte einflussreicher Protection seine Ernennung zum Musikmeister des Regenten, Herzogs von Orleans, und später zum Kapellmeister des Königs von Frankreich. Als solcher starb er am 15. Jan. 1744 zu Paris. Mit dem Regenten von Frankreich gemeinschaftlich soll er die Opern »*Panthée*« und »*Hypermnestrea*« componirt haben. Ausschliesslich seine eigene Arbeit sind die Opern »*Medée*« und »*Les amours de Protée*«, deren Musik aber von sehr untergeordnetem Werthe ist, wie nicht minder diejenige von 45 Motetten G.'s, welche die Staatsbibliothek zu Paris im Manuscripte aufbewahrt. — 3) Laurent G., geboren um 1695 zu Rouen, war Anfangs Musiklehrer und Mitglied der Akademie zu Lille, liess sich aber später bleibend in Paris nieder, wo er eine Musikalienhandlung errichtete und als Componist von Chansons à boire, Romanzen und Cantaten bekannt machte. Man hat auch ein theoretisches Werk von ihm, welches den Titel führt: »*Méthode pour l'accompagnement du clavecin, qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses*« (Paris, 1734). — 4) Pierre Noël G., Sohn eines im Dienste des Kurfürsten von der Pfalz stehenden französischen Musikers, geboren um 1756 zu Mannheim, war ein Violinschüler von Ignaz Fränzl. Im J. 1784 ging er nach Paris und liess sich ein Jahr später daselbst im *Concert spirituel* mit grossem Beifall hören. Als erster Violinist im Orchester des grossen Theaters wurde er 1791 nach Bordeaux berufen, begab sich aber 1801 noch einmal nach Paris, um als Mitbewerber um die durch Gavinié's Tod erledigte Professur am dortigen Conservatorium aufzutreten. Fétis, der ihn damals hörte, bezeichnet seinen Ton als klein, sein Spiel als kalt. Als G. die gewünschte Stelle nicht erhielt, begab er sich nach Bordeaux zurück und starb daselbst wenige Jahre darauf (um 1805). Von seinen Compositionen sind drei Violinconcerte im Druck erschienen.

Gervasi, Luigi, italienischer Operncomponist, geboren im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu Neapel und daselbst musikalisch ausgebildet, brachte 1834 zu Rom seine Erstlingsoper »*I promessi sposi*«, welcher glückliche Stoff Manzoni's später noch vielfach für das lyrische Theater benutzt wurde, auf die Bühne. Auch weiterhin ist er noch mit Operncompositionen in verschiedenen Städten Italiens aufgetreten, ohne jedoch nennenswerthe Erfolge zu erzielen.

Gervasoni, Carlo, italienischer Musiktheoretiker, geboren am 4. Novbr. 1762 zu Mailand, sollte sich nach Wunsch seiner Eltern dem geistlichen Stande, dann dem Ingenieurwesen widmen, versuchte sich sogar in der kaufmännischen Sphäre, aber überall mit Unlust und ohne Erfolg, da ihn ein unwiderstehlicher Trieb zur Musik zog, die er auf Violine, Clavier und Laute übte. Nach dem Tode seines Vaters machte er von seinem Selbstbestimmungsrecht Gebrauch und begab sich zu seiner gründlichen musikalischen Ausbildung nach Neapel. Nachdem er dort mehrere Jahre hindurch mit musikalisch-theoretischen und historischen Studien und mit Unterrichtsertheilung in Gesang und Clavier zugebracht hatte, erhielt er 1788 die Kapellmeisterstelle an der Hauptkirche zu Borgo Taro. Im J. 1807 auch zum Mitgliede der italienischen Gesellschaft für Wissenschaften und Künste ernannt, starb er am 4. Juni 1819 zu Mailand. — G.'s beachtungswerthe theoretische Schriften sind: »*La scuola della musica in tre parte divisa*« (Piacenza, 1800), ein Buch, welches dem »*Manuel complet de musique*« von Choron und Lafage grösstentheils zur Grundlage diente; ferner: »*Carteggio musicale di C. Gervasoni con diversi sui amici professori, maestri di capella etc., in cui si dimostra l'utilità della scuola della musica etc.*« (Parma, 1804, 2. Aufl. Mailand, 1804), ein gelehrter Briefwechsel, der im Interesse der weiteren Verbreitung des zuerst genannten Werkes zusammengestellt und veröffentlicht ist; endlich: »*Nuova teoria di musica ricavata dall' odierna*

pratica etc. (Parma, 1812), welches Buch unter den Schriften G.'s an Werth und Interesse obenan steht.

Gervinus, Georg Gottfried, einer der grössten Cultur- und Literaturhistoriker der Neuzeit und ein eifriger Vermittler der dramatischen und musikalischen Kunst im deutschen Volke, wurde am 20. Mai 1805 zu Darmstadt geboren und von seinen Eltern zum Kaufmann bestimmt, auf welchen Beruf hin denn auch seine ganze Jugendbildung zugespitzt war. Auch nachdem er in einem Detailgeschäfte in Darmstadt ausgelernt hatte, blieb er noch auf dem Comptoir seines Lehrherrn, bis er aus innerem Drange zum Gelehrtenstande überging. Was ihm an gründlichen Schulkenntnissen abging, holte er mit grosser Anstrengung durch Selbststudium nach, so dass er im Stande war, 1826 die Universität zu beziehen. Er studirte in Marburg, Giessen und Heidelberg Philologie und Geschichte und gewann dabei eine begeisterte Vorliebe für Schlosser, sodass er durch seine Nacheiferung auf literarhistorischem Gebiete in der That später Das wurde, was Schlosser in der politischen Geschichte war. Aus Noth musste G. 1828 eine Privatlehrerstelle in Frankfurt a. M. annehmen, kehrte aber 1830 zur akademischen Laufbahn zurück und habilitirte sich in Heidelberg. Wissenschaftliche Zwecke veranlassten ihn zu einer Reise nach Italien, welches Land er auch später noch zweimal besuchte. Nach seiner Rückkehr 1835 nach Heidelberg wurde er ausserordentlicher Professor daselbst und ging, von Dahlmann empfohlen, 1836 als ordentlicher Professor nach Göttingen. Nur ein Jahr docirte er als solcher; dann unterschrieb er als einer der Sieben die bekannte Erklärung gegen die Aufhebung der hannover'schen Verfassung und musste binnen drei Tagen das Land verlassen. Er begab sich wieder nach Italien und veröffentlichte bis 1844, wo er abermals Professor in Heidelberg wurde, hochbedeutende politische, cultur- und literarhistorische Werke, welche einen Ehrenplatz in der deutschen Nationalliteratur einnehmen. Als Vertrauensmann der Hansestädte beim Bundestage und als Reichsabgeordneter 1848 in Frankfurt a. M. suchte er, wie schon früher für die Deutschkatholiken und für die Schleswig-Holsteiner, für das ganze deutsche Volk praktisch zu wirken, und als er den reactionären Zeitumständen weichen musste, verfasste er im engsten Anschlusse an Schlosser's Geschichte des 18. Jahrhunderts eine »Geschichte des 19. Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen«, die ihn wegen ihrer demokratischen Richtung 1854 einen, in letzter Instanz verunglückten Process auf Hochverrath zuzog. Seine scharfe und zersetzende negative Kritik, sein unversöhnlicher Hass gegen das Preussenthum in Deutschland, seine offene Parteistellung überhaupt gegen Alles, was die Gegenwart in der Kunst, Literatur und staatlichen Entwicklung bot, entfremdete ihn den Bestrebungen der Zeit immer mehr, und heftig angefochten und angegriffen starb er am 18. März 1871 zu Heidelberg. Auch um die Musik hat er sich verdient gemacht, allerdings in der ihm einmal eigenthümlichen herben, abstrakten, einseitigen Art, die ihm auch von diesem Kunstgebiete her Anfeindungen in Menge zuzog. Wie ihm auf literarischem Boden Goethe gewissermaassen als die Schlussäule in dem Riesenbau einer grossen Literaturperiode dastand, so auf musikalischem Händel. Nach diesen beiden Meistern sollte von keinem würdigen Fortbau und Fortbauer mehr die Rede sein. Mit solchen Ansichten verdarb er es zunächst mit den fehdelustigen Anhängern der neudeutschen Richtung in der Musik, die nach beiden Seiten hin in Wagner den prädominirenden Wort- und Tondichter erblickten und in einer zumeist Maass und Ziel überschreitenden Weise über G. und sein geistreiches Buch »Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst« (Leipzig, 1868) herfielen. Mit bewundernswerthem Scharfsinn aber ist in diesem Werke der berühmte Verfasser in den Kern der Objecte gedrungen und hat eine Tiefe der Auffassung, eine Fülle der Sachkenntniss und eine Präcision der Darstellung entwickelt, die, unbeschadet der individuellen Ansicht, denn doch schwerer in's Gewicht fallen, als die Gegner zugestehen wollten. Die unpartheiische musikalische Gegenwart darf ihm den

Dank nicht versagen für seine Bestrebungen, Händel's Tonwerke in Deutschland populär zu machen, für seine Anregung und Bemühungen um Aufrichtung der Händelstatue zu Halle und zur Stiftung der Händelgesellschaft in Leipzig, welche letztere durch seine und Chrysander's thatkräftige Mitwirkung eine äusserlich und innerlich würdige Gesamtausgabe der Werke Händel's veranstaltet. Hat auch G. die Bethätigung der Dankbarkeit der musikalischen Welt leider eingebüsst, so hat er doch nicht das Recht auf ein dankbares Andenken derselben verloren.

Ges (ital.: *sol bemolle*, franz.: *sol bémol*, engl.: *G flat*) ist die alphabetisch-syllabische Benennung des um einen Halbton erniedrigten, in der abendländischen Musik alphabetisch *g* (s. d.) genannten Tones. In der diatonisch-chromatischen Tonfolge von *c* ab aufwärts heisst *Ges*, wenn man die alphabetisch-syllabisch verschieden bezeichnenbaren Klänge *cis*, *des*; *dis*, *es* etc. nur als eine Stufe betrachtet, wie es gewöhnlich geschieht: die siebente. In der That müsste dies eigentlich anders sein, indem diese Klänge, also auch *ges* und das gewöhnlich als dieselbe Tonstufe betrachtete *fis* (s. d.), durchaus von einander verschiedene Töne sind, deren Lage zu dem zunächst darunter liegenden *c* man arithmetisch durch Verhältnisse ($c : ges = 36 : 25$ und $c : fis = 25 : 18$) genau darstellt und deren Klangunterschiede sich selbst dem für geringe Verschiedenheit unempfindlichen menschlichen Ohre häufig sehr bemerkbar machen. Die Kunst scheint hier eine neue Bildung anzubahnen, der eben erst die Wissenschaft nach deren Vollendung nachzukommen vermag. Die bemerkbaren Klangunterschiede von *ges* und *fis* bei der Darstellung in harmonischen Kunstwerken fordern, was eben der vorher erwähnten wahrscheinlichen Wandlung halber nicht oft genug bemerkt werden kann, bei der Aufzeichnung von Tonwerken die grösste Genauigkeit (s. Orthographie), wenn man eine reine Intonation zu erzielen wünscht, und zwar dies noch um so mehr, als schon jeder derselben, je nachdem er als Terz, Quart, Quinte oder sonstiges Intervall in einem Tonstücke vorkommt, noch wieder in sich verschieden ist. Diejenigen, welche diese Verschiedenheit des *ges* geheissenen Klanges näher in Erwägung ziehen wollen, seien auf den Artikel *ais* (s. d.) verwiesen. 2.

Gesang (latein.: *cantus*, franz.: *chant*). G. ist die von der Menschenstimme ausgeführte Musik. Diese Definition ist in voller Genauigkeit zu verstehen. Bewegt sich die Menschenstimme nicht in den musikalisch anerkannten Tonstufen, so ist das, was sie producirt, nicht mehr G. zu nennen. Andererseits aber ist es nur die Menschenstimme — im Gegensatz namentlich zum Pfeifen —, welche G. hervorbringt; und sie wird auch in dem Fall gesänglich verwendet, wenn sie, anstatt sinnvoller Worte, blosser Laute mit dem abgestuften Ton verbindet, z. B. in der Brummstimmen-Begleitung, oder wenn sie sich darauf beschränkt, den Empfindungslauten, dem Tra-la-la u. s. w. einen breiteren musikalischen Ausdruck zu geben. Für G. componiren, heisst somit: musikalische Sätze für die menschliche Stimme schreiben; und es ist somit die erste Forderung, welche an den Gesangecomponisten gestellt werden muss, dass er von dem Umfang der menschlichen Stimme und von den auf den Registerverschiedenheiten beruhenden Eigenthümlichkeiten der Kraft und Klangfarbe Kenntniss genommen habe. Unsere bisherige Definition hat das, woran man bei G. zunächst zu denken pflegt, die sinnvolle Verschmelzung des Tons mit dem Wort, vorläufig als nebensächlich abgelehnt; der G. würde sich, insofern er auch ohne das verständige Wort bestehen kann — und das kann er gewiss — von anderer Musik nicht anders unterscheiden, als instrumental, wie etwa Clarinetten-Musik von Flöten-Musik; es kommt nun aber darauf an, den Begriff der Menschenstimme schärfer zu fassen und zu sehen, was in ihm Weiteres liegt. Die Menschenstimme ist, äusserlich betrachtet, nichts Anderes, als eine Fähigkeit, Töne von verschiedener Höhe und Tiefe, von verschiedenem Stärkegrade und von verschiedenem Klangcharakter hervorzubringen, wobei sich noch die Eigenthümlichkeit zeigt, dass diese Klangfarben einen ganz besondern als Vocallaut

zu Tage tretenden Charakter haben und sich in ungezwungener Weise mit andern der musikalischen Behandlung theils fügsamen, theils widerstrebenden Sprachlauten (siehe den Artikel: Consonanten) zu verbinden vermögen. Diese zunächst äusserliche Fähigkeit ist aber im Laufe der Entwicklung der Menschheit zu einer innerlichen geworden: zu der Fähigkeit, allen Vorstellungen, Empfindungen und Bestrebungen, welche die Seele erfüllen, einen vollständig deutlichen Ausdruck zu geben; und es wird daher die Menschenstimme nicht in ihrer ganzen Bedeutung erfasst, wenn diese innerliche Seite fortgelassen wird. Offenbar können wir vom menschlichen Standpunkte aus die äusserlichen Fähigkeiten der menschlichen Stimme nur als Mittel zum Zweck betrachten. Das wahre Wesen der Menschenstimme liegt nicht in ihren akustischen Eigenthümlichkeiten, sondern in dem, was sie bedeutet; und der G., als von der Menschenstimme ausgeführte Musik, ist nicht ohne das verstandene Wort und ohne die innigste Beziehung des Tons zu dem Sinn dieses Wortes zu denken. So wenig also derjenige ein rechter Gesang-Componist genannt werden kann, der nicht mit den instrumentalen Eigenthümlichkeiten der menschlichen Stimme hinreichend vertraut ist, so wenig ist es derjenige, dem menschliches Empfinden eine unbekannte Welt ist und der die Brücke von der Tonwelt zu dem mannigfaltigen Spiel der Vorstellungen, welche die Menschenseele erfüllen, nicht zu schlagen weiss. Während also die Instrumentalmusik entweder ein blosses Tonspiel ist, das theils durch Wohlklang, theils durch Erregung des Gefühls, theils durch innere Gesetzmässigkeit interessirt, oder ein bedeutungsvolles Abbild realer Verhältnisse, wobei aber der Hörer meist auf seine eigene Verantwortung dieses oder jenes wirkliche Ereigniss, das ihm gerade vorschwebt, hineinlegt, wird in der Gesangsmusik diese Beziehung zu der realen Welt von dem Componisten selber ausgesprochen; er will, dass der Hörer bei einem bestimmten Tonstücke an einen innern seelischen Vorgang denke, und andererseits, dass ihm dieser seelische Vorgang durch Vermittelung der Tonwelt zum Bewusstsein gebracht werde. Es kann dabei der Zweifel entstehen, ob diese Verbindung geschlossen wird, damit die Musik oder damit das Wort — in der Regel, aber nicht mit Nothwendigkeit, das in poetischer Form ausgesprochene Wort — dadurch gefördert werde. Der Absicht nach offenbar beides; denn wenn jedes von beiden, für sich betrachtet, etwas Gutes ist, so muss das jedem eigenthümliche Gute dem Andern eine Förderung gewähren. Der Hinzutritt des Wortes verschafft nun der Musik den Vortheil, dass die nie ganz zu unterdrückende Sehnsucht des Hörers, zu wissen was die Töne bedeuten, auf welche Seite des gegenständlichen Lebens er sie zu beziehen habe, nun endlich ihre Befriedigung findet. Daraus ist mit leichter Mühe abzuleiten, welchen Vortheil die Musik dem Worte bringt. Sie verstärkt nicht etwa die dichterische Wirkung, sondern sie mildert die Schärfe und Bestimmtheit des Wortes; mit ihrem sich Verlieren in ein unbestimmtes, inhaltloses Jenseits breitet sie ein seliges Unbewusstsein über die sonnenklaren Gegensätze der Wortsprache; der aufregenden Gewalt des blossen Wortes wird durch den Ton ihr Stachel genommen; jene harmonische Ausgleichung der Leidenschaften, welche alle Künste erstreben, leistet keine Kunst augenscheinlicher, als die Tonkunst. Der G. ist daher ein stetes Schweben zwischen der realen Bestimmtheit des Daseins und dem Zerfliessen ins Unendliche; zur reinen Poesie verhält er sich ähnlich, wie sich die im Wasserspiegel erscheinende Landschaft zu der wirklichen verhält; er ist eine Erscheinung des Wirklichen in der Welt reiner Formen. Ob darum nun wirklich der G. ein Höheres, als die reine Poesie, ist damit nicht erwiesen und muss hier unerörtert bleiben, weil es ohne tieferes Eingehen auf das Verhältniss der Künste zu einander nicht ausgemacht werden kann. Für unsern Zweck erhellt aber, dass eine echte Gesangcomposition die Aufgabe haben wird, auch den leidenschaftlichsten Inhalt, den sie darzustellen unternimmt, zu idealisiren; und dass sie dies auch nicht gar anders kann, so lange sie sich in den Grenzen des Musikalischen hält. Nun sind aber nach eben dem Gesagten ver-

schiedene Entwicklungsstufen des G.'s möglich; das rein Musikalische kann so vorwalten, dass der Ausdruck des Realen gar nicht zu seinem Recht kommt; oder der Ausdruck zersprengt die musikalische Form; oder endlich es findet eine Ausgleichung zwischen den beiden entgegengesetzten Seiten statt. Die strengsten Formen, Fuge und Kanon, sind nicht bloss in der Kirchen-, sondern auch in der Opernmusik zur Anwendung gekommen, oft auf Kosten des geistigen Ausdrucks, nicht selten aber auch als Träger desselben, wofür der Quartett-Kanon im »Fidelio« ein glänzendes Beispiel ist; andererseits aber hat auch die formloseste Erscheinung des G.'s, das Recitativ, welches die Form an ihrer Wurzel, am taktmässigen Rhythmus, angreift, sich frühzeitiges Bürgerrecht in der Kunst erworben. Die gesammte Entwicklung des G.'s lässt sich an der Geschichte der Oper verfolgen, welche viele Formen für sich allein hat, aber alle sonstigen Gesangsformen, das ein- und mehrstimmige Lied, so wie den kirchlichen Satz gelegentlich auch zur Anwendung bringt. Da ist es nun merkwürdig, dass die Oper in ihren ersten geschichtlichen Anfängen von den beiden Extremen ausging, von dem Recitativ einerseits, von der strengen Madrigalform andererseits, welche beiden unvermittelt neben einander gestellt wurden. Allmählich kamen Arie und Duett, später der grössere Ensemble-satz dazu, der sodann in die freiere sogenannte Scenenform überging, bis wir in neuester Zeit zu einem Versuch gelangt sind, welcher den taktmässig deklamatorischen Gesang auf Grundlage instrumentaler Motive, die dem Orchester eine gewissermaassen symphonische Formfestigkeit geben sollen, als Grundprincip aufstellte. Es kann nicht geleugnet werden, dass diese taktmässige Deklamation ein Mittleres zwischen Recitativ und gegliederter Melodie ist; allzu starr und einseitig festgehalten, führt sie aber den Uebelstand mit sich, dass weder das Wort noch die Musik zu rechter Freiheit kommt; nicht nur das Mittlere, sondern auch die Gegensätze haben ihr Recht; und es kann die Gesang- oder, was dasselbe ist, die Opernmusik nur dort auf ihrem höchsten Gipfel erscheinen, wo jene taktmässige Deklamation nur beansprucht, das verbindende Mittelglied zu sein, welches die starren Abstufungen der einzelnen musikalisch gegliederten Sätze lockert und dadurch einen zusammenhängenden dramatischen Fortgang ermöglicht, ohne das Princip musikalischer Gestaltung, an dem allein die idealisirende Wirkung der Musik hängt, aufzugeben. Seine speciellere Erörterung kann der hier berührte Gegenstand nur in der Philosophie der Musik finden; wir müssen uns darauf beschränken, das Grundprincip hingestellt zu haben. Dieses Grundprincip muss sich nun auch bewähren, wenn wir es auf die Gesangkunst anzuwenden versuchen. Als Erstes halten wir fest, dass der Sänger sein Instrument richtig zu behandeln verstehe; als das Höhere tritt dann die Verschmelzung des richtigen musikalischen mit dem richtigen poetischen Vortrag hinzu. Das diese beiden Seiten mit einander Vermittelnde ist das Wort; die Kunst des Sängers besteht daher darin, einerseits das Wort musikalisch schön zu behandeln, andererseits das Sinnvolle darin festzuhalten. Nun beschränkt sich aber das musikalisch Schöne nicht auf den Wohlklang eines einzelnen Tons, sondern es gewinnt einen lebendigeren Grad der Schönheit durch die Verbindung einer Reihe von Tönen zur Melodie; andererseits geht der sinnvolle Vortrag eines Wortes ebenfalls erst aus dem Ganzen, dem er entnommen ist, hervor. Der Sänger hat demnach die Aufgabe, sich von dem Sinn einer Dichtung wie der dieser Dichtung gegebenen Melodie gleichzeitig zu durchdringen und dieses Ganze in sorgfältig gestalteten Tönen zur sinnlichen Erscheinung zu bringen. Die Verbindung des Wortes mit musikalischem Wohlklang ist nicht etwas so Einfaches, wie es auf den ersten Blick scheint. Namentlich ist die Einfügung der Vocale in die musikalische Scala nur innerhalb gewisser Grenzen möglich (s. Vocal); aber auch die Consonanten müssen sich gewissen Modificationen, je nach der Natur des Registers und der Klangfarbe, unterwerfen (s. Consonanten). Eine wesentliche Seite der Gesangstechnik besteht eben darin, die günstigsten Bedingungen, die es in dieser

Beziehung giebt, sich zu eigen zu machen. Eine weitere Complication kommt durch den sinngemässen Vortrag der Melodie hinzu. Wenn es sich bei dem Studium des einzelnen Tons nur darum handelte, die in dem Vocal liegende Klangfarbe angemessen zu treffen und den Ton in verschiedenen Graden der Stärke an- und abschwellen zu lassen — denn eben so sehr, als in der Stärke, liegt in der Zartheit des Tons der Werth einer Stimme, der ganze Werth derselben also in der Uebergangsfähigkeit von dem Einen zum Andern —, so kommt es jetzt darauf an, jeden Ton in dem Grade der Stärke zu singen, der ihm nach dem melodischen Zusammenhang gebührt; und dies erfordert einerseits melodisches Verständniss und Gefühl, andererseits eine eigenthümliche technische Uebung. Als Letztes kommt nun die Verschmelzung des melodischen Vortrags mit dem declamatorischen, aus der Dichtung sich ergebenden, hinzu. Es kann nicht scharf genug betont werden, dass der Sänger niemals seine Vortrags-Intentionen aus dem Gedicht allein schöpfen soll. Allerdings zwar ist die Dichtung des Erste, wie sie denn auch der Composition selber zu Grunde lag; und wenn die Thätigkeit des Sängers im Unterschiede von der Production des Componisten eine Reproduction ist, so könnte man sagen, dies sei erst die wahre Reproduction, wenn der Sänger genau da anfangt, wo der Componist angefangen hat, nämlich bei dem Gedicht. Es ist aber dabei zu beachten, dass ein und dasselbe Gedicht auf verschiedene Naturen verschieden zu wirken vermag; und davon giebt eben die Geschichte der Musik, namentlich des Liedes, den bündigsten Beweis. Dieselben Texte finden wir in so verschiedenen Auffassungen von dem Musiker behandelt, dass ganz unwiderleglich daraus hervorgeht, wie ganz anders sich ein und dasselbe abspiegelt, je nach der Individualität und zufälligen Stimmung. Die wahre Reproduction des Sängers besteht also darin, dass er nicht bloss das Gedicht erfasst, sondern in die Auffassung sich hineinzufühlen versteht, von der der Componist durchdrungen war, dessen Werk er vortragen will. Dies ist aber nur durch ein unmittelbares, von dem Text gewissermaassen absehendes gefühlvolles Verständniss dessen, was in Tönen ausgesprochen ist, zu erreichen; und erst, nachdem dies geschehen, kommt es darauf an, die Stimmung des Gedichts mit der der Composition in Einklang zu bringen, wobei bald das Declamatorische durch das Melodische, bald das Melodische durch das Declamatorische ergänzt und belebt oder auch eingeschränkt wird — ein etwas complicirter Vorgang, bei dem übrigens der Individualität des Ausführenden eben darum ein ziemlich weiter Spielraum bleibt. Als Beispiele für das Gesagte seien hier noch Mendelssohn's und Schubert's Compositionen der Goethe'schen Suleika »ach um deine feuchten Schwingen«, die Compositionen des »Erlkönig« durch Reichard, Schubert und Löwe, und die des Mignonliedes durch Reichard, Beethoven und Liszt angeführt. Auch an Mozart's »Don Juan« mag erinnert werden, in welcher Oper der Charakter der Musik eine allzu realistische Auffassung Don Juan's, Zerlinen's und Leporello's, die vom Standpunkt des blossen Textes aus möglich wäre, durchaus verbietet. Wenn daher oft dem Gesangschüler gerathen wird, die Texte erst zu deklamiren, bevor er die Musik kennen lernt, so ist das nicht ganz richtig. Denn er hat nicht mehr die Wahl, wie er sie deklamiren will, sondern er findet sich in der Musik einem bereits von dem Componisten daclamirten Texte gegenüber und ist verpflichtet, dessen Declamation sich anzuschmiegen, selbst wenn sie irrthümlich oder einseitig sein sollte. So sind z. B. die ersten Worte des oben erwähnten Suleikaliedes »ach, um deine feuchten Schwingen, West, wie sehr ich dich beneide« von Mendelssohn mit einem Zug des Leidens, von Schubert mit einer sinnlichen Begehrlichkeit gesprochen; und dergleichen in vielen, ja in den meisten Fällen voll berechnete Abweichungen muss der wahrhaft reproducirende Sänger in sich aufzunehmen wissen, was ihm aber nur durch ein unmittelbar musikalisches Nachempfinden möglich sein wird. Da dieses aber gerade das Entlegenere für die allgemeine menschliche Anlage ist, so wird es bei dem angehenden Sänger sich in erster

Linie darum handeln, dafür den Sinn zu wecken. Auf dieser Grundlage bringen dann die aus dem poetischen Verständniss hervorgehenden declamatorischen Accente, welche sich in den musikalischen Vortrag wie ein Hinzukommendes hineinsenken, eine Belebung hervor, in welcher kein musikalisches Instrument mit der menschlichen Stimme wetteifern kann; deshalb wird ein bloss musikalischer Sänger uns immer der höchsten Wärme des Ausdrucks zu entbehren scheinen, während der bloss declamatorische keinen rechten Grund und Boden unter den Füßen hat. — Der Naturalismus des Singens beruht auf ungeschicktem Gebrauch der natürlichen Begabung oder auch auf einer unzureichenden Begabung selbst und kann sich auf die verschiedenste Art aussprechen. So hören wir den Einen widerlich schreiende oder mühsam gequälte Töne hervorbringen, während ein Anderer es nur zu heiseren, kaum vernehmbaren Tönen bringt; Dieser singt unrein, Jener misshandelt die Sprache; bald fehlt der Umfang der Stimme, bald die Fähigkeit, die verschiedenen Tonregister mit einander zu verschmelzen; nach welchem Gesichtspunkt wir eben das Gebiet des Gesangs auch betrachten mögen, überall öffnen sich die Wege zu unkünstlerischen Verirrungen. Die Hauptrichtungen ergeben sich aus der Definition des G.'s; es giebt eine melodische, eine declamatorische und eine diese beiden Seiten verschmelzende Richtung. Die Italiener bevorzugen die erstere, die Franzosen die zweite, den Deutschen scheint es vorbehalten, die höhere Einheit zu vertreten. Die Geschichte des G.'s ist eine unsichere Wissenschaft. Dass die Berichte, welche wir über die Leistungen einzelner Sänger aus früheren Zeiten hie und da finden, als ganz sichere Grundlage nicht dienen können, ist kaum zweifelhaft; denn wir wissen aus eigener Erfahrung, dass ein objectiv gültiges Urtheil selten ausgesprochen wird. Sie sind aber auch nicht ganz zu verwerfen, wenn sie mit Vorsicht benutzt werden. Ergänzt werden sie durch theoretische Werke, in welchen Gesanglehrer ihre Grundsätze niedergelegt haben, unter denen namentlich Tosi's Gesangschule eine wichtige Quelle für die Kenntniss des italienischen G.'s in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist, vor Allem aber durch die Geschichte der Gesang-Composition selbst, einschliesslich der Solfeggien-Literatur. Diese verräth allerdings dem verständnissvollen Betrachter die Gesangsweise früherer Zeiten fast vollständig, denn sie zeigt uns die Aufgaben, an deren Ueberwindung die Sänger rangen, und die idealen Ziele, welche sie sich gestellt hatten. In Palestrina's Musik z. B. erkennt man Sänger, welche in einem gewissen mittlern Umfang der Stimme in einem hohen Maasse die Kunst des Tonschwellens besaßen, so wie die Kunst des weichen Uebergangs von Ton zu Ton, ohne weitere Virtuosität und ohne Individualität des Ausdrucks. Der deutsche G. derselben Periode wird rauher, unebener gewesen sein; aber er ging dafür lebendiger auf den Wortausdruck ein. Die Oper erweiterte den G. zur Virtuosität, zur Ausbeutung des gesammten Stimmumfangs und zu entwickelteren Vortrags-Nüancen, die aber, insgemein von Castraten ausgeführt, etwas Einstudirtes, künstlich Nachempfundenes behalten mussten. Gesanglehrer lieben es, das der Gluck'schen Reform vorangehende Zeitalter als das verloren gegangene Paradies des guten G.'s darzustellen und berufen sich dabei meistens auf einzelne mitgetheilte Beispiele ungeheurer Athemdauer oder Tonkraft. Dass im Technischen die Castraten Ausserordentliches geleistet haben und dass auch das geistige Element des G.'s bereits bis zu einem gewissen Grade geweckt war, soll nicht geleugnet werden. In Graun's »Tod Jesu« und in den Mazzoni'schen Solfeggien, welche letzteren noch heute zu den vorzüglichsten Grundlagen der Stimmbildung gehören, giebt sich eine sehr gesunde Behandlung der Stimme zu erkennen, in der Verschmelzung des Kernigen mit dem Biegsamen, des Kräftigen mit dem Gefühlvollen, des Natürlichen mit dem Schwierigen. Es ist eine natürliche Empfindung des Gesang- und Stimmgemässen darin, was man z. B. von Garcia's Etüden, die nicht aus einer unmittelbaren Intuition, sondern aus zersetzender Reflexion hervorgegangen sind, nicht behaupten kann. Dennoch

kam jene Gesangsweise über eine gewisse formelle Schablone nicht hinaus; auch ist nicht Alles so untadelhaft und gleichmässig vollendet gewesen, wie es neuere Gesanglehrer in den Lehrbüchern, die sie für G. schreiben, darzustellen lieben. Einen sehr klaren Einblick in jene Zeit liefert die Autobiographie von Quantz. Der berühmte Flötenvirtuose Friedrich's d. Grossen zeigt sich in allen Urtheilen, die er über die von ihm gehörten Sänger seiner Zeit ausspricht, als ein Mann, der eben so frei ist von blindem Enthusiasmus als von ausklügelnder Tadelsucht, als ein wahrer Kritiker, der besonnen abwägt und sein Fach gründlich versteht. Da seine Notizen in neueren Werken noch nie zur Mittheilung gekommen sind, so mögen sie hier Platz finden. Die ersten italienischen Opern und die ersten italienischen Sänger hörte Quantz im Jahre 1719 und berichtet folgendermassen darüber. »Francesco Bernardi, Senesino genannt, hatte eine durchdringende, helle, egale und angenehme tiefe Sopranstimme (*mezzo soprano*), eine reine Intonation und schönen Trillo. In der Höhe überstieg er selten das zweigestrichene *f*. Seine Art, zu singen, war meisterhaft und sein Vortrag vollständig. Das Adagio überhäuft er eben nicht zu viel mit willkürlichen Verzierungen: dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit der grössten Feinigkeit heraus. Das Allegro sang er mit vielem Feuer und wusste er die laufenden Passagen mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf eine angenehme Art heraus zu stossen. Seine Gestalt war für das Theater sehr vortheilhaft und die Action natürlich. Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser, als die von einem Liebhaber. Matteo Berselli hatte eine angenehme, doch etwas dünne, hohe Sopranstimme, deren Umfang sich vom eingestrichenen *c* bis ins dreigestrichene *f* mit der grössten Leichtigkeit erstreckte. Hierdurch setzte er die Zuhörer mehr in Verwunderung, als durch die Kunst des Singens. Im Adagio zeigte er wenig Affekt, und im Allegro liess er sich nicht viel in Passagen ein. Seine Gestalt war nicht widrig, die Action aber auch nicht feurig. Die Santa Stella Lotti, Ehegenossin des Capellmeisters Lotti, hatte eine völlige starke Sopranstimme, gute Intonation und guten Trillo. Die hohen Töne machten ihr einige Mühe. Das Adagio war ihre Stärke. Das Tempo rubato habe ich von ihr zum erstenmale gehört. Sie machte auf der Schaubühne eine sehr gute Figur und ihre Action war besonders in erhabenen Charakteren unverbesserlich.« Schon hier sehen wir, dass die berühmten Sänger jener Zeit nicht vollkommen waren; der Eine besass, was dem Andern versagt war; auch damals gab es Sänger, denen die Höhe Mühe machte oder die zwar viele Höhe hatten, aber dafür wenig Affekt im Vortrag u. s. w. — Alles so, wie heute. Wir wollen Quantz weiter hören. »Gaetano Orsini, einer der grössten Sänger, die jemals gewesen, hatte eine schöne, egale und rührende Contraaltstimme von einem nicht geringen Umfange; eine reine Intonation, schönen Trillo und ungemein reizenden Vortrag. Im Allegro articulirte er die Passagen, besonders die Triolen, mit der Brust, sehr schön. Und im Adagio wusste er, auf eine meisterhafte Art, das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, dass er sich dadurch der Herzen der Zuhörer im höchsten Grade bemeisterte. Seine Action war leidlich; und seine Figur hatte nichts widriges.« »Domenico hatte eine der schönsten Sopranstimmen, die ich jemals gehört habe. Sie war völlig durchdringend und rein intonirt, im Uebrigen aber sang und agirte er eben nicht mit sonderlicher Lebhaftigkeit.« Von Braun, einem Deutschen, heisst es: »er war ein angenehmer Baritonist, welcher besonders das Adagio so rührend ausführte, als man irgend von einem braven Contraaltisten hatte erwarten können.« »Die Tesi war von der Natur mit einer männlich starken Contraaltstimme begabet. Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie mehrentheils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pflieget. Jetzo aber (1725) hatte sie über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war ausserordentlich weitläufig. Hoch oder tief zu singen, machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagen waren eben nicht ihr Werk. Durch die Action aber die Zuschauer ein-

zunehmen, schien sie geboren zu sein, absonderlich in Mannesrollen: als welche sie, zu ihrem Vortheile, fast am natürlichsten ausführte.« Diese Specialität hat also der altitalienischen Periode auch nicht gefehlt. Von Sängern, die Quantz in Venedig hörte, urtheilte er nicht übermässig günstig. »Der Cavalier Nicolino, ein Contraalt, und die Romanina, eine tiefe Sopranistin, waren beide mittelmässig im Singen, aber vortreffliche Acteurs. Der berühmte Tenorist Paita hatte eine nicht gar starke, doch angenehme Tenorstimme, welche zwar von Natur nicht so schön und egal gewesen sein würde, wenn er nicht selbst, durch die Kunst, die Bruststimme mit der Kopfstimme zu vereinigen gewusst hätte. Seine Art zu singen war im Adagio meisterhaft, sein Vortrag rührend und die Auszierungen vernünftig. Das Allegro sang er eben nicht mit dem grössten Feuer, doch aber auch nicht matt. Mit vielen Passagien gab er sich nicht ab. Seine Action war ziemlich gut.« Wie ganz anders lautet das Urtheil über den berühmtesten Sänger jener Zeiten, über Farinelli. »Farinello (mit seinem eigenen Namen Carlo Broschi) hatte eine durchdringende, völlige, dicke, helle und egale Sopranstimme, deren Umfang sich damals (1726) vom ungestrichenen *a* bis ins dreigestrichene *d* erstreckte, wenige Jahre hernach aber sich in der Tiefe noch mit einigen Tönen, doch ohne Verlust der hohen vermehret hat: dergestalt, dass in vielen Opern eine Arie, meistens ein Adagio, in dem Umfange des Contraalts, und die übrigen im Umfange des Soprans für ihn geschrieben worden. Seine Intonation war rein, sein Trillo schön, seine Brust, im Aushalten des Athems, ausserordentlich stark, und seine Kehle sehr geläufig, so dass er die weitentlegensten Intervalle geschwind und mit der grössten Leichtigkeit und Gemässheit herausbrachte. Durchbrochene Passagien machten ihm, sowie alle andern Läufe, gar keine Mühe. In den willkürlichen Auszierungen des Adagios war er sehr fruchtbar. Das Feuer der Jugend, sein grosses Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, dass er dann und wann zu verschwenderisch damit umging. Seine Gestalt war für das Theater vortheilhaft: die Action aber ging ihm nicht sehr von Herzen.« »Carestini hatte damals (1726) eine starke und völlige Sopranstimme, welche sich in den folgenden Zeiten, nach und nach, in einen der schönsten, stärksten und tiefsten Contraalte verwandelt hat. Damals erstreckte sich ihr Umfang ohngefähr vom ungestrichenen *b* bis ins dreigestrichene *c*, aufs höchste. Er hatte eine grosse Fertigkeit in den Passagien, die er, der guten Schule des Bernacchi gemäss, so wie Farinello, mit der Brust stiess. Er unternahm in willkürlichen Veränderungen sehr vieles, meistentheils mit gutem Erfolg, doch auch bisweilen bis zur Ausschweifung. Seine Action war sehr gut, und so wie sein Singen, feurig. Nach der Zeit hat er im Adagio noch sehr zugenommen.« Wir knüpfen an dies letztere Urtheil eine Bemerkung. Man beachte wohl, dass Carestini zuerst Sopranist, später Altist war. Will man nun nicht annehmen, dass auch Bernacchi, der berühmteste Gesangslehrer aller Zeiten, eine Stimme zu verkennen und falsch zu behandeln im Stande war, so muss man doch zugeben, dass solche Phänomene der Variabilität einer Stimme vorkommen. Carestini konnte eben Beides sein, Sopranist und Altist, je nachdem er das tiefe oder das hohe Stimmregister mehr bevorzugte; so lange er das erstere bei sich noch nicht entdeckt oder entwickelt hatte, war er Sopranist; nach der Entdeckung der eigentlichen Bruststimme zog er es vor, Altist zu sein. Auch von einem nicht ganz reinlichen, aber sonst doch tüchtigen Sänger berichtet Quantz. »Antonio Pasi hatte eine gefällige Sopranstimme, deren Umfang sich aber nicht bis in die äusserste Höhe erstreckte. Seine Art das Adagio zu singen war meisterhaft, und sein Vortrag bündig. Die hohen Töne machten ihm einige Mühe, und sprachen nicht allemal gleich an: wodurch die Reinigkeit der Intonation dann und wann etwas mangelhaft wurde. Zum Allegro fehlte ihm die Leichtigkeit der Kehle.« Von Paris ist Quantz nicht sehr erbaut. »Ungeachtet mir der französische Geschmack eben nicht unbekannt war, und ich ihre Art, zu spielen, sehr wohl

leiden konnte: so gefielen mir doch, in ihren Opern, weder die aufgewärmten, noch abgenutzten Gedanken ihrer Componisten, und der geringe Unterschied zwischen Recitativ und Arien; noch das übertriebene und affectirte Geheul ihrer Sänger und besonders ihrer Sängerinnen. An schönen Stimmen fehlte es den französischen Sängerinnen eben nicht, wenn sie dieselben nur recht zu brauchen gewusst hätten. Auch die Stimmen der Mannspersonen so wie sie die Natur gegeben hatte, waren nicht schlecht.« In London hörte Quantz die Cuzzoni und Faustina Hasse. »Die Cuzzoni hatte eine sehr angenehme und helle Sopranstimme, eine reine Intonation und schönen Trillo. Der Umfang ihrer Stimme erstreckte sich vom eingestrichenen *c* bis ins dreigestrichene *c*. Ihre Art zu singen war unschuldig und rührend. Ihre Auszierungen schienen wegen ihres netten, angenehmen und leichten Vortrags nicht künstlich zu sein: indessen nahm sie durch die Zärtlichkeit desselben doch alle Zuhörer ein. Im Allegro hatte sie bei den Passagien eben nicht die grösste Fertigkeit; doch sang sie solche sehr rund, nett und gefällig. In der Action war sie etwas kalt-sinnig; und ihre Figur war für das Theater nicht allzu sehr vortheilhaft. Die Faustina hatte eine zwar nicht allzuhelle (vielleicht also das angeblich erst in diesem Jahrhundert von Duprez erfundene Timbre obscure), doch aber durchdringende Mezzosopranstimme, deren Umfang sich damals vom ungestrichenen *b* nicht viel über das zweigestrichene *g* erstreckte (auch dies spricht für T. obscure), nach der Zeit aber sich noch mit ein paar Tönen in der Tiefe vermehret hat. Ihre Art zu singen war ausdrückend und brillant (un cantar granito). Sie hatte eine geläufige Zunge, Worte geschwind hinter einander und doch deutlich auszusprechen, eine sehr geschickte Kehle und einen schönen und fertigen Trillo, welche sie, mit der grössten Leichtigkeit, wie und wo sie wollte, anbringen konnte. Die Passagien mochten laufend oder springend gesetzt sein, oder aus vielen geschwinden Noten auf einem Tone nach einander bestehen, so wusste sie solche, in der möglichsten Geschwindigkeit, so geschickt heraus zu stossen, als sie immer auf einem Instrumente vorgetragen werden können. Sie ist unstreitig die erste, welche die gedachten, aus vielen Noten auf einem Tone bestehenden Passagien, im Singen, und zwar mit dem besten Erfolge, angebracht hat. Das Adagio sang sie mit vielem Affekt und Ausdrucke; nur musste keine allzutaurige Leidenschaft, die nur durch schleifende Noten oder ein beständiges Tragen der Stimme ausgedrückt werden kann, darin herrschen. Sie hatte ein gut Gedächtniss in den willkürlichen Veränderungen und eine scharfe Beurtheilungskraft, den Worten, welche sie mit der grössten Deutlichkeit vortrug, ihren gehörigen Nachdruck zu geben. In der Action war sie besonders stark; und weil sie der Verstellungskunst in einem hohen Grade mächtig war und nach Gefallen, was für Mienen sie nur wollte, annehmen konnte, kleideten sie sowohl die ernsthaften, als verliebten und zärtlichen Rollen gleich gut: mit einem Worte, sie ist zum Singen und zur Action geboren.« Wenn oben gesagt wurde, dass aus den Compositionen sich der Gesangstyl einer Zeit in der Hauptsache erkennen lässt; so zeigen die Bemerkungen von Quantz dem Leser, dass dieser Satz doch nur unter einer gewissen Einschränkung wahr ist, nämlich insofern dabei abgesehen wurde von den »willkürlichen Veränderungen und Ausschmückungen«, welche für die Gesangkunst zu den Zeiten Farinelli's und Bernacchi's besonders charakteristisch waren. In diesen Veränderungen feierte nicht blos die musikalische Bildung, worin die Castraten des vorigen Jahrh. den Sängern des heutigen im Ganzen überlegen waren, sondern auch die technische Virtuosität der damaligen Sänger ihre höchsten Triumphe. Auch der massvoll geschriebene und sachlich unterscheidende Bericht von Quantz, der wohlthuend von andern mehr dilettantisch klingenden Mittheilungen über dieselbe Epoche absticht, wird gewiss eine hohe Meinung von der italienischen Gesangkunst während der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. erwecken; aber Eines ruft doch schon beim Lesen einen unangenehmen, fast widrigen Eindruck hervor: im Vordergrund der ganzen Gesell-

schaft stehen die Herren Sopranisten und Altisten. Es ist und bleibt das Zeitalter des Castratengesangs, also das Zeitalter der unfreien, unter einem Wust von Vorurtheilen noch darnieder gehaltenen Gesangkunst: die Sitten waren noch nicht verfeinert genug, um dem weiblichen Geschlecht das unbedingte Heimathsrecht auf dem Theater zu gestatten. Nun hatte dieser Castratengesang auch seine Vortheile. Denn es verband sich die männliche Lebendigkeit des Geistes mit einem biegsameren und klangvolleren Tonmaterial, als es das männliche ist: die ein- und zweigestrichene Oktave, die ja auch der Violine, dem königlichen Instrumente, eignet, ward nun den Männern zum Eigenthum; was Wunder, dass sie eine grössere Virtuosität, eine grössere Klangfülle zu erreichen vermochten, als die heutigen Sänger und Sängerinnen es im Stande sind, da jenen die vortheilhafte Stimmlage, diesen die Ueberlegenheit des männlichen Geistes fehlt. Die Erziehung der Castraten für Musik und Gesang begann im frühen Knabenalter und wurde weder durch Mutation noch durch andere Studien unterbrochen, ruhig und systematisch zu Ende geführt; heute, wo der Beruf zum Sänger sich immer erst nach vollendeter Geschlechtsreife entscheidet, muss die Ausbildung nach Möglichkeit beschleunigt werden. Der Castrat, der ein so grausames Opfer seiner Kunst hatte bringen müssen, fand kein anderes Lebensglück weiter, als in ihr; ein hinreichendes Motiv, um seinen Ehrgeiz und seine Arbeitskraft nach dieser Richtung hin auf das Aeusserste zu spannen. Das Alles sind Vortheile; auf der andern Seite wird aber — wir lassen das Moralische ganz unberücksichtigt — die nothwendigste Grundlage des G.'s, die wahrhafte menschliche Empfindung, preisgegeben. Die Castratenkehle ist eine verstümmelte Kehle, ein künstlich, ja gewaltsam hergerichtete Instrument. Wenn der G. sich dadurch von der Instrumentalmusik unterscheidet, dass er die Beziehung der Musik zu dem realen Seelenleben herstellt, so ist der Castrat gar nicht im Stande, dieser Beziehung vollen Ausdruck zu geben, weil er, der scheusslich verstümmelte Mensch, das gesunde Empfinden gar nicht kennt. Der Castratengesang ist darum so weit entfernt, dem wirklichen Wesen des Gesanges zu genügen, dass er vielmehr nur als eine Art Uebergangsstufe von der Instrumental- zur Vocalmusik gelten kann, als eine Ausbildung der Menschenstimme nach ihrer bloss äusserlichen, instrumentalen Seite; das Zeitalter des wahren G.'s kann erst von dem Augenblick an datirt werden, als die Castraten von der Bühne verschwanden. Trotz vieler berühmten Sängernamen hat indess keine spätere Periode einen so glänzenden Nachruf hinterlassen, als das von Quantz geschilderte Zeitalter Bernacchi's. Namentlich gegenwärtig werden die Klagen über den Verfall der Gesangkunst immer lauter; und wenn zu der Zeit Rossini's auch freilich die italienische Schule einen neuen Aufschwung nahm, indem sie sich dabei meist an Aufgaben bewährte, die der äusserlichen Seite der Gesangkunst zugewandt waren, so ist neuerdings auch der italienische G. im Verfall begriffen. Wir haben zu untersuchen, welche Ursachen diese Erscheinung haben mag. Wie die gesammte Opernliteratur, an welcher die Herrlichkeit des Castratengesangs zu Tage kam, durch Gluck's Schöpfungen und die andern, welche darauf folgten, in Vergessenheit gebracht worden, so hat sich auch der G. selbst in ganz neuen Bahnen zu entwickeln angefangen. An die Stelle der äusserlichen Schablone und der übermässigen Kunstfertigkeit trat der Ausdruck der Empfindung und des Charakters; so kam es zunächst, dass der G. mehr als ein Geschenk der Natur, als eine Gabe des lebhaften Gefühls, denn als eine Kunstübung betrachtet werden konnte; ausserdem wurden, wie schon oben bemerkt wurde, die vieljährigen Gesangsstudien durch die Verbannung des Castratengesangs zu einer Unmöglichkeit; endlich aber — und dies ist das Wichtigste — über den grossen Musikern traten die Sänger, welche bis dahin der eigentliche Mittelpunkt der Opernbühne gewesen waren, in den Hintergrund. An Feinheit des Geschmacks und in der Subtilität der Ausführung kamen wahrscheinlich die Sänger aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. denen der ersten nicht gleich; in

der unmittelbaren Wärme des Ausdrucks werden aber diejenigen, die an Gluck und Mozart sich heranbildeten, eben so wahrscheinlich ihren Vorgängern überlegen gewesen sein. Im Ganzen blieb noch lange eine grosse musikalische Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit den Sängern zu eigen. Gerade je weniger sie sich auf Feinheiten einliessen, um so fester blieben sie in allem Wesentlichen; in den zwanziger Jahren dieses Jahrh. verlieh die Eleganz Rossini's der Gesangskunst einen neuen Glanz; seitdem sind eigenthümliche Umstände eingetreten, welche ihr verderblich zu werden zunächst den Anschein haben. Es entwickelte sich der moderne dramatische Styl und der romantische Styl in der Lyrik. Manches, was in diesen Richtungen aufgetaucht ist, überschreitet die natürlichen Grenzen des G.'s; die Leidenschaften werden weiter getrieben, als es die Gesetze der Schönheit gestatten. Die Sucht, immer stärker zu instrumentiren, unterdrückt das Vermögen der Stimme; die immer grösser werdenden Bühnenräume sind ebenfalls dem Wohllaut verderblich; vor Allem aber hat die Tenor- und Altstimme unter dem fast krankhaften Bestreben der Componisten, ihr nach Tiefe und Höhe des Stimmumfangs Ungebührliches zuzumuthen, erheblich Schaden gelitten. Einzelne besonders bevorzugte Individuen, welche mit diesem oder jenem noch nicht gehörten Ton Effekt machen konnten, gaben die Veranlassung dazu; sofort wurde der neugewonnene Ton ein Modeartikel; jeder spätere Componist glaubte dasselbe Recht auf diesen Ton zu haben; und was einem Sänger gelungen war, daran mussten sich nun tausend folgende erfolglos abquälen und mit solcher Quälerei zugleich ihre guten Töne verderben. Weniger übel erging es der Sopran- und Bassstimme, obgleich auch hier die überhand nehmende Neigung, das weibliche Geschlecht zu emancipiren, zu dem Kokettiren mit männlichen Brusttönen führte, wodurch der Ton der Demi-monde sich auch in der Gesangsmethode einbürgerte. Wenn wir indess aus den letzten dreissig Jahren uns der Namen Jenny Lind, Pauline Viardot-Garcia, Pauline Lucca, Mathilde Mallinger, Adeline Patti, Amalie Joachim, Roger und Stockhausen erinnern, so glauben wir nicht Ursache zu einer allzutrüben Auffassung zu haben. Vielmehr ergibt eine speciellere Vergleichung der eben genannten Gesangs-Celebritäten mit denen früherer Zeit, dass wir in einer aufsteigenden Periode uns befinden. Die bedeutenden Sänger neuerer Zeit begnügen sich nicht mehr mit der blossen musikalischen Tüchtigkeit, mit angenehmem oder starkem Stimmklang, mit den nothwendigsten Nüancen des Vortrags, sondern es ist das Streben erkennbar, das geistige Element immer tiefer mit dem Stimmklang zu durchdringen und dem letztern die feinsten Modulationen abzugewinnen, um theils den musikalischen Organismus in seinen subtilsten Verzweigungen, theils die Poesie des Worts zu vollkommener sinnlicher Erscheinung zu bringen. Wenn es bis jetzt auch nur einzelne Gesangskräfte sind, die sich dieser Kunst bemächtigt haben, so sind sie es doch, welche allein die grossen Wirkungen hervorbringen; und die guten und zuverlässigen Sänger von ehemals würden den ersten Platz heute nicht mehr einzunehmen im Stande sein, der ihnen früher zufiel. Daraus scheint hervorzugehen, dass wir am Beginn einer Periode der höchsten Gesangverfeinerung stehen, die sich aber von der Bernacchi'schen, welche die Biegsamkeit des Tons mehr nach der bloss instrumentalen Seite cultivirte, durch die höchste geistige Biegsamkeit unterscheiden wird. Der Charakter der modernen Musik mit ihrer vielgestaltigen Modulation und ihrem Farbenreichthum drängt dahin; wir leben in dem Zeitalter, wo die Virtuosität der Klangfarbe, welche der frühere Gesang kaum kannte, das herrschende Element wird. Um diesen Schatz ganz zu heben und in immer weitere Kreise zu verbreiten, wird aber die Beihülfe des Staats — oder sagen wir, des Reichs — kaum zu umgehen sein. Die heutige Gesangausbildung leidet unter der jagenden Unruhe des Zeitalters, das den Dampf und den elektrischen Telegraphen erfunden hat. Wenn ein Castrat am Anfang des achtzehnten Jahrh. seine 10 Jahre sich für den Gesang vorzubereiten Zeit hatte, so bildet sich eine heutige Conservatoriums-Schülerin

ein, dass sie nach 70 Lectionen reif sein könne, eine Stelle als Primadonna bei einem Hoftheater einzunehmen. Das ist keine Uebertreibung. Denn bei unsern Musik-Conservatoriën pflegen drei Damen gemeinschaftlich zwei Stunden die Woche zu bekommen; dies giebt, wenn man die Ferien und die Unpässlichkeiten abrechnet, 70 Stunden jährlich. Da nun aber drei Damen an diesen 70 Stunden participiren, so hat jede Einzelne von ihnen erst nach drei Jahren volle 70 Stunden unter der Aufsicht des Lehrers gesungen und will in dieser Zeit nicht nur schön singen gelernt, sondern auch 15 grosse Particen — so vieler bedarf es in der Regel zum Antritt eines Engagements — einstudirt haben. Solche unglaubliche Ansprüche können natürlich nicht erfüllt werden; aber im Ganzen ergibt sich doch daraus eine zu grosse Hast im Unterricht. Der Lehrer hat nicht die Ruhe, sich bei jeder Kleinigkeit so lange aufzuhalten, als es im Interesse der Sache nothwendig wäre, und die Vorübungen gründlich genug anzustellen; und selbst wenn dies geschieht, so fehlt ihm das Gefühl der Musse, das so unendlich fruchtbar in der Hervorbringung von manchen kleinen Uebungen ist, die nicht durchaus nothwendig, aber sehr nützlich sind. Der sorgfältigere und kräftigere Unterricht ist derjenige, bei dem es nicht so überaus eilig zugeht; das liegt aber nicht im Geist unseres Zeitalters. Mehr als drei Jahre können zur Ausbildung für die Bühne im Allgemeinen nicht verwandt werden; mehr als zwei Stunden täglich darf kein Sänger sein Organ gebrauchen (und auch dieser Zeitraum kann nur als Maximum gelten); zwei wöchentliche Stunden unter Aufsicht des Lehrers werden als das normale Maass gelten können, wenn die häusliche Uebung zu der Unterrichtszeit in dem richtigen Verhältniss stehen soll. Das zu lösende Problem besteht nun darin, dass der angehende Sänger die drei Jahre, die ihm gegeben sind, ganz und voll zu seiner Gesangsbildung verwende, ohne doch mehr als zwei Stunden täglich zu singen; indem er alle andern Fächer, die zu seiner Gesangsbildung beitragen können (Theorie der Musik, Clavier, Violine, Cello, Theorie des Gesangs, Italienisch, Declamation, Plastik, Kenntniss der schönen Literatur, namentlich der lyrischen und dramatischen, schauspielerische Uebungen u. s. w.), mit hineinzieht. Die meisten heutigen Sänger werden viel zu einseitig ausgebildet, um volle Künstler zu werden; nur eine vollständige Durchdringung mit der Kunst nach allen ihren Richtungen hin, nur ein vollständiges Hinausdrängen des bürgerlichen Alltagsmenschen durch Ueberhäuftsein mit künstlerischer Thätigkeit kann uns künstlerische Sänger erziehen. Der angehende Sänger muss während der drei Jahre seines Studiums vom Morgen bis Abend im Aether der Kunst leben, so dass dies seine ganze Welt wird; dann ist etwas zu erwarten. Dazu kann aber nur der Staat helfen, indem er freigebig spendet, wo Talent vorhanden ist; denn der Einzelne wird in den allerseltensten Fällen die Geldmittel besitzen, die zu einer Ausbildung, wie sie uns vorschwebt, nothwendig wären. — Noch einen Umstand haben wir als charakteristisch für den Zustand des G.'s und insbesondere des Gesangunterrichts in unserer Zeit hervorzuheben. Im Wesentlichen ist der G. ein unbewusstes Erzeugniss unseres Gefühls, unserer Phantasie. Wie wir gehen, essen und trinken lernen, ohne uns um den Muskelapparat, den wir dabei in Thätigkeit setzen, zu bekümmern, so reden und singen wir nach unserm Gefühl, ohne zu wissen, wie wir es anfangen. Schon die Natur bringt dabei Correcturen hervor. Indem unser Gefühl sich veredelt, vervollkommen wir unser Singen, rein von Innen heraus; oder, wenn wir uns, wie das in der Regel vorkommt, darüber täuschen und uns einbilden, viel schöner zu singen, als es wirklich der Fall ist, so belehrt uns der Eindruck, den wir auf Andere machen, indem uns diese entweder geradezu die Wahrheit sagen oder durch ihr Stillschweigen zu erkennen geben, dass ihnen unsere Leistung nicht sonderlich zugesagt hat, eines Besseren. Wir werden dann aufmerksamer auf uns, ahmen Andere nach, welche Beifall finden; und in diesem Zustande mag es denn wohl auch zuerst sein, dass wir über den Mechanismus der Stimme nachzudenken beginnen und, anstatt von Innen heraus, von Aussen uns des schönen

Gesangs zu bemächtigen suchen. Es liegt nun auf der Hand, dass dies von Aussen her nie ganz möglich sein wird, selbst wenn uns der Stimmorganismus in allen seinen Theilen, wie ein vom Menschengenies erfundenes Uhrwerk, durchsichtig wäre und wenn wir alle die kleinen vielverzweigten Muskeln, welche dabei thätig sind, jeden einzeln in voller Gewalt hätten. Denn im Allgemeinen würden wir wohl auf diesem Wege dahin gelangen können, schön zu singen; aber für die in jedem einzelnen Fall richtige Anwendung des so Gelernten würde es uns nicht das Mindeste nützen können; wir werden vielmehr immer wieder auf das verfeinerte Kunstgefühl und auf die unmittelbare Wirkung, welche dasselbe durch die magische Gewalt des Willens auf die Muskeln des Körpers übt, d. h. auf das Singen von Innen heraus, als auf das Wesentliche zurückgeführt. Und wenn der Anatom uns bis auf den tausendsten Theil des Millimeter ausgerechnet hätte, bis zu welcher Länge für jeden einzelnen Ton der Scala die Stimmbänder des Basses, des Tenors u. s. w. gespannt sein müssen, was würde das nützen? Kein Mensch hätte darüber eine Gewalt. Er muss den Ton mit absoluter Schärfe vorstellen, und sodann ist es die Schärfe der Vorstellung, welche auf eine uns unbewusste Weise oft schon bei dem Anfänger ganz genau und schon im ersten Augenblick die richtige Spannung der Stimmbänder sich schafft. Aber das Singen von Innen heraus ist nicht unfehlbar; daraus entsteht das Verlangen nach einer Kenntniss der äussern Bedingungen, welchen der schöne Gesang unterworfen ist; die physiologische Kenntniss der menschlichen Stimme ergiebt sich also als eine sehr wichtige Hilfs-Wissenschaft für den Sänger und namentlich für den Gesanglehrer. Schon seit alten Zeiten haben sich Sänger und Gesanglehrer ihre Hypothesen darüber gebildet, über Tonansatz, Stimmregister, Mundöffnung, Zungenhaltung, Athmen u. s. w. — Hypothesen, die bei dem vollständigen Mangel an wissenschaftlicher Behandlung des Gegenstandes, sehr mangelhaft waren, sich aber mit manchen Abweichungen im Einzelnen traditionell von Geschlecht zu Geschlecht forterbten. Seit etwa dreissig Jahren hat sich die Physiologie ernstlicher mit dem menschlichen Stimmorgan zu behandeln angefangen; und es ist nun das Charakteristische für den Gesangunterricht der Gegenwart, dass die alten Hypothesen zu wanken beginnen und den neuen Anschauungen Platz machen, ohne aber dass etwas Entscheidendes, Anerkanntes, Bahnbrechendes bis jetzt daraus hervorgegangen ist. Die Physiologen stehen in der Regel dem Kunstgesang zu fern, um ihre Untersuchungen nach dieser Seite hin vollkommen nutzbar machen zu können, wie denn z. B. der sorgfältigste Specialist auf diesem Gebiet allein durch den leidenschaftlichen Eifer, mit dem er das Gaumen-R vertheidigt, bei jedem Kenner des Kunstgesanges Misstrauen erweckt. Die Gesanglehrer, welche selbst zu physiologischen Combinationen ihre Zuflucht nehmen, sind meist wissenschaftlich zu dilettantisch gebildet, um Richtiges vorzutragen. Manuel Garcia, der geniale Erfinder des Kehlkopfspiegels, ist vielleicht am weitesten in der Verschmelzung der physiologischen Beobachtung mit dem unmittelbaren Gefühl für schönen G. gedrungen; aber auch sein Standpunkt ist heute überholt, und manche unhaltbare Ansicht über Stimmregister, Klangfärbungen u. s. w. ist die Folge davon gewesen. So leben wir heute in einem Zeitalter des Suchens und der Skepsis; die Ansichten gehen unendlich weit auseinander; je ernster es Einer nimmt, desto mehr ist er geneigt, sich seine eigene meist sehr unzureichende Theorie zu bilden; und von jenen bürgerlichen Vorstellungen an, die sich etwa mit den medicinischen Kenntnissen eines alten Schäfers vergleichen lassen, bis zu den complicirtesten, aber dennoch unfertigen Gebilden ist jede Richtung in der heutigen Gesanglehrerwelt vertreten. Als Hülfswissenschaft ist nun aber die physiologische Erkenntniss des Stimmorgans nicht zu entbehren; wir müssen also weiter suchen, bis wir gefunden haben. Es scheint, dass wir uns dem Ziel nähern. Merkel, der Verfasser der umfangreichen *Anthropophonik*, hat in seinem neuesten Werk (*der Kehlkopf*, Leipzig, J. J. Weber, 1873) sich in mehreren wesentlichen Punkten den in der Gesang-

welt herrschenden Ansichten erheblich genähert und eine physiologische Begründung für dasjenige, was hier als richtig empfunden wird, zu geben gesucht. Wenn auch noch nicht der Gegenstand als abgeschlossen betrachtet werden kann, so scheint hier doch ein Werk vorzuliegen, das beanspruchen darf, als Vereinigungspunkt für die verschiedenartigsten Bestrebungen und Untersuchungen längere Zeit hindurch zu gelten.

G. E.

Gesangbuch nennt man die Sammlung der in einer Kirchengemeinde zum praktischen Gebrauche bestimmten religiösen Dichtungen. Man theilt die Gesangbücher nach dem ihnen zuertheilten Zweck in öffentliche und in Privatgesangbücher, je nachdem sie in eine oder mehrere Kirchen eingeführt oder nur für die häusliche Andacht, nicht für den allgemeinen gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sind. Der deutsche evangelische Kirchengesang der Gemeinde ist eine Frucht und Schöpfung der Reformation Luther's, der selbst Dichter geistlicher Lieder (37, ausser einigen ungewissen) war und auch zu einigen, wenigstens zu dreien unbestritten («Jesaia dem Propheten», «Wir glauben All'» und «Ein' feste Burg») die Singweisen (Melodien) erfunden hat. Er überragt in dieser Hinsicht die Reformatoren Zwingli und Calvin, wie denn überhaupt die reformirte Kirche an Liedern und Choralweisen viel ärmer ist, als die lutherische. Die Thatsache, der Schöpfer des deutschen Kirchengemeingegesanges zu sein, ist dem Wittenberger Reformator zwar häufig abgesprochen worden mit Berufung auf einzelne Beispiele solchen Gesanges vor ihm, allein mit Unrecht, da jene Beispiele, wie z. B. des Peter von Dresden (*Petrus Dresdensis*), gestorben 1440 in Prag, welcher einige halb deutsche, halb lateinische Lieder dichtete, vereinzelt waren und niemals allgemeinen Eingang in die Kirche fanden. Der lateinische Kirchengesang des Chores wurde durch sie nicht aufgehoben. Höchstens kann das Vorbild des Johann Huss als maassgebend für Luther citirt werden, da der Erstere unter den böhmischen Brüdern den Kirchengesang in böhmischer Sprache eingeführt und die erste, jetzt noch vorhandene Sammlung böhmischer geistlicher Lieder veranlasst hatte, die 1531 von dem Pfarrer Mich. Weiss zu Jungbunzlau in's Deutsche übersetzt worden ist. Dieselbe war 400 Gesänge stark; jedoch sind davon nur zwei in spätere Gesangbücher gekommen. Nach Luther stieg die Zahl der evangelischen, für die ganze Gemeinde bestimmten Kirchenlieder im Laufe der Zeit bis zu einer enormen Ziffer; um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts wurden aus diesem Vorrathe bereits verschiedene Sammlungen herausgeschöpft, die mit revidirtem und zeitgemäss verändertem Texte ganzen Bezirken oder einzelnen grösseren Städten für den gottesdienstlichen Gebrauch vorgeschrieben wurden, so dass man jetzt auch Legionen von verschiedenen kirchlich anerkannten Gesangbüchern in Deutschland hat; im Grossherzogthum Sachsen-Weimar allein z. B. sind gegenwärtig nicht weniger als acht verschiedene Gesangbücher eingeführt, von denen jeder Bezirk sein eigenes besitzt. Aus den Massen von Gesangbüchern wird am Besten die steigende Zahl der evangelischen Kirchenlieder klar. Während nämlich das erste deutsche Gesangbuch, das Wittenberger vom J. 1524, nur acht Lieder enthielt, hatte das Erfurter Euchiridion von 1525 schon 37, das Klug'sche von 1533 schon 52, das Köpfl'sche von 1544 148, das Dresdner von 1593 241 mit nicht weniger als 180 Melodien und das Lüneburger von 1686 2056 Lieder mit 100 grösstentheils ganz neuen Melodien. Nach Thilo's Tabellen waren 1545 bereits 145 verschiedene Sammlungen allein von Luther's Liedern erschienen. Grosse Verwirrung richtete in dem Kirchengesange die Entwicklung der Musik überhaupt an, welche zur Zeit der Reformation sich noch in den alten Kirchentönen bewegte; die letzteren gaben den Chorälen eine später unerreicht gebliebene Einfachheit, Erhabenheit und Feierlichkeit. Schwungvoll hebend und belebend trat dazu der Rhythmus. Fast gleichzeitig mit dem Falle der Kirchentönen fiel auch der Gebrauch, im mehrstimmigen Gesange die Melodie dem Tenor zu ertheilen, und Lucas Osiander gab in seinem Choralbuche (Nürnberg, 1586) grundsätzlich und zu-

erst die Melodie der Oberstimme nicht allein den neuen, sondern auch den alten Chorälen. Kunstgemäss verfuhr in dieser neuen Weise nach ihm der Meister Johannes Eccard. Bis 1687 aber noch blieben die Melodien in ihrer ursprünglichen rhythmischen Gestalt. In jenem Jahre erschien Wolfg. Karl Briegel's Darmstädter Gesang- und Choralbuch, in welchem der Rhythmus verwischt und abgestreift war. Aus Italien war auch bereits der Sologesang, das Recitativ, die chromatische Tonleiter, der Generalbass und die Instrumentalmusik in Deutschland eingewandert und äusserten ihre Einflüsse mehr zum Vortheil des Kunst- wie des Gemeindegesanges. Durch die sogenannten Halle'schen Pietisten mit ihren gefühlvollen Liedertexten und zärtlichen Melodien, die aus dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 in das von Freylinghausen (Halle, 1704 und 1714) übergingen und in Sachsen, Thüringen, Brandenburg und Württemberg Verbreitung fanden, schien sich der evangelische Kirchengesang heben zu wollen, aber jene Melodien waren arienmässig, meist in Moll gesetzt, ohne Rhythmus, zweistimmig und zu süsslich und tändelnd. Dagegen versprachen Gellert's Lieder mit ihren Melodien von Bach, Doles, Quantz, Hiller, Kühnau, Kirnberger, Haydn, Schicht, Beethoven u. s. w. das zu bewirken, was jene nicht vermocht hatten. Allein es geschah auch nicht in allgemeiner Weise, denn sie waren und wurden nicht alle kirchlich. Aber die Verfertigung und Einführung neuer Gesangbücher brach sich durch Gellert's Beispiel, dem die besten lyrischen Dichter folgten, immer mehr Bahn, und zählte schon der dänische Etatsrath Moser 1750 in seiner Sammlung 350 Gesangbücher und ein Register von über 50,000 Liedern, so würde man gegenwärtig ungefähr 100,000 Lieder mit 2000 Melodien in 800 verschiedenen Gesangbüchern zusammenrechnen können. — Zu Gellert's Zeit schied sich auch das Gesang- und Choralbuch in zwei verschiedene Bücher, während beides bis dahin in einem vereinigt gewesen war, wie es die Verwandtschaft der Sache mit sich brachte. Und beide Bücher wurden immer localer und relativer, während sie früher allgemein waren. Jedes Land, jede Stadt, ja, manches Dorf bekam sein eigenes (verschiedenes) Gesang-, bezüglich Choralbuch, mit Aenderung im Texte und in der Melodie, wie das weiter oben angeführte Beispiel aus Sachsen-Weimar belegt. Je nachdem die Kirchenbehörden in diesem ganzen Zeitraume bis zur Jetztzeit in dem Bestreben aufklärender Reinigung der Texte vorgingen oder nicht, haben manche Gemeinden schon ein zweites und drittes neues Gesangbuch empfangen oder das ursprünglich eingeführte behalten. Sind Gellert's »Oden und Lieder« (1757) als das erste der am meisten verbreiteten Privatgesangbücher anzusehen, so brach zuerst Zollikofer in dem im Vereine mit Chr. Fr. Weisse für die reformirte Gemeinde in Leipzig 1766 herausgegebenen Gesangbuche der dort verfolgten Richtung auch in den öffentlichen Gesangbüchern die Bahn. Diesem Beispiele folgten 1767 die reformirten Gemeinden in Bremen und Lüneburg, 1773 auch die protestantische Gemeinde in der Kurpfalz, 1778 die Domgemeinde zu Bremen, 1779 Braunschweig, 1780 Schleswig-Holstein, dann Berlin, 1782 Kopenhagen, Ansbach, Dresden, Hildburghausen, Gera und viele andere Gegenden und Orte. Indess war es erst einer noch späteren Zeit aufbehalten, Gesangbücher nach richtigen Grundsätzen zusammenzustellen, indem man eine Menge bisher unbeachtet gebliebener Kernlieder aufnahm, aus anderen Geschmacklosigkeiten und Widersinniges entfernte, ebenso solche Lieder, denen aller lyrischer Schwung abging. Bunsen, Grüneisen, Knapp, Stier, Stipp, Wackernagel u. A. haben für Anwendung dieser Grundsätze sehr verdienstlich gewirkt, sind aber, wo dieselben praktisch durchgeführt werden sollten, auch vielfach auf hartnäckigen Widerstand von Seiten derjenigen gestossen, die das Bisherige unter allen Umständen gewahrt wissen wollten und in diesem Sinne agitirten. Der sogenannte Gesangbuchstreit, welcher 1868 und später in verschiedenen Gegenden namentlich Preussens heftig loderte, war eine Folge dieses Zusammengerathens liberaler und orthodoxer, vernunftgemässer und glaubenbefangener Grundsätze und stellt fernere Kämpfe

in Aussicht. — Auch in der römisch-katholischen Kirche hat man in neuerer Zeit deutsche Gesangbücher eingeführt, z. B. das von Wessenberg für das Bisthum Constanz (1812) und das vom bairischen Domdechanten Boxleitner herausgegebene. Es scheint ausser Zweifel zu stehen, dass der seit 1873 in Deutschland sich mächtig ausbreitende Altkatholicismus ebenfalls dergleichen adoptiren wird. — Selbst für den reformirten jüdischen Cultus wurden neuerdings deutsche Gesangbücher von Johlson (1819), Kley (1821), Stern und Holdheim (1844) ausgearbeitet und in einigen grossen Gemeinden wie zu Breslau, Hamburg, Leipzig, Berlin, Frankfurt a. M. u. s. w. eingeführt. In Berlin hat man bereits zugleich mit der Orgel zwei solcher Gesangbücher angenommen: in der Reformgemeinde das von Stern und in der neuen Synagoge das von Horwitz. Die orthodox-jüdischen Gemeinden dagegen bekämpfen hartnäckig derartige den hebräischen Gottesdienst verändernde Neuerungen.

Gesanglehre ist der Inbegriff aller derjenigen Regeln, welche von der innigsten Verbindung der Musik und Sprache zu künstlerischem Zwecke handeln.

Gesanglehrer, s. Singlehrer.

Gesanglichter hiessen im deutschen Reiche zur Zeit des Mittelalters Spottlieder, die man bei Licht vor den Hausthüren schlecht beleumundeter Leute absang, diesen selbst zur Beschämung, Anderen zur Warnung.

Gesangmethode ist die Art und Weise, nach diesen oder jenen Kunstregeln singen zu lernen oder zu lehren. S. **Gesang**.

Gesangschule, s. Singschule.

Gesangsübungen oder **Singübungen**, s. **Solfeggien**.

Gesangton, s. **Vocalton**.

Gesangvereine, s. **Singvereine**.

Geschichte der Musik, s. **Musikgeschichte**.

Geschlecht, s. **Gattung**, **Genus**, **Klang-** oder **Tongeschlecht**.

Geschleift und auch **Geschweift** wird mitunter für **Gebunden** (s. d.) gebraucht.

Geschleifter Doppelschlag, s. **Doppelschlag**.

Geschlossener Kanon, s. **Kanon**.

Geschnellter Doppelschlag, s. **Doppelschlag**.

Geschmack (ital.: *gusto*, franz.: *goût*). Dieses Wort wird in der Kunst ziemlich gleichbedeutend mit »ästhetischer Schönheit« oder mit »Sinn für ästhetische Schönheit« gebraucht. Eine Speise, welche dem Geschmackssinn nichts bietet, wird als fade, reizlose verworfen; ebenso wird ein künstlerisches Gebilde, welches dem inneren Schönheitssinne keine Befriedigung gewährt, für werthlos erachtet. Aus dieser Parallele erklärt sich die figürliche Anwendung des Wortes G. Wie aber »G.« in seiner ursprünglichen Bedeutung ein durchaus Sinnliches bezeichnet, so wird es auch in der bildlichen Redeweise nur für das **Äussere**, für das sinnlich Ercheinende am **Kunstwerk**, nicht für den geistigen Inhalt desselben gebraucht. Von einem geschmackvollen Gedanken oder Gefühl kann man nicht sprechen, wohl aber von einem geschmackvollen Ausdruck Beider. Und ferner: wie beim Schmecken das Angenehme nur aus einem unmittelbaren Empfindungseindrucke entspringt, so beschränkt sich auch der ästhetische Geschmacksbegriff auf dasjenige Schöne, welches Gegenstand des unmittelbaren Eindrucks ist, und kann nicht auf das bezogen werden, was erst in Folge von Vernunftreflexionen als Schönes erkannt und gefühlt wird. Demgemäss wird z. B. in der Dichtkunst von geschmackvoller Versification, in der Baukunst von geschmackvoller Anordnung und Dekorirung, in der Malerei von geschmackvoller Färbung gesprochen — sämmtlich Schönheitsäusserungen, die in die Sinne fallen, die beim Sehen oder Hören unmittelbar empfunden werden. In Analogie hiermit kann in der Musik von G. in der Instrumentirung, oder in Läufen und Verzierungen die Rede sein: bei Ersterer handelt es sich um die äusserere Darstellung der musikalischen Gedanken, bei Letzteren um den äusserlichen Schmuck derselben. Hingegen wird weniger gut von geschmack-

voller Melodie oder Harmoniefolge gesprochen, denn diese Beiden sind zu sehr inhaltliche Momente der Composition, und ihre Schönheiten sind mehr seelische als sinnliche, sie bestehen zwar zum Theil auch in angenehmen Reizen für den Gehörsinn, zum wesentlicheren Theil jedoch in schönen Anregungen für das Gemüth. Wohl am häufigsten hört man G. im »Vortrage« erwähnen, und hier ist der Ausdruck sehr zutreffend, da der Vortrag ja nichts Anderes ist als das sinnliche Zur-Erscheinung-Bringen des Inhaltes; natürlich aber kann auch hier nur die äusserlichere Seite der Leistung gemeint sein: schöne Tonbildung, Abrundung, Eleganz u. s. w. W. W.

Geschränkte oder Geschweifte Wellen, s. Gebrochene Wellen.

Geschwänzt, s. Gestrichen.

Ges-Dur (ital.: *sol bemolle maggiore*, franz.: *sol bémol majeur*, engl.: *G. flat major*) ist diejenige der 24 Tonarten unseres modernen abendländischen Tonsystems, welche durch Transposition der Durtonart auf den Ton *Ges* als Grundton gebildet wird. Im von *C* aufsteigenden Quart- oder absteigenden Quintencirkel ist *Ges-Dur* die sechste Tonart (mit sechs ♭ Vorzeichnung). Als Haupttonart eines Tonsatzes selten gebräuchlich, wird diese Tonart meist durch das enharmonische *Fis-Dur* ersetzt und gewöhnlich nur im Laufe der Modulation und Ausweichung gebraucht. Sehr schön und zum Vortheil des Stimmklangs für den Tenor ist sie mitunter in neueren italienischen Opern, sowie in der Cantilene des Duetts im vierten Acte der »Hugenotten« von Meyerbeer angewendet. Der Durregel entsprechend, heisst die Scala von *Ges-Dur*: *G*♭, *A*♭, *B*, *C*♭, *D*♭, *E*♭, *F*. — Als man sich noch ästhetisirenden Studien über das Wesen der Tonarten hingab, glaubte man, und Schubart drückt dies am Prägnantesten aus, *Ges-Dur* verkünde: »Triumph in der Schwierigkeit, freies Athmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat«. Diese schönrednerische Phrase, über welche das citirte Beispiel aus den »Hugenotten« unbekümmert hinweggeht, fand ihre letzte Zuspitzung in Schilling's Universal-Lexikon.

Gese, Bartholomäus, s. Gesius.

Gesellschaftstänze sind solche Tänze, welche in geselligen Kreisen, auf Bällen u. s. w. zur Erheiterung und Unterhaltung ausgeführt werden, im Gegensatz zu den Kunst- oder Ballettänzen.

Gesicht der Orgel, dasselbe was Orgelfront (s. d.).

Gesichtspfeifen (franz.: *montres*), s. Frontpfeifen.

Gesius, Bartholomäus, thätiger deutscher Kirchencomponist aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts, war um 1600 Cantor zu Frankfurt a. O. und stammte aus Müncheberg. Er war zu seiner Zeit einer der fleissigsten und angesehensten Tonsetzer für die Kirche, so dass auch nach seinem um 1613 erfolgten Tode noch Werke von ihm gedruckt wurden. Seine Arbeiten erschienen überhaupt in der Zeit von 1588 bis 1624 und bestanden in einer Passion, zahlreichen mehrstimmigen Hymnen, Psalmen, Motetten, Messen und Kirchengesängen aller Art, unter letzteren viele Lieder von Luther, die G. als Choräle vier- und fünfstimmig setzte (Frankfurt a. O., 1600). Auch theoretische Schriften hat er verfasst, von denen die oft aufgelegte »*Synopsis musicae practicae*« (1609, 1615, 1640) bekannt geblieben ist.

Geslin, Filippo Marc-Antonio, französischer Musiklehrer, war 1788 in Rom geboren und machte als Schüler Pierre Galin's in Paris Propaganda für dessen Meloplasten (s. d.), den er auch während seiner Lehrthätigkeit in der französischen Hauptstadt zu einer gewissen Anerkennung brachte.

Ges-Moll (ital.: *sol bemolle minore*, franz.: *sol bémol mineur*, engl.: *G. flat minor*) ist die Transposition der Molltonart auf den Ton *Ges* als Grundton. Als Haupttonart des durch die vielen ♭ der Vorzeichnung erschwerten Lesens halber ungebräuchlich, wird sie meist durch die enharmonische Tonart *Fismoll* ersetzt und kommt höchstens nur als Ausweichungstonart dann und wann vor.

Gessinger, Georg Martin, berühmter deutscher Orgelbauer des 18. Jahr-

hunderts, lebte mit dem Titel eines fürstl. Anspach'schen Hof- und Landorgelbauers zu Rottenburg an der Tauber und war ein seiner Kunstfertigkeit wegen weit und breit gesuchter Meister. Seine Hauptwerke sind die vortrefflichen Instrumente in den Kirchen zu Langenburg im Hohenlohe'schen (1764) und zu Burgbernheim (1768).

Gessner, Johann Matthias, eifriger deutscher Musikdilettant und berühmter Humanist, geboren 1691 zu Roth bei Nürnberg, war Professor und Bibliothekar zu Weimar, von 1730 bis 1734 Rector der Thomasschule in Leipzig und starb als Bibliothekar der Universität zu Göttingen am 4. Aug. 1761. Seinen grossen Geschmack und seine ausgebreiteten Kenntnisse bekundete er auch vielfach in musikalischen Dingen.

Gestewitz, Friedrich Christoph, deutscher Componist und Dirigent, geboren am 8. Novbr. 1753 zu Prieschka im Meissen'schen, kam 1770 nach Leipzig und liess sich daselbst von seinem nachmaligen Schwager J. A. Hiller musikalisch ausbilden. In der Folgezeit fungirte er als Musikdirektor bei der Bondini'schen deutschen Schauspielgesellschaft und trat in derselben Eigenschaft 1790 an das italienische Hoftheater zu Dresden. Seine ersten Compositionen bestanden in einzelnen Arien und Chören, von denen Hiller einzelne in seine Sammlung von Arien und Duetten (Leipzig, 1780 bis 1783) aufnahm; ferner erschien eine Messe und eine Hymne G.'s im Druck, während andere Manuscript blieben. Im J. 1781 componirte er die einaktige Operette »Die Liebe ist sinnreich« und 1790 zu Dresden die italienische komische Oper »*L'orfanelle americana*«, aus welcher die Ouvertüre und eine Cavatine im Clavierauszuge erschienen sind, die Original-Partitur dagegen in der königl. Bibliothek zu Dresden sich befindet. Von seinen vielen Claviercompositionen ist nur eine Sonate bekannt geworden.

Gestohlenes Zeitmaass, s. *Tempo rubato*.

Gestrichen, eingestrichen, zweigestrichen u. s. w., s. Notenschrift und Tabulatur.

Gesualdo, Carlo, begabter italienischer Musikdilettant und Madrigalcomponist, geboren um 1650, war Fürst der neapolitanischen Herrschaft Venosa und ein Neffe des Cardinal-Erzbischofs von Neapel, Alfonso G. Sein Musiklehrer war Pomponio Nenna gewesen und zu der seitdem von ihm mit leidenschaftlicher Vorliebe betriebenen Musikübung trat ein bemerkenswerthes schaffendes Talent, das seinen Ausdruck in vielen meist fünfstimmigen Madrigalen fand, die als originell und überaus feinsinnig sich aus den erhalten gebliebenen derartigen Arbeiten des 16. Jahrhunderts vortheilhaft herausheben. Der ihnen eigenthümliche Charakter zarter Schwermuth macht sie ganz besonders interessant. Die ältesten Sammlungen derselben sind 1585 in Genua herausgekommen. Achtundzwanzig Jahre später veranstaltete Simone Molinara, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Genua, eine Gesamtausgabe unter dem Titel »*Partitura della sei libri de' madrigali a cinque voci dell' illustrissimo ed eccellentissimo principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo*« (Genua, 1613).

Getheilt, ein Ausdruck, der in der Fachsprache der Orgelbauer in verschiedenen Zusammensetzungen und dadurch bedingten verschiedenen Bedeutungen vorkommt. Man hat z. B. Getheilte Wellen (s. Gebrochene Wellen), g. Registerzüge, g. Laden oder Windladen, g. Parallelen, g. Schleifen, g. Stimmen, g. Hauptkanäle u. s. w. Man sehe in Bezug hierauf die Hauptartikel nach.

Getheiltes Accompagnement nennt man bei der Generalbassbegleitung die gleichmässige Vertheilung der Accordintervalle an beide Hände, so dass nicht die linke Hand den Grundbass allein und die rechte die drei Oberstimmen, sondern jede der beiden Hände zwei Stimmen auszuführen hat, wie solches bei einer ausgebildeteren Begleitung und in der weiten Lage der Harmonie, um Fülle und Kraft hervorzubringen, oft nothwendig wird. Vgl. Phil. Eman.

Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, 2. Aufl., Th. 2, Cap. 32, §. 10.

Getheilte Violinen, s. *Divisi*.

Getragen, s. *Appoggiato*.

Getragene Zunge, eine Schlagmanier bei den Pauken. S. Pauke und Zunge.

Getrennte Bewegung (franz.: *mouvement interrompu*), die durch Pausen unterbrochene Bewegung.

Gevaert, François Auguste, berühmter belgischer Componist, wurde geboren am 31. Juli 1828 in dem ostflandrischen, eine Meile von Oudenaarde gelegenen Dorfe Huyse, wo sein Vater Bäcker war. Bestimmt, dem Stande des Vaters zu folgen, setzte der junge G., durch seinen musikalischen Instinkt getrieben, es doch durch, im Knabenchor der Kirche mitsingen zu dürfen und vom Organisten des Dorfes Unterricht im römischen Kirchengesang zu erhalten. Nachdem er einige Zeit darauf in einem Winkel des elterlichen Hauses ein musikalisch-theoretisches Manuscript in vlämischer Sprache gefunden hatte, machte er sich mit den Elementen der Harmonielehre vertraut und componirte eine Menge von Messen, Motetten und Clavierstücken, die im Familienkreise bewundert wurden und in der That, trotz der Fehler aller Arten, den geborenen Musiker und zukünftigen Tonkünstler deutlich erkennen liessen. Auf die Bitten des Arztes der Gemeinde, welcher die Fortschritte des jungen G. mit Interesse verfolgte, wurde dieser von seinen Eltern 1841 auf das Conservatorium nach Gent geschickt, wo er nach zweijährigem Studium unter Sommère den ersten Preis für Clavierspiel erhielt und gleichzeitig unter Mengal die Composition studirte. Die Stelle des Organisten an der Jesuitenkirche, welche er um eben diese Zeit einnahm, erhöhte seinen Eifer für das ernste Studium der Musik: die Lectüre der theoretischen Werke eines Cherubini, Fétis, Marpurg, Reicha, der häufige Besuch des Theaters und die Kenntnissnahme der Partituren von Gluck und Mozart setzten ihn in den Stand, schon 1846 mit einer, am Weihnachtsabend unter grossem Erfolg in einer der Genter Kirchen aufgeführten Cantate vor das Publikum zu treten. Im Beginne des folgenden Jahres erhielt er bei einer von der Gesellschaft der schönen Künste ausgeschriebenen Preisbewerbung für seine Composition der vlämischen Cantate »Belgie« den ersten Preis, und hierdurch ermuthigt, bewarb er sich bei dem nationalen Wettkampf in Brüssel im Mai 1847 um den grossen Compositionspreis, welcher ihm mit Einstimmigkeit zugesprochen wurde. Das J. 1847 war noch ausserdem ein wichtiges für seine Laufbahn als Componist, indem bei einem Musikfest des deutsch-vlämischen Gesangsvereins »Zangverbond« ein von ihm für diese Gelegenheit componirter Psalm »*super flumina Babylonis*« in trefflicher Weise zur Ausführung kam, ein Werk, welches nicht blos auf das Publikum bedeutenden Eindruck machte, sondern auch G. selbst die Glückwünsche des gerade anwesenden Spohr eintrug. — Der damals neunzehnjährige Geväert hätte nach den Bestimmungen der Regierung als Inhaber des grossen Compositionspreises eine Reise ins Ausland zur Vollendung seiner Studien unternehmen müssen. Doch suchten seine Eltern, um sich nicht so früh von ihrem Sohne zu trennen, einen Aufschub von zwei Jahren nach, der ihnen auch zugestanden wurde, und diese Zeit benutzte G. zur Composition der Oper »*Hugues de Somerghe*«, zum ersten Male aufgeführt im Theater zu Gent am 23. März 1848, doch ohne sonderlichen Erfolg, da die überströmende Schöpferkraft des Componisten und seine mangelnde Bühnenerfahrung ihn das richtige Maass hatten verfehlen lassen. Nur die Ouvertüre fand Beifall und ist auch später in mehreren Genter Concerten aufgeführt worden; auch wurde der Clavierauszug veröffentlicht, nachdem G. mit der Partitur wesentliche Veränderungen und Kürzungen vorgenommen hatte. Ungleich mehr Glück machte eine am Ende desselben Jahres in Gent und 1852 in Brüssel aufgeführte Oper »*La Comédie à la ville*«, in welcher G. die zuvor gemachten und durch das Studium der gediegenen französischen Opern,

insbesondere der Gretry'schen, bereicherten Erfahrungen benützt hatte. — Nachdem im Jahre 1849 die vom Minister des Innern gewährte Aufschubfrist abgelaufen war, reiste G. zunächst nach Paris (wo er bis zum Februar 1850 verweilte) und von da nach Spanien; ein Bericht über die dortigen Musikzustände, den er nach längerem Aufenthalt an den Belgischen Minister des Innern sandte und welcher 1851 in den »*Bulletins de l'Académie royale*« publicirt wurde, lässt den Künstler G. auch als vielseitig gebildeten Mann und scharfsinnigen Beobachter erkennen. Unter den Compositionen, welche während seines Aufenthaltes in Spanien entstanden — meist Instrumentalmusik — zeichnet sich eine Art phantastischer Ouvertüre mit Benutzung spanischer Nationalmelodien aus, ein auf der ganzen Halbinsel populär gewordenes Musikstück, dessen Erfolg seinem Autor noch ausserdem den Orden Isabella's der Katholischen einbrachte (in Partitur gestochen in Gent). — Nachdem G. Spanien verlassen, besuchte er das von den Revolutionsstürmen noch kaum beruhigte Italien (1851) und kehrte endlich im Frühjahr 1852 über Deutschland nach Gent zurück. Schon bei seiner Abreise von Paris nach Spanien im Jahre 1850 hatte G. ein von seinem Landsmann Vaëz verfasstes Libretto einer einaktigen komischen Oper mitgenommen, zu welchem dann während der Reisen die Musik entstanden war. Nach beendigter Reise war es sein eifrigstes Streben, dies Werk in Paris zur Aufführung zu bringen, und zwar schien ihm das soeben eröffnete »*Théâtre lyrique*« dazu die günstigste Gelegenheit zu bieten; da indessen eine, der seinigen im Zuschnitt ähnliche Operette gerade von der Direction zur Aufführung angenommen war, so musste er auf die Realisirung seines Planes verzichten. Zum Glück jedoch konnte Vaëz seinem Freunde noch ein zweites Libretto einer einaktigen Oper zur Verfügung stellen »*Georgette*«, welche denn auch am 27. Nov. 1852 im lyrischen Theater zur Aufführung gelangte. Dies Werk, sowie noch mehr die folgende, im Oktober 1854 aufgeführte dreiaktige komische Oper »*Le Billet de Marguerite*«, Text von Leuven und Brunswick, lenkten auf G. die allgemeine Aufmerksamkeit und fanden bald nach ihrem Erscheinen den Weg zu den hervorragenden Bühnen Frankreichs. G.'s dritte komische Oper »*Les Lavandières de Santarom*« wurde am 28. Oktbr. 1855 an demselben Theater ohne besonderen Erfolg aufgeführt. Ihr folgte eine vlämische Cantate (*de Nationale verjaerdag*) zum 25. Jahrestag der Regierung Leopold's I., Königs der Belgier, eine der bedeutendsten Compositionen G.'s, in Folge der er mit dem Leopoldsorden decorirt wurde. In der Pariser *Opéra comique* kamen sodann von ihm zur Aufführung: »*Quentin Durward*«, lyrisches Drama in drei Akten (25. März 1858), dessen Erfolg den aller übrigen G.'schen Opern übertraf, sowie die dreiaktigen komischen Opern »*le Château-Trompette*« (1860) und »*le Capitaine Henriot*« (1865). — Folgende sind die im Druck erschienenen Werke G.'s: 1) »*Hugues de Somergem*«, grosse Oper in drei Akten, Clavierauszug mit deutscher Uebersetzung, Gent bei Gevaërt (dem Bruder des Componisten); 2) »*La comédie à la ville*«, komische Oper in einem Akt, Clavierauszug (ebenda); 3) »*Georgette*«, komische Oper in einem Akt, Clavierauszug und Orchesterstimmen (Paris, Harand); 4) »*Le Billet de Marguerite*«, komische Oper in drei Akten, Partitur und Clavierauszug (Paris, Lemoine et Harand); 5) »*Les Lavandières de Santarom*«, komische Oper in drei Akten, Clavierauszug (Paris, Alexandre Grus); 6) »*Quentin Durward*«, lyrisches Drama in drei Akten, Partitur und Clavierauszug (ebenda); 7) »*Super flumina Babylonis*«, Motette für Männerstimmen mit Orchester, Partitur und Clavierauszug (Gent, Gevaërt); 8) »*Adieux à la mer*«, Meditation von Lamartine, Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten, Clavierauszug (ebenda); 9) »*Fantasia sobre motivos españoles*«, Partitur und Clavierauszug für zwei und vier Hände; 10) »*Missa pro defunctis quatuor vocibus*« (zwei Tenore und zwei Bässe) *cum instrumentorum concentu cantanda*, Partitur, Stimmen und Orgelarrangement (ebenda); 11) »*De Nationale verjaerdag*« Cantate für Männerstimmen und Orchester (ebenda); 11b) Jacob von Artevelde, Cantate für Chor und Orchester,

Partitur und Clavierauszug (Gent, Gevaert); 12) Eine grosse Anzahl von Männerchören mit vlämischen und französischem Text, Cantaten, Motetten, Compositionen für Militärmusik und einige Romanzen bei Gevaert in Gent; 13) »*Leerboek van den Gregoriaenschen Zang etc.*« (Gent, 1856) bei Gevaert, welcher auch eine französische Uebersetzung dieses Werkes veröffentlicht hat; 14) Bericht über die Musikzustände in Spanien (veröffentlicht in den Bulletins der »*Académie royale de Belgique*«); 15) Lehrbuch der Instrumentation (Gent, 1863). Im J. 1866 übernahm G. die seit länger als zwanzig Jahren (seit Halévy) unbesetzt gewesene Stelle eines »Musikdirektors« der Grossen Oper in Paris, und in diesem Amte, welches er bis zur Schliessung des Institutes in Folge der Kriegsereignisse von 1870 verwaltete, konnte er die Vielseitigkeit seines Talentes, sowie seine hervorragenden Charaktereigenschaften um so besser bewähren, als die Oberaufsicht über den gesammten Organismus des Theaters (den Kapellmeister nicht ausgeschlossen) mit dieser Stellung verbunden ist. Die Zeit der unfreiwilligen Musse, durch welche die politischen Wirren G.'s praktische Thätigkeit unterbrachen, sollte jedoch von ihm nicht ungenützt bleiben, indem er, in seine Vaterstadt zurückgezogen, sich ausschliesslich den schon in Paris eifrig betriebenen musikhistorischen Forschungen widmete. Hier vollendete er seine Theorie und Geschichte der antiken Musik, ein Werk, dessen Veröffentlichung die Musikwelt mit gerechter Spannung erwarten darf, da dieser Gegenstand bisher von den praktischen Musikern selten oder nie behandelt wurde, und ein Mann, welcher wie G. die reichsten musikalischen Erfahrungen mit einer gründlichen philologischen Schulung und einer eleganten Schreibweise vereint, über diesen bisher noch ziemlich verworrenen Theil der Alterthumskunde voraussichtlich manche Aufklärung zu geben im Stande ist. — Im J. 1871 wurde G. an Stelle des verstorbenen Fétis zum Direktor des Brüsseler Conservatoriums ernannt, nachdem er schon zu dessen Lebzeiten als sein einstiger Nachfolger von der musikalischen öffentlichen Meinung einstimmig designirt war. Dass es ihm nach der kurzen Zeit seiner neuen Wirksamkeit gelungen ist, die mannigfachen Uebelstände zu beseitigen, welche sich unter seinem, mit literarischen Arbeiten überhäuftem Vorgänger im Conservatoriumsunterricht eingeschlichen hatten, ist ein neuer Beweis seiner genialen Begabung und seiner Arbeitskraft, wie denn die Resultate der letzten öffentlichen Schülerprüfungen bewiesen haben, dass seine Bemühungen auf pädagogischem Gebiete von Erfolg gekrönt sind. Selbst die, auf den Ruhm ihres Conservatoire so eifersüchtigen Franzosen haben die musikalische Superiorität Brüssels in mehr als einer Beziehung anerkannt und betrachten G. als Autorität im Fache der musikalischen Pädagogik. Dieser dagegen, als echter Germane, unterlässt selbstverständlich nicht, auch seinerseits die fremdländischen Einflüsse zu benützen, soweit es im Interesse seiner Anstalt liegt; so z. B. wurde auf seine Veranlassung dem berühmten Sänger der Pariser Oper Faure das Amt eines Gesangsinspektors am Brüsseler Conservatorium übertragen, welches denselben verpflichtet, dieser Anstalt vierteljährlich einen Besuch abzustatten und die Leistungen der Gesanglehrer und Schüler zu controliren. Im J. 1873 ernannte die französische »*Académie des beaux arts*« G. an Stelle des verstorbenen Neapeler Conservatorium-Direktors Mercadante mit 28 von 30 Stimmen zum auswärtigen Mitglied, und spricht sich die Pariser Musikzeitung »*Ménestrel*« bei dieser Gelegenheit folgendermaassen aus: »Diese Ernennung ehrt das musikalische Belgien und sichert der französischen Akademie der schönen Künste einen schätzbaren Zuwachs. Gevaert ist nicht allein der gelehrteste Musiker seiner Zeit, sondern auch ein bedeutender Componist, wie seine Opern »*Le Billet de Marguerite*«, »*Quentin Durward*«, »*Le Capitaine Henriot*« u. andere beweisen. Seine Instrumentationslehre ist allgemein in Gebrauch genommen, und eben jetzt hat er eine Anzahl von Unterrichtswerken für die Conservatorien von Frankreich und Belgien beendet, welche dem musikalischen Studium einen neuen Impuls zu geben geeignet sind.«

W. L.

Gewandhausconcert ist der im Königreich Sachsen hin und wieder vorkommende und von dem Local, in welchem die Veranstaltungen abgehalten werden, abzuleitende Name von Concertinstituten. Das berühmteste derselben ist das G. in Leipzig. Die Direktion desselben giebt während des Winters an Donnerstagsabenden 20 Abonnements- und 2 Extraconcerte (das eine zum Besten des Orchester-Pensionsfonds, das andere für die Armen der Stadt), in denen vorzugsweise die grossen Instrumental-Meisterwerke von einem ausgezeichneten Orchester aufgeführt, ausserdem Solospiel und Sologesang (nicht jedoch auch Chorgesang) gepflegt werden. Nebendem finden noch acht Abendunterhaltungen für Kammermusik statt. — Das erste Abonnementconcert in Leipzig überhaupt wurde abgehalten am 11. März 1743 unter Leitung des nachmaligen Cantors Doles, im Saale zu den drei Schwanen am Brühl. Der siebenjährige Krieg hob dieses kunstwürdige Unternehmen ganz auf und erst nach geschlossenem Frieden erneuerte man es unter J. A. Hiller's Leitung welcher die Musikaufführungen später für eigene Rechnung unter dem Namen Liebhaberconcerte im Saale des Königshauses am Markte fortsetzte. In den Jahren 1779 und 1780 wurden die unbenutzten Räume des ehemaligen Zeughauses (Gewandhauses) zu einem Ball- und Concertsaal umgeschaffen, und am 20. Septbr. 1781 fand das erste Concert in diesem neuen Locale statt. Es bildete sich ein Directorium von zwölf Personen, welches die geschäftliche Leitung in die Hand nahm, und Local wie Verwaltungsform sind bis auf den heutigen Tag dieselben geblieben. Hiller war der erste der vom Directorium angestellten Musikdirektoren; auf ihn folgte 1785 bis 1817 der nachmalige Cantor an der Thomasschule Schicht, doch wurde ihm um 1810 Christian Schulz zur Seite gestellt. Der letztere hatte dann die Leitung bis zu seinem Tode, im J. 1827, inne, worauf dieses Amt von Aug. Pohlenz, Musikdirektor und Organisten an der Thomaskirche, bis 1835 verwaltet wurde. Von da an beginnt der Weltruhm der Leipziger Gewandhausconcerte unter Felix Mendelssohn-Bartholdy bis 1843, in welcher Zeit kein Gesangs- und Instrumentalvirtuose für ausreichend legitimirt galt, wenn er nicht im Gewandhause erfolgreich aufgetreten war; die Zulassung zu diesen Concerten war bereits ein halber Erfolg für den Künstler. Der Nachhall jener goldenen Tage währte, nachdem N. W. Gade und Ferd. Hiller, jeder ein Jahr (1844 und 1845) dirigirt hatten, noch bis auf Jul. Rietz fort. Derselbe stand dem Concerte (mit einzelnen Unterbrechungen) bis 1860 vor, worauf der jetzige Dirigent Karl Reinecke folgte. Concertmeister der Gewandhausconcerte waren Häser von 1781 bis 1796, Villaret aus Berlin bis 1797, Campagnoli bis 1817, Matthäi, den das Directorium zur Ausbildung nach Paris gesendet hatte, bis 1835 und von da an bis zu seinem Tode (1873) Ferd. David. Das Orchester, gebildet aus dem Stadtorchester mit Hinzuziehung von Schülern des Conservatoriums und Privatmusikern, besteht gegenwärtig aus 70 Künstlern. Der Saal des Gewandhauses fasst 1000 Personen, ist mithin für eine Grossstadt zu klein und auch in Bezug auf äussere Einrichtung und Ausstattung weit hinter den Ansprüchen der Gegenwart zurückgeblieben.

Geyer, Flodoard, bemerkenswerther deutscher Componist, Lehrer der Musiktheorie und Schriftsteller, geboren am 1. März 1811 zu Berlin, studirte daselbst von 1829 an Theologie, verliess aber, von Vorliebe zur Musik getrieben, dieses Studium und nahm bei A. B. Marx Compositionsunterricht. Als schaffender Tonkünstler machte er 1836 durch sein lyrisches Melodrama »Maria Stuart« für Alt-Solo, Chor und Orchester, wofür ihm von der königl. Akademie der Künste in Berlin der erste Preis zuerkannt wurde, grosses Aufsehen. Im J. 1842 gründete er den akademischen Männergesangsverein; ein Jahr später befand er sich unter den Mitstiftern des Berliner Tonkünstlervereins, zu dessen Vorsitzendem er auch später gewählt und zehn Jahre hindurch von Neuem bestätigt wurde. Seine Thätigkeit als Componist (besonders von Werken im Kammermusikstyl), als Musikschriftsteller und als Lehrer der Theorie

war von bemerkenswerthen Erfolgen begleitet; fast kein Militär-Musikmeister wurde von Berlin aus bestätigt, wenn er nicht nachweislich einen theoretischen Cursus bei G. absolvirt hatte. Von 1852 bis 1854 ertheilte G. den theoretischen Unterricht an dem von Kullak, Marx und Stern gegründeten Conservatorium in Berlin, später an dem von Stern geleiteten Institute gleichen Namens, worauf er 1856 den Titel eines königl. Professors erhielt. Als Mitarbeiter, besonders der Neuen Berliner Musikzeitung und der Spener'schen Zeitung fast ein volles Vierteljahrhundert hindurch, endlich auch des Deutschen Reichsanzeigers, hat er unzählige werthvolle Abhandlungen und Kritiken von vortrefflichem Inhalte, zuletzt einigermaassen getrübt durch einen allzu lehrhaften Styl, geschrieben. Als geborener Lehrer suchte er auch für dieses Fach jüngere Kräfte heranzubilden und hat sich als Berichterstatter der Spener'schen Zeitung durch Kritikbeflissene von neuestem Datum, wie G. Brahmüller, H. Mendel, Em. Breslaur und Schulz-Schwerin oft und anhaltend vertreten lassen. Sein Hauptwerk ist die auf drei Theile berechnete musikalische Compositionslehre, von der jedoch nur der erste Theil, »das elementare Gebiet« umfassend (Berlin, 1861) erschienen, das Uebrige sehr gegen den Willen des Verfassers Manuscript geblieben ist. Als Künstler und Mensch geachtet und geehrt, starb G. am 30. April 1872 zu Berlin. — Seine Compositionen, meist ungedruckt geblieben, sind sehr zahlreich; sie bestehen in sechs Opern, vier Sinfonien, sechs Sinfonietten, acht Ouvertüren, vielen Kammermusikwerken, Kirchenstücken, Cantaten, Chorgesängen, Liedern, Clavier- und Orgelstücken u. s. w. Die Form der Sinfoniette darf als G. eigenthümlich angehörig betrachtet werden; sie hat in Concerten und als Theaterzwischenaktmusik in Berlin vielen Beifall, aber keine Nachahmung gefunden. Ein vollständiges Verzeichniss von G.'s nachgelassenen, nicht im Druck erschienenen Werken befindet sich in den Beilagen der Berliner Musikzeitung »Echo« Jahrg. 1872 Nr. 23 und 24.

Geyer, Johann Egidius, fleissiger deutscher Componist-Dilettant und guter Clavierspieler, geboren im fränkischen Gebiete um 1760, widmete sich dem Rechtsstudium und starb als Advokat zu Leipzig im August des Jahres 1808. Gedruckt sind von ihm viele kleinere zwei- und vierhändige Clavierstücke, mehrere Clavier-sonaten zu vier Händen und einige Sammlungen von Tänzen, Liedern und Gesängen.

Geyer, Johann Ludwig, einer der grössten Fagottvirtuosen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, geboren zu Unter-Siema im Coburg'schen am 25. Jan. 1695, erlernte sein Instrument und Musik überhaupt beim Stadtmusicus Zwickern in Coburg, kam 1715 an den Hof von Meiningen, von wo aus ihn später der regierende Herzog Anton Ulrich mit nach Wien nahm und noch fünf Jahre hindurch von dem ersten k. k. Fagottisten Joh. Jac. Friedrich unterrichten liess. Hierauf trat G. 1734 in Sachsen-Weimar'sche, dann aber wieder in Meiningen'sche Dienste, wirkte mit grossem Erfolge als Solist, Orchesterspieler und Lehrer und starb um 1760 zu Meiningen.

Gezwungen. Jede Kunstleistung sollte die Frucht einer leichten, mühelosen Bethätigung künstlerischer Kräfte sein. Denn wo Mühe herrscht, kann Anmuth und Schönheit nicht walten; wo Schwierigkeiten zu bekämpfen sind, da ist die Bethätigung der Kräfte durch diese Schwierigkeiten beherrscht und in Banden gehalten, sie kann nicht frei, nur dem Princip des Schönen und dem Willen der künstlerischen Phantasie unterthan sein. Nun ist aber in jeder Kunst die Verwirklichung des künstlerischen Willens durch die eigenthümliche Natur des Stoffes, mit welchem er es zu thun hat, vielfach beschränkt. So kann z. B. der Bildhauer eine Figur, deren Vorstellung er in seinem Geiste trägt, keineswegs in jeder beliebigen Stellung, die er ihr etwa geben möchte, im Steine oder Erzgusse darstellen; die in letzteren Stoffen waltenden Gesetze der Schwere lassen vielmehr nur solche Stellungen zu, bei welchen der untere Theil der Figur dem oberen eine gehörige Unterstützung nach Breite und Schwere darbietet, damit der obere Theil nicht ein Uebergewicht erhalte, und

die Statue zusammenbreche. Gegenüber solchen Schranken sieht sich der Künstler oft genöthigt, die ersten freien Entwürfe seiner Phantasie umzumodeln, um sie der Natur des Stoffes anzupassen; und dies ist mitunter eine grosse Schwierigkeit und die Ursache vieler Mühe. Hier ist es aber Pflicht des Künstlers, die Schwierigkeit nicht nur nothdürftig, sondern so gründlich zu besiegen, dass von dem ehemaligen Vorhandensein von Hindernissen und Mühen nichts zu merken bleibt; obwohl von jenen Schranken eingeengt, soll er sich doch in ihnen in einer solchen geschickten Weise bewegen, dass es scheint, als ob er sich völlig frei, und durch nichts Aeusseres beeinflusst, ergehe. Besitzt er technische Geschicklichkeit und künstlerische Gewissenhaftigkeit genug, um dieser Pflicht nachzukommen, so wird sein Werk nirgends jener Anmuth entbehren, welche die Wirkung der Freiheit, und deren Herstellung in allen Theilen und allen Bewegungen das erste und allgemeinste Princip für Productionen der »schönen« Künste ist. Bleibt diese Pflicht aber unerfüllt, so entspringt daraus der Eindruck des Gezwungenen; man wird alsdann den Zwang unangenehm gewahr, wolehem die Idee, dem Stoffe zu Liebe, sich unterziehen musste; es berührt unschön, diese beiden Elemente nicht ineinander aufgehen, sondern sie miteinander in Streit befindlich zu sehen. In jenem der Skulptur entlehnten Beispiel müsste also eine solche Stellung gewählt werden, welche, bei aller Rücksicht auf das Gesetz der Schwere, diese Rücksicht doch nicht ahnen lässt, indem die Stellung als eine leichte und durchaus natürliche erkannt wird. — In der Musik spricht man z. B. von einer »gezwungenen« Modulation. Es liegt oft die Absicht vor, von der Tonart, in der man sich gegenwärtig befindet, in eine bestimmte andere überzugehen (zu moduliren); und dies geschieht mit Hülfe einer Combination von Harmonien. Hier ist nun eine solche Folge von Harmonien zu wählen, deren Eindruck ein schöner ist; jene Absicht soll nicht nur in trockener, äusserlich zweckentsprechender Weise erreicht werden, sondern mit dem Zweckmässigen, Nothwendigen soll sich das Aesthetische, Anmuthige verknüpfen. Eine besonders starke technische Einengung gegenüber der schaffenden Phantasie des Musikers bietet der »contrapunktische« Styl. Er besteht bekanntlich in dem gleichzeitigen Auftreten mehrerer selbstständiger, melodischer Stimmen (Tonreihen). Da diese gleichzeitigen Melodien sich zu einander harmonisch verhalten müssen, so sind sie durch die Harmoniegesetze in ihrer freien Bewegung, namentlich bei einer grösseren Zahl von Stimmen, ausserordentlich beschränkt. In diesen engen Grenzen sich gleichwohl mit dem Scheine der Freiheit, mit melodischer Rundung, und sogar mit Mannigfaltigkeit zu bewegen, ist eine der schwersten Aufgaben, deren Vollführung ausser speciellem Talent eine äusserst fleissige technische Ausbildung erfordert; erklärlicherweise wird sich daher auf diesem Gebiet am Häufigsten Veranlassung finden, den Tadel des Gezwungenen auszusprechen. — Gezwungen, in einem anderen Sinne genommen, ist gleichbedeutend mit »gekünstelt«; es bezeichnet dann jenes tadelnswerthe Verfahren, die einfach-natürlichen Forderungen, welche sich aus der Sache und aus dem Schönheitsprinzip ergeben, geflissentlich nicht zu erfüllen, sondern statt dessen etwas Berechnet-Eigenthümliches zu machen, zu keinem anderen Zwecke, als um phantasievoll und originell zu erscheinen. Während also in jener ersten Bedeutung ein Zwang gemeint ist, den der Stoff auf den Künstler ausübt, so ist hier von einem solchen die Rede, den die Willkür des Künstlers der Natur anthut.

W. Wolf.

Gherardesca, Filippo, oder Gherardeschi, italienischer Opern- und Kirchencomponist, geboren 1738 zu Pistoja, begann seine musikalischen Studien beim Kapellmeister Bosamelli in seiner Vaterstadt und beendete dieselben beim Padre Martini zu Bologna, bei dem er 1754 eingetreten war. Mit der Buffaoper »*L'amore artigiano*« (1763 für Lucca) beginnend, schrieb er für verschiedene italienische Bühnen eine Reihe von komischen Opern, wie »*Il curioso indiscreto*«, »*I visionari*«, »*La contessina*«, »*L'astuzia felice*« (1767), »*I due gobbi*«,

die meist grossen Beifall fanden. Letztgenannte Oper, zur Feier der Anwesenheit des Grossherzogs Leopold von Toskana in Pisa gegeben, verschaffte ihm eine Kirchenkapellmeisterstelle daselbst und bald darauf das Amt eines grossherz. Musikdirektors und Dirigenten der Hofmusik, als welcher er auch den Prinzen und Prinzessinnen Clavierunterricht erteilte. Als Clavier- und Orgelspieler war er überhaupt damals in ganz Italien gerühmt. Als der Grossherzog Leopold seinem Bruder Joseph II. als Kaiser von Oesterreich folgte, blieb G. bei Ferdinand III. von Toskana und wurde zur Zeit der französischen Invasion Kapellmeister des Königs Ludwig I. von Etrurien, für dessen Obsequien er 1803 ein Requiem schrieb, welches allgemeines Lob fand. Bald darauf pensionirt, zog er sich nach Pisa zurück und starb daselbst im J. 1808. — Man kennt ausser Kirchenstücken noch von ihm Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung (Florenz, 1782), die zu ihrer Zeit überaus beliebt waren.

Gherardeschi, Giuseppe, der Neffe des Vorigen, ein gewandter Clavier- und Orgelspieler, sowie tüchtiger Componist, wurde am 4. Novbr. 1759 zu Pistoja geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, der daselbst Domkapellmeister war. Zur weiteren Ausbildung in der Composition begab er sich dann unter Sala's Leitung nach Neapel. Nach seiner Rückkehr erhielt er das Amt seines Vaters und schrieb viele Kirchenstücke und Instrumentalwerke, die sehr geschätzt waren, aber Manuscript geblieben sind. Eine Oper seiner Composition »*L'apparenza inganna*« wurde 1782 in Mantua und 1784 in Florenz aufgeführt. G.'s Todesjahr ist unbekannt; 1812 lebte er noch in Pistoja.

Gherardi, Blasio, italienischer Kirchencomponist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale zu Verona. Bekannt geblieben sind von seinen Compositionen fünf- und achtstimmige Motetten (Venedig, 1650). Walther nennt auch von ihm einige achtstimmige Psalme mit Instrumentalbegleitung.

Gherardo, Pietro Paolo, einer der besten italienischen Orgelspieler, geboren 1756 zu Pisa, war ein Schüler des Kapellmeisters an San Stefano daselbst, Giuseppe Lidarti, wurde, zwanzig Jahr alt, Hoforganist zu Florenz, dann auch Kapellmeister der Hofmusik. In gleicher Stellung auch noch beim Könige Ludwig I. von Etrurien, trat er nach dessen Tode in den Dienst der Herzogin Elisa von Lucca und Piombino, Schwester Napoleons I. Noch 1814 liess er sich öffentlich als Orgelspieler hören; sein Todesjahr ist jedoch nicht bekannt.

Gherasch, גֶרָשׁ. Diesem hebräischen Accentzeichen giebt M. Naumbourg in seinem Werke: »*Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu' à nos jours*« (Paris, 1847) als Notenzeichen für das zweite Buch Mose folgende Tonphrase:

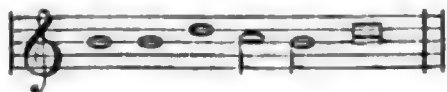


0.

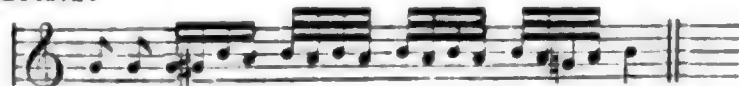
Gheraschaim, גֶרָשַׁיִם, oder Schenegherischaim, שְׁנַגְרָשַׁיִם: (Die Tonphrase für diesen hebräischen Accent ist dem des *Gheresch* (s. d.) sehr ähnlich in der orientalischen Ueberlieferung, wenn man die Ausschmückung demselben rauben würde:



Kircher, welcher dies Zeichen *Schena gerisin* nennt, giebt für dasselbe folgende Tonfolge:



Als den englischen Juden entlehnt, bezeichnet Nathan eine sehr schnelle Variation dieses Motivs:

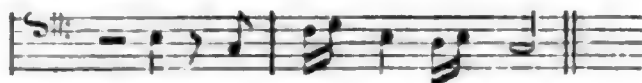


0.

Gheresch, שֶׁרֶשׁ: ◡. Dies schwere Accentzeichen, das sich stets bei dem ersten Buchstaben eines Wortes vorfindet, betrachten die ägyptischen Juden nach Villoteau als Notation folgender Klangfigur:



welche Deutung auch in Syrien in gleicher Weise stattfindet, nur dass man die Tonfolge colorirt giebt:



Bemerkenswerth ist es, dass Kircher sowohl, als Guarin und Nathan in ihren Werken diesem Accent gar keine musikalische Deutung gegeben haben. O.

Ghersem, Gaugeric de, niederländischer Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Tournay, war Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt und wurde von dem Kapellmeister dieser Kirche, an welcher er um 1590 als angestellter Sänger fungirte, von Georges de la Hèle, unterrichtet. Als Letzterer als Kapellmeister Philip's II. nach Spanien ging, folgte ihm G. und wurde dort ebenfalls als Kapellmeister angestellt. Heimweh führte ihn in sein Vaterland zurück, und er trat als Kapellmeister in die Dienste des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella, bis er endlich eine Präbende zu Tournay erhielt. Als von ihm componirt werden Messen, Motetten und in Spanien gedruckte Villancicos (Gesänge auf das Weihnachtsfest und den Dreikönigstag) genannt.

Ghezzi, Ippolito, musikgelehrter italienischer Augustinermönch, war Baccalaureus der Theologie und Kapellmeister an der Kathedralkirche von Monte-Pulciano und wirkte als solcher zu Anfange des 18. Jahrhunderts. Von ihm erschienen »*Oratori sacri a tre voci, cavati dalla scrittura sacra*« (Bologna, 1700), Das erste dieser Oratorien heisst »*Abele*« und ist für zwei Soprane und Bass geschrieben, das zweite »*Adamo*« und das dritte »*Il Davide trionfante*«, beide für Sopran, Alt und Bass.

Ghinassi, Stefano, italienischer Operncomponist und Dirigent, geboren 1751 zu Brescia, wurde in der Musik von Andrea Labella, einem gelehrten Franziscaner unterrichtet und erhielt sodann die Stelle eines Cembalisten am Theater San Samuele in Venedig. Um 1784 wurde er als Musikdirektor der italienischen Oper nach Dresden berufen und brachte dort von seiner Composition die Opern »*Il governatore dell' isole Canarie*« (1785), »*Il seraglio d'Osmano*« (1787) und »*Lo stravagante inglese*« (1790) zur Aufführung. Das Manuscript der erstgenannten Oper befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden. Von Dresden kam G. zur italienischen Oper nach Warschau, wo er wiederum als Cembalist fungirte. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts aber kehrte er nach Italien zurück, wo er bald darauf gestorben sein soll.

Ghivetti, Gasparo, italienischer Violinvirtuose und Componist, geboren 1747 zu Neapel, besuchte mit seinem Bruder, der ein trefflicher Gesanglehrer wurde, das Conservatorio della Pietà und erhielt um 1774 die Anstellung als Kammermusicus des Herzogs Ferdinand von Parma, in welchem Berufe er im J. 1797 starb. Von seinen Compositionen, bestehend in Messen und Litaneien, einem dreistimmigen Stabat mater, sowie in zahlreichen Sonaten und Capricen für Violine ist nichts im Druck erschienen.

Ghiribizzo (ital.), der grillenhafte oder bizarre Einfall, also so viel wie Capriccio (s. d.).

Ghiselin oder Ghiselain, Jean, ein Meister aus der Schule der niederländischen Contrapunktisten, lebte und wirkte zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts und stammte aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Hennegau. Von seinen Lebensumständen ist leider nichts bekannt geblieben; Glarean, der in seinem »*Dodecachordon*« einen Gesangssatz von G. mittheilt,

nennt ihn »*Symphonetae*«, woraus zu schliessen, dass G. Sänger bei einem Kirchenchore gewesen ist. In der von Petrucci da Fossombrone herausgegebenen Sammlung »*Missae diversorum auctorum quatuor vocibus*« (Venedig, 1503) befinden sich fünf von G.'s Messen; andere Drucke Petrucci's, desgleichen der *Codex Basevi* u. s. w. bewahren noch eine beträchtliche Anzahl seiner Motetten und Canti, aus denen die contrapunktische Meisterschaft ihres Componisten hervorgeht.

Ghisvaglio, Girolamo, italienischer Madrigalcomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Rimini, ist mit zahlreichen Gesängen hervorgetreten, von denen besonders fünfstimmige Madrigale auch weiterhin bekannt geblieben sind.

Ghizzola, Giovanni, ein angesehener italienischer Kirchencomponist aus Brescia, war um 1619 Kapellmeister des Cardinals Aldobrandini zu Ravenna. Compositionen von ihm sollen in einigen zwanzig grossen Lieferungen erschienen sein; vier davon, gedruckt zu Venedig von 1619 bis 1622, existiren noch und enthalten Messen, Psalme, Litaneien, Falsi bordoni u. s. w.; andere Stücke von ihm befinden sich in Bergameno's »*Parnassus musicus*« (Venedig, 1615).

Gholam Rusul war der Name eines im 18. Jahrhundert in Indien von Eingeborenen wie von europäischen Kennern der dort heimischen Musik sehr gerühmten Sängers von altindischen Dichtungen. O.

Ghro, Johann, deutscher Orgelspieler und Gesangscomponist des 16. Jahrhunderts, war als Organist an der Stadtkirche zu Meissen angestellt.

Ghuza nannten nach der *Sāngita rāthnakara* (s. d.) die alten Inder diejenige ihrer vier Instrumentgattungen, welche die Tonwerkzeuge, die nur zu zweien gebraucht werden, aufwies, wie Castagnetten, Becken etc. O.

Ghys, Joseph, ausgezeichnete belgische Violinvirtuose und Componist für dieses Instrument, geboren 1804 zu Gent, erhielt schon sehr früh Musikunterricht und wurde in seiner technischen Ausbildung besonders durch Lafont auf die höchste Stufe gebracht. Kaum zwanzig Jahr alt, begab er sich auf Kunstreisen, die ihn rühmlichst bekannt machten. Nach einem längeren Aufenthalte in Amiens, sodann in Nantes, wo er Violinunterricht erteilte, nahm er im J. 1832 seine Concertreisen wieder auf, die seinem im höchsten Grade zierlichen und eleganten Spiele auch in England und Deutschland aussergewöhnliche Anerkennung verschafften. Auf einer ebenfalls überaus erfolghelohnten Kunstreise durch Russland begriffen, wurde er am 22. Aug. 1848 zu St. Petersburg von der Cholera dahingerafft. Als Componist war G. ohne Bedeutung; seine im Druck erschienenen Fantasien, Variationen u. s. w. behaupteten sich einige Zeit hindurch als wohlklingende Salonstücke. Werthvoller waren seine mit Applicatur und Ausdruckszeichen neu versehenen Stücke anderer Violincomponisten. — Sein Sohn, Henri G., lebt als Violinist und Componist in Paris.

Gi nannte Dan. Hitzler (gestorben 1635) in der von ihm Bebisation (s. d.) genannten Tonbezeichnungsart den alphabetisch-syllabisch jetzt *gis* heissenden Klang. O.

Glaccio, Girolamo, italienischer Componist, gegen Ende des 16. Jahrhunderts (wahrscheinlich in Neapel) geboren, gehört mit seinen Compositionen, von denen dreistimmige Canzonetten erhalten geblieben sind, der neapolitanischen Schule an.

Giacobbi, Girolamo, classischer italienischer Componist der Bolognesischen Schule, geboren um 1575 zu Bologna, wurde in seiner Vaterstadt 1604 zweiter und später erster Kapellmeister an der Kirche San Petronio. Er gründete um 1622 die Akademie der »*Filomusia*«, die zweitälteste gelehrte Musikgesellschaft in Italien (s. Akademie), welche sich aber alsbald nach G.'s Tode, der am 30. Novbr. 1630 zu Bologna erfolgte, in Folge der damals furchtbar wüthenden Pest wieder auflöste. Erst 1666 (vgl. Jahn, Mozart I. 207) scheint sich diese Gesellschaft im Sinne ihres Gründers von Neuem constituirt zu haben. Sie veranstaltete feierliche musikalische Aufführungen (eine Beschreibung der-

selben bringen Burney's Reisen I. 166) und ernannte ausgezeichnete Componisten zu Mitgliedern. Diese Aufnahme galt aber nicht nur als eine Auszeichnung für künstlerische Bedeutung, sondern hatte später auch Einfluss bei Anstellungen. Denn laut einem von Papst Benedict XIV. um 1749 erlassenen Breve waren nur Mitglieder dieser Akademie zur Bekleidung von Kapellmeisterstellen in Bologna berechtigt, ausserdem aber genügte die Mitgliedschaft, um ohne weitere Prüfung an allen übrigen Kirchen des päpstlichen Gebietes zugelassen zu werden (vgl. auch Grétry, Mém. I. 91). — G. selbst hat auch das Verdienst, eine der ersten, wenn nicht gar die erste Oper für Bologna, »*Andromeda*« geschrieben und daselbst 1610 zur Aufführung gebracht zu haben. Eine Arie daraus: »*Io di sfido, o mostro infame*« war noch lange, nachdem die Oper selbst verschollen war, in ganz Italien berühmt und viel gesungen. Ausserdem hat G. viele Werke für die Kirche geschrieben, deren Manuscripte in dem Besitz des Padre Martini sich befanden, nach dessen Tode dieselben in die Bibliothek des Klosters San Francesco zu Bologna übergingen.

Giacomelli, Geminiano, fruchtbarer italienischer Operncomponist, geboren 1686 zu Parma, trieb seine Studien im Gesang, Clavierspiel und Contrapunkt beim Kapellmeister Capelli daselbst. Erst achtzehn Jahr alt, konnte er bereits mit einer Oper »*Ipermestra*« debütiren und zwar so erfolgreich, dass ihm der Herzog die Direction seiner Hofmusik anvertraute und ihn bald darauf zu einem Studienaufenthalt bei Scarlatti nach Neapel entsandte. Zahlreiche Opern brachte G. nun auf die Bühne, und alle italienischen Theater von Bedeutung bewarben sich um den Besitz derselben. Kaiser Karl VI. zog ihn nach Wien, und für die dortige italienische Oper schrieb er die Partituren zu »*Oto in Utica*«, »*L'Arrenione*« u. s. w. Etwa 1730 kehrte er nach Neapel zurück und liess dort 1731 »*Epaminonda*« auf der Bühne erscheinen und im weiteren Verlaufe »*Merope*« in Venedig (1734) und »*Cesare in Egitto*« in Turin (1735), welche letztere Oper allgemein für sein Hauptwerk angesehen wurde. Turin erhielt auch 1736 seine letzte Oper, die »*Arsace*« hiess. G. selbst starb am 19. Jan. 1741 zu Neapel. Zwölf Arien seiner Composition mit Clavierbegleitung befinden sich unter den Manuscripten der Bibliothek zu Dresden.

Giacomelli, Giuseppe, italienischer Gesanglehrer und Vocalcomponist, geboren 1759 zu Novara, liess sich um 1790 als Gesanglehrer in Paris nieder und componirte, hauptsächlich für die Praxis des Unterrichts, Romanzen, von denen einige Hefte im Druck erschienen sind. Er starb im J. 1822 zu Paris. — Seine Schülerin und nachmalige Gattin, Geneviève Sophie G., geborene Billé, war eine talentvolle Dilettantin in Bezug auf Gesang, Composition und Malerei. Nachdem sie 1808 einige Erfolge als Concertsängerin gewonnen hatte, versuchte sie sich, auf Antreiben G.'s. auch auf dem Theater, aber ohne Glück, da ihre Stimme für die Oper zu schwach erschien. Nicht besser kam sie bei wiederholtem Auftreten 1813 in der Pariser italienischen Oper davon und auch in der *Opéra comique* hatte sie seit 1815 keinen bedeutenden Erfolg. Der Bühnengesang hatte aber neben ihrer Stimme auch ihre Gesundheit scharf angegriffen. Sie musste sich vom Engagement zurückziehen und starb am 11. Novbr. 1819 zu Paris. Von ihren Compositionen sind sechs zweistimmige italienische Notturmi mit Pianofortebegleitung im Druck erschienen.

Giacomini, Bernardino, italienischer Madrigalencomponist des 16. Jahrhunderts, aus dem Friaul gebürtig, über den jedoch weitere Mittheilungen nicht bis auf die Gegenwart gelangt sind.

Glat, G. A., italienischer Operncomponist des 18. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen nichts mehr zu ermitteln war. Fünf Arien aus seiner Oper »*Adriano in Siria*« befinden sich im Manuscript auf der königl. Bibliothek zu Dresden. Sechs andere Arien von ihm wurden 1756 zu Nürnberg gedruckt. Vgl. übrigens Gini, mit dem G. identisch zu sein scheint.

Gialdini, Luigi, italienischer Virtuose auf der Oboe, dem englischen Horne, der Flöte, dem Fagott und Instrumentalcomponist, geboren 1762 zu

Pescia, erhielt auf den genannten Instrumenten von Michele Sozzi zu Florenz Unterricht und wurde als erster Oboist am Theaterorchester in Livorno ange- stellt, in welcher Stellung er auch 1817 gestorben ist. Als Componist war er im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts weiterhin bekannt durch ein Flöten- concert, ferner durch Trios für verschiedene Instrumente und durch Duette für Flöte und Violine, für Flöte und Fagott u. s. w. sämmtlich im Druck erschienen.

Giamberti, Giuseppe, italienischer Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Rom, machte die musikalische Schule Bernardino Nanini's und Paolo Agostini's durch und wurde zweiter Kapell- meister an der Kathedralkirche von Orvieto. Später wurde er neben Gregorio Allegri und Tarditi als zweiter Kapellmeister an Santa Maria Maggiore nach Rom berufen, rückte daselbst 1629 zum ersten Kapellmeister auf, starb aber schon im J. 1630. Von seinen Compositionen sind bekannt geblieben: »*Due libri di poesie varie in musica*« (Rom, 1613); »*Duetti per solfeggiare*« (Rom, 1657); »*Sacrae modulationes 2, 3, 4 et 5 vocibus cum litanis beatae virginis Mariae*« (Rom, 1627). In Florido's »*Raccolta*« (Rom, 1662) befindet sich von G. ein dreistimmiges »*Laudate*«. G.'s Verdienst aber gipfelt in der wesentlichen Theilnahme an der Verbesserung des Antiphonars, welches zwanzig Jahre nach seinem Tode erschien und den Titel führt: »*Antiphona et motecta festis omnibus propria et communia juxta formam breviarii romani etc.*« (Rom, 1650).

Gianella, Luigi, italienischer Flötenvirtuose, der um 1800 seinen Auf- enthalt in Paris nahm und als erster Flötist in das Orchester der Komischen Oper in der *Rue de la victoire* gezogen wurde. Im J. 1805 componirte er mit Dumonchau gemeinschaftlich die Oper »*L'officier cosaque*«, welche grossen Bei- fall fand und oft, unter dem Namen »der Kosakenhauptmann« auch in Deutsch- land, aufgeführt wurde. Ein Jahr später erschien das Ballet »*Avis et Galathée*« mit Musik von G. auf der Bühne, wovon das Arrangement für Harmoniemusik auch gedruckt wurde. G. selbst starb im J. 1817 zu Paris. — Von seinen übrigen Compositionen sind herausgegeben: Concerte für Flöte, Quintette für Flöte und Streichquatuor, Trios für Flöte, Violine und Violoncello, Duos für zwei Flöten, für Harfe und Flöte, Romanzen für eine Singstimme u. s. w.; namentlich sind seine Flötenstücke ausserordentlich geschickt gearbeitet.

Gianelli, Abbate Pietro, italienischer Musikschriftsteller, geboren um 1770 im Friaul, trieb in Padua neben den theologischen auch musikalische Studien und lebte fernerhin vorzugsweise in Venedig. Er gab ein »*Dizionario della musica sacra e profana*« (Venedig, 1801, 2. Aufl. 1810, 3. Aufl. 1820), eine ungenaue und unzuverlässige Compilation, aber doch das erste Werk dieser Art in Italien, heraus. Sodann erschienen aus G.'s Feder: »*Grammatica ragionata della musica etc.*« (Venedig, 1801, 2. Aufl. 1820) und endlich »*Biografia degl' nomini illustri della musica, ornata de' loro rispettivi ritratti*« (Venedig, 1820), welche umfangreicher angelegte Arbeit jedoch über die erste Lieferung nicht hinaus kam, da G.'s Tod die Fortsetzungen verhinderte.

Gianettini, Antonio, italienischer Operncomponist, der sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Hamburg aufhielt, wo er sich durch »*La schiava for- tunata*« (1693 aufgeführt), »*Medea*« und »*Ermione*« (beide 1695 gegeben) einen Namen machte. Nach Italien zurückgekehrt, brachte er 1709 zu Modena seine Oper »*I presagi di Melissa*« auf die Bühne. Im Catalog der im Breitkopf- schen Besitze befindliche Manuscripte fand sich auch ein fünfstimmiges Kyrie mit Instrumentalbegleitung von G. angeführt.

Giangiacomo, Perino, italienischer Componist von Madrigalen, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Modena geboren, lebte zu Mailand, wo auch Gesänge von ihm im Druck erschienen sind und starb daselbst im J. 1607.

Gianotti, Pietro, italienischer Instrumentalcomponist und Musiktheoretiker, geboren um 1720 zu Lucca, kam in jungen Jahren nach Paris und studirte bei Rameau Harmonie und Composition. Im J. 1739 fand er im Orchester der Grossen Oper Anstellung als Contrabassist, gab nebenbei auch sehr ge-

schätzten theoretischen Unterricht und zählte unter seinen Schülern den berühmtesten gewordenen Operncomponisten Monsigny. Im J. 1758 wurde er von der Operndirektion pensionirt und starb am 19. Juni 1765 zu Paris. Sein Hauptwerk ist eine nach Rameau'schen Principien verfasste Harmonie- und Compositionslehre, betitelt: »*Le guide du compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord par les consonnances ensuite par les dissonnances la basse fondamentale de tous les chants possibles*» (Paris, 1759). Seine Compositionen, bestehend in Violin-Sonaten ohne Begleitung, Duetten für zwei Violinen, Streichtrios, Sonaten für Violoncello, Duos für zwei Musetten und Cantatillen, sind ziemlich werth- und bedeutungslos.

Giansetti, Giovanni Battista, auch Gianzetti geschrieben, italienischer Componist der römischen Schule, trat 1667 das Amt als Kapellmeister an *San Giovanni in Laterano* zu Rom an, welches er bis zum Septbr. 1675 inne hatte. In dieser Zeit veröffentlichte er zugleich: 56 Motetten für zwei, drei und vier Stimmen (Rom, 1670), Motetten für drei Sopranstimmen, und acht- und zehnstimmige Messen (Rom, 1671). Besonders berühmt wurde er jedoch durch eine 12chörige (48stimmige) Messe, welche am 4. Aug. 1675 in der Kirche *Santa Maria sopra Minerva* zu Rom zur allgemeinen Bewunderung zur Ausführung gelangte.

Giardini, Felice, einer der grössten italienischen Violinvirtuosen des 18. Jahrhunderts, guter Clavierspieler und zugleich fruchtbarer und berühmter Componist, wurde im J. 1716 zu Turin geboren und, da er mit schöner Stimme begabt war, jung noch den Chorknaben des Domes zu Mailand zugeordnet, wodurch er Gelegenheit hatte, bei Paladini eine vortreffliche Ausbildung in Gesang, Clavierspiel und Composition zu erhalten. Da G. aber seine Vorliebe der Violine schenkte, so wurde er von seinem Vater dem berühmten Somis in Turin zum Unterrichte auf diesem Instrumente übergeben. Der Erfolg der Methode dieses grossen Lehrers und des Fleisses G.'s war in kurzer Zeit ein wunderbarer, und G. ging nach Rom, um eine Concertmeisterstelle zu finden und zu übernehmen; man wies ihn jedoch in dieser Beziehung seiner grossen Jugend wegen überall ab. Mehr Glück hatte er in Neapel, wo er die gewünschte Orchesteranstellung alsbald fand. Seine Sucht, im Solo wie im Accompagnement die schwierigsten und gewagtesten Verzierungen anzubringen, fand bei der grossen Menge rauschenden Beifall, soll ihm jedoch in einer Jomelli'schen Oper von Seiten des Componisten eine Ohrfeige eingetragen haben, die ihn von dieser unkünstlerischen Angewohnheit heilte. Im J. 1744 erschien G. in London und erregte als Violinist ein Aufsehen, wie es bis zu des Schauspielers Garrik's Zeiten unerhört gewesen war; zugleich verschaffte er sich durch Compositionen der verschiedensten Art Eingang beim englischen Publikum. Vier Jahre später begab er sich zu einem achtzehnmonatlichen Aufenthalt nach Paris, wo er, nachdem er im *Concert spirituel* Alles für sich begeistert hatte, der erklärte Liebling des Hofes wie des Publikums war. In dieser Zeit soll er auch erfolgreich in Deutschland aufgetreten sein. Nach London 1750 zurückgekehrt, benutzte er sein Ansehen, um einen bleibenden Einfluss zu erlangen. Wie sehr ihm dies gelang, bewiesen die Morgenconcerte in seinem Hause, zu denen sich die feine Welt drängte und die theuer aufgewogenen Unterrichtsstunden im Violinspiel und Gesang, die er ertheilen musste. Als Concertmeister 1755 führte er überdies eine neue Disciplin und bessere Manier des Vortrags ein. Zweimal, 1756 und 1763, machte er den Versuch als Unternehmer der italienischen Oper Glück und Glanz im grösseren Maasstabe an sich zu fesseln, bezahlte aber schliesslich das Wagniss mit Verlust seines ganzen Vermögens, und weder die Wiederaufnahme seiner Concerte und seiner Lectionen, noch die vermehrte Herausgabe der verschiedenartigsten Compositionen vermochte ihn wieder in die Höhe zu bringen. Hatte er früher seine Nebenbuhler Festing und Brown verdunkelt, so wurde er selbst jetzt durch Wilh. Cramer in den Schatten gestellt. Er verliess in Folge dessen 1784 England und ver-

weilte, unterstützt von dem Gesandten Sir William Hamilton, einige Jahre in Neapel, bis er sich hochbetagt zu einer Kunstreise nach Russland aufraffte, auf welcher er jedoch im September 1796 zu Moskau starb. — Als Virtuose zeichnete sich G. durch edlen schönen Ton und vollendete Fertigkeit, sowie durch feinen Geschmack und elegante Haltung aus, während er als Instrumentalcomponist wahrhaft unerschöpflich in Erfindung von Variationen, Solos, Concerten und Duetten für Violine erschien. Zu den 52 im Druck erschienenen Werken auf instrumentalem Gebiete kommen noch Trios, Quartette und Quintette für Streichinstrumente, Sonaten für Clavier und Violine u. s. w. Ferner erschienen von ihm noch *Italian songs, english songs*, sogenannte *catches* und eine Sammlung von Duetten. Ein Oratorium »*Rutha*« gelangte 1772 (auch 1787 noch einmal) ohne grösseren Erfolg in London zur Aufführung, wie schon früher seine Opern »*Enea e Lavinia*« (1746), »*Roswita*« (1757) und »*Siroë*« (1764). Auch an dem Pasticcio »*Cleonica*« (1764) hatte er compositorischen Antheil und in der englischen Operette versuchte er sich mit der »*Liebe auf dem Dorfe*«, aufgeführt im J. 1747. Die Bibliothek in Dresden bewahrt von ihm im Manuscript zwei Arien und ein Rondo für Sopran. — Seine Gattin, Violenta G., geborene Vestris, die er 1750 in Paris heimgeführt hatte, war eine vorzügliche Sängerin, welche ihrem Manne in London bei der Ertheilung von Gesangunterricht erfolgreich zur Seite stand.

Giardinieri (ital.), Gärtnerlieder, Gesänge, deren sich die Gärtner zum Lobe ihrer Kunst bedienen.

Giarnovichi, s. Giornovichi.

Gibbons, eine englische Tonkünstlerfamilie, deren weit verbreiteter Ruf auf folgende drei Brüder zurückführt. 1) Roland G., der sich italienisirt Orlando G. nannte, der berühmteste Träger dieses Namens, wurde 1583 zu Cambridge geboren, wo er so tüchtige musikalische Studien machte, dass er, erst 21 Jahr alt, zum Organisten der königl. Kapelle ernannt wurde und 1622 die musikalische Doctorwürde der Universität zu Oxford sich erwarb. Er starb aber schon im J. 1625 zu Canterbury an den Blattern, als er eben die ihm aufgetragene Festmusik zur Vermählungsfeier Karls I. mit Henriette von Frankreich vollendet hatte. Wie hoch verehrt er als Kirchencomponist dasteht, zeigt der Umstand, dass fast keine der zahlreichen englischen Kirchenmusik-Sammlungen Anthem's und Services von ihm vermissen lässt. *Lessons for the Virginal* von ihm weist die Sammlung »*Parthenia*« und Orgelstücke Smith's »*Musica antiqua*« auf. Er selbst hat Madrigale (London, 1612) veröffentlicht. Am Meisten rühmt man noch jetzt sein »*Hosianna*«. Sein Porträt befindet sich im vierten Bande von Hawkin's Musikgeschichte. — Sein Sohn, Christopher G., wurde hauptsächlich von seinem Oheim Ellis G. zum tüchtigen Musiker gebildet, erhielt ebenfalls früh Anstellung in der Kapelle Karl's I. und wurde nach der Restauration Organist an der Westminsterabtei. König Karl II. selbst, dessen Günstling er seiner bewährten royalistischen Gesinnungen wegen war, erwirkte ihm 1664 die musikalische Doctorwürde von Oxford. G., von dem man sonst nur einige Anthem's kennt, starb am 20. Oktbr. 1676 zu London. Eine verbreitete Sage nennt ihn als denjenigen Organisten, bei dem Joh. Jac. Froberger nach seiner Ankunft in London unter unwürdiger Behandlung Balgtreterdienste verrichten musste. — 2) Edward G., der ältere Bruder Roland's, etwa 1571 zu Cambridge geboren, war in seinen jüngeren Mannesjahren Baccalaureus der Musik an der Universität seiner Geburtsstadt, sowie seit 1592 an der von Oxford. Bald darauf wurde er Organist und Musikdirektor an der Kathedralkirche zu Bristol und endlich Organist und Mitglied der königl. Kapelle zu London. Seiner Ergebenheit für die königl. Familie wegen wurde er mit seinen Söhnen vom Dictator Cromwell aus England verbannt und starb im J. 1640. Compositionen von ihm, die sehr werthvoll sein sollen, bewahrt die Universitätsbibliothek zu Oxford auf. — 3) Ellis G., der jüngste Bruder der Vorgenannten, war einer der berühmtesten Orgel-

spieler seiner Zeit und als Organist in Salisbury und Bristol angestellt. Er starb im J. 1650. Ein fünf- und ein sechsstimmiges Madrigal, beide in der Sammlung »*The triumph of Oriana*« des Thomas Morley enthalten, scheinen die einzigen Ueberbleibsel seiner sehr gerühmten Compositionsthätigkeit zu sein.

Gibel, Otto, latinisirt Gibelius, gelehrter (Mattheson sagt »grundgelehrter«) deutscher Tonkünstler, war der Sohn eines Geistlichen und 1612 zu Borg auf der Insel Femern geboren. Der Pest wegen wanderte er als Knabe nach Braunschweig zu Verwandten, die seine Erziehung übernahmen. Die Bekanntheit und der mehrjährige Musikunterricht des 1631 aus Magdeburg verwiesenen berühmten Cantors Heinr. Grimm bestimmten G.'s Lebensrichtung. Schon 1634 wurde er zum Cantor zu Stadthagen in der Grafschaft Schauenburg ernannt. Als Subrector der Schule wurde er 1642 von dort nach Minden berufen, woselbst er nach Scheffer's Ableben Cantor und Musikdirektor wurde und bis zu seinem eigenen Tode, im J. 1682, in ausgezeichneter Art wirkte. Seine Werke führt ziemlich vollständig das Gerber'sche Lexikon vom J. 1812 auf. Ueberwiegend theoretischen Inhalts, sei von denselben hier genannt: »*Paras generalis introductionis musicae theoreticae didacticae vol. I.* (Bremen, 1660). Die Herausgabe des zweiten Theils dieses wichtigen Werks verhinderte der Mangel an Mitteln für den Stich der dazu erforderlichen Figuren. Ferner veröffentlichte er: »Geistliche Harmonien von einer bis fünf Stimmen, theils ohne, theils mit Instrumenten« (Hamburg, 1671). G. schlug auch, statt der bisher gebräuchlichen *ut, re, mi, fa, sol, la* auf dem Clavier die natürlichen Claves vor.

Gibelli, Lorenzo, italienischer Kirchencomponist aus Bologna und in seiner Vaterstadt als Kapellmeister an der Kirche San Bartolomeo angestellt, in welcher Stellung er hochbetagt im J. 1811 starb. Er war zugleich Mitglied der berühmten philharmonischen Akademie von Bologna und galt für einen der letzten Schüler des Padre Martini. Jedoch findet sich sein Name in P. della Valle's »*Memorie storiche del P. Martinia*« an betreffender Stelle nicht mit aufgeführt. Burney, der auf seiner italienischen Reise G. in Bologna besuchte, bezeichnet ihn als einen gelehrten, aber melodiarmen Musiker. G.'s hinterlassene Compositionen befinden sich in der Bibliothek seiner Kirche; ein Kyrie und Gloria von ihm war im Besitz der Rellstab'schen Familie in Berlin.

Gibellini, Eliseo, italienischer Componist aus der römischen Schule, wirkte um die Mitte des 16. Jahrhunderts, da 1548, 1552 und 1565 zu Venedig und Rom fünfstimmige Motetten, dreistimmige Madrigale und fünfstimmige Messen von ihm erschienen. — Etwa ein halbes Jahrhundert später lebte ein anderer Kirchencomponist, Namens Girolamo G., von dem eine Sammlung »*Salmi spezzati a due e tre voci*« (Venedig, 1624) erhalten geblieben ist. — Noch später findet man einen Augustinermönch und Kapellmeister am St. Stephansdom zu Wien, Nicola G. geheissen. Derselbe war aus Norica im Kirchenstaate gebürtig und veröffentlichte »*Motetti a più voci concertati*« (Wien, 1655).

Gibert, Paul César, französischer Vocalcomponist, war der Sohn eines königl. Hausofficianten zu Versailles, woselbst er 1717 geboren wurde. Seine musikalische Ausbildung erhielt er von anerkannten Meistern in Italien. Er wirkte als Musiklehrer in Paris, von welcher Thätigkeit seine »*Solfèges ou leçons de musique sur toutes les clefs et dans tous les tons, modes et genres avec accompagnement d'une basse chiffrée etc.*« (Paris, 1783) Zeugniß ablegen. Ausserdem hat er Opern und Divertissements componirt, als: »*La Sybille*« (1758), »*Le carnaval d'été*« (1759), »*La fortune au village*« (1760), »*Apelle et Campaspe*« (1763), »*Deucalion et Pyrrhe*« (1765) u. s. w. G. selbst starb im J. 1787 zu Paris.

Giboni, Gilbert, französischer Orgelspieler und Componist, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Organist an der Kathedralkirche zu Orleans und hat Arien, Chansons u. s. w. seiner Composition veröffentlicht.

Gibson, Edward, ein gründlicher und zu seiner Zeit hochgeachteter eng-

lischer Musikgelehrter, geboren 1669 zu Knip, gestorben 1748 zu London, hat u. A. ein treffliches Werk über englische Kirchenmusik verfasst.

Gide, Casimir, französischer dramatischer Componist, geboren 1798 zu Paris, war der Sohn eines Buchhändlers und für denselben Stand bestimmt. Die Musikstudien im Pariser Conservatorium sagten ihm jedoch weit mehr zu, und er schrieb auch bald Vaudevilles und Musik für Dramen. Dennoch hatte er mit einer grösseren Oper »*Le roi de Sicile*«, 1830 in der *Opéra comique* aufgeführt, keinen Erfolg, um so grösseren jedoch schon 1832 mit dem grossen, mit Halévy gemeinschaftlich componirten Ballet »*La tentation*«, dessen beliebt gewordene Tanzstücke meist von G. herrührten. Die darauf folgende einaktige Oper »*L'angelus*«, 1834 gegeben, missfiel nicht gerade, behauptete sich aber auch nicht. Grossen Erfolg hatte er wieder 1836 mit der Musik zu dem Ballet »*Le diable boiteux*«. Damals übernahm G. durch Erbschaft das Geschäft seines Vaters und schwieg lange Zeit. Er ist überhaupt hierauf nur noch einmal und zwar 1847 an der Grossen Oper mit dem Ballet »*Ozai*« öffentlich hervorgetreten.

Glehné, Heinrich, vortrefflicher deutscher Tonkünstler und Dirigent, lebt in Karlsruhe in dem Amte eines Direktors des grossherzogl. Kirchenchors und der Hofkirchenmusik, sowie des Vereins Cäcilia, welchen er durch gediegene Aufführungen zu Rang und Bedeutung erhoben hat. Er ist auch der Verfasser einer kleinen werthvollen Schrift, betitelt: »Zur Erinnerung an Ludw. Spohr, ein kunstgeschichtlicher Vortrag über dessen Leben und Wirken« (Karlsruhe, 1860).

Giese, Theophil Christian, ein tüchtiger Kenner des Orgelwesens, zu Crossen 1721 geboren und ebendasselbst 1788 gestorben, gab nicht unwichtige historische Nachrichten über die Orgeln der Petri- und Paulkirche in Görlitz heraus, wie er denn auch noch mehrere einschlägige Schriften veröffentlichte.

Glesskannenknorpel, ein bewegliches Glied im menschlichen Kehlkopfe. S. Kehlkopf und Stimmorgan.

Glesslade heisst das Gestell, in welchem die Orgelbauer die Platten zu den metallenen Pfeifen der Orgeln giessen. Nachdem der flache Guss derselben vollendet ist, werden sie gehobelt, in cylindrische Form gebracht und gelöthet.

Giga (ital.), s. Gigue (französ.).

Gigault, Niclas, trefflicher französischer Orgelspieler und fleissiger Componist für sein Instrument, geboren um 1645 zu Claye en Brie, genoss den Unterricht des Organisten Titelouze zu Paris und versah nach einander das Organistenamt an mehreren Pariser Kirchen. Er veröffentlichte: »*Livre de musique pour l'orgue, contenant plus de 180 pièces de tous les caractères, dédié à la Vierge*« (Paris, 1685); ferner: »*Livre de noëls diversifiés à 2, 3 et 4 parties*« (Paris, 1685).

Gigli, Giulio, italienischer Vocalcomponist des 16. Jahrhunderts, aus Imola gebürtig, hat von sich und 27 andern Componisten (München, 1585) eine Sammlung mehrstimmiger Gesangstücke über einen und denselben Text veröffentlicht. — Ein Zeitgenosse von ihm war Tommaso G., ein Madrigalcomponist, der Sicilien zur Heimath hatte und von dessen Composition sich Stücke in der Sammlung »*Inferno lumi*« (Palermo, 1603) befinden. — Etwa hundert Jahre später lebte und wirkte als Componist und ausübender Musiker Giovanni Battista G., genannt *il Tedeschino*, welcher in den Diensten des Grossherzogs von Toscana stand und Kirchen- und Kammer-Sonaten seiner Composition (Bologna, 1690) herausgab.

Gigue, auch **Gique** geschrieben (franz.; ital.: *Giga*), ein alter, bis tief in das 18. Jahrhundert, damals besonders auf der Opernbühne gepflegter Tanz, sowie eine in älteren Suiten und Partiten anzutreffende Musikform im Charakter dieses Tanzes, von überwiegend lebhaftem und munterem Gepräge, über dessen Ursprung noch immer nichts Gewisses ermittelt ist. Nach Mattheson (vergl.

dessen »Kern melod. Wissensch.«) gab es zu Anfange des 18. Jahrhunderts vier Arten von G.'s: die englischen, spanischen, canarischen und welschen. Die englischen oder gewöhnlichen Giguen »haben zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet«. Die spanischen G.'s, auch Loures genannt, werden langsamer genommen und zeigen »ein stolzes, aufgeblasenes Wesen, deswegen sie bei den Spaniern sehr beliebt sind«. Die canarischen G.'s dagegen »müssen grosse Begierde und Huchtigkeit mit sich führen, aber dabei ein wenig einfältig sein«. Die welschen G.'s endlich dienten nicht zum Tanzen, sondern nur zum Geigen, wovon denn auch wohl ihr Name (Giga, d. i. Geige) herkommen mag und »neigen sich gleichsam zu der äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fließende und keine ungestüme Art, etwa wie der Strom-Pfeil eines Baches«. — Für die anfangs schon angedeutete Schnelligkeit der Bewegung spricht die in den Claviersuiten Händel's den betreffenden Stücken öfter vorgesezte Tempobezeichnung *Presto*. Meist stehen die G.'s in gerader Taktart, aber mit ungerader (dreitheiliger) Gliedtheilung, also z. B. im $\frac{12}{8}$ - oder im $\frac{4}{4}$ -Takt mit Triolen. Im $\frac{12}{8}$ -Takt bewegen sich grossentheils die G.'s Händel's, die beinahe ausnahmslos für Musterstücke dieser Gattung gelten dürfen; doch finden sich bei ihm auch Beispiele von $\frac{12}{16}$ - und $\frac{24}{16}$ -, bei J. S. Bach auch von $\frac{4}{4}$ - und $\frac{4}{3}$ -Takt. Beispiele im $\frac{6}{8}$ -Takt sind ziemlich häufig, besonders bei Gluck und den Balletcomponisten derselben Zeit, im einfach oder zusammengesetzt dreitheiligen Metrum seltener (im $\frac{3}{8}$ z. B. deutsche Händelausgabe Bd. 2, Samml. 7 Nr. 7; im $\frac{9}{16}$ Bachausg. III). Als eigentliche Tanzweise besteht die G. aus zwei Repetitionen von je acht Takten und pflegt kürzere Noten als Achtel nicht zu verwenden. In Tonsätzen im Charakter der G. ist jedoch ihre Länge, wie auch der aller übrigen Tanzarten in dieser Verwendung, weder an eine bestimmte Taktzahl noch an ein strenges Metrum gebunden, indem zuweilen das zweite Achtel des Taktes in zwei, oder die zwei ersten Achtel in vier Sechszehnthteilen zertheilt erscheinen, z. B.:



In der langsamer zu nehmenden Loure (s. d.), die im Tanz fast nur im $\frac{3}{4}$ -Takt vorkommt, erscheint das erste Achtel in der Regel punktirt, also:



und ebenso auch in den canarischen G.'s, nur dass letztere kurz sind, im $\frac{3}{8}$ -Takt stehen und sehr geschwind vorgetragen werden. In Händel's Mustergiguen zeigt sich nirgends eine Theilung der ersten Achtel in Sechszehnthteile, vielmehr erscheint fast immer eine in gleichen Noten (Achteln oder Sechszehnthteilen) fortlaufende Bewegung, selten nur, dass andere Metren vorkommen. Dieselbe metrische Gleichförmigkeit findet sich bei J. S. Bach gleichfalls, ist aber ebenso häufig zu Gunsten einer mannigfaltigeren Rhythmik bei Seite gelassen. Die Abtheilung des ganzen Satzes in zwei Repetitionen ist auch in den G.'s der Suiten fast immer respectirt; es kommen jedoch auch Ausnahmen vor, in denen der Satz ohne Wiederholungszeichen in einem Zuge fortlaufend bis zu Ende geschrieben ist (vgl. deutsche Händelausg. II. 6). Wie die Benennungen der meisten Tanzweisen diente auch der Ausdruck *a tempo di Giga* als Tempo- und Vortragsbezeichnung für andere Sätze, die keine wirklichen G.'s, sondern nur im Charakter derselben geschriebene Gesänge, fugirte Tonstücke oder a. m. waren. — Ein Saiteninstrument mit Namen Gigue oder Giga führten die Menestrels des 12. und 13. Jahrhunderts, jedoch ist die Beschaffenheit und Spielart desselben längst in völlige Vergessenheit gerathen. Im 12. Jahrhundert dürfte das Wort erst, an Stelle der deutschen Benennung Fiedel, auf die Geige übertragen worden, vordem aber ein zither- oder lauten-

artiges Instrument gewesen sein. Dass es, wie Einige behaupten, eine Flötenart gewesen, lässt sich ebenso wenig haltbar beweisen.

Gil, portugiesischer Franciscanermönch und Kirchencomponist, geboren in Lissabon zu Ende des 16. Jahrhunderts, studirte die Musik bei Duarte Lobo und versah später bis zu seinem Tode, im J. 1640, das Amt eines Kapellmeisters in einem Kloster seines Ordens zu Guarda. Machado (in der *Bibl. lusit. II. p. 380*) führt mehrstimmige Messen, Motetten und Psalme von G.'s Composition auf.

Gil, Francisco d'Assisi, hervorragender spanischer Musiktheoretiker und Componist der Gegenwart, geboren 1829 zu Cadix, machte seine musikalischen Studien in seiner Heimath. Als er sich im J. 1850 damit beschäftigte, den *Traité d'harmonie* von Fétis in's Spanische zu übersetzen, entbrannte in ihm das Verlangen, den direkten Unterricht dieses Tonlehrers zu geniessen. Er begab sich zu diesem Zwecke noch in demselben Jahre nach Brüssel und führte seinen Wunsch aus. Nach einem dreijährigen Cursus der Harmonie- und Compositionslehre kehrte er nach Spanien zurück und wurde zum Professor der theoretischen Fächer am Conservatorium zu Madrid ernannt. In dieser Stellung brachte er mehrere spanische Opern und Zarzuelas auf die Bühne, betheiligte sich als der gelehrteste Mitarbeiter an den Leitartikeln der *Gaceta musical de Madrid* und verfasste einen »*Trattado elemental de armonia*« (Madrid, 1856).

Gilbert, Alfons, französischer Orgelvirtuose und Kirchencomponist, geboren 1805 zu Paris, studirte die Musik sehr erfolgreich auf dem Conservatorium seiner Geburtsstadt und wurde wegen seiner Compositionen von diesem Institute wie von der Akademie wiederholt durch Preise ausgezeichnet. Zum Organisten der Hauptkirche von Notre-dame in Paris ernannt, veröffentlichte er eine Reihe von Messen, Motetten, Cantaten u. dergl., sowie von Orgelstücken.

Gilbert, Marie, tüchtige und intelligente nordamerikanische Pianistin, geboren 1845 zu New-Haven, erhielt einen gründlichen wissenschaftlichen Unterricht und wurde im Clavierspiel vom Prof. Barber unterwiesen. Von 1861 bis 1866 besuchte sie das Conservatorium der Musik zu Leipzig und liess sich hierauf als Musiklehrerin in New-York nieder. Auch als Componistin und musikalische Schriftstellerin hat sie ein angenehmes Talent bekundet; ihre Gesänge und Clavierstücke sind jedoch noch nicht im Druck erschienen.

Gilbertus, französischer Geistlicher, war anfangs Mönch zu Fleury in Burgund, später Erzbischof zu Rheims und Ravenna und endlich, von 999 an bis zu seinem im J. 1003 erfolgten Tode, unter dem Namen Sylvester II. Papst der römisch-katholischen Christenheit. Er ist auch musikalisch höchst merkwürdig, da er nach Bernardino Baldi's u. A. Zeugnisse Orgeln, die durch Dampf Töne erzeugten, erfunden haben soll.

Giles, Nathaniel, ausgezeichneter englischer Kirchencomponist und Orgelspieler, geboren 1558 zu Worcester, war um 1585 Baccalaureus der Musik, sowie Organist und Chordirektor an der St. Georgskapelle zu Windsor. Nach Ableben William Hunni's im J. 1597 wurde G. die Oberleitung der königl. Chorschüler und nicht lange darauf auch das Organistenamt an der königl. Kapelle übertragen. Gestützt auf das Baccalaureat bewarb er sich 1607 um die musikalische Doctorwürde, die ihm aber erst im J. 1622 erteilt wurde. Er starb im hohen Greisenalter am 24. Jan. 1633 zu London. Seine Compositionen zählt Hawkins den classischen des 17. Jahrhunderts bei.

Gillern, Hugo von, deutscher Opernsänger, s. Krüger.

Gilles, Henri Noël, französischer Oboevirtuose, geboren 1779 zu Paris, trat 1796 in das neu gegründete Conservatorium seiner Geburtsstadt und genoss daselbst auf Oboe und englischem Horn den trefflichen Unterricht Salentin's. Preisgekrönt wurde er 1799 in das Orchester des Theaters Feydeau gezogen, von wo er 1803 in das der Italienischen Oper überging, welchem letzteren er

bis 1814 angehörte. Auch als Concertspieler war er in dieser Zeit sehr geschätzt und sein schöner Ton, seine fertige und dabei elegante Technik fanden die höchste Anerkennung. Da er entschiedener Imperialist war, so verliess er mit Eintritt der Restaurationsepoche Frankreich, wanderte nach Amerika aus und nahm seinen Aufenthalt zuerst in New-York, darauf in Philadelphia. — Als Componist ist er nur mit Variationen für Oboe, Stücken für Guitarre und einigen Romanzen, die in Paris erschienen sind, hervorgetreten.

Gilles, Jean, bedeutender französischer Kirchencomponist, geboren 1669 zu Tarascon, studirte die Musik bei Poitevin, Kapellmeister zu Aix in der Provence, welcher zu derselben Zeit auch Lehrer Campra's war. Nach seines Lehrers Tode trat er in dessen Amt ein, vertauschte dasselbe jedoch bald mit einem gleichen in Ayde. Später kam er als Kapellmeister der St. Stephanskirche nach Toulouse, starb aber, als Meister der Composition im ganzen südlichen Frankreich anerkannt, daselbst schon im J. 1705. Seine Werke, namentlich ein Requiem von ihm, wurden hochgeschätzt und befinden sich im Manuscript auf der Staatsbibliothek zu Paris.

Gimeno, Giovachino, hervorragender spanischer Tonkünstler der neuesten Zeit, 1817 geboren, hat sich durch seine Cantaten, Ave Maria's und andere geistliche und weltliche Gesangwerke einen bedeutenden Ruf in seinem Vaterlande erworben.

Ginestet, Prosper de, französischer Componist und Musikschriftsteller wurde um 1796 als Sohn eines Beamten zu Aix in der Provence geboren. Vom Musikstudium sprang er ab, als ihm ein Officierspatent in der Garde Ludwigs XVIII. winkte. Jedoch trat er, wenn auch nicht erfolgreich, 1827 mit der Oper »*L'orphelin et le brigadiere*« und 1830 mit »*François I. à Chambrord*« zu Paris in die Oeffentlichkeit. Da er Anhänger der älteren Bourbonenlinie war und blieb, so nahm er nach der Julirevolution seinen Abschied vom Militär, trat zur legitimistischen Opposition und betheiligte sich mit politischen, sowie auch mit musikalischen Artikeln an der Redaktion des »*L'avenir*«, Organs dieser Partei. Im J. 1833 brachte er noch seine Oper »*Le mort fiancé*« zur Aufführung. Sonst hat er noch Sonaten für Pianoforte und Violine und für Pianoforte und Violoncello geschrieben. — Sein Bruder, Emil de G., war ein trefflicher Dilettant auf dem Violoncello und hat für dieses Instrument mit Pianofortebegleitung Verschiedenes componirt und veröffentlicht.

Ginglarus, s. Flöte.

Gingria oder Gingras (griech.: γίγγρας) ist der Name einer kleinen, etwa eine Spanne langen, mit einem Kernmundstück versehenen Pfeife der alten Phönicier oder Syrier, die des melancholischen Charakters ihrer Töne wegen bei Trauermusiken im Gebrauche (vgl. Marpurg, krit. Einleit. S. 217) und vielleicht identisch mit dem altägyptischen, von den Griechen Gignaros, corrupt Gignlaros (s. Flöte), genannten Instrumente war. — Gingrina wurde auch die Schalmey genannt, wie Mattheson sagt: »von dem Kaken, so sie von sich giebt, gleich einer Gans, deren *proprium* ist *gingrire*«. In Till's Dicht-, Sing- und Spielkunst befindet sich eine Abbildung dieses Instruments. Vgl. auch *Athenaeus lib. 4.*

Ginguené, Pierre Louis, verdienstvoller französischer Literaturhistoriker, Kritiker und Musikschriftsteller, geboren am 25. April 1748 zu Rennes in Bretagne, eignete sich früh grosse Sprachenkenntniss und Fertigkeit in der Dichtkunst, Malerei und Musik an. Die letztere namentlich studirte er in Paris überaus gründlich, wie dies gleich anfangs die polemischen Schriften bewiesen, in denen er während der Fehde der Gluckisten und Piccinisten als Verfechter der italienischen Musik auftrat. Nach einem sehr wechselvollen, von 1794 bis 1802 auch verschiedenen Staatsämtern gewidmeten Leben, während dessen er seinen Studien niemals ungetreu wurde, starb er am 16. Novbr. 1816 zu Paris. Als vortrefflicher musikalischer Schriftsteller legitimirte er sich mit folgenden interessanten Werken: »*Lettres et articles sur la musique, insérés*

dans les journaux sous le nom de *Mélophile* pendant nos dernières querelles musicales, en 1780, 81, 82, 83« (Paris, 1783); »*Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini*« (Paris, 1800); »*Dictionnaire de musique de l'encyclopédie méthodique*« (2 Bde., Paris, 1791 bis 1818). Letztgenanntes Werk ist von G. und Framéry begonnen und vom Abbé Feyton vollends herausgegeben worden; G. selbst hat nur die historischen Artikel für den ersten Band verfasst. Endlich findet man in seinem Hauptwerke, der »*Histoire littéraire d'Italie*« (8 Bde., Paris, 1811 bis 1819), welcher Salfi noch einen neunten Band hinzufügte, gründliche und interessante Nachweise über italienisches Musikwesen des 11. Jahrhunderts, über Guido von Arezzo, über die provençalischen Trobadors, über einige berühmte italienische Tonkünstler des 14. und 15. Jahrhunderts, besonders über Francesco Landino u. A., über die Anfänge der Oper u. s. w.

Gini, Giovanni Antonio, italienischer Operncomponist, geboren zu Ausgang des 17. Jahrhunderts im Piemontesischen, war um 1728 Kapellmeister zu Turin und führte daselbst seine Opern »*Mitridate*« und »*Tamerlano*« auf.

Ginistet, Prosper de, s. Ginestet.

Giocondo, als Adverbium *giocondamente* (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ausgelassen, lustig. In Verbindung mit der Präposition *con* wird das von G. abgeleitete Substantiv *giocondezza* oder *giocondità* in derselben Bedeutung gebraucht.

Glocoso oder Giojoso (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung »fröhlich«, scherzend«, »ständelnd«.

Gioja, Gaetano, italienischer Balletcomponist von Ruf, 1810 als Orchesterdirektor in Turin und 1815 in gleicher Eigenschaft am Pergolatheater zu Florenz angestellt, starb, nachdem er kaum das dreissigste Lebensjahr überschritten hatte, im J. 1826 zu Mailand. Von seinen Balletpartituren haben den meisten Erfolg gehabt: »*Cesare in Egitto*«, »*Le nozze di Figaro*«, »*Gundeberga*«, »*I Morlacchi*«, »*Niobe*«, »*Odoacre*«, »*Tamerlano*« u. s. w.

Giordani, Antonio, italienischer Kirchencomponist, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche der zwölf Apostel zu Rom und hat von seiner Composition 23 zweistimmige Offertorien (Rom, 1724) veröffentlicht. — Ein älterer Componist dieses Namens, Giacomo G., lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und ist der Autor einer dreistimmigen Passionsmusik mit Instrumentalbegleitung, die sich im Manuscript in der Santini'schen Sammlung in Rom befindet, vielleicht dasselbe ziemlich kunst- und werthlose Tonwerk, welches unter dem Titel »*L'agonia di nostro signore*« sammt einem Offertorium in zwanzig Manuscriptblättern die k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt.

Giordani, Giuseppe, fruchtbarer italienischer Componist, besonders von Opern, wurde im J. 1753 zu Neapel geboren und kam sehr jung auf das *Conservatorio di Loreto*, wo er Mitschüler Cimarosa's und Zingarelli's wurde. Sein Vater, seine zwei Brüder und drei Schwestern bildeten eine kleine Truppe, welche in einem Miniaturtheater Neapels ohne fremde Beihülfe komische Opern, Farcen u. dergl. aufführte. Im J. 1762 ging diese Gesellschaft nach London, wo sie in einer Bude am Haymarket in solcher Art Furore machte, dass sie bald eigens für das Coventgarden-Theater engagirt wurde. G. musste damals noch zurückbleiben und sich fleissigen Musikstudien widmen. Achtzehn Jahr alt, zeichnete er sich denn auch als Clavierspieler und Violinist sehr ehrenvoll aus und schrieb bereits für das Theater in Pisa seine erste Oper, betitelt »*L'astuto in imbroglio*«. So weit vorgerückt, beschied ihn sein Vater 1771 nach London, und dort debütirte er als Componist 1772 erfolgreich mit einem Pasticcio, dem er alsbald seine Oper »*Antigono*« folgen liess. Um zu Vermögen und Unabhängigkeit zu gelangen, ertheilte er Clavier- und Gesangsunterricht, gab mehrere seiner Vocal- und Instrumentalcompositionen heraus und trat auch noch einmal als dramatischer Componist mit einer komischen Oper »*Il baccio*« (1779) auf. Nachdem er seinen Zweck in London nach Wunsch

erreicht hatte, ging er gegen Ostern 1782 wieder nach Italien und führte noch in demselben Jahre zu Mantua seine Oper »*Il ritorno d'Ulisse*« auf; dieser liess er bis 1792 für verschiedene andere Hauptbühnen seines Vaterlandes nicht weniger als 22 andere folgen, z. B. »*Erifile*«, »*Osmane*«, »*Scipione*«, »*La Vestale*« u. s. w., beschäftigte sich jedoch auch mit der Composition von Oratorien. Im J. 1793 wurde er als Kapellmeister der königl. italienischen Oper nach Lissabon berufen, starb aber daselbst schon im Mai 1794. Ausser Opern und Oratorien hat er noch Quintette, Quartette, Trios für Clavier und Bogeninstrumente, Streichquartette, Violinconcerte, Sonaten und Uebungsstücke für Clavier, italienische Canzonetten, englische Songs, Duette für zwei Sopranstimmen u. s. w. componirt und grossentheils veröffentlicht. Auch mehrere Psalme und Litanen seiner Composition sind bekannt geworden. — Sein älterer Bruder Tommaso G., zu Neapel um 1744 geboren, war bei den oben erwähnten Familienvorstellungen Buffosänger und lebte hierauf als Musiklehrer und Componist zu London. Im J. 1779 verband er sich mit Leoni, um in Dublin eine italienische Oper zu begründen, welches Unternehmen aber total missglückte. G. blieb in Dublin, verheirathete sich daselbst und lebte noch im J. 1816. Er ist der Componist des Oratoriums »*Isacco*« und der englischen Oper »*Perseverance, or the third time is the best*«, 1789 in Dublin aufgeführt. Ferner schrieb und veröffentlichte er theils in London, theils in Haag Trios für zwei Flöten und Violoncello, Flötenduetto, Clavierstücke, englische Gesänge und *Duettini italiani*. Viele Werke seines Bruders gingen irrigerweise unter seinem Namen, so auch besonders die obengenannte Oper »*Il baccio*«.

Giorgetti, Ferdinando, italienischer Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Florenz geboren, hat von seinen musikalischen Arbeiten ein Violinconcert, Duette und Variationen für Violine, Clarinette und Violoncello u. A. in Italien und zum Theil auch in Deutschland veröffentlicht.

Giorgi, Filippo, ein vorzüglicher italienischer Operntenorist, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf dem Gipfel der Gunst stand. Seine Hauptwirkungsstätten waren das Theater Argentina in Rom und das italienische Theater in St. Petersburg. — Ein älterer Zeitgenosse von ihm war Giovanni G., Componist der römischen Schule und seit 1719 Kapellmeister an der Kirche *San Giovanni in Laterano*. Derselbe starb im Januar 1725 zu Rom und hinterliess seine Manuscripte, bestehend in Messen, Psalmen, Offertorien u. s. w., den Kirchen *San Giovanni in Laterano* und *Santa Maria maggiore*.

Giorgio, Giuseppe, angesehener italienischer Violinvirtuose, geboren 1777 zu Turin, war ein Schüler Colla's, erschien 1807 in Paris als Concertspieler, ohne jedoch aussergewöhnliche Beachtung zu finden. Auf Empfehlung Blangini's kam er in die Kapelle des Königs von Westphalen in Kassel und seine Gattin, eine Sängerin, an die dortige Hofoper. Nach Auflösung des westphälischen Königreichs, im J. 1813 machten Beide erfolgreiche Concertreisen, bis sich G. 1820 endlich bleibend in Paris niederliess, wo er von 1823 bis 1834 erster Violinist im Orchester der *Opéra comique* war. Seine Wirksamkeit als Componist bezeichnen Trios für Streichinstrumente, Violinduetto, Variationen und Potpourris für Violine, welche in Paris gedruckt erschienen sind.

Giornovichi, Giovanni Mane, in Deutschland Jarnovich genannt, ausgezeichnete und berühmte Violinvirtuose und guter Componist für sein Instrument, wurde 1745 zu Palermo geboren, erhielt seinen Musikunterricht von Lolli und galt bald als Lieblingsschüler dieses Meisters. Seine erste grosse Kunstreise führte ihn um 1770 nach Paris, wo er im *Concert spirituel* mit dem sechsten Violinconcerte seines Lehrers auftrat, jedoch nur einigen äusseren Beifall hatte. Erst in einem zweiten Concert und durch eine eigene Composition gewann er die Gunst der Pariser ganz und voll und zwar in dem Maasse, dass seine vornehme und elegante Art zu spielen für mustergültig erklärt wurde, so dass sich lange jeder Virtuose, um zu gefallen, darnach richten musste.

Gleichzeitig wurden seine Compositionen sehr beliebt. Im J. 1779 folgte er einem Rufe nach Berlin und gehörte dort der Kapelle des Kronprinzen bis 1783 an, in welchem Jahre er seine von grossartigen Erfolgen gekrönten Concertreisen, zunächst nach St. Petersburg, Warschau, Wien (1786) und anderen Hauptstädten antrat. In London war er 1792 und bis zur Ankunft Viotti's der Alleinherrscher im Reiche des Violinspiels, und er würde sich auch neben diesem Rivalen noch behauptet haben, wenn nicht sein unregelmäßiges Leben, sein arrogantes, streitsüchtiges Auftreten, welches ihn schon in Paris und Berlin unmöglich gemacht hatte, auch hier ihm den dauernden Aufenthalt verdorben hätte. Ein Ehrenhandel mit J. B. Cramer, der mit einer von G. nicht angenommenen Herausforderung endigte, gab seiner Popularität den Rest, und er begab sich 1796 nach Hamburg, wo er als Concert- und — Billardspieler Lorbeeren und Gold gewann. Von dort aus besuchte er 1797 und 1802 noch einmal Berlin und fand unverminderten enthusiastischen Beifall. Ende des letzteren Jahres reiste er nach St. Petersburg und war bis zu Rode's Ankunft der Löwe des Tages. Vom Schlage getroffen, starb er aber dort plötzlich bei seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Billardspiele, am 21. Novbr. 1804. Von seinem Spiele sagt Dittersdorff, der ihn 1786 hörte und über Fränzl, Scheller und Lolli setzt: »Er (G.) entlockt seinem Instrumente einen schönen Ton, hat reine Intonation, überwindet Schwierigkeiten spielend, singt vortrefflich im Adagio, hat hie und da gewisse pikante Eigenthümlichkeiten, spielt degagirt, ohne zu grimmassiren, mit einem Wort: er spielt für Kunst und Herza. — G.'s zu ihrer Zeit sehr beliebte Compositionen bestehen in 16 Violinconcerten, 7 Sinfonien, sechs Streichquartetten, 16 Violinduetten, Violin-Sonaten mit Bassbegleitung und Variationen.

Giovanelli, Rugiero, berühmter Componist der römischen Schule, geboren um 1560 zu Velletri, weshalb er auch oft *G. da Velletri* genannt wurde. Nanini soll sein Lehrer gewesen sein; jedenfalls stand er noch ziemlich jung auf einer solchen Stufe der Meisterschaft, dass er 1587 zum Kapellmeister an der Kirche *San Luigi de' Francesi*, dann an der des *Collegium germanicum* in Rom ernannt und nach dem Tode Palästrina's würdig befunden wurde, 1594 dessen Nachfolger zu Sanct Peter im Vatican zu werden; fünf Jahre später wurde er auch in das Sängercollegium der päpstlichen Kapelle aufgenommen. Sein Todesjahr (jedenfalls erst nach 1615) ist nirgends verzeichnet. — G. muss zu den ersten Spitzen der von Palästrina und Nanini begründeten römischen Schule gerechnet werden. Seine Werke, sagt Proske, zeichnen sich durch Anmuth, Reinheit des Styls und harmonischen Wohlklang in einem Grade aus, dass nur die edelsten Tonbildner sich mit ihm vergleichen lassen. Der geläutertere Geschmack jener Zeit befreundete sich auch alsbald mit G.'s Compositionen, wie die zahlreichen Originalausgaben und Anthologien bei italienischen, deutschen und niederländischen Verlegern zur Genüge beweisen. Demungeachtet ist noch immer ein grosser Theil derselben ungedruckt geblieben. Von den Arbeiten G.'s überhaupt theilt Baini in seinem Werke über Palästrina ausführliche Notizen mit; dieselben bestehen hauptsächlich in mehreren Büchern fünfstimmiger Madrigale, fünf- bis achtstimmiger Motetten, dreistimmiger Canzonetten, Vilanellen u. s. w., die in der Zeit von 1586 bis 1594 zu Venedig und Rom gedruckt worden sind. Mehrere Motetten und Psalme von ihm sind in den von Fabio Costantini 1615 bis 1617 herausgegebenen Sammlungen enthalten, ebenso Madrigale in vielen anderen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammenden Sammlungen. Unter den in verschiedenen Musikarchiven Roms befindlichen Kunstschatzen aus der Feder G.'s, wovon besonders die päpstliche Kapelle einen reichen Vorrath von handschriftlichen Messen, Motetten und Psalmen aufweist, hebt Baini zwei- und mehrhörige Compositionen, ferner ein vierstimmiges Miserere mit achtstimmigem Schlussversetz, das sehr lange in der päpstlichen Kapelle gesungen wurde, sowie eine achtstimmige Messe über Palästrina's Madrigal »*Vestiva i colli*« mit besonderer Auszeichnung her-

vor. Proske kennt noch eine Anzahl der auserlesensten, von Bains ungenannt gebliebenen Compositionen in zwei- bis zwölfstimmigem Satze, die durchgängig werthvoll sein sollen und wovon eine zwölfstimmige Messe von höchster Schönheit und geistreichstem Gepräge ist. Bemerket sei noch, dass nach Bains's Vermuthung die von Papst Paul V. angeordnete Correctur des *Graduale romanum*, welches hierauf in einer Prachtausgabe der Medicei'schen Druckerei in Rom in den Jahren 1614 und 1615 erschien, die Frucht vieljährigen Fleisses G.'s gewesen ist. Jedenfalls hat derselbe die Herausgabe des zweiten Theiles dieses Werks (1615) noch selbst besorgt.

Gippenbusch, Jacob, musikgelehrter deutscher Jesuit, 1612 zu Speier geboren, trat 1629 in seinen Orden und lehrte nachgehends in Köln altclassische Literatur, zugleich als Chordirektor fungirend. Er starb am 3. Juli 1664 und hinterliess an gedruckten Compositionen: »*Cantiones musicae quatuor vocum*»; »*Psalterium harmonicum cantionum catholicarum per annum quatuor vocibus concinnatum*« (Köln, 1612); »*Cantiones et motettae selectissimae*«.

Gigue, s. Gigue.

Giraffe, ein nach Art des Clavicytherium aufrechtstehender Flügel, eine Erfindung der Clavierbaukunst des 18. Jahrhunderts, welche noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gebräuchlich gewesen ist, dann aber durch die verbesserten aufrechtstehenden Pianofortes, die Vorläufer der Pianinos, gänzlich verdrängt wurde.

Giraldus Cambrensis, Sylvester, englischer Gottes- und Musikgelehrter, geboren zu Mainarpa im Cambrischen im J. 1146, widmete sich dem Priesterstande und erwarb hervorragende Kenntnisse in der Philosophie und Mathematik. Zuerst Archidiaconus zu Brechin im Norden Schottlands, wurde er von dort als Bischof von Mans nach Frankreich versetzt. Da G. seiner Gelehrsamkeit wegen vom Könige von Irland auch als Erzieher der königlichen Kinder berufen wurde, so setzte es der Neid seiner Standesgenossen durch, dass G. sein Bisthum verlor. Er starb im J. 1210 oder 1214. Unter seinen Werken befinden sich auch einige, die über Musik handeln, nämlich: in seiner »*Topographia Hybernicae, sive de mirabilibus Hybernicae*« (Frankfurt, 1602) die Capitel 11, 12, 13, 14 und 15, deren Inhalt Walther in seinem musikalischen Lexikon kurz angiebt; und »*Cambriae descriptio*«, worin viel über die Musik der Wallenser mitgetheilt und sogar behauptet wird, dass man dort schon längst mehrstimmig gesungen habe. †

Giraneck, Anton, Violinist, Clavierspieler und Componist, geboren um 1712 in Böhmen, lebte einige Jahre in Prag, begab sich dann nach Warschau, wo er in der königl. Kapelle als erster Violinist angestellt wurde und starb als Musikdirektor zu Dresden am 16. Jan. 1761. — Seine Compositionen, meist ungedruckt geblieben, bestehen in 24 Violinconcerten und mehreren Concerten für Clavier, Flöte und für Gambe. G. ist der Vater der berühmten Sängerin und Tänzerin Francisca Koch (s. d.).

Girard, französischer Violoncellovirtuose und Componist, geboren um 1735 zu Paris, war seit 1762 im Orchester der Grossen Oper und als Kammermusiker des Königs von Frankreich angestellt. Ausser einer Oper hat er Sonaten und kleinere Stücke für Violoncello componirt. — Ein Pariser Ingenieur, Namens Philippe Henri de G., geboren 1775, gestorben 1845, ist der Erfinder der sogenannten *Pianos octavians*.

Girard, Narcisse, vorzüglicher französischer Violinist und Dirigent, geboren am 27. Jan. 1797 zu Nantes, besuchte von 1817 bis 1820 das Pariser Conservatorium, an welchem Baillot auf der Violine und Cherubini im Contrapunkt seine Hauptlehrer waren. Darnach bekleidete er nach einander und zwar mit grosser Auszeichnung die Orchesterchefstellungen an der Italienischen Oper, an der *Opéra comique* und seit Habeneck's Tode 1849 an der Grossen Oper, bei welcher letzteren er sich mit Meyerbeer's »Propheten« vortheilhaft einführte. Seit 1847 war er auch Professor des Violinspiels am Pariser Con-

servatorium. Er starb am 15. Jan. 1860; sein Nachfolger als erster Orchesterdirektor der grossen Oper war Georges Hainl. Von G.'s Werken kennt man nur die kleine komische Oper »*Les deux voleurs*«, welche bei ihrer Aufführung in der *Opéra comique* (1841) viel Glück machte.

Giraud, François Joseph, französischer Violoncellist und Componist, war von 1762 bis Ende 1767 Mitglied des Orchesters der Grossen Oper in Paris und zugleich Kammermusiker der königl. Kapelle. Sein Ruf als Componist datirt jedoch schon lange vor dem J. 1762, indem er sehr erfolgreich Kirchenstücke im *Concert spirituel* zur Aufführung brachte, von denen ein »*Regina coeli*« besonders gerühmt wurde, wie er denn auch gemeinschaftlich mit Berton dem Aelteren die Oper »*Deucalion et Pyrrha*« schrieb, welche 1755 gegeben wurde. Allein componirte er noch die 1762 aufgeführte Oper »*L'opéra de société*«. Ausserdem hat er ein Buch Violoncello-Sonaten seiner Composition veröffentlicht. Er starb um 1790 zu Paris.

Girbert, Christoph Heinrich, talentvoller und fleissiger Componist, wurde als der Sohn eines armen Dorfpredigers am 8. Juli 1751 zu Fröhnstockheim bei Crailsheim in Württemberg geboren. Sein Vater starb früh und G.'s zeitig hervortretendes musikalisches Talent erhielt erst einige, wiewohl mangelhafte Pflege, als sich die Mutter mit einem Geistlichen zu Alten-Schönbach bei Kloster Ebrach wieder verheirathete, der den Stiefsohn in Gesang, Clavier- und Orgelspiel unterwies. Bald versah G., so gut es anging, den Orgeldienst in der Kirche und erweckte die Theilnahme des Cantors Stadler in Limbach, der ihn einen Sommer hindurch gründlich unterrichtete. Durch Selbststudium brachte sich G. hierauf zu ungewöhnlicher Fertigkeit im Clavierspiel und Tonsatz, so dass er sich 1769 in Bayreuth niederlassen und mit gutem Erfolge Musikunterricht ertheilen konnte. Im J. 1784 trat er in die Stellung eines Musikdirektors der Schmidt'schen ambulanten Gesellschaft und brachte sieben seiner meist schon früher componirten Operetten zur Aufführung. Zwei Jahre später trennte er sich von dieser Truppe und blieb, ausschliesslich mit Musikunterricht und Composition beschäftigt, in Bayreuth, wo er um 1826 starb. Er hat Sinfonien, Quartette, viele Clavierconcerte, an 20 Sonaten und Sonatinen u. dergl. geschrieben, die einen leichten und gefälligen Styl bekunden, aber ohne grössere Tiefe und künstlerische Bedeutsamkeit sind.

Girelli, Santino, italienischer Tonsetzer aus Brescia, von dessen Composition fünf- bis achtstimmige Messen (Venedig, 1627) übrig geblieben sind.

Girkéh oder Girkäh nennen die Araber den etwa unserm *g* entsprechenden Klang ihrer Scala. Die Klänge der arabischen Tonleiter, ungefähr denen der Männerstimme gleich kommend, benennt man nämlich in der kleinen Octave jeden mit einem besonderen Namen. Jede tiefere Octave heisst wie die höhere, nur erhält der Name das Vorwort *Qab* (s. d.), was so viel als »Haupt«, »Erstes« bedeutet. Jede höhere, durch Instrumente darstellbare Octave bezeichnet man mit dem einfachen Tonnamen, ohne Rücksicht, welcher Octave er angehört. So nennt man z. B. bei *Zamr-el-soghayr* (s. d.) das g^1 , g^2 und g^3 nur schlechtweg *Girkéh*.
O.

Girolamo di Navarra, berühmter spanischer Tonsetzer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der aber in Italien lebte und dort auch zu Ruf und Bedeutung gelangte. So berichtet Arteaga, ohne den dieser Name ganz unbekannt geblieben wäre, in seiner Geschichte der Oper. Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 hält G. für identisch mit Girolamo da Monte del Olmo, dessen Autornamen auf einem gedruckten Motettenwerke steht und von dem man ebenfalls nichts mehr weiss. — Ein Zeitgenosse G.'s war G. da Udine, der sich auf seinem didaktischen Werke »*Il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromentia* (Venedig, 15??) *Capo de' concerti delli stromenti di fiato della illustr. signoria di Venezia*, d. i. Rathconcertmeister in Venedig, nennt, und nach Garzoni's »*Piazza universale di tutte le professioni del mondo*« (Venedig,

1585) ein trefflicher Componist gewesen sein soll, was übrigens auch Motetten von ihm (Venedig, 1551) darthun.

Giroust, François, französischer Kirchencomponist, geboren am 9. April 1730 zu Paris, erhielt seinen Musikunterricht vom siebenten Jahre an als Chorknabe der Maitrise der Kirche Notre-dame bei Goulit. Neunzehn Jahr alt, wurde er Musikmeister an der Kathedrale zu Orleans. Als 1768 der Preis einer goldenen Medaille für die beste Composition des Psalms »*Super flumina*« ausgeschrieben wurde, erkannte Dauvergne, Direktor der *Concerts spirituels* in Paris, zwei von einigen zwanzig Arbeiten als preiswerth; beide waren von G., der in Folge dessen 1769 die Musikdirektorstelle an der Kirche *des Innocents* zu Paris erhielt und 1775 auch als Nachfolger des Abbé Gauzargues zum königl. Kapellmeister zu Versailles, bald darauf auch zum Intendanten der Hofmusik ernannt wurde. Die Revolution beraubte ihn aller dieser Aemter, und er starb in Dürftigkeit am 28. April 1799 zu Versailles. — Seine zahlreichen Kirchenwerke, sowie die Originalpartitur seines Oratoriums »Der Durchgang durch das rothe Meer« sind im Besitz des Pariser Conservatoriums; Fétis bezeichnet diese Arbeiten als erbärmlich und werthlos gegenüber älteren kritischen Stimmen, welche dieselben den besten beizählen.

Girschner, Karl, deutscher Gesangscomponist, geboren 1803 zu Spandau, machte, besonders unter Zelter und Bernh. Klein, seine Musikstudien in Berlin, wo er auch 1824 nach Logier's System ein Musikinstitut errichtete. Im J. 1833 begann er die Herausgabe einer musikalischen Zeitung, die nach einjährigem Bestehen wieder einging. G. selbst wurde in demselben Jahre Organist an der neuen Kirche, ging aber schon 1835 als Theaterkapellmeister nach Danzig, bald darauf nach Basel, von dort nach Aachen, wo er die Liedertafel dirigierte und endlich 1842 nach Brüssel, in welcher Stadt er Organist an der evangelischen Kirche und Direktor des Gesangvereins »*L'eco del' Allemagne*« wurde. Als er auch Brüssel wieder verlassen hatte, wusste man lange Zeit nichts über ihn, bis er in Südfrankreich wieder auftauchte, wo er zu Libourne im Departement der Gironde im August 1860 starb. — G. war ein ebenso begabter als gewandter Componist, schrieb viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Clavierstücke, sowie die Opern »*Undines*«, »*der Vetter aus Bremen*«, »*Kuss und Schuss*« u. s. w. Ausserdem ist er der Verfasser einer Schrift über Logier's System und mehrerer Aufsätze in der Berliner musikalischen Zeitung von Marx.

Gis (ital.: *sol diesis*, franz.: *sol dièse*, engl.: *g sharp*), alphabetisch-syllabische Benennung des als chromatische Halbtonserhöhung von *g* erscheinenden und die neunte Stufe unserer durch Kreuze dargestellten diatonisch-chromatischen Scala ausmachenden Tones, welcher zu *c* im Verhältniss der grossen Terz, zu *cis* im Verhältnisse der reinen Quinte u. s. w. steht. Zum Grundtone *c* verhält er sich als übermässige Quinte eigentlich wie 25 : 16; auf gleichschwebend temperirten Instrumenten aber muss er, da er auch zugleich als kleine Sexte von *c* und kleine Terz von *f*, also als *as* zu dienen hat, gleich allen anderen Tönen eine gewisse Modification (s. Temperatur) seiner Stimmung erleiden. Als Grundton einer als Haupttonart eines Tonstücks auftretenden Durtonart, also *Gis-dur*, wird er der vielen Vorzeichnungen (acht Kreuze) wegen, welche seine Scala erfordert, um gemäss der Durregel, als diatonische Durscala zu erscheinen, nicht verwendet; seine Durtonart tritt nur im Laufe der Modulation als Nebentonart auf. Seine Mollscala jedoch ist gebräuchlich. Siehe *Gis-moll*.

Gis-dur (ital.: *Sol diesis maggiore*, franz.: *sol dièse majeur*, engl.: *G sharp major*), die auf dem *gis* genannten Tone als Grundton errichtete, ihrer vielen Vorzeichnungen (acht Kreuze) wegen aber nicht gebräuchliche Durtonart (s. *Gis*), deren Scala *gis, ais, his, cis, dis, eis, fisfs* heisst; im von *C* aufsteigenden Quinten-cirkel würde *Gis-dur* die neunte Tonart sein.

Gis-moll (ital.: *Sol diesis minore*, franz.: *sol dièse mineur*, engl.: *G sharp*

minor) ist der Name der auf dem Tone *gis*, gemäss der Mollregel errichteten Molltonart. Damit ihre Stufenfolge die natürliche Beschaffenheit der weichen Tonleiter erhalte, müssen die Töne *f*, *c*, *d* und *a* um einen halben Ton erhöht, also in *fis*, *cis*, *dis* und *ais* verwandelt werden, und die Tonart *Gis-moll* erscheint, als Mollparallele von *H-dur* mit fünf Kreuzen Vorzeichnung hinter dem Schlüssel. Ausserdem wird die siebente Tonstufe, *fis*, wenn sie als Leitton zu dienen hat, folglich grosse Septime sein muss, durch ein Doppelkreuz um einen zweiten halben Ton erhöht, also in *fisfis* verwandelt. — In den Zeiten seit Mattheson, als man durch ästhetische Interpretation jeder Tonart eine besondere, charakteristische Färbung ablauschen zu müssen glaubte, entging auch *Gis-moll* diesem Schicksale nicht. Am prägnantesten fasst sich Schubart, wenn er in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« phantasirend sagt: »Griesgram, gepresstes Herz zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt, mit einem Wort: was mühsam durchdringt ist dieses Tones Farbe«. Noch in Schilling's und Gatty's altem Lexikon ist diese Auslegung wörtlich adoptirt und sogar durch einige Nüancen bereichert, trotzdem in jener Zeit bereits die Ueberzeugung von der Nichtigkeit einer Charakteristik der Tonarten allgemeiner Platz gegriffen hatte.

Gith (indisch) führt Willard in seinem Werke: *A Treatise on the Music of Hindostan etc.* pag. 87 als Namen einer der sieben altindischen Sangarten auf, deren uralte Melodien jetzt kaum noch annähernd wiederzugeben sind. 0.

Githith, גִּיִּתִּיּוֹת (hebräisch), eine in mehreren Psalmüberschriften der Bibel sich vorfindende Bezeichnung, haben verschiedene Ausleger als Namen der *Magadis* (s. d.), eines der grossen assyrischen Harfe ähnlichen Tonwerkzeugs, betrachtet, welche Ansicht jedoch gar keine haltbaren Gründe aufweist, denn die Hebräer kannten diese Harfe zur Zeit Davids wohl noch gar nicht. Nichts überhaupt beweist mit Bestimmtheit, dass G. der Name eines gewisse Psalme begleitenden Musikinstruments war, und selbst die Uebersetzung in's Griechische giebt für G. *ληροί* und die Vulgata lateinisch *torcularia*, was so viel als »Presse«, »Kelter« bedeutet und Pfeiffer in seinem Werke »Ueber die Musik der alten Hebräer« p. XXXIII dahin führt, dies Wort als Titel für eine Dichtung zum Fest der Weinlese zu erklären, welche Auslegung auch wahrscheinlich als richtig zu erachten ist. 2.

Giti oder Udgätha (s. d.) ist in der indischen Musik der Name für eine Rhythmusgattung, in der alte Heldenlieder gedichtet worden sind. 0.

Gitter, Joseph, ausübender Musiker und Instrumentalcomponist, war von 1780 bis 1795 Mitglied der Hofkapelle in Mannheim und hat von seiner Composition Duos für Violine, für Flöte, drei Quartette für Flöte u. s. w. in Mannheim und Mainz veröffentlicht.

Giubilei, Pater Andrea, italienischer Contrapunktist und Tonsetzer der römischen Schule, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche des Klosters *del San Bambino Gesù* zu Rom und wird von Baini als vortrefflicher Componist aufgeführt, dessen Werke im Manuscripte sich im Archive der päpstlichen Kapelle befinden.

Giubilo (ital.), die jauchzende Freude, der Jubel, wird mit vorgestellter Präposition *con*, ebenso wie das Adjectivum *giubiloso*, als Bezeichnung für den jubelnden, schwungvollen Vortrag der damit bezeichneten Stelle eines Musikstücks angewendet.

Glucante oder giuchevole (ital.), schäkernd, fröhlich, ist vollkommen identisch mit dem häufiger gebrauchten *giocoso* (s. d.).

Giudetti, Giovanni, musikgelehrter italienischer Geistlicher, geboren 1532 zu Bologna, war Kaplan Gregor's XIII. zu Rom und erhielt von diesem Papste 1575 ein Beneficiat an der Hauptkirche des Vaticans. Wie Baini behauptet, war G. ein Schüler Palestrina's und übernahm mit diesem vereinigt einen Theil der Verbesserung des Gregorianischen Kirchengesangs, eine Arbeit, der er sich später ausschliesslich widmete und in deren Interesse er vier Werke veröffent-

lichte, nämlich: »*Directorium chori*«, »*Cantus eccles. passionis*«, »*Cantus eccles. officii maj. hebdomadae etc.*« und »*Praefationes in canto fermo juxta ritum sanctae rom. eccles. emendatae*«. Von erstgenanntem Werke erschien 1589, von G. selbst besorgt, die zweite Auflage, vom letzten 1619 durch Francesco Suriano. G. starb am 30. Novbr. 1592 zu Rom.

Giuglini, Antonio, einer der vorzüglichsten italienischen Tenorsänger der neuesten Zeit, wurde im J. 1833 zu Fermo geboren und seiner schönen Stimme wegen der Metropolitankirche seiner Vaterstadt als Chorknabe zugeführt, in Folge dessen er zugleich eine treffliche musikalische Ausbildung nach vocaler wie instrumentaler Seite hin erhielt. Als sich in seinen Jünglingsjahren die schöne Sopran- in eine wahrhaft herrliche Tenorstimme umgewandelt hatte, wuchs die Aufmerksamkeit, die er von jeher erregt hatte, und es fehlte nicht an Versuchen, ihn dem Dienste der kirchlichen Muse zu entziehen und ihn unter Vorhaltung der Aussicht auf Ruhm und Lebensgenuss der weltlichen Kunst zuzuführen. Aber G. widerstand beharrlich den glänzenden Anerbietungen, bis der Zufall bewerkstelligte, was alle List nicht zu vollbringen vermochte. Ein Orchestermittglied des Theaters zu Fermo nämlich wurde krank, G. nahm aus Gefälligkeit interimistisch dessen Platz ein und vertauschte bald nachher, in Folge einer plötzlichen Krankheit des ersten Tenors das Notenpult des Orchesters mit den Coulissen der Bühne bei einer Aufführung der »beiden Foscari«. Nach einer Reihe glänzender Erfolge an verschiedenen Theatern seines Vaterlandes, feierte er seinen grössten Triumph in der Scala zu Mailand. Kaiser Franz Joseph von Oesterreich, der ihn damals hörte, war von G.'s Leistungen so entzückt, dass er ihn zum k. k. Kammersänger ernannte und ihn für das Hofoperntheater zu Wien, da der Impresario Lumley in London ihn bereits für drei Jahre gewonnen hatte, im Voraus für das Jahr 1860 engagierte. In London trat G. im Theater der Königin am 14. April 1857 zuerst in Donizetti's »*Favoritina*« als Fernando auf, ein Abend, welcher ihn sofort zum ersten Tenoristen der Saison stempelte. Sodann sang er den Edgardo in »*Lucia von Lammermoor*« so gut wie einst Rubini und spielte ihn besser. Jede neue Rolle, in der sein Auftreten angekündigt, wurde mit der grössten Begierde erwartet. Als gefeierter Künstler verliess G. England, um in Verbindung mit den ersten Gesangkräften der Lumley'schen Gesellschaft in Deutschland aufzutreten. Im November 1857 war er in Berlin, wo er im königl. Opernhause unter enthusiastischer Anerkennung sang. In der Saison 1858 trat er wieder in London mit unvermindertem Beifall und im August desselben Jahres in den grösseren Städten Grossbritanniens und Irlands auf. Seit 1860 entzückte er Wien, entsagte aber auf dem Gipfel seines Ruhms dem rauschenden Bühnenleben und zog sich mit seinen bedeutenden Ersparnissen in seine Heimath zurück. Die ausgezeichnete Beschaffenheit seiner im höchsten Grade reinen und wohllautenden Stimme, die seltene Vollkommenheit seines Vortrags und die Innerlichkeit seines Ausdrucks lassen es bedauern, dass er meteorartig nur auf kurze Zeit erschien, um unerwartet schnell wieder zu verschwinden.

Giuliani, ein in der Musikgeschichte ziemlich häufig vertretener Name von italienischen Tonkünstlern, von denen hier die bekannter gebliebenen folgen. 1) Antonio G., war Cembalist im Orchester des Theaters zu Modena und brachte dort 1784 die von ihm componirte komische Oper »*Guerra in pace*« beifällig zur Aufführung. 2) Cecilia G. geborene Bianchi, eine vorzügliche Sängerin, deren Blüthezeit in das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fällt. Im J. 1790 war sie die Primadonna des Scalatheaters in Mailand, von 1791 bis nach 1796 sang sie, vom Publikum wegen ihrer vortrefflichen Stimme und Schule gefeiert, in der italienischen Oper zu Wien und leitete zugleich den Gesangunterricht der Erzherzoginnen. 3) Francesco G., zu Vicenza gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts geboren, ist als Herausgeber einer Sammlung von Messen (Venedig, 1630) bekannt geblieben. 4) Francesco G., ein vielseitig gebildeter Musiker, geboren 1760 zu Florenz, war im Violinspiel Nardini's

und in der Composition Bartol. Felice's Schüler. In jungen Jahren bereits wurde er als erster Violinist im Orchester eines Theaters seiner Geburtsstadt angestellt und war später auch als Lehrer des Gesangs, Clavier-, Harfen- und Violinspiels sehr angesehen. Als Componist hat er Streichquartette und Violin-
duette herausgegeben, die auch zum Theil in Deutschland gedruckt erschienen. Im J. 1812 war er zu Florenz noch am Leben und in voller Thätigkeit.

5) Mauro G., berühmter Guitarrenvirtuose und sehr beliebter Componist für dieses Instrument, geboren 1796 zu Bologna, kam bereits 1807 nach Wien, wo er sehr bald als ausführender Musiker wie als Componist das grösste Aufsehen machte, so dass seine Concerte stark frequentirt, seine Unterrichtsstunden sehr gesucht und seine Arbeiten begehrte Artikel waren. Mit Ausnahme einiger Besuchsreisen in sein Vaterland, verliess er Wien nicht mehr und starb daselbst schon im J. 1820. Seine zahlreichen Compositionen für Guitarre stehen ihrem Werthe nach in der einschlägigen Literatur obenan; sie bestehen in drei Concerten, Sonaten, Etüden, Rondos, Variationen, Potpourris für eine Guitarre, Liedern mit Begleitung der Guitarre, zahlreichen Duetten, Divertissements, Fantasien, Tänzen für zwei Guitarren, einer concertirenden Serenade für Guitarre, Violine und Violoncello, einem Quintett für Guitarre, zwei Violinen, Viola und Violoncello u. s. w. G. ist auch der Verfasser einer guten Guitarrenschule, welche mit italienischem und deutschem Text zu Wien erschienen ist.

Giullano Tiburtino, berühmter italienischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dem sich in einer 1579 erschienenen Sammlung von Madrigalen, Ricercaren u. s. w. Willaert's, Cyprian Rore's u. A. dreistimmige Ricercaren und Fantasien mit der beigedruckten Bemerkung »*accomodate da cantare e sonare per ogni istromentia*« befinden.

Giulini, Andreas, beliebter deutscher Kirchcomponist und tüchtiger Musikpädagoge des 18. Jahrhunderts, war der Sohn eines aus Italien stammenden Sprachlehrers und fungirte bis 1771 am Dom zu Augsburg als Kapellmeister. Er besass gründliche theoretische Kenntnisse und eine vorzügliche Methode für den Gesangunterricht, in Folge dessen er zahlreiche gute Sänger für seinen Kirchenchor heranbildete. Als Componist, namentlich von Kirchenstücken, war er weit und breit sehr geschätzt, ohne dass jedoch eine seiner Arbeiten in den Druck gekommen ist.

Giusti, Maria, s. Bulgarelli.

Giustiniani waren, wie Demantius in seiner »*Isagoge artis musicae*« (Appendix der Ausg. Jena, 1656) angiebt, »sonderliche Buhlenliedlein in der Stadt Bergamo« und wie Prätorius (*Syntagma III.* 18) hinzusetzt, »meistlich mit drei Stimmen«.

Giustini, Lodovico, italienischer Componist aus Pistoja, von dessen Arbeiten um 1736 zwölf Claviersonaten zu Amsterdam im Druck erschienen sind.

Giusti Romania, Maria, italienische Opernsängerin, die, wie der Beinamendeutet, aus Rom gebürtig war, kam 1725 mit einer Operngesellschaft nach Breslau und ging im nächsten Jahre nach Prag. An beiden Orten wurde sie als bedeutende Sängerin gefeiert. Vgl. Mattheson »*Musikal. Patriot.*«, 43. Betrachtung.

Giusto (ital.), Adjectivum in der Bedeutung richtig, angemessen, kommt als musikalische Vortragsbedeutung nur in Verbindung mit einem näher bezeichnenden Hauptworte vor, am häufigsten mit dem Substantiv *Tempo*. *Tempo giusto* bezeichnet daher ein dem Charakter des Tonstücks entsprechendes Zeitmaass, das herauszufinden, dem richtigen Gefühle des Spielers oder Sängers überlassen bleibt.

Gizzi, Domenico, berühmter italienischer Sänger, bewährter Gesanglehrer und Componist, geboren 1684 zu Arpino im Königreich Neapel, erhielt seinen ersten gediegenen Musikunterricht bei seinem Landsmann Angelio und studirte, bereits zum geschickten Sänger herangebildet, noch auf dem *Conservatorio di*

San Onofrio in Neapel neben Porpora und Durante unter Aless. Scarlatti Composition und Contrapunkt. Er war auch schon als Componist für Kirche und Kammer mehrfach aufgetreten, als er auf den Rath Scarlatti's hin eine eigene Singschule errichtete, aus welcher in der Folge Sänger ersten Ranges, wie u. A. Feo und der Sopranist Conti, der aus Dankbarkeit für seinen Lehrer den Beinamen Gizziello adoptirte, hervorgingen. Im J. 1740 entsagte G. dem Unterrichten, zog sich in seine Geburtsstadt zurück und starb daselbst im J. 1745.

Gizziello, s. Conti.

Giusto, Paolo, italienischer Orgelspieler, wurde am 15. Septbr. 1591 zum zweiten Organisten an der St. Marcuskirche zu Venedig erwählt und verwaltete diese Stelle bis zum J. 1624. Vgl. v. Winterfeld, »Gabrieli und sein Zeitalter« Band I. Seite 199.

Gläser, Franz, Componist und Operndirigent, geboren am 19. April 1798 zu Ober-Georgenthal in Böhmen, wurde im elften Jahre, seiner schönen Altstimme wegen, als Chorknabe in die Hofkapelle zu Dresden gebracht und erhielt einen gut musikalischen Unterricht, im Gesange namentlich von Miessch. In den Jahren 1814 und 1815 studirte er noch auf dem Conservatorium zu Prag, u. A. auch das höhere Violinspiel bei Pixis, und vollendete seine Vorbereitung bei Heydenreich in Wien durch Studium des Contrapunkts. Als stellvertretender Dirigent trat er hierauf 1817 zum Josephstädter Theater in Wien und rückte schon ein Jahr später in die Stelle des wirklichen Kapellmeisters, die er, alle Bedürfnisse dieser Vorstadtbühne durch seine Compositionen deckend, bis 1830 einnahm, in welchem Jahre er einem Rufe als Kapellmeister des Königstädtischen Theaters nach Berlin folgte. Hier schrieb er u. A. 1833 auf einen Text von Holtei sein Hauptwerk, die Oper »des Adlers Horst«, welche erfolgreich über fast alle Bühnen Deutschlands ging und noch 1855 im königl. Opernhause zu Berlin mit Johanna Wagner und 1872 im dortigen Reunion-Theater aufgeführt wurde. Wie in Wien schuf er auch als Kapellmeister in Berlin eine grosse Menge von Gelegenheits-Ouvertüren, Singspielen, Zauber- und Lokalpossen, Melodramen, Einlagestücken u. s. w., die zum Theil jedoch höchstens eine vorübergehende Bedeutung gewannen. Im J. 1842 wurde er zum königl. Kapellmeister in Kopenhagen ernannt, in welcher Stellung er noch einige Opern schrieb, von denen »die Hochzeit am Comer See« (Bryllupet ved Como soen), Text von Andersen, im Clavierauszuge erschien. G. starb am 29. Aug. 1861 zu Kopenhagen. Ausser den beiden schon genannten, hat er an Opern noch componirt: den »Bernsteinring«, »die Brautschau«, den »Rattenfänger von Hameln« und »Das Auge des Teufels«, Werke, die wie die meisten anderen von ihm z. B. »Heliodor«, »die steinerne Jungfrau«, »Peter Stieglitz« u. s. w., zu den verschollenen zählen. G. war ein sehr befähigter und gewandter Musiker, aber als Componist doch höchstens nur ein Routinier, der mit Anstand die Kunst der Instrumentation und Stimmbehandlung zu handhaben wusste, woher es denn auch gekommen ist, dass keine einzige seiner vielen Arbeiten sich auf die Dauer zu halten gewusst hat.

Gläser, Karl Ludwig Traugott, deutscher Componist und gründlicher Musikpädagoge, geboren 1747 zu Ehrenfriedensdorf bei Annaberg, gestorben als Cantor, Musikdirektor und Seminarlehrer zu Weissenfels am 31. Jan. 1797, war ein erfahrener und vielgebildeter Musiker, der sich innerhalb seines eng umschriebenen Berufskreises bemerkenswerth auszeichnete. Ausser zahlreichen Kirchenstücken, die jedoch nicht im Druck erschienen sind, componirte er eine Sammlung von Menuetten und Polonaisen aus allen Tonarten, die mit einer empfehlenden Vorrede von J. F. Doles, G.'s Freund und Lehrer, versehen, unter dem Titel »Kurze Clavierstücke zum Gebrauche beim Unterrichte« im J. 1794 herauskamen. Allgemein bekannt geworden ist von ihm die Melodie zu dem Liede »Feinde ringsum!« 1791 auf einen Text aus Karl Gottlob Cramer's Roman »Hermann von Nordenschild« componirt, welche sich bis auf den

heutigen Tag volksthümlich erhalten hat und zu der 1814 Joh. Heinr. Christ. Nonne den nicht minder viel gesungenen Text »Flamme empor!« gedichtet hat. — G.'s Sohn, Karl Gotthelf G., geboren am 4. Mai 1784 zu Weissenfels, erhielt den ersten Musikunterricht vom Vater und vervollkommnete sich in der Tonkunst als Schüler der Thomasschule zu Leipzig, wo neben Joh. Ad. Hiller noch Aug. Eberh. Müller im Clavierspiel und in der Harmonielehre, und der Concertmeister Campagnoli im Violinspiel seine Lehrer waren. Im J. 1801 bezog er behufs Rechtsstudiums die Leipziger Universität, verliess aber aus Liebe zur Musik bald die akademische Laufbahn und siedelte als Componist und Musiklehrer nach Barmen über. Dort übernahm er auch eine Musikalienhandlung, die er bis zu seinem Tode, am 16. Apr. 1829, führte. Von seinen Compositionen sind einige zwanzig Werke, bestehend in Motetten, Chorälen, Kinderliedern, Sonaten, Fantasien und Variationen für Clavier u. s. w. im Druck erschienen, ebenso ein Gesangbuch für das Grossherzogthum Niederrhein mit leichten Zwischenspielen. Hervorragende Tüchtigkeit darf seinen Elementarwerken: einem Liederbuch für Schulen, einer praktischen Clavierschule, einer Anweisung zum Orgelspielen, einer kurzen Anweisung zum Singen (für Volksschulen), einem Schulgesangbuch und einer kurzgefassten Harmonielehre zuerkannt werden.

Gläser, Michael, berühmter deutscher Orgelbauer, geboren 1692 zu Gellenau, gestorben 1772, fertigte zwar nur Positive und diesen ähnliche kleine Werke, war aber in seiner Specialität so ausgezeichnet, dass weithin die vorzüglichsten Instrumentenmacher, wenn sie mit grösseren Werken Positive oder kleine Brustwerke zu verbinden hatten, dieselben nur von ihm bezogen.

Glanner, Kaspar, deutscher Componist, von welchem vier- und fünfstimmige geistliche und weltliche Gesänge (München, 1578 und 1580) im Druck erschienen sind. Diese und andere Arbeiten G.'s, welcher als Organist in Salzburg angestellt war, findet man noch in der Münchener Bibliothek. †

Glanz, Georg, deutscher Violinvirtuose aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war anfangs herzogl. württembergischer Kammermusiker, verliess diese Stellung jedoch, um Kunstreisen in Deutschland zu unternehmen. Auch als Componist hat G. sich öffentlich bekannt gemacht. Wenigstens weiss man, dass er auf einer seiner Reisen in Nürnberg, 1763, verschiedene Solo's eigener Composition auf seinem Hauptinstrumente vortrug. †

Glaphyros, altgriechischer Kitharöde, dessen in der sechsten Satyre des Juvenal Erwähnung geschieht. †

Glarean, Heinrich, berühmter Philologe und Musikgelehrter, einer der grossen Männer aus der Schlussperiode des Mittelalters, die am unermüdlichsten und eingreifendsten zur Hebung von Kunst und Wissenschaft beigetragen haben, hiess eigentlich Heinrich Loris, latinisirt Loritus und war im J. 1488 im Canton Glarus in der Schweiz geboren, von welchem Geburtslande er den Gelehrtennamen Loritus a Glarea; kurzweg Glareanus annahm. Seine Jugendgeschichte ist leider in Dunkel gehüllt, und man weiss aus derselben mit Sicherheit nur, dass er Musikunterricht von Johann Cochläus, im Theoretischen sowohl wie im Praktischen erhalten hat. Dafür, dass er auch als ausübender Musiker wohl bewandert gewesen, spricht die Thatsache, dass er im J. 1512 dem Kaiser Maximilian eine lateinische Ode eigener Dichtung und Composition vorsang und dazu selbst die Musikbegleitung führte. Von demselben Kaiser ist er auch zum kaiserl. gekrönten Poeten ernannt worden. Nachdem er seit 1515 zu Basel Mathematik gelehrt und zu Paris, wohin er auf des Erasmus Empfehlung berufen worden war, Vorlesungen über Philosophie und schöne Wissenschaften gehalten hatte, ging er abermals als Lehrer nach Basel, zog sich aber, als 1529 dort religiöse Unruhen ausbrachen, nach Freiburg im Breisgau zurück. Auch in dieser Stadt hielt er noch lange öffentliche Vorträge über Literatur und Geschichte und zog mit dem Klange seines Namens aus ganz Deutschland her viele Schüler an sich. Mit zunehmendem Alter stellte

er jedoch seine Lehrthätigkeit ein und starb in gänzlicher Zurückgezogenheit am 28. Mai 1563 in der zuletzt genannten Stadt. — Seine musikalisch-theoretischen Werke, welche Klarheit, Schärfe und streng logischer Zusammenhang höchst bedeutsam aus der betreffenden Literatur des 16. Jahrhunderts hervorheben, sind von dem grössten und vortheilhaftesten Einfluss auf das Musikwesen ihrer Zeit gewesen und haben ihren Werth und ihre Wichtigkeit bis auf die Jetztzeit bewahrt. Es sind: 1) »*Isagoge in musicen*« (Basel, 1516, laut Dedicationsvorwort), welches über Solmisation, Mutation, Intervalle, Tonarten u. dgl. sich auslässt und mit einem Lobgedicht auf die Musik schliesst; 2) das berühmte *Dodecachordon*« (Basel, 1547), in welchem die bis dahin schwankende Lehre von den zwölf Tonarten zum ersten Male festgestellt und in Uebereinstimmung mit derjenigen von den Modis der griechischen Musik gebracht ist. Im ersten der drei Bücher, in welche das Werk getheilt ist, wird die Lehre von den acht Kirchentönen, auf welche man sich damals beschränkte, auseinander gesetzt und commentirt; im zweiten stellt der Verfasser durch Hinzunahme von *O* Jonisch und *A* Aeolisch seine zwölf Octavgattungen auf und im dritten ist die Anwendung derselben auf die harmonische und mensurirte Musik gemacht. Hier befinden sich zahlreiche Beispiele aus Musikwerken des 15. und 16. Jahrhunderts, die sonst ganz verschollen sein würden und für die Einsicht in die Compositionsweise von Meistern wie Ockenheim, Hobrecht, Josquin u. s. w., zugleich aber als Produkt ältesten Notendrucks unschätzbar sind. Einen Auszug aus dem *Dodecachordon* gab Litavicus Wonegger heraus unter dem Titel »*Musicae epitome ex Glareani Dodecachordo*« (Freiburg, 1557); der zweiten Auflage dieses Auszugs, welche schon 1559 erschien, war der Lobgesang auf die dreizehn Schweizerstädte, gedichtet von Glarean, und von Manfred Barbarin fünfstimmig in Musik gesetzt, angehängt. Auf des Draudius Autorität hin wurde vielfach noch ein anderes Werk G.'s aufgeführt, welches betitelt »*De musicis divisione ac definitione*« und 1549 zu Basel erschienen sein sollte. Da aber niemals ein Exemplar dieses Buches ermittelt worden, der Titel auch identisch mit der Capitellüberschrift des Anfangs des *Dodecachordon* ist, so ist mit allem Grund ein Irrthum vorauszusetzen. G. selbst veranstaltete übrigens auch eine sehr gute Ausgabe der erhalten gebliebenen Werke des Boethius, die sieben Jahre nach seinem Tode (Basel, 1570) erschien und welche für alle späteren Ausgaben des griechischen Theoretikers benutzt wurde. — Die grossen Verdienste G.'s um die theoretische Feststellung der Musik sind in neuester Zeit mehrfach bemängelt, G. hinsichtlich seiner praktischen Entwicklungen theilweise des Dilettantismus beschuldigt und seine Werke weit hinter die des Seth Calvisius gestellt worden; es dürfte aber doch allzu billig sein, einen Nachkommen auf Kosten des Vorfahren zu verherrlichen, wenn man die Antwort schuldig bleiben muss, ob der vom letzteren erreichte Fortschritt ohne den ersteren möglich gewesen wäre. Hätte G. nichts wie die Lehre von den zwölf statt der bisherigen acht Tonarten (Octavgattungen) aufgestellt, so würde er uneingeschränkt den grössten Theoretikern der älteren Zeit beigezählt werden müssen.

Glas (lat.: *vitrum*), dieses durch Zusammenschmelzen verschiedener Metalloxyde mit Kieselsäure entstehende Naturprodukt, welches fast allen Erdvölkern bekannt ist, und das für die Culturentwicklung des Menschengeschlechts, selbst heute noch, nächst dem Eisen die höchste Bedeutung hat, ist auch in der uns nahe liegenden Zeit in der musikalischen Kunst verwerthet worden. Die Erfindung des G.'s, wahrscheinlich herbeigeführt durch das Schmelzen von Metallen oder Brennen der Thongefässe, muss in sehr früher Zeit an verschiedenen Culturstätten selbstständig stattgefunden haben. Schon 2000 v. Chr. kannten die Chinesen das G. und besaßen eine ausnehmende Geschicklichkeit im Formen desselben. Zu Ben-Hassan und Theben in Aegypten findet man auf Wandgemälden, die ums Jahr 3500 v. Chr. geschaffen sind, Glasbläser dargestellt, und in vielen der frühesten Gräber daselbst haben sich Glasbrocken und

Thränengläser erhalten. Von den Phöniziern weiss man, dass ihnen die Glasbereitungskunst wahrscheinlich schon ums Jahr 1000 v. Chr. bekannt war und vermuthet, dass sie dieselbe von den Priestern des Vulkans zu Theben und Memphis gelernt hatten. Wahrscheinlicher jedoch ist ihre Bekanntschaft mit dieser Kunst von der ägyptischen wie indischen Culturstätte her. Dafür, dass auch in letzterer das G. in sehr früher Zeit bekannt war und von hieraus her wahrscheinlich sich die Benennung dieses Stoffes über den Erdball nebenher ausbreitete, zeugt der jetzt demselben fast überall beigelegte Name G.; im Sanskrit heisst *Kelasa* soviel als Demant oder Krystall. Durch die Phönizier lernten bald alle auf niedrigerer Culturstufe stehenden Völker, mit denen sie in Berührung kamen, Schmucksachen aus Glas kennen. Die Kunst der Glasbereitung breitete sich allmählig von einem Volke zum anderen allgemeiner aus und erreichte im 13. Jahrhundert zu Venedig einen noch heute in mancher Beziehung bewundernswürdigen Grad der Vollkommenheit, indem sich die Wissenschaft schon theilweise derselben dienstbar erwies. Im 18. Jahrhundert jedoch erlangte diese Kunst, indem sich die Wissenschaft als vollkommene Erläuterin der Zusammensetzung ausgebildet hatte, eine Vollkommenheit, die bis zur Gegenwart sich stets bereicherte durch gleiche Ausbildung der Mechanik und Theorie: Genauere Kenntniss über diesen Industriezweig geben folgende Bücher: Loysel, Versuch einer ausführlichen Anleitung der Glasmacherkunst, aus dem Französischen (Frankfurt, 1808 und 1818), Knapp, Lehrbuch der chemischen Technologie (Braunschweig, 1847), Lenz, Vollständiges Handbuch der Glasfabrikation (Weimar, 1851) und andere. In neuerer Zeit fanden sich auch denkende Köpfe, die besonders Wohlgefallen daran fanden, das G. zur Tonzeugung in der Kunst zu verwerthen und zu solchem Zwecke diesen Stoff in Glocken-, Stab- oder Saitenform anwandten. Besonders hat sich Benjamin Franklin (s. d.) in dieser Beziehung hervorgethan. Obgleich man nun musikalische Instrumente, deren Tonzeuger aus G. waren, in mehrfacher Art fertigte und die Elasticität der Moleküle des Glases auch in der That eine der Erzeugung des gefühlten Tones sehr fördernde Struktur offenbart: so hat dennoch nur eins derselben, die Harmonica (s. d.), sich dauernd zu erhalten vermocht. Alle anderen Tonwerkzeuge dieser Art, wie das Glaschord (s. d.), das Euphon (s. d.) und der Clavicylinder (s. d.), sind nur kurze Zeit über ihre Erfindung hinaus in Gebrauch gewesen, und das Glasspiel (s. d.) konnte bisher nur als angenehme Spielerei zuweilen die Aufmerksamkeit einiger Klangverehrer auf sich lenken.

B.

Glaschord ist die von Benjamin Franklin einem der Tasteninstrumente gegebene Benennung. Das von Bejer oder Beyer, einem gebornen Deutschen, im J. 1785 zu Paris erfundene Tonwerkzeug selbst hatte Glöckchen von Glas, welche von kleinen mit Tuch überzogenen, durch die Claviatur regierten Hämmerchen angeschlagen wurde. Von dem Gebrauch des G. weiss man nur, dass der Erfinder es einige Zeit öffentlich in Paris ausstellte, und dass der Musiklehrer Schack daselbst es gespielt haben soll. Ueber die innere Bauart des G's, die wahrscheinlich der der Claviere ähnlich war, ist nichts bekannt geworden; auch hat sich bisher Niemand bewegen gefühlt, ein ähnliches Instrument zu bauen.

2.

Glasenap, Joachim von, ein aus Pommern gebürtiger deutscher Tonkünstler, ist als Autor des Werks »Evangelischer Weinberg mit anmuthigen Symphonien gezieret etc.« (Wolfenbüttel, 1651) bekannt geblieben. †

Glaser, Johann Adam, deutscher Philolog, schrieb ums Jahr 1686 zu Leipzig eine Dissertation: »*Exercitatio philologica de instrumentis Ebraeorum musicis ex Psalmo IV et V*«, die man in *Ugolini Thes. antiquit. sacrar. T. XXXII p. 157* abgedruckt findet. Vgl. Forkels Geschichte der Musik. — Johann Michael G., geboren 1725 zu Erlangen, war bis 1774 Violinist der Anspach'schen Hofkapelle, wurde jedoch 1775 Kammer- und Stadtmusiker in seiner Vaterstadt, wo er wahrscheinlich in den neunziger Jahren des Jahr-

hundreds starb. Von seinen Compositionen ist als gedruckt nur das op. 1, welches sechs Sinfonien enthält (Amsterdam, 1748), übrig geblieben. †

Glaser, Konrad, Inhaber eines grösseren, 1832 begründeten Musikverlags in Schleusingen, der sich besonders mit Herausgabe von Compositionen für den Männerchor beschäftigt und durch die Pflege dieser Specialität Ansehen und Bedeutung in Deutschland erlangt hat.

Glasspiel nennt man die Darstellung einer Melodie durch abgestimmte, in geeigneter Folge auf ein Resonanz gebendes Gestell geordnete Trinkgläser. Die Abstimmung der Gläser bewirkt man durch theilweise Füllung derselben mit Wasser und die Tonerregung entweder durch Streichung des entsprechenden Glasrandes mit nassem Finger oder Schlagen der Wandung des Glases mit einem betuchten Klöpfel. In der Kunst hat sich das G. bisher keine Bedeutung erringen können. 2.

Glasstabharmonica nennt man ein zum Kinderspielzeug dienendes Tonwerkzeug, dessen Klangkörper gleichbreit geschnittene Glasstreifen sind. Diese Glasstreifen werden, diatonisch oder chromatisch geordnet, neben einander, jedoch so, dass sie sich nicht berühren, auf zwei parallel gespannte Seidenfäden geklebt und in einem aus kienem Holz gefertigten Klangkasten, der an der obern Seite, in Breite der gespannten Fäden, eine Oeffnung hat, horizontal ausgebreitet. Den Klang erzeugt man durch Schlagen auf die freiliegende Stelle der Glasstreifen mit einem Kork, der an einer Fischbeinstange befestigt ist. Der Klang dieses Instruments ist dürftig, und es lässt sich kaum erwarten, dass dasselbe je für geeignet zu Kunstzwecken erachtet wird. 2.

Glaucus, altgriechischer Philosoph aus Rheginus (Reggio) gebürtig, schrieb nach Plutarch's »*De musica*« einen Kommentar über die älteren Dichter und Tonkünstler, der jedoch zu den verloren gegangenen Schriften des Alterthums zählt. †

Gleich, Ferdinand, deutscher musikalischer Schriftsteller und Componist, geboren am 17. Decbr. 1816 in Erfurt, folgte, drei Jahr alt, seinen Eltern nach Leipzig, in welcher Stadt er den ersten Schul- und Musikunterricht erhielt. In Altenburg, wohin die Familie 1831 gezogen war, besuchte er das Gymnasium und setzte die Musikübung unter C. G. Müller fort, bis er 1842 die Universität in Leipzig bezog und sich gleichzeitig musikalisch von Fink noch unterweisen liess. Nach Vollendung seiner Studien war er einige Zeit hindurch in Kurland als Hauslehrer thätig, machte dann eine grössere Reise, die sich bis in das südliche Frankreich erstreckte und kehrte endlich zu längerem Aufenthalt nach Leipzig zurück. Als Theatersecretär siedelte er mit dem Direktor Wirsing zu Anfange des Jahres 1864 nach Prag über, nahm aber 1866 seinen bleibenden Aufenthalt in Dresden, wo er ein Theatergeschäftsbureau eröffnete, mit welchem verbunden er eine Theaterzeitung redigirt und herausgibt. Schon früher veröffentlichte er: »Wegweiser für Opernfreunde, erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten u. s. w.« (Leipzig, 1857); »Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militär-Musikcorps u. s. w.« (Leipzig, 1860, 3. Aufl. 1872); »Die Hauptformen der Musik, populär dargestellt« (Leipzig, 1862); »Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst« (2 Bdchn., Leipzig, 1863); »Aus der Bühnenwelt, biographische Skizzen und Charakterbilder« (2 Bdchen, Leipzig, 1866). Ein höherer historischer, kritischer oder ästhetischer Werth ist diesen Schriften nicht beizumessen. G.'s im Druck erschienene Compositionen, bestehend in leichten Pianofortestücken, Clavierduos und Liedern, sind ebenfalls nur für Dilettanten berechnet.

Geichauf, Franz Xaver, geschickter deutscher Tonkünstler, lebte als Musiklehrer in Frankfurt a. M. Seinen geachteten Namen verdankte er hauptsächlich den von ihm veröffentlichten trefflichen Arrangements der Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's für das Pianoforte zu vier Händen. G. starb im J. 1856 zu Frankfurt a. M.

Gleichen, Andreas, deutscher Musiktheoretiker und Pädagoge, geboren zu Erfurt am 4. Februar 1625, wurde vierter Lehrer und Musikdirektor am Gymnasium zu Gera, welchen Aemtern er bis zu seinem Tode am 23. Februar 1693 vorstand. Von ihm erschien 1651 zu Leipzig ein »*Compendium musicum instrumentale*«, dem 1657 ein »*Compendium musicum vocale*« folgte. — Sein Sohn, Johann Andreas G., sammelte nach des Vaters Tode alle auf denselben bezüglichen Auslassungen und gab dieselben, mit den Bildnissen seiner beiden Eltern geziert, 1714 zu Dresden heraus. †

Gleicher Contrapunct (latein.: *Contrapunctus aequalis*) wird derjenige Contrapunct (s. d.) genannt, dessen Noten von gleichem Werthe mit denen des *Cantus firmus* sind.

Gleichheit der Stimme nennt man die künstliche Verbindung der verschiedenen Register der menschlichen Stimme, welche Fertigkeit den Sänger befähigt, einen gleichmässigen Ansatz in allen Lagen seines Stimmorgans mühelos zu bewerkstelligen. Von Natur hat nämlich jede Stimme verschiedene Register, welche sich wie bei der Orgel, von welcher her diese Bezeichnung übernommen ist, durch wesentliche Klangverschiedenheit geltend machen. Wird diese Klangverschiedenheit der Stimmregister durch ein sorgfältiges Studium der von der Gesanglehre aufgestellten Regeln gegenseitig ausgeglichen, d. h. unmerklich gemacht, spricht die Stimme in allen Lagen gleichmässig an, so erhält die Stimme die erforderliche Gleichheit.

Gleichmann, Johann Andreas, guter deutscher Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren am 13. Febr. 1775 zu Bockstadt, erhielt von früh auf eine gediegene wissenschaftliche wie musikalische Bildung, so dass er schon 1794 als Hofmusikdirektor in Hildburghausen angestellt wurde. Im Druck erschienen von seinen Compositionen zwei Liedersammlungen, verbesserte Melodien der Einsetzungsworte des Abendmahls mit Orgelbegleitung und Duo für Pianoforte und Clarinette oder Violine. Andere Lieder und Kirchenstücke von ihm sind Manuscript geblieben. Gediegene Aufsätze von ihm befinden sich in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung und in der Cäcilia. — G. starb am 12. Juni 1842 zu Meiningen.

Gleichmann, Johann Georg, vortrefflicher deutscher Orgelspieler, sowie Erfinder und Verbesserer von Musikinstrumenten, wurde am 22. Decbr. 1685 zu Steltzen bei Eisfeld geboren. Sein Lehrer im Clavier- und Orgelspiel war der Stadtorganist Zahn zu Hildburghausen. Musikalisch und für mechanische Arbeiten sehr begabt, verfertigte er sich schon als zwölfjähriger Knabe ohne alle Anleitung ein kleines Clavier und bald auch noch mehrere andere Instrumente. Als Organist zu Schalkau bei Coburg seit 1706, nahm er, auf Antrieb seines Schwagers, eines Geistlichen, die lange vernachlässigten mechanischen Arbeiten wieder auf und wurde bei seinen derartigen Versuchen der erste Verbesserer des Geigenwerks (s. Bogenclavier). Ein Verwandter von ihm, Namens Risch, stellte dasselbe 1758 auf Reisen öffentlich aus und verkaufte u. A. ein Exemplar davon an den Fürsten von Sondershausen. G. selbst baute nach dem glücklichen Erfolge seiner Verbesserungen einige Lautenclaviere ohne Bekielung mit einem sogenannten Harfenzuge, die bei ihrem Erscheinen Aufsehen machten und theuer bezahlt wurden u. m. A. Mittlerweile war G. 1717 als Organist und Schulcollege nach Ilmenau berufen worden. Dort wurde er 1744 zugleich auch zum Bürgermeister ernannt und starb als solcher hochbetagt um 1770. Als Componist ist er in keiner Weise bekannt gewesen.

Gleichschwebend, gleichschwebende Temperatur nennt man die Stimmung, welche erzielt wird, wenn man die zu 1000 angenommene Octave in zwölf einander völlig gleich grosse Halbtöne von je 83,33 Stufenweite theilt. S. Temperatur.

Gleichzeitige Bewegung oder gleiche, gerade Bewegung, s. Bewegung.

Gleissner, Franz, deutscher Tonkünstler und Erfinder der Notenlitho-

graphie, geboren 1760 zu Neustadt an der Waldnaab, entwickelte als Seminarist zu Amberg bemerkenswerthe Anlagen für Musik und Poesie. Achtzehn Jahre alt, componirte er bereits ein Requiem für die Funeralien des Kurfürsten Maximilian Joseph von Baiern. In München vollendete er seine philosophischen und nicht minder seine musikalischen Studien und fand endlich auch, um 1800, Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle; 1815 war er noch am Leben. Man kennt von ihm Instrumentalcompositionen verschiedener Art, namentlich 6 Sinfonien, ein Oratorium »Lazarus«, Messen und Offertorien, die Operette »der Pachtbrief«, ein Melodram »Agnes Bernauerin« u. s. w. G. war ausserdem der Erste, welcher Sennfelder's Erfindung der Lithographie auch auf die Vervielfältigung von Musikalien in Anwendung brachte. Mit dem Musikverleger Falter in München zu diesem Zwecke verbunden, gab er 1798 als erstes Produkt seiner Idee ein Heft Lieder mit Clavierbegleitung heraus. Im J. 1799 richtete er dem Verleger J. André in Offenbach eine Noten-Steindruckerei ein und besuchte nachmals auch im Interesse seiner Erfindung Wien zu wiederholten Malen.

Gleitsmann, Anton, s. Geleitsmann.

Gleitsmann, Paul, auch Gleitzmann geschrieben, möglicher Weise der Vater des berühmten Lautenisten Anton Gleitsmann, geboren um 1660 als der Sohn des damaligen Stadtmusikus von Weissenfels, war ein Compositionsschüler des Concertmeisters Beer und wurde 1690 Kammerdiener und Kapellmeister beim Grafen von Schwarzburg zu Arnstadt, in welcher Stellung er am 11. Novbr. 1710 starb. Obwohl zu den gebildetsten Tonkünstlern und beliebtesten Componisten seiner Zeit gerechnet, ist kein Werk von ihm mehr vorhanden, welches diesen Ruf auch jetzt noch begründen könnte.

Glettinger, Johann, tüchtiger deutscher Orgelspieler und Virtuose auf mehreren anderen Instrumenten, wurde als Sohn eines Hülfbeamten an der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau am 20. Aug. 1661 geboren. Musikalisch trefflich unterrichtet, behandelte er Clavier, Orgel, Violine, Harfe, Viola da Gamba, Viola di Bordone und mehrere Blaseinstrumente so fertig, dass er 1684 eine erfolgreiche Kunstreise durch Litthauen, Preussen und Pommern unternahm, in Folge deren er Rathsmusicus in Danzig wurde. Aber schon 1690 folgte er einem Rufe als Ober-Organist an St. Elisabeth in Breslau und starb als solcher und mit dem Namen, einer der besten Orgelspieler Schlesiens gewesen zu sein, im J. 1739.

Glettle, Johann Melchior, einer der fleissigsten und beliebtesten Componisten seiner Zeit, gebürtig aus Bremgarten in der Schweiz, war nach Printz' Mus. Hist. um 1680 Kapellmeister zu Augsburg und hat sich als solcher seinen ausgebreiteten Ruf erworben. Gerber führt in seinem alten Tonkünstlerlexikon G.'s noch bekannt gebliebenen Messen, Motetten, Psalme, Vocalconcerte mit und ohne Instrumentalbegleitung vollständig an. Darunter befinden sich auch »36 Trompeter-Stücklein auf 2 Trompeten Marinens« welche dem heutigen Musikforscher vielleicht von besonderem Interesse sein dürften. †

Glied- und Gliedtheilaccent, s. Accent.

Glieder oder Taktglieder, so viel als Takttheile.

Glimes, Jean Baptiste Jules de, beliebter belgischer Vocalcomponist und guter Gesanglehrer, geboren am 24. Jan. 1814 zu Brüssel, war von früh auf Zögling der Musikschule seiner Vaterstadt, betrieb nebenbei noch Harmonielehre bei Hanssens und vollendete seine Studien auf dem neu errichteten Brüsseler Conservatorium unter Fétis. Im J. 1837 wurde er selbst Gesanglehrer an diesem Institute, das er jedoch schon 1840 verliess. Zwei Jahre später liess er sich in gleicher Eigenschaft in London nieder, bis er nach zwanzigjährigem Aufenthalte in der Weltstadt nach Brüssel wieder zurückkehrte. Als Componist von Liedern und Romanzen hat G. vieles geschaffen, was in Belgien und Frankreich sehr beliebt und auch populär geworden ist. Im Uebrigen kennt man von ihm noch einige Ouvertüren und die Musik zu

dem Ballet »*La maison inhabitée*«, was alles in Brüssel, wo er noch immer als Gesanglehrer wirkt, zur Aufführung gelangt ist.

Glinka, Michael von, ausgezeichnete russischer Componist und zugleich der Begründer der national-russischen Oper, geboren im J. 1808 unfern von Nowospask, zählte Field, der ihn zu einem trefflichen Pianisten ausbildete, zu seinen ersten Musiklehrern. Im J. 1830 wandte er sich behufs höherer Musikstudien in's Ausland und ging zuerst nach Italien, wo er an den besten Quellen Gesang und die alte Tonkunst auf sich einwirken liess. Um die grossen Lücken in seiner Kenntniss des Generalbasses und Contrapunkts auszufüllen, nahm er 1833 einen mehrmonatlichen Aufenthalt in Berlin, den er als Schüler S. W. Dehn's vortheilhaft verwerthete. Er kehrte hierauf in sein Vaterland zurück und wurde kaiserl. Kapellmeister und Direktor der Oper und des Kirchenchors in St Petersburg, in welchen Stellungen er eingreifend für die Läuterung und Hebung des künstlerischen Geschmackes in der russischen Hauptstadt wirkte. Von 1840 bis 1850 war er wiederum grösstentheils auf Reisen, die er bis Spanien ausdehnte, und auf denen er besonders in Paris sich wiederholt vortheilhaft bekannt machte. Im Herbst 1856 kam er in Berlin an, wo er sich im Umgange mit seinem früheren Lehrer Dehn mit den alten Kirchengesängen der oströmischen Kirche beschäftigte. Ganz unerwartet starb er daselbst am 15. Febr. 1857. — G. war mit seinen in seinem Vaterlande mit Enthusiasmus aufgenommenen und auch in der Folgezeit gepflegten Opern »Das Leben für den Czaren« (1837) und »Russlan und Ludmilla«, in denen einerseits der Einfluss des Studiums Beethoven's, andererseits der Meyerbeer's hervorragend ersichtlich ist, der Begründer einer russischen Operncomponistenschule, welcher im weiteren Verlaufe Lwoff, Dargomischky, Werskowsky, Seroff u. s. w. angehörten. Von seinen übrigen bei seinen Landsleuten hoch angesehenen Compositionen sind auch in Deutschland einige Ouvertüren und kleinere Orchesterstücke, sowie Romanzen und Lieder vortheilhaft bekannt geworden.

Glire, Giovanni Francesco, ein italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten einige in *de Antiquis, Primo libro a 2 voci de diversi autori di Bari* (Venedig, 1585) sich vorfinden. †

Gliss, Johannes, tüchtiger deutscher Orgelbauer zu Nürnberg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat nach Sponsel's Orgelhistorie Seite 135 in den Jahren 1736 und 1737 in der Lutherischen Stadtkirche zu Erlangen ein Werk mit 31 Stimmen gebaut. †

Glissando oder *glissato*, *glissicando*, *glissicato* (ital.; französ.: *glissé*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung sanft schleifend, gleitend, glatt dahinfließend und mit Vermeidung aller starken Accente. Auf Streichinstrumenten kann das Glissicato (sowie das *Flautando*) durch grössere Entfernung des Bogens vom Stege, wodurch ein reicherer und schmelzenderer Klang hervorgerufen wird, auf das Beste bewerkstelligt werden. Wo sich dieser Ausdruck in Salon- oder Virtuosenstücken für Pianoforte findet, zeigt er an, dass die betreffende Stelle, eine rapid schnelle auf den Untertasten auf- oder abwärts laufende Passage in der diatonischen Tonleiter, nicht mit gewöhnlichem Fingersatze, sondern mit einem schnell über die Tasten streichenden oder reissenden Finger (gemeinlich dem Daumen, zweiten oder dritten Finger) ausgeführt werden soll. Man wendet diese werthlose Spielart auch mitunter auf die chromatische Tonleiter an; an solchen Stellen streicht der Mittelfinger der einen Hand *glissando* über die Untertasten, während die Finger der anderen Hand die Obertasten schnell und geschickt hineinspielen. Dergleichen Passagen setzt der Componist auch oft statt G. die Bezeichnung *con un dito*, d. i. mit einem Finger, bei.

Glocken, (lat.: *campanae, nolae*; ital.: *campane*; franz.: *cloches*), diese kegelförmig-cylindrischen, gedeckten, aus den verschiedensten elastischen Stoffen bestehenden Hohlkörper, die in allen, von der kleinsten bis zur möglichst grössten Ausdehnung zu verschiedenen Zwecken gefertigt werden, kannten bereits fast

alle Völker der Erde, die über die sogenannte Steinzeit hinaus waren. Die Tonzeugung bei den verschiedenen G. wird auf zweierlei Art ausgeführt, entweder mittelst in denselben pendelartig sich bewegender Klöpfel, indem man die G. selbst bewegt, oder durch Hämmer, mit denen man gegen die Aussen-seite derselben schlägt; ersteres Verfahren nennt man das Läuten der G., letzteres das Schlagen. Die Geschichte der G. zeigt, nach dem bisher Bekannten keinen steten Zusammenhang der Erfindung und Nutzenanwendung derselben und ist besonders, je nachdem die Völker dieselben zu Kunstzwecken oder als Signalinstrumente anwandten, verschieden. In frühester Zeit findet man die G. bei den Chinesen in Gebrauch, die dieselben zu reinen Kunstzwecken einzig in der damaligen Welt verwertheten. Die Geschichte derselben berichtet, dass sie vom J. 2255 bis 250 v. Chr. nur den Kunstgebrauch der G. kannten, während sie später die G. nebenbei, um Signale zu geben, ohne Stimmung gebrauchten; letztere Anwendung ist in neuester Zeit fast die einzige geworden. Die Chinesen fertigten die G. nur aus Metall an, das sie als eins der fünf Elemente erachteten, die die Natur gebrauchte, um die Wesen der anderen Körper daraus zu bilden. Im hohen Alterthum gaben sie ihren G.n einen viereckigen und später einen cylindrischen Körper und zwar nach feststehenden Gesetzen, die entstanden, indem sie jedem Theile derselben eine symbolische Bedeutung beilegten. Vgl. Amiot, »*Mémoire sur la musique des Chinois*« (Paris, 1779). Der Grösse nach unterschieden sie drei Arten der G., die sie *Po*-, *Te*- und *Pien-Tschung* (s. d.) nannten. *Tschung* heisst Glocke. Die kleinste G.art wandten sie zu Musikinstrumenten an, die dem *King* (s. d.) ähnlich gebaut wurden. Die Alten hatten diese Instrumente mit zwölf *Lü* (s. d.) in der Octave, während man später nur in derselben sieben führte, was besonders seit dem Kaiser Sui, 1550 n. Chr. der Fall war. Die Masse, aus der die Chinesen ihre G. gossen, bestand nach des Gelehrten Tschuly Mittheilung aus sechs Theilen rothem Kupfer und einem Theile Zinn. Man weiss nicht, ob diese Erfindung der Chinesen sich über die Grenzen des Reiches ausbreitete, oder ob man an den andern Culturstätten der Erde dieselbe selbstständig machte. In Indien findet man die G. meist nur als Klangwerkzeuge; nur in einem Musikinstrumente, *Patkong* (s. d.) genannt, sind sie in einer dem chinesischen *King* ähnlichen Weise in Gebrauch. Assyrien, eine der Urquellen abendländischer Musik, führte bronzene G. M. Layard fand in den Ruinen des Nimrud-Palastes deren ungefähr 24, von denen die grössten 8,5 Cm. Höhe und 6,5 Cm. Durchmesser zeigten. Ueber die Nutzenanwendung der G. bei den Assyrern haben bisher die Keilinschriften wie Abbildungen nichts verrathen. Aegypten, die andere Urquelle abendländischer Kunst, kannte ebenfalls im hohen Alterthume schon bronzene G. und soll sich derselben bei Opfern zu gewissen Signalen bedient haben. Zu ähnlichen Zwecken haben auch wohl die Assyrer dieselben benutzt und scheint dieser Brauch bis zum Mittelalter an allen übrigen Culturstätten der einzige gewesen zu sein. Bei den Hebräern findet man die G. in den Händen der Priester im Tempel, um den Anfang besonderer Ceremonien anzudeuten, wie noch heute etwa im katholischen Gottesdienst dies der Fall ist; ebenso bei den Griechen, Etruskern und Römern, bei letzteren ausserdem auch ein Klapperinstrument, *Bombulum* (s. d.) geheissen, das mit vielen kleinen Glöckchen versehen war. Erst im Anfange der Ausbreitung des Christenthums hat man den G. eine neue Beachtung zugewandt, die zur Schaffung der grösstmöglichen Bauart derselben führte. Man fand den Klang der G. höchst geeignet, die Gemeindeglieder zur Versammlung zu rufen und versah deshalb die Gotteshäuser zur schaulichen Auszeichnung mit Thürmen, die in sich G. bargen, bestimmt, klangliche Eigenthümlichkeiten zu bieten. Es geht die Sage, dass im 4. Jahrhunderte der Bischof Paulinus zu Nola in Campanien zuerst seine Gemeinde durch G.klang versammelte, und dass deshalb die G. lateinisch *campanae* genannt würden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass dieser Name nur daher entstanden, dass man das Metall zu G.

aus den Bergwerken Campaniens bezog, weil es besonders wohlklingend war. In frühester christlicher Zeit rief man die Gemeinde, wie schon die Hebräer gethan, durch Trompetenrufe zusammen, später, wie noch heute in vielen griechischen Gemeinen, durch Schlagen an metallene Schienen oder aber eines frei hängenden hölzernen Brettes etc. Erst im 6. Jahrhundert sollen in den Klöstern der Benediktiner im Abendlande G. in Gebrauch gekommen sein, sehr bald reichere Stadtgemeinden daran Gefallen gefunden und für ihre Gotteshäuser grössere sich angeschafft haben. Papst Sabinianus, 603 bis 605 regierend, bestimmte, dass täglich sechsmal geläutet werde, was auf eine schon weite Ausbreitung der G. zu diesem Zwecke schliessen lässt. In der griechisch-katholischen Kirche findet man die gleiche Anwendung der G. erst von der letzten Hälfte des 9. Jahrhunderts an herrschend, und es beginnt mit dieser Zeit sich ein Luxus hierin zu entfalten, der nicht allein zur Production der grössten G. führte, sondern auch zur Erschaffung einer Menge für besondere Zwecke anzuwendenden G. an demselben Orte, die man dem entsprechend benannte. Man kannte Ehren-, Schand-, Sturm-, Feuer-, Feierabend-, Bet-, Armensünder-G. und andere. Von den grössten G. der Erde seien hier nur wenige angeführt, da diese genügend belegen, wo bis jetzt die Grenze der G.grösse ist; jedes Reich hat in dieser Beziehung viele bemerkenswerthe Beispiele aufzuweisen. Die grösste Moskauer Glocke, wahrscheinlich auch die der Welt, Iwan Wielke genannt, wog 240,000 Kilogramm, hatte eine Höhe von 7,5 Meter, eine Dicke von 0,6 Meter und einen Umfang von 20 Meter; sie war aus Bronze. Peking besitzt eine eiserne G., die 62,500 Kilogramm schwer und 4,55 Meter hoch ist; Kaiser Yong-lo liess dieselbe 1403 giessen. Die grösste G. Deutschlands soll im mittleren Domthurme zu Olmütz hängen und 17,900 Kilogramm schwer sein. — Zieht man nun, nach dieser Entwicklung der G. als Signalinstrumente im Abendlande, deren Anwendung zu Kunstzwecken in Betracht, so ergibt sich, dass umgekehrt wie im fernen Osten, wo in grauester Vorzeit die G. nur zu Kunstzwecken in Gebrauch genommen wurden, allmählig dieser Brauch sich verlor, um deren Benutzung als Signalwerkzeuge ohne festgestellten Ton Platz zu machen und jetzt nur noch selten die ursprüngliche Gebrauchsweise modificirt stattfindet: im Abendlande die Nutzenanwendung derselben sich entfaltet hat. Zuerst wandte man den G. im Abendlande in der Zeit von 1000 bis 1400 die Aufmerksamkeit in Bezug auf Tonhöhe zu. Das *Cymbalum* (s. d.) erhielt um diese Zeit gestimmte Glocken, die von dem Instrumentisten mit hölzernem Schlägel tönend erregt wurden und bald darauf einen Mechanismus, der die Thätigkeit des Spielers ausführte und den Namen *Flagellum*. Dies Instrument bahnte den sich im 15. Jahrhundert auf Kirchtürmen einbürgernden Glockenspielen oder *Carillons* (s. d.) den Weg. Wenn man in neuester Zeit an diesen, in den reichen Niederlanden besonders zu deren Blüthezeit sehr gepflegten Glockenspielen auch nicht mehr das Wohlgefallen wie ehemals findet, so sucht man doch die einmal vorhandenen derartigen Kunstwerke als Absonderlichkeiten zu erhalten. — Beachten wir die Fabrikation der abendländischen G., so ergibt sich, dass fast überall jetzt dieselben aus gleicher Masse, Glockengut (s. d.) genannt, durch Guss stattfindet. In der Zeit von 600 bis 1000 unterschied man gegossene (*vasa fusilia*) und geschmiedete (*productilia*) G., berichtet Mönch von St. Gallen Tom. I c. 29. Erstere waren aus Bronze und Silber, letztere aus Eisen. Man producirte letztere, indem man sie aus mehreren Blechen mit kupfernen Nägeln zusammennietete. Eine solche genietete G. befindet sich unter dem Namen »Saufang« in der Cäcilienkirche zu Köln; sie datirt, der Ueberlieferung zufolge, aus dem Anfange des 7. Jahrhunderts. Sie ist 40,6 Cm. hoch und oval gebaut, so dass ihre Weite am untern Rande 36 zu 23 Cm. beträgt. Auch mag hier dessen gedacht werden, dass man in einzelnen katholischen Gegenden in der Charwoche mit hölzernen G. läutete, so wie dass man in Abyssinien auch G. von Thon oder Stein in Gebrauch hat. Man hat durch Erfahrung und Wissenschaft

gefunden, dass ein richtiges Verhältniss zwischen den Ausdehnungen der Einzeltheile der G. hinsichtlich der Erzeugung des Schalles von hoher Wichtigkeit und keineswegs unwesentlich ist, weshalb von den in Bezug auf die Gestalt der G. festgestellten Regeln im Abendlande gar nicht, oder nur in unbedeutendem Grade abgewichen wird, ganz gleich, in welcher Grösse dieselben geschaffen werden. Die wesentlichsten dieser Regeln, allgemein ausgedrückt, sind etwa folgende: die grösste Weite erhält eine Glocke an ihrer Mündung. Die grösste Metalldicke haben die Glocken in ihrem Schlagringe oder Kranze, jenem Theile, gegen welchen der Klöpfel schlägt. Im Obersatze beträgt die Metalldicke nur ein Dritttheil der des Kranzes. Der Durchmesser des Haube oder Platte genannten G.ntheils steht zu dem der Mündung im Verhältniss von 1 : 2. Der Klöpfel oder Schwengel richtet sich in seiner Schwere nach dem Gewicht der Glocke, zu der er gebraucht werden soll; er, aus Schmiedeeisen gefertigt, erhält $\frac{1}{40}$ des Glockengewichts. Ausführlicheres über die Gestaltung der G. bietet Zamminer in seiner »Akustik« (Giessen, 1855), Seite 430 nebst Abbildung. Ferner weiss man, dass sich der Ton der G. nach den einfachen Gesetzen der Plattenschwingungen bestimmt. Bei G. von geometrisch ähnlicher Gestalt aus gleicher Substanz verhalten sich daher die Schwingungszahlen derselben umgekehrt wie entsprechende lineare Ausdehnungen, oder umgekehrt wie die Kubikwurzeln ihrer Schwere. Eine G., die die höhere Octave einer andern aus gleichem Gut geben soll, muss daher in der Form derselben ähnlich gestaltet werden, in Weite, Höhe und Dicke die halben Ausdehnungen zeigen und im Gewicht achtmal geringer sein. Von allen nach diesen Regeln gegossenen G. aus der gebräuchlichen G.nspeise kann man, mit Hilfe der akustischen Gesetze: Schwere, Durchmesser, Höhe etc. und Eigenton bestimmen. Wenn nun eine G. von 0,834 Meter unterem Durchmesser 320 Kilogramme Gewicht haben muss und einen Ton, der dem c^2 sehr nahe kommt, erzeugt, so lassen sich hiernach Durchmesser und Gewicht der Octaven dieses Klanges mit Leichtigkeit feststellen, wie nachfolgende Uebersicht darlegt:

Ton.	Durchmesser.	Gewicht der Glocke.	Gewicht des Klöpfels.
c	3,33 Meter	20480 Kilogramme	512 Kilogramme.
c^1	1,66 „	2560 „	64 „
c^2	0,83 „	320 „	8 „
c^3	0,415 „	40 „	1 „

Mit Zuratheziehen einer Verhältnisstabelle der Klänge innerhalb einer Octave wird man, wie leicht zu erkennen ist, die Eigenheiten jeder G., je nachdem der Eigenton derselben sein soll, festzustellen vermögen, was in so fern von grosser Bedeutung ist, da man gern harmonische Geläute schafft. Noch Genaueres über die G. und deren Fertigung findet man in Lannay's »vollkommenem Glockengiesser« (Quedlinburg, 1834); Otte's »Glockenkunde«, (Leipzig, 1858) und Hartmann's »Handbuch der Metallgiesserei« (Weimar, 1863).

C. Billert.

Glockencymbel, nennt man mitunter das bei den Hebräern unter der Benennung *Mothsiloth* (s. d.) geführte Tonwerkzeug. — Auch heisst jetzt der kurzweg Cymbel oder Cymbalum (s. d.) genannte Orgelzug öfter G. 2.

Glockengut, Glockenspeise oder Glockenmetall (ital.: *bronzo*, franz.: *bronze*) nennt man das Material, aus dem Glocken gegossen werden. Ehe man in der Mischung des G.'s zu einem festen Abschluss gelangte, hat dasselbe verschiedene Wandlungen durchgemacht; stets waren jedoch Kupfer und Zinn die Hauptbestandtheile desselben und nur die Verhältnisse derselben verschieden. Einige dieser Wandlungen mögen hier eine Stelle finden. Thomson's Analyse altenglischen G.'s ergab, dass dasselbe aus 80 Proc. Kupfer, 10,1 Proc. Zinn, 5,6 Proc. Zink und 4,3 Proc. Blei bestand. Heyl untersuchte das G. des Glockenspiels zu Darmstadt, 1670 gegossen, und fand in einer k^2 gebenden Glocke 73,94 Proc. Kupfer, 21,67 Proc. Zinn, 1,19 Proc. Blei, 2,11 Proc.

Nickel und 0,15 Proc. Eisen. Derselbe Forscher behauptet, dass ein G. von 79 Proc. Kupfer und 20 Proc. Zinn durchaus nicht die Klangfarbe obigen Gutes besass. Mag nun später das Bekanntwerden der Analyse des Gutes, aus dem die Chinesen ihre Gongs (s. d.) und Becken (s. d.) fertigen, auf die Zusammensetzung des G.'s eingewirkt haben oder nicht, genug, in neuester Zeit beflüssigt man sich, nur dieselbe Metallmischung als G. zu verwerthen; diese besteht aus 78 Proc. Kupfer und 22 Proc. Zinn. Zusätze anderer Metalle benachtheiligen gewöhnlich nur die Qualität des Klanges. Blei und Zink allein ergeben sich als am wenigsten den Ton benachtheiligend und werden deshalb, wenn man die Kosten der Masse etwas verringern will, öfter zugesetzt. G. zu kleineren Glocken pflegt man aus Specialgründen auch wohl anders zusammenzusetzen. So besteht z. B. das Metall zu Uhrglocken aus 75 Proc. Kupfer und 25 Proc. Zinn; das zu weissen Tischklingeln aus 80 Proc. Zinn und 17 Proc. Kupfer; und das gewöhnlicher Hausglocken aus 80 Proc. Kupfer und 20 Proc. Zinn. Ja, man kennt auch noch unter besonderer Benennung eingeführte Glocken von ganz abnormer Mischung, wie das *Métal d'Alger*, in Frankreich sehr beliebt, welches aus 19 Proc. Zinn, 1 Proc. Kupfer und etwas Antimon besteht; so wie von Autoritäten empfohlene Mischungen zu G., wie die von Dr. Kastner empfohlene: 800 Proc. Zinn, 17 Proc. Kupfer, 5 Proc. Wismuth, 7 Proc. Zink und 1 Proc. eisenfreies Antimon. Diese Mischung sollte ein G. bilden, das einen vollen reinen Glasklang habe. Mögen Sonderzwecke und Kunstbestrebungen bisher noch so viel Legirungen empfohlen haben, so hat dennoch keine dem oben erwähnten normalen G. den Rang streitig machen können, besonders wenn man es zu Glocken, die zu Kunstzwecken verwandt werden sollten, benutzen wollte. 2.

Glockenschlag, s. Glöcklein.

Glockenspiel (franz.: *Carillon*, *Campanet*; ital.: *Campanetta*). Das Wesentlichste über die also genannten Schlaginstrumente suche man unter dem Artikel *Carillon* (s. d.), weil diese Instrumente meist unter letzterem Namen bekannt sind. Die deutsche Benennung G. oder Glockenzug findet man jedoch fast einzig für ein Register in Gebrauch, das zu den Nebenstimmen der Orgel gezählt wird. Viele in der Front der Orgel angebrachte abgestimmte Glocken, oder in dem Werke befindliche, die auf einer vierkantigen eisernen Stange befestigt sind, ähnlich den Glocken einer Harmonica, werden durch Hämmer, welche mittelst der Tastatur regiert werden, tönend erregt. Gewöhnlich beginnen die Glocken erst mit dem *c* oder *g* und gehen dann in chromatischer Folge bis zum höchsten Orgelklange. Oft hat man aber auch tieferen Tönen den Glockenbeiklang verliehen und findet dann, dass die grössten Glocken doppelt benutzt werden; erstens mit den gleichen Orgelklängen und zweitens mit der nächst tieferen Octave. Das Glockengut (s. d.) zu den in den G.n der Orgel verwandten Glocken ist meistens die allgemeine unter diesem Namen bekannte Metallegirung, seltener Silber und noch seltener Messing. Zuweilen findet man in G.n gläserne oder porzellanene Glocken, die dann schalenförmig geformt und wie in der Harmonica geordnet sind. In jüngster Zeit wird auch dies Orgelregister nicht mehr gebaut. 2.

Glockenton (ital.: *nota sostenuta*), eine Gesangmanier, die in einer vielfachen, vom Piano schnell zum Forte übergehenden *Messa di voce*, oder einem rasch abwechselnden An- und Abswellen oder Schwingen auf dem einzeln getragenen Ton besteht und, besonders von einer gut geübten weiblichen Stimme ausgeführt, eine glockenähnliche Wirkung auf das Gehör ausübt.

Glockenwagen oder **Fahnenwagen** (ital.: *Carroccio*) hiess in mittelalterlicher Zeit ein Palladium, das zur Anfeuerung der Heere in kritischen Momenten benutzt wurde und zugleich zur Zierde einer Streitmacht diente. Dies Palladium bestand aus einem Wagen, der von kostbar aufgeschirrten Rindern gezogen wurde und in einem Gestell eine Glocke trug, die geläutet wurde, wenn entweder Gefahr diesem Palladium drohte, oder das ganze Heer fromme

Handlungen verrichten sollte. Dazu kamen noch Fahnen, welche als die grössten Heiligthümer der Streitmacht betrachtet wurden, geharnischte Krieger zur letzten Vertheidigung desselben, und Trompeter, die Kriegssignale für Alle zu geben hatten. Unter den italienischen Wagen dieser Art zeichnete sich besonders der der Mailänder aus, dessen Erfindung und Einrichtung zu einem wahren Prunkgeräth ums Jahr 1138 man dem Mailändischen Erzbischof Aribert zugeeignet hatte. Vgl. die Beschreibung dieses Heiligthums bei F. v. Raumer, Geschichte der Hohenstaufen V. S. 569. 0.

Glöckchen (ital.: *campanelli*; franz.: *clochettes*) nennt man sehr kleine Glocken. Die an der sogenannten türkischen Fahne befindlichen führen auch den Namen *Clochettes*, und die an der Welle des Cymbalsterns der Orgel schlechtweg Cymbeln. — G. oder Glockenschlag nennt man auch eine Klangart bei den kleinen Streichinstrumenten. Wenn man auf der Violine oder Viola eine freie Saite recht kräftig und rein anstreicht, den Bogen aufhebt und die Tonzeugung mittelst sanften Reissens der Saite mit einem Finger unterstützt, so hört man, bei einem gutgearbeiteten Instrumente, einen dem Klange einer Glocke ähnlichen Ton. Kann man G. auf allen Saiten eines Instruments erzeugen, so geben diese Zeugnisse für die vorzüglich gleichmässige Ausarbeitung und für den guten Bezug desselben. 2.

Glöckleinton, Glockenton (lat.: *sonus faber*, richtiger *sonus fabri*) nannten die alten Orgelbauer ein weit mensurirtes, offenes Pfeifenwerk von Metall, das 0,6-metrig gebaut wurde und dem Tone einer schönen Glocke nahe kommende Klänge erzeugt haben soll. Walther sagt, dass in der Görlitzer Orgel eine solche Stimme noch in seiner Zeit vorhanden, die klänge, »als ob man mit einem Hammer auf einen wohlklingenden Amboss schläge«. Von guter Wirkung soll diese Orgelstimme gewesen sein, wenn man sie mit Quintatön (s. d.) 5 Meter gross, zog und zu schnellen Passagen unter schwacher Begleitung mittelst eines andern Manuals anwandte. So behaupten Walther und Boxberg. Jetzt findet man diese Stimme fast in keiner Orgel mehr. 2.

Glöggel, Franz Xaver, theoretischer und praktischer deutscher Musiker, geboren am 21. Febr. 1764 zu Linz, erhielt eine gründliche Ausbildung im Singen und auf mehreren Orchesterinstrumenten und wurde nachgehends Dirigent des Theaterorchesters seiner Vaterstadt. In dieser Stellung gründete er zuerst eine Musikalien-Leihbibliothek, sodann eine Musikalienhandlung und betheiligte sich sowohl mit Geldmitteln als auch schriftstellerisch an einer in Linz damals erscheinenden musikalischen Wochenschrift. Im J. 1790 wurde er zum Stadtmusikdirektor und 1798 zum Domkapellmeister in derselben Stadt ernannt, nachdem er inzwischen auf eigene Rechnung das Theater daselbst sowie in Salzburg geführt hatte. Im J. 1832 feierte er sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum und mag wohl noch einige Jahre darüber hinaus gelebt haben. Man hat mehrere theoretisch- und didaktisch-musikalische Werke von ihm, darunter z. B. »Allgemeine Anfangsgründe der Tonkunst« (Offenbach bei André) und »Erklärung des musikalischen Hauptcirkels« (Linz, 1810). — Von seinen Söhnen war Franz G., Musikalienhändler in Wien, ferner Archivar, Concertarrangeur und Factotum der Gesellschaft der Musikfreunde, der hervorragendste. Geboren im J. 1797 zu Linz, kam er nach Wien, wo er Chordirektor wurde und gründete 1843 eine Musikalienhandlung, die er in den letzten Jahren seines Lebens an Ad. Bösendorfer übergehen liess. Mit seinem Verlage verbunden, gab er von 1852 bis 1860 die »Neue Wiener Musikzeitung« heraus, die er auch selbst redigirte. Mit Musik eng und liebevoll verwachsen, hat er sich auch um den Musikunterricht vielfach verdient gemacht. Er begründete u. A. im J. 1849 die Akademie der Tonkunst in Wien, die bis zum J. 1853 bestand. Die von ihm ebenfalls in das Leben gerufene Gesangschule »Polyhymnia«, welcher er bis zu seinem Tode als Lehrer vorstand, erfreut sich sogar noch gegenwärtig vieler Theilnahme. Auch der Wiener Chorregenten-Wittwen- und

Waisen-Pensionsverein verdankt G. sein Entstehen. Die Welt dankte dem für die Tonkunst in aufopfernder, rastlos thätiger Weise überall eintretenden Manne durch zahlreiche Auszeichnungen; so wurde er im Laufe der Zeit zum Ehrenmitglied des Mozarteums in Salzburg, der Philharmonischen Gesellschaft in Graz und mehrerer Musikvereine ernannt. G. starb nach längeren Leiden am 23. Januar 1872 zu Wien.

Glösch, Karl Wilhelm, bedeutender deutscher Virtuose auf der Flöte und dem Claviere, wurde 1732 zu Berlin geboren und von seinem Vater, dem von Telemann sehr geschätzten königl. Preussischen Kammermusiker und Oboevirtuosen Peter G., musikalisch ausgebildet. Seit 1765 war er als Kammermusiker und Musiklehrer der Prinzessin Ferdinand von Preussen angestellt und behauptete bis zu seinem am 21. Oktbr. 1809 zu Berlin erfolgten Tode den Ruf, auf seinen Instrumenten einer der fertigsten Virtuosen seiner Zeit zu sein. Er componirte Concerte und Trios für Flöte, Claviersonatinen, die Operette »der Bruder Graurock und die Pilgerin« (Clavierauszug, Berlin, 1788 bei Rellstab), die lyrische Komödie »*L'oracle ou la fête des vertus*« (1773) u. s. w.

Gloria (lat.). Nach diesem Anfangsworte wird kurz der ganze, sogenannte »englische Lobgesang« (richtiger der Lobgesang der Engel, lat. *hymnus angelicus*) genannt, welcher in der Messe der katholischen Kirche nach dem Kyrie eingefügt ist und der Reihenfolge nach den zweiten Chor der heiligen Handlung bildet. Er wird auch die grosse Doxologie genannt und besteht aus dem Hymnus, welchen nach Luc. 2, 14 die himmlischen Heerschaaren bei der Geburt Christi gesungen haben sollen: »*Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*« mit verschiedenen Zusätzen, deren Urheberschaft theils dem Papste Telesphorus, gestorben 139, welcher zugleich die Vorschrift erteilte, dass das G. bei der Messe gesungen werde, theils dem heiligen Hilarius (Ende des 4. Jahrhunderts) zugeschrieben wird, letzterem jedoch nur insofern, als er diesen Lobgesang aus dem Griechischen übersetzt habe. Anfangs war in der Choralmelodie, wie auch das *Graduale Sancti Gregorii*, gemäss dem Zeugnisse Radulf's von Tungern, ausweisen soll, jeder Sylbe nur ein Ton zuertheilt; später wurden zur Ausschmückung bei grösseren Feierlichkeiten an manchen Stellen mehrere verzierende Noten oder Neumen angebracht. Wie bei anderen abgesungenen Gebetsgesängen, so glaubte man auch dem G. Zusätze und Paraphrasen, sogenannte Tropen (s. d.) verleihen zu dürfen, was jedoch bald verboten wurde. Das G. wird in allen Messen gesungen; ausgenommen sind einige Votivmessen, dann die Missa de Requiem, sämmtliche Ferialmessen und die an den Sonntagen der Advent- und in der Fastenzeit, überhaupt diejenigen Messen, welche in violetter oder schwarzer Farbe gelesen werden. Im kirchlichen Gebrauche sind vier Melodien des G.: die *in duplicibus*, die *in festis beatae virginis Mariae*, die *in semiduplicibus* und die *in simplicibus*, deren Intonationen jedes römische Missale aufweist. — G. nennt man auch noch mitunter an der Orgel den mittleren, an älteren Werken mit musicirenden Engeln, einem König David und ähnlichen Zierrathen gewöhnlich reich ausgeschmückten Theil des Prospectes.

Glottis (griech.), d. i. die Stimmritze (s. Stimmorgan). Davon abgeleitet nannten schon die Griechen gleichermaassen auch das Rohr, mit welchem die Rohrinstrumente, ähnlich wie bei uns Oboe, Fagott u. s. w. angeblasen wurden.

Glover, Stephen, fruchtbarer und beliebter englischer Gesangscomponist, geboren 1813, hat sich durch zahlreiche Gesänge und Lieder leichter Gattung einen Namen in seinem Vaterlande gemacht. Er starb am 7. Decbr. 1870 zu Bayswater.

Glowatz, Heinrich, deutscher Orgelbauer zu Rostock, fertigte daselbst im J. 1593 ein Werk mit 39 Stimmen an, dessen Disposition Praetorius in seiner Synt. Mus. T. II p. 164 aufgezeichnet hat. †

Gloy, Johann Christoph, sehr geschätzter deutscher Basssänger und

Schauspieler, geboren am 10 Febr. 1794 zu Lübeck, sollte, trotz ausgesprochener Neigung für Theater und Musik, Theologie studiren. Diesem Zwange zu entgehen, floh er im Winter 1810 zu Fuss nach Hamburg, wurde, nachdem er in Altona einen der Knaben in der »Zauberflöte« gesungen hatte, auf vier Jahre engagirt und söhnte sich erst nach dieser Zeit und nach einem bunten Reiseleben in Holstein mit seinen Eltern aus, die den Sohn seinem Willen nun folgen liessen. Im J. 1815 sang er in Hamburg den »Jacob in Méhul's Joseph« mit solchem Erfolge, dass er sofort engagirt wurde. Als eines der vielseitigsten und umsichtigsten Mitglieder dieser Bühne geschätzt, war und blieb er seitdem der Liebling des Publikums. Als besonders ausgezeichnet galt er in Buffoparthien der Oper und in den sogen. Väterrollen des recitirenden Schauspiels. Auf Gastspielreisen hat er diesen guten Ruf auch in andern Städten Norddeutschlands bewährt.

Gluck, Christoph Willibald Ritter von, der Reformator der Oper und Vater des musikalischen Dramas, wurde am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz, unweit der bairisch-böhmischen Grenze, geboren. Seine Eltern nahmen, wie so häufig die Erzeuger unsterblicher Söhne, eine höchst bescheidene Lebensstellung ein. Der Vater: Alexander G., war anfänglich Büchsenspanner des berühmten Prinzen Eugen von Savoyen und endete als Förster des Fürsten Lobkowitz. Von seiner Mutter Walburga weiss man nicht viel mehr wie ihren Namen. Jedenfalls durfte sich G., als der Sohn eines Jägers und seiner Eheliebsten, einen echten Sohn des Volkes nennen. — Wie das Kind, das die Welt von sich reden machen sollte, drei Jahre alt war (1717), siedelte sein Vater nach Böhmen über. Den Eltern gebührt das Verdienst, dafür gesorgt zu haben, dass der Knabe, trotz ihrer beschränkten Verhältnisse, eine für die damalige Zeit sehr gute Erziehung erhielt. Von seinem 12. bis zu seinem 18. Jahre (1726—1732) besuchte der junge G. das der Lobkowitz'schen Herrschaft Eisenberg benachbarte Städtchen Kommotau. Er absolvirte auf dem dortigen Jesuiten-Seminar nicht nur seine Gymnasialstudien, sondern erhielt auch daselbst seinen ersten Unterricht auf der Geige, dem Clavier, der Orgel und im Gesange. Die Musikertribüne der mit dem Seminar verbundenen Ignatiuskirche war der Schauplatz dieser seiner frühesten musikalischen Thätigkeit. Die guten *patres Jesuitae* liessen sich wohl nicht träumen, dass ihr fleissiger Zögling zu einem Wiedererwecker der Herrlichkeit classischen Heidenthums und des mit ihm verbundenen Cultus des Schönen, Erhabenen und rein Menschlichen heranwachsen werde. Das Jahr 1732 führte den begabten Jüngling nach Prag. So lange die spärlichen Beiträge aus dem Elternhause noch flossen, setzte er hier sowohl seine höhere tonkünstlerische Ausbildung, wie seine wissenschaftlichen Studien fort; als jene Zuschüsse aus der Heimath aber ausblieben, sah er sich genöthigt zur Fristung seiner Existenz selber Unterricht zu ertheilen. Durch die Familie der Brodherren seines Vaters, der Fürsten Lobkowitz, wurden ihm die Thüren der Häuser des kunst sinnigen hohen österreichischen Adels erschlossen. Zunächst fand er im Jahre 1736, als ihn seine Liebe zur Tonkunst von Prag weiter nach Wien getrieben, im Lobkowitz'schen Palaste selber freundliche Aufnahme. Der lombardische Fürst von Melzi, der ihn dort musiciren hörte, fasste ein lebhaftes Interesse für ihn und nahm ihn (etwa um 1737 oder 1738) mit sich nach Mailand, woselbst der Organist Battista Sammartini seinen Unterricht in der Harmonielehre und im Contrapunkt vervollständigte. Nach vier Jahren eifrigen Studiums fühlte sich G. der Aufgabe gewachsen, seine erste Oper zu schreiben. Der Gegenstand derselben war der von Metastasio, dem berühmtesten und fruchtbarsten aller Librettisten jener Zeit, gedichtete »*Artaserse*«, der 1741, also im 28. Lebensjahre des Tondichters, in Mailand in Scene ging. Ihm folgten bis zum J. 1745, dem letzten seines ersten Aufenthaltes in Italien, für Venedig: »*Demetrio*« und »*Ipermnestra*«, beide 1742; für Cremona: »*Artamene*« 1743; für Turin: »*Alessandro nell' Indie*« 1745; und abermals für Mailand:

»*Demofonte*«, »*Siface*« und »*Fedra*« (1742, 43 und 44); also acht Opern in fünf Jahren. G. erntete mit diesen Erstlingen seiner dramatischen Muse fast überall in Oberitalien einen ungetheilten Beifall; die genannten Werke selber aber scheinen sich noch durch nichts von dem Durchschnittscharakter des Styles und Zuschnittes der damaligen *opera seria* unterschieden zu haben. Anhaltspunkte hierfür geben zwei Nummern aus der Oper »*Alexander in Indien*«, welche aus dem Nachlass R. G. Kiesewetter's in das Musikarchiv der k. k. Hofbibliothek zu Wien übergegangen sind. Die für Mailand geschriebenen Opern sind leider, wahrscheinlich in Folge eines Theaterbrandes, von den Flammen verzehrt worden. Die in Italien erlangte Berühmtheit verschaffte G. 1745 einen Ruf an das Haymarket-Theater in London. Hier führte er 1746 seine Oper »*La Caduta de' Giganti*« auf, deren Buch wahrscheinlich wieder, wie das seiner sämtlichen früheren Opern, von Metastasio herrührt. Ihr liess er seine für Cremona geschriebene Oper »*Artamene*« folgen. Der grosse Meister Händel, der den Aufführungen dieser Werke beiwohnte, soll sich etwas geringschätzig darüber geäussert haben. Sehr bekannt ist die Händel zugeschriebene Aeusserung, dass sein Schuhputzer einen bessern Contrapunkt schreibe, als G. Wie wenig oder wie viel aber auch hiervon auf historischer Wahrheit beruhen mag, solche Aussprüche Händel's würden uns weder befremden, noch dem neidlosen Charakter des grossen Oratoriensängers Abbruch thun können; denn der G., den Händel damals hörte, war keineswegs schon jener spätere Meister, dem unsere, der Nachgeborenen Bewunderung gilt. Es würde im Gegentheil höchst verzeihlich scheinen, wenn ein Mann wie Händel, der sich selbst zwei Jahrzehnte hindurch (1720 bis 1740) mit der Idee einer Reformation der Oper getragen, von dem in England angelangten deutschen Tonsetzer Höheres erwartet hätte, als von den damaligen italienischen Operncomponisten, gegen deren Tendenzen er einen so langen und vergeblichen Kampf in London geführt hatte. Um so glücklicher traf es sich, dass die Wirkungen, die umgekehrt die Anhörung Händel'scher Oratorien auf G. ausübten, die allerseligsten für diesen letzteren sein sollten. Er selber gesteht, dass von seinem englischen Aufenthalte ein neuer Abschnitt in seinem Künstlerleben datirt, und wir wissen, dass es, neben anderen Erfahrungen, vor allem die Wahrheit und Gewalt musikalischen Ausdrucks, wie sie aus Händels Schöpfungen zu uns sprechen, gewesen sind, die G. begreifen liessen, welche Aufgabe sich die Musik in ihrer Verbindung mit der Poesie eigentlich zu stellen habe. Unter den erwähnten Erfahrungen anderer Art, die G. in London gemacht, und die seine spätere, das gesammte musikalische Drama umwälzende Richtung mit vorbereiten helfen sollten, gehört folgende Thatsache. Man hatte, nach dem mässigen Erfolg seiner beiden Opern, ein sogenanntes *Pasticcio* (wörtlich »*Pastete*«) von ihm zu hören gewünscht; eine Art von dramatischem Potpourri, wie es damals vielfach Mode geworden. G. hoffte durch eine Auswahl und Zusammenstellung aller derjenigen Nummern seiner früheren Opern, die in Italien einen besonderen Beifall davongetragen, auch das englische Publikum zu erwärmen. Statt dessen liess das *Pasticcio*: »*Piramo e Tisbe*«, zu des Componisten grosser Enttäuschung, die Menge gleichgültig, ja kalt. Wie aber nur das Talent bei Misserfolgen leicht kleinmüthig wird, während das Genie meist dadurch vorwärts kommt, so ging es auch hier. G. musste sich sagen, dass die Anerkennung, die jene ausgewählten Stücke früher gefunden, hauptsächlich auf den Zusammenhang zurückzuführen sei, in welchem jedes von ihnen in den Opern, denen sie entnommen, mit anderen Musikstücken ursprünglich gestanden, und dass es überdies auf der Bühne ebenso sehr darauf ankomme, an welchem Orte, in welchem Momente und von welcher Person etwas gesungen werde, als wie ein solcher Gesang an und für sich, d. h. von einem nur spezifisch-musikalischen Standpunkte aus beurtheilt, beschaffen sei. Dies führte ihn natürlich weiter, nämlich zum Nachdenken über das musikalische Drama überhaupt, sowie über die Wirkungen, die darin durch

scharfe Charakterzeichnung, oder mittelst Steigerung der einen Scene durch die andere, zu erreichen seien — kurz zu der Ueberzeugung, dass die Oper zu mehr befähigt sei, als ein lediglich sinnliches Wohlgefallen an Tonverbindungen, Rhythmen und Melodien zu erregen. — Von London aus (nach Anderen schon vor London, nämlich auf seinem Wege dahin) hatte G. einen kurzen Ausflug nach Paris unternommen, um dort die Opern Rameau's zu hören, welche ebenfalls nicht ohne Einfluss auf seine Ideen einer Umgestaltung der dramatischen Musik bleiben sollten, indem sie mit dazu beitrugen, seine Gedanken über musikalische Declamation und über das Recitativ zu klären. Von England ging er Ende 1746 über Hamburg und Dresden (wo er für kurze Zeit in die kurfürstliche Kapelle eintrat) zum zweiten Mal nach Wien. Hier schrieb er u. a. auch einige Sinfonien; d. h. Instrumentalstücke, die man damals mit diesem Namen beehrte, welche aber nicht etwa den heutigen Begriffen von dieser Kunstform entsprachen, sondern vielmehr jenen Tonsätzen ähnelten, wie wir ihnen in den meisten vormozart'schen Opern des 18. Jahrhunderts, ja selbst in mancher Beziehung noch in der »Entführung aus dem Serail«, an Stelle der Overtüre, begegnen. (Ein thematischer Catalog von 6 dieser Sinfonien erschien 1862 im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig). Die Vertiefung und geistvolle Durchbildung der Formen und des Inhaltes einer selbstständigen Instrumentalmusik waren jedoch nicht die eigentliche Bestimmung des G.'schen Genius; derselbe gelangte, selbst in den Zeiten seiner vollen Reife, immer nur dann zu seiner ganzen machtvollen Entfaltung, wenn sich die Musik mit einem dramatischen Stoffe, also mit Dichtung und Diction, sowie zugleich mit einer wahrhaft tragischen und erschütternden Handlung verband. In solchen Fällen freilich belebte sich auch sein Instrumentalsatz in einer neuen und noch nicht dagewesenen Weise; er individualisirte dann die Instrumente in einem Grade und bediente sich ihrer Tonfarben in einer so eindringlichen und bezeichnenden Manier, dass es ihm gelang, auch durch sein Orchester mächtig zum Verständniss der Charaktere und Situationen mit beizutragen. — Auch diesmal wandte sich G. bald wieder ausschliesslich der pathetischen Oper zu, und so ging schon 1748 ein neues von Metastasio gedichtetes Musikdrama von ihm: »*La Semiramide riconosciuta*« in Wien über die Bühne. Das J. 1749 nennt unser Meister selber »das glücklichste und zugleich unglücklichste seines Lebens. Er verlor in demselben sein Herz an die lebenswürdige Marianna Pergin, deren Vater jedoch, als ein reichbemittelter und geldstolzer Kaufherr, der überdies ausser Stande war, G. zu beurtheilen, nichts von der Verbindung seines Kindes mit einem Musicus hören wollte. Zum Theil wohl mit die Verzweiflung hierüber trieb G. Ende des J. 1749 abermals nach Italien, wo er für das Theater Argentina in Rom den »*Telemacco*« schrieb. Doch lange sollte diesmal seines Bleibens hier nicht sein, denn als Anfang des J. 1750 der alte Pergin starb, eilte G. unaufhaltsam nach Wien zurück, wo er sich mit Mariannen, deren Herz nie aufgehört hatte für ihn zu schlagen, am 15. Septbr. vermählte. Diese Gattin blieb von nun an seine unzertrennliche Begleiterin auf seinen Kunstreisen, wie sie denn auch in Beziehung auf Bildung und Geist weit über die Durchschnittslinie der damaligen Frauenwelt hinausgeragt zu haben scheint und so in jeder Weise würdig war, die treue Gefährtin und Freundin eines Mannes wie G. zu sein. Es sei gleich hier erwähnt, dass beide Gatten, deren Ehe kinderlos blieb, späterhin eine Nichte G.'s an Kindes statt adoptirten; ein junges Mädchen, das, nach Dr. Burney's und anderer Zeitgenossen Schilderung, eine ebenso anmuthige Erscheinung war, als sie sich durch ungewöhnliches musikalisches Talent, eine zum Herzen dringende Stimme und durch ein, bei ihrem Vortrage von Compositionen des geliebten Oheims überraschendes Eingehen auf dessen künstlerische Intentionen auszeichnete. (S. Gluck, Anna.) Auch dies holde Kind, das leider, kaum zur Jungfrau erblüht, der Erde schon wieder entrissen ward, gehörte während mehrere Jahre zu G.'s Reisebegleitung und trug viel mit dazu bei, das Leben und Haus ihrer

Pflegeeltern mit Jugend, Sonnenschein und Poesie zu erfüllen und zu erwärmen. — Das J. 1751 lässt uns G. mit seiner Gattin in Neapel finden, für das er eine Oper: »*La Clemenza di Tito*« schrieb. Interessant ist es, dass er daselbst auch in Verkehr mit dem bedeutenden italienischen Tonmeister Durante trat, der ihm eine ungewöhnliche Anerkennung zu Theil werden liess. Ende 1751 treffen wir G. wieder in Wien an, wo er eine Zeit lang ruhiger seinem noch so jungen häuslichen Glücke und einer gewissen künstlerischen Beschaulichkeit lebte, wie bisher. Dennoch konnte er es nicht ablehnen, zu einem glänzenden Feste in Schlosshof, das der Besitzer desselben, ein Prinz von Sachsen-Hildburghausen, zu Ehren der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls im J. 1754 veranstaltete, ein von Metastasio gedichtetes Festspiel: »*Le Cinesi*« in Musik zu setzen. Er durfte sich einem solchen Auftrage um so weniger entziehen, als ihn die Kaiserin bereits im Juni des gleichen Jahres zu ihrem Hofkapellmeister mit einem Gehalte von 2000 Gulden ernannt hatte. Vom J. 1754 an bis Ende 1756 beginnt überhaupt wieder eine lebhaftere Periode in der schöpferischen Thätigkeit G.'s. Er schrieb in diesem Zeitraum für Rom, wo er sich auch persönlich einfand, die Opern: »*Il Trionfo di Camillo*« und »*Antigono*«, wofür er vom Papste zum Ritter vom goldenen Sporen ernannt wurde. Von da an nannte er sich auf den Titelblättern der von ihm publicirten Werke: »Der Ritter von Gluck«. Für Wien und den Hof componirte er die Festspiele und Opern: »*La Danza*« und »*L'Innocenza giustificata*« (beide 1755), sowie »*Il Rè Pastore*« (1756). — Von 1756 bis 1760 lebte er, soweit es ihm seine Stellung in kaiserlichen Diensten erlaubte, wieder stiller und zurückgezogener von dem lauten Treiben der Bühne und der grossen Oeffentlichkeit, was sich auch in seiner beschränkteren Productivität zeigt. Die ganze Ausbeute dieser Jahre sind seine *Airs nouveaux*, Gesänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten französischen Style, und einige Versuche oder Gelegenheitsstücke im Charakter der französischen Operette. Sein Haus dagegen soll in jener Zeit ein Sammelplatz vieler Künstler, Männer der Wissenschaft und bedeutender in Wien sich gerade aufhaltender Fremden gewesen sein, wozu ihn auch die reichlichen Mittel, die ihm das Vermögen seiner Frau in die Hand gelegt, in den Stand setzten, und wir wissen, dass er sich damals mit besonderer Vorliebe dem Studium der schönen Literatur, der Antike, sowie Klopstock's, seines späteren Lieblings unter den vaterländischen Dichtern, hingab. Von diesen Neigungen G.'s muss man Notiz nehmen, wenn man die bald darauf eintretende bedeutendste Periode seines Schaffens, durch welche er die gewaltigste Umwälzung, die die gesammte Geschichte der Oper kennt, hervorrief, nach allen Seiten hin begreifen, oder sich den ungeheuren Abstand seiner bisherigen Werke, von den ihnen folgenden späteren, erklären will. — Im J. 1760 erhielt G. den Auftrag, zur Vermählung des Erzherzogs Joseph von Oesterreich (nachmaligen Kaisers) mit Isabella von Bourbon, Prinzessin von Parma, eine damals bei solchen Gelegenheiten übliche sogenannte *Serenata* zu componiren, unter dem Titel »*Tetide*«, welche in prachtvoller scenischer Ausstattung und in Gegenwart der Majestäten im grossen Redoutensaale aufgeführt ward. Diesem Festspiel folgte im J. 1761 das grosse ernste Ballet des Meisters: »*Don Juan oder das steinerne Gastmahl*«, das, als Vorläufer von Mozart's »*Don Juan*«, dessen Stoff es behandelt, ein ganz ungewöhnliches Interesse in Anspruch nimmt. Der Clavierauszug dieses merkwürdigen Opus ist nachmals bei Trautwein in Berlin im Druck erschienen. Zu der 1762 stattfindenden Eröffnung des neuen Opernhauses von Bologna componirte G. Metastasio's: »*Il Trionfo di Orlia*«. Er fand sich selber bei dieser Gelegenheit dort ein, und zwar in Begleitung seines talentvollen Schülers Dittersdorf, der damals ein trefflicher Geigenvirtuos war und späterhin, wie bekannt, einen classischen Namen im Gebiete der komischen Oper gewann. Es ist von kunstgeschichtlichem Interesse, dass Meister und Schüler in Bologna auch in ein näheres Verhältniss zu dem alten Farinelli, dem in früheren

Jahren in London an der Spitze von Händel's Widersachern stehenden bekannten Sänger, sowie zu dem in seiner Zeit weltberühmten Pater Martini traten. Wichtiger aber noch ist es, zu constatiren, dass auch die hier von G. dirigirte Festoper, obwohl es die letzte war, die er vor dem Eintritt des entscheidenden Wendepunktes in seinem künstlerischen Schaffen schrieb, sich in nichts, nach allem was wir davon wissen, über die Manier ihrer Zeit erhob. Der Meister war sicher in seinem Inneren damals schon ein Anderer geworden, will aber seinen früheren Bewunderern nicht ungefällig erscheinen, oder ihnen gerade in einer bei ihm bestellten Gelegenheitsoper unverständlich werden. So gibt er für die alten Anhänger noch der Manier einer Zeit nach, deren Schwächen er selber bereits verdammt hatte und durch Besseres zu ersetzen entschlossen war. Begegnen wir doch Anwendungen zu solchen Concessionen (wenn auch nur vorübergehend) selbst dann noch bei ihm, als er durch ein gewaltiges Werk, im Style des von ihm aufgefundenen neuen Kunstprincips, mit der Vergangenheit eigentlich bereits gebrochen hatte. Dieses erste Werk aber, das ihm die Bahn zu eröffnen bestimmt war, auf welcher er sich die Krone der höchsten Meisterschaft aller Zeiten im pathetischen und tragischen Styl erwerben und das musikalische Drama schaffen sollte, war der »Orpheus«. G. ward, was wichtig ist, bei dieser Oper zum ersten Mal auch Metastasio untreu, und wandte sich, behufs Beschaffung eines Textes wie er ihn wünschte, an den k. k. Rath Raniero von Calzabigi, der sich in der schönen Literatur einen Namen erworben und mit dem er schon seit zwei Jahren befreundet war. »Orpheus und Euridice« ging am 5. Oktbr. 1762 in Wien zum ersten Mal in Scene, und wenn der ungewohnte und neue Styl des Werkes die Hörer auch anfänglich stutzen machte, so war seine Gewalt und Schönheit doch so gross, dass sich im weiteren Verlaufe Freund und Feind davon hingerissen und besiegt fühlten. Uns Deutschen bleibt somit der Ruhm, G. auf der neuen von ihm betretenen Bahn zuerst anerkannt und gefeiert zu haben, um so mehr, da auch »Alceste«, sowie »Paris und Helena« in Wien zuerst das Licht der Lampen erblickten. Es ist darum entweder Tendenz, oder Unwissenheit, wenn behauptet wird, der Meister habe seine späteren Opern, durch welche er der Welt eine Reihe noch nicht wieder erreichter Vorbilder im musikalisch-tragischen Styl geliefert, für Frankreich schreiben müssen, da man in seinem Vaterlande noch nicht reif dafür gewesen. Zwar durften sich Alceste und Paris und Helena nicht eines gleich enthusiastischen Erfolges bei den Wienern rühmen, wie er dem Orpheus zu Theil geworden; dem stehen jedoch ähnliche Kämpfe gegenüber, die G. auch in Frankreich lange Zeit hindurch mit dem verbildeten Geschmack der Menge zu bestehen hatte. Was man in Wien am Orpheus mit am meisten bewunderte, war die Wiedereinführung des Chors in die Handlung, und die daraus für die Musik und das Drama hervorgehenden neuen und erschütternden Wirkungen. Nicht weniger ergriffen die, an Stelle der mit Coloraturen überfüllten conventionellen Concert-Arien der Italiener tretenden einfach erhabenen, aus der dramatischen Situation gleichsam hervorwachsenden und unwiderstehlich auf ein rein gebliebenes menschliches Gefühl wirkenden Gesänge des Helden der Oper. Orpheus ward damals unzählige Mal in Wien gegeben und des Meisters Feinde waren so empört über einen solchen unerwarteten und durchschlagenden Erfolg, dass sie keck behaupteten, nicht G., sondern der in der Titelrolle wirkende italienische Sänger Guadagni habe die Oper componirt. Die zwei Bände starke, geschriebene Partitur, aus welcher G. den Orpheus dirigirt hat, befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek und trägt den charakteristischen Titel: »*Orfeo. Drama per Musica in due Atti.* Die alte Bezeichnung *opera seria* ist hier also offenbar absichtlich vermieden. Der Orpheus existirt in zwei Bearbeitungen; in der einen ist die Titelrolle für eine Alt-, in der anderen für eine Tenorstimme gesetzt. Der für Alt geschriebene Orpheus ist der ursprüngliche und ältere, wie schon allein daraus hervorgeht, dass er, bei der ersten Auf-

führung in Wien, von Guadagni gesungen ward, der Castrat war. Erst bei der im J. 1774 in Paris erfolgenden Umarbeitung der Oper für die dortige Bühne, der es an einem Contra-Alt fehlte, verwandelte G. die Rolle des Orpheus in eine Tenorpartie. — Dem Orpheus folgten, wie schon gesagt, mehrere Arbeiten in G.'s früherer Manier. So 1763 eine wieder von Metastasio gedichtete Oper »Ezio« und im J. 1764 sogar ein komisches Singspiel: »*La Rencontre imprévue*«, ein Genre, das wir uns mit G., dem grossen Tragiker unter den Tondichtern, kaum in Beziehung denken können. Zum Namensfeste des Kaisers Franz lieferte G. 1765 eine *Azione teatrale* unter dem Namen »*La Corona*«, in welcher vier österreichische Erzherzoginnen Partien übernommen hatten und die nur vor einem intimen und auserwählten Kreise in der Hofburg zur Darstellung gelangen sollte; alles wurde jedoch durch den Tod desjenigen, dem die ganze Ovation gelten sollte, vereitelt: der Kaiser starb am 18. August 1765. — G. verband sich hierauf zum zweiten Mal mit seinem poetischen Freunde Calzabigi, und das Resultat ihrer gemeinschaftlichen Bemühungen war die Oper »*Alceste*«, die am 16. Decbr. 1767 ihre erste Aufführung in Wien erlebte. Das Libretto schloss sich dem gleichnamigen Trauerspiel des Euripides an; G.'s Musik aber strebt hier noch viel consequenter und bewusster, als im Orpheus, dem erhabenen Ziele zu, das er sich für die Oper gesteckt. Eine solche, selbst jene mässigen Concessionen an das Publikum, wie sie der Orpheus stellenweise noch enthält, verbannende Stylstrenge mochte wohl mit dazu beitragen, die Wiener betreffs ihres Urtheils über *Alceste* anfänglich in zwei entgegengesetzte Parteien zu scheiden. Während die Freunde der neuen Tonschöpfung dieselbe für eine Arbeit erklärten, welche erst die Nachwelt ihrem vollen Werthe nach zu würdigen wissen werde, meinten die Gegner des Werkes, dasselbe gleiche mehr einem Requiem, als einer Oper, und es sei doch etwas zu viel verlangt, sich für seine zwei Gulden, statt erheitert zu werden, einen ganzen Abend lang so heftig aufregen und erschüttern zu lassen. Den guten Leuten solchen Schlages, die das Theater bis dahin lediglich als ein leichtes, oberflächliches Vergnügen angesehen, ward es bange zu Muthe, als sie plötzlich die nie gehörte Sprache titanischer Naturen und ungeheuchelter tiefer Leidenschaft vernahmen. Was G. mit seiner *Alceste* gewollt, sagt er selber am treffendsten in der an den Grossherzog von Toskana gerichteten Zueignung, die er der 1769 erschienenen Partitur dieser Oper vorausschickte. Es heisst darin u. A.: »Ich suche die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen« — — »Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; ebenso wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon so lange vergebens kämpfen.« — Wie bedeutend die Wirkung der *Alceste* später auf einen Genius, wie Mozart, gewesen ist, beweisen, ausser manchen anderen Zügen, besonders der »Orakelspruch« und der »Opfermarsch« in der genannten Oper G.'s. Die Antworten der Reiterstatue des Comthurs an Don Juan, und der Priestermarsch in der Zauberflöte würden, ohne die angeführten Tonsätze aus *Alceste*, sehr wahrscheinlich gar nicht existiren, oder doch in einem völlig

anderen Charakter ausgeführt worden sein. So wirkt das Epoche machende Genie befruchtend auf die ersten Geister einer kommenden Zeit ein, und wir dürfen, indem wir ein bekanntes Dichterwort in einem, seiner ursprünglichen Fassung entgegengesetzten Sinne brauchen, ausrufen: »Das ist der Segen hehren Thuns, dass es, fortzeugend, Grosses muss gebären!« — G. zählte 48 Jahre, als er den Orpheus und 52 Jahre, da er die Alceste schrieb; er hatte somit 21 Jahre lang seine Kräfte der Oper gewidmet, ehe er an die Reformation derselben ging. Auch dass der Meister ein halbes Jahrhundert verlebte, ehe Werke von ihm ausgingen, die seinen Namen dauernd und für alle Zeiten auf die Nachwelt brachten (denn alle seine vor Orpheus geschriebenen Opern haben eigentlich nur noch ein kunsthistorisches Interesse), gehört zu den ausserordentlichen Fällen in der Geschichte der Künste. — Der Alceste folgte 1769, als dritte Reformationsoper: »Paris und Helena«, ein Werk, das im Allgemeinen viel zu wenig bekannt und geschätzt ist und welchem man, meist wohl einer blossen Ueberlieferung folgend, bisher nicht die Ebenbürtigkeit neben den übrigen dem Orpheus folgenden Opern G.'s hat einräumen wollen. Dramatische Handlung und Wechsel contrastirender dramatischer Situationen sind allerdings reicher und mannigfaltiger in Orpheus und Alceste, so wie später in den beiden Iphigenien vertreten. Um so spannender und verzehrender im Ausdruck hat dagegen der Tondichter in Paris und Helena den wachsenden Conflict zwischen Pflicht und Leidenschaft, oder zwischen einer in fast jungfräulichem Gefühl vor sich selber erschreckenden und erröthenden holden Weiblichkeit und dem in ihrem Herzen sich entzündenden Feuer der ersten Liebe geschildert. Es handelt sich in dem ganzen Werke mehr um eine innerliche und vergeistigte, als um eine auch äusserlich hervortretende Dramatik, daher um tragische Conflicte rein seelischer Natur, und von diesem Standpunkte aufgefasst, ist die Oper eine würdige Vorläuferin — ja, bei ihrer doch wieder ganz anders gearteten und selbstständigen Natur — selbst Nebenbuhlerin von G.'s Armide, die ebenfalls als ein grosses scenisches Liebesgedicht wirkt, während das, was in einem mehr vulgären Sinne dramatische Handlung genannt wird, auch dort nach dem ersten Akte mehr und mehr zurücktritt. Als wahrer Perlen von Schönheit in Paris und Helena sei hier nur des Terzetts im 2. Akt, nicht weniger der mit zu dem Empfindensten, was G. geschrieben, gehörenden Arie des Paris: »*Le belle imagini d'un dolce amore*«, dann des wunderbar ergreifenden Terzetts zwischen Amor, Helena und Paris: »*Ah, lo veggo*«, sowie endlich der gewaltigen Scene der Unheil verkündenden Pallas Athene, mit dem sich ihr anschliessenden höchst tragisch wirkenden Finale gedacht, in welchem auch der Chor (wie schon früher einige Mal) zu herrlicher Wirkung gelangt. Wir begrüssen in dem letzteren überdies einen alten Bekannten, denn er ist ein und derselbe mit dem Schlusschor von Iphigenie auf Tauris, und dass G. dieses reifste und letzte aller seiner Werke mit nichts Schönerem zu schliessen wusste, mag seinen Werth darthun. Die Partitur von Paris und Helena erschien im J. 1770 im Druck, und G. sagt in der ihr vorausgehenden Widmung an den Herzog von Braganza u. A.: »Eure Hoheit werden das Drama »Paris« bereits gelesen und dabei bemerkt haben, dass es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene grossartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der Alceste die Gemüther der Zuschauer erschüttern, und zu ernstest Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik eben so wenig erwarten, als man in einem, in hellem Licht gemalten Bilde dieselbe Kraft des Halbdunkels oder dieselben grellen Gegensätze fordern würde, die der Maler bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm nur zur Wahl eines halben Lichtes Raum gewährt.« — Enttäuscht darüber, dass seine Opern neuen Styls in Deutschland und Italien nicht so rasch allgemein zündeten und verstanden wurden, wie er nach seinem grossen Erfolge in Wien mit Orpheus hoffen zu dürfen geglaubt hatte, wandte G. seine Blicke auf

Frankreich. Dies Land schien ihm durch Lully und Rameau, durch einen Corneille und Racine, und, vor allem, durch die lebhaft und geistvolle Erörterung musikalischer Principienfragen, wie sie damals sowohl im Publikum als bei den Kennern stattfand, und an der selbst Männer wie Rousseau und Laharpe eifrig theilnahmen, in mancher Beziehung mehr darauf vorbereitet, als das eigene Vaterland, seine neuen Ideen vorurtheilslos zu prüfen und den Geist wahrhafter Dramatik, der in seinen musikalischen Tragödien waltete, zu erfassen. Er wurde in diesen seinen Anschauungen durch den der französischen Gesandtschaft in Wien attachirten Bailly du Rollet mächtig bestärkt. Dieser Mann hatte ausserordentlich viel Geschmack und Geist und besass überdiess ungewöhnliche theatralische Kenntnisse und Erfahrungen. Er ward, ungeachtet seiner Eingenommenheit für die französische Oper, lebhaft von den Ideen ergriffen, die G. ihm entwickelte. In Folge davon suchten beide nach einem Stoffe, der ihnen geeignet schien, das spannende und erschütternde Interesse der Tragödie mit den Wirkungen einer leidenschaftlichen und unmittelbar an das Herz appellirenden Musik zu vereinigen. Racine's »Iphigenie in Aulis« erschien ihnen als ein Drama, das solchen Ansprüchen genüge; sie machten sich daher voll Feuer und Begeisterung an's Werk, und schon 1772 hatte G. das neue Opus im Geiste so gut wie vollendet, wenn auch erst wenige Scenen davon zu Papier gebracht waren. Mehrere Versuche der Anknüpfung mit der Pariser Grossen Oper durch den Bailly du Rollet und von G.'s Seite selber führten zu keinem rechten Ziel, bis es endlich den Empfehlungen von G.'s Gönnerin Maria Theresia und ihres Sohnes, des damaligen römischen Königs, späteren Kaiser Joseph II., sowie dem Antheil, den die Dauphine Marie Antoinette, die nachmals so unglückliche Königin von Frankreich, an dem Meister nahm, gelang, die Aufführung von G.'s »Iphigenie in Aulis« bei der Administration der Pariser Oper durchzusetzen. Dieselbe fand am 19. April 1774, im 60. Lebensjahre G.'s, zum ersten Mal statt. Diese ausdrucksvolle, hochtragische Musik, von deren Möglichkeit man bis dahin keine Vorstellung gehabt, rief, wie früher Alceste in Wien, bei einem Theil der Hörschaft einen tiefen unauslöschlichen Eindruck hervor, während sowohl die italienische Partei, wie die specifisch französische Schule, die an den Traditionen Lully's und Rameau's hing, Opposition machte. Der einflussreiche und viel Kunstgeschmack besitzende Adel der französischen Hauptstadt stand, weil der Hof G. protegirte, in seiner Majorität auf G.'s Seite. Aus allen vorliegenden Aktenstücken und Zeugnissen der Zeitgenossen jener Tage geht jedoch hervor, dass der erste Erfolg der Iphigenie kein ganz zweifelloser war. Nach Iphigenie brachte G. Orpheus und Alceste in neuen Bearbeitungen in Paris zur Aufführung. Alceste hatte anfänglich in Paris dieselben Kämpfe zu bestehen, wie früher in Wien. Dies muss uns übrigens heute fast natürlich erscheinen, denn die Brücken, die den Orpheus wenigstens stellenweise noch mit der früheren italienischen Oper verbinden, hat G. hier völlig hinter sich abgebrochen. Alceste mahnt mehr, wie jede andere Oper G.'s, an die dämonische Leidenschaft und strenge Erhabenheit des Aeschylos. Die Gestalten dieser Tragödie in Tönen lassen alles, was die Bühnen Deutschlands, Frankreichs und Italiens bis dahin an Charakteren geschaffen, pygmäenhaft, typisch oder conventionell neben sich erscheinen. Alceste, Admet, der Oberpriester, Herkules sind, von der ersten bis zur letzten Note, wie aus einem Guss, sie erinnern in ihrer, wie in Lapidarschrift gemeisselten Tonsprache, an die marmornen Halbgötter- und Göttergestalten der Plastik der Alten und gehen auch in ihrem Empfinden und Thun in's Uebermenschliche. Die Arie der Alceste: »Götter ewiger Nacht!« ist von einer Grösse heroischer Gesinnung und prometheischen Trotzes gegen das Geschick, von deren Möglichkeit in der Frauennatur uns G. überhaupt erst überzeugt hat. — Aber auch in Paris vertiefte sich das Verständniss für Alceste mit jeder neuen Vorstellung, während Orpheus unmittelbar ansprach, und beide Opern brachen, im Bunde mit

wiederholten Darstellungen der Iphigenie, dem Meister in immer weiteren Kreisen der französischen Hauptstadt Bahn, bis sich die Vorliebe für seine Musik endlich zu einem wahren Enthusiasmus steigerte. Man drängte sich sogar — ein bis dahin in Paris unerhörter Fall — zu den Proben seiner Opern, und der Zutritt zu denselben ward von den vornehmsten und angesehensten Personen als eine hohe Vergünstigung betrachtet. Diese Proben boten übrigens, bei G.'s Unerbittlichkeit in gewissen, von seinem dramatischen Gefühl ihm dictirten Forderungen an Sänger und Orchester, sowie andererseits durch das Feuer, mit dem er dirigitte und durch die von ihm ausgehenden warmen Worte, mit welchen er bei gelungenen Stellen die Ausführenden belohnte, ein kaum geringeres Interesse dar, als die Aufführungen. Fürsten und grosse Herren drängten sich wetteifernd herbei, um G., wenn er seinen Taktstock niederlegte, Perrücke und Ueberrock zuzureichen; denn er hatte die Gewohnheit, diese Gegenstände, ehe er zum Dirigentenpult hinaufstieg und mit dem Einstudiren begann, abzulegen und sich dagegen eine, ihn gegen den Zug von der Bühne her schützende höchst originelle Kopfbedeckung aufzusetzen. Im J. 1775 ging eine Oper: »*La Cythère assiégée*« von ihm in Scene, die einen nur geringen Erfolg hatte. Der Abbé Arnaud sagte davon, mit Anspielung auf den Meister: »Herkules sei geschickter im Gebrauche der Keule, als des Rockens.« Natürlich schwiegen, solchen Erfolgen des deutschen Tondichters gegenüber, wie wir sie oben erwähnten, Neid, Eifersucht und Kabale nicht lange. Die italienische Partei hob den übrigens durchaus nicht etwa talentlosen Piccini auf ihre Schultern, und es entbrannte bei Hofe, im Salon, in den Foyers der Grossen Oper, in den Kaffeehäusern, auf den Boulevards, in Flugschriften, Feuilletons, ja selbst auf Bällen und Redouten jener grosse Widerstreit der Meinungen, der unter dem Namen des Kampfes der Gluckisten und Piccinisten in die Annalen der Kunstgeschichte verzeichnet worden ist. Besonders lebhaft theilnahmen sich die geistreichen und galanten Frauen der höchsten Gesellschaft an demselben, und die damals modischen Soupers, bei welchen die Gegner, noch hingerissen von den eben erhaltenen Eindrücken vor der Bühne, zusammentrafen, wurden zum Kampfplatz der mit Hitze, ja oft selbst mit Raserei und in wilden Ausrufungen vertheidigten entgegengesetzten Meinungen. Unter den Journalisten und Männern von Geist und Genie gehörten Rousseau, Suard und der Abbé Arnaud zu den Gluckisten; dagegen Marmontel, La Harpe, Ginguené und d'Alembert zu den Piccinisten. Dieser Zustand der Dinge erhielt sich bis 1780, und es ist wohl niemals vorher oder nachher in der Kunstgeschichte wieder dagewesen, dass eine Stadt von der Grösse von Paris so anhaltend für und wider einen grossen Tondichter Partei genommen und neue Werke von demselben mit lebhafterer Spannung und grösserem Interesse verfolgt hätte, als die wichtigsten politischen Ereignisse. G., der verschiedentlich nach Wien zurückkehrte und von dort wieder zu neuen Kämpfen oder Triumphen nach Paris eilte, kam im Anfang des Jahres 1777 mit seiner *Armide* zum Abschluss. Dieselbe ging am 23. Septbr. desselben Jahres in Paris in Scene, hatte jedoch anfänglich nicht den Erfolg, den sich ihr Autor davon versprochen hatte. Besser erging es, von ihrer ersten Vorstellung an, die am 18. Mai des Jahres 1779 stattfand, des Meisters vorletzter herrlicher Oper: »*Iphigenie auf Tauris*«. Ganz Paris ward davon hingerissen, und auch die Gegner des grossen Künstlers, darunter — zu seiner Ehre sei es gesagt — Piccini selber, erklärten sich für überwunden. In der *Iphigenie auf Tauris* hat der Meister — ganz abgesehen von allen übrigen Vorzügen dieses unvergleichlichen Werkes — den kühnen Wurf gethan, zwei entgegengesetzte Nationalitäten, und in ihnen zugleich die Empfindungsweise eines civilisirten und eines barbarischen Volkes, musikalisch einander gegenüber zu stellen und zu charakterisiren. Es gehören in dieser Beziehung die fanatischen Scythenchöre, mit ihren einfachen und doch so furchtbar wirkenden Rhythmen, mit den zum drohenden Gesang der Krieger unablässig erschallenden grollen

Becken- und dumpfen Paukenschlägen und den sie unterbrechenden wilden Tänzen der Barbaren, zu dem Ergreifendsten, was die Musik jemals auf einem solchen Felde gewagt. Doppelt contrastirend wirken, diesen Elementen gegenüber, die Milde und Schönheit griechischer Empfindungsweise, wie sie sich in Iphigenie und ihren Priesterinnen personificirt, oder die hohe antike Gesittung und geläuterte Heldengrösse, wie sie in des Meisters Pylades und Orest lebt. Alles was Spontini seitdem, durch seine Gegenüberstellung von Spaniern und Mexikanern im »Cortez«, Rossini, mit seinen Schweizern und Oesterreichern im »Tell«, Meyerbeer, durch Darstellung des Conflictes von Papstthum und Lutherthum in den »Hugenotten«, in gleicher Richtung versucht haben, ist eben nur eine Folge des von G. in der Iphigenie auf Tauris gegebenen Anstosses, und hat das vom Altmeister dort Gebotene weder an Erhabenheit, noch an Idealität wieder erreicht. G. zählte 65 Jahre, als er seine Iphigenie auf Tauris schuf, deren Jugendfeuer uns, wenn die Zeit ihrer Entstehung unbekannt geblieben, eher auf das Werk eines gottbegnadeten Jünglings, wie auf das eines Greises schliessen lassen würde. — Des Tondichters letzte grössere Arbeit war »Echo und Narciss«, die mit nur wenig Erfolg am 21. Septbr. 1779 über die Pariser Bühne ging. Der Abstand gegen Iphigenie auf Tauris war freilich ein ziemlich bedeutender, doch enthält auch dieses Werk noch einzelne Züge, die des Genies eines G.'s würdig sind; so z. B. einen köstlichen Chor: »Der Gott von Paphos und von Knid.« Das von unserem Meister projectirte Tondrama: »Die Danaiden«, womit er seine Künstlerlaufbahn abschliessen wollte, kam nicht mehr zur Ausführung: er ward plötzlich hinfällig und starb nach einem mehrjährigen Siechthum in Wien am 15. Novbr. 1787. Es muss hier auch noch erwähnt werden, dass G. eine Reihe Klopstock'scher Oden in Musik setzte und die Composition der Hermannsschlacht desselben Dichters im Kopfe vollendet hatte, so dass er sie Freunden fast in ihrem ganzen Umfang am Claviere vortrug. Leider kam er nicht mehr dazu, sie in Partitur zu setzen und so für die Nachwelt festzuhalten. Die Oden dagegen sind im Druck erschienen. Es sind, ihren Namen nach, folgende: Vaterlandlied; Wir und Sie; Schlachtgesang; der Jüngling; die Sommernacht; die frühen Gräber; die Neigung und »Willkommen, o silberner Mond«. Die Partituren der Opern Iphigenie in Aulis, Orpheus, Alceste, Armide, Iphigenie auf Tauris, Das belagerte Cythera und Echo und Narciss erschienen, mit französischem Text, in denselben Jahren bei Deslauriers, in denen diese Werke zum ersten Mal in Paris in Scene gingen. Simrock in Bonn gab zuerst die Alceste mit deutschem Texte heraus. Die italienische Alceste erschien zu Wien 1769; Exemplare davon sind sehr selten geworden. Bei Thomas von Trattner in Wien erschien 1770 Paris und Helena. Eine Orchesterpartitur eines von G. componirten *De Profundis*, welches nebst dem 8. Psalm: *Dominus Dominus noster* und einem Theil der von Salieri vollendeten Cantate: *Le Jugement dernier* die einzige Arbeit geistlichen Styls von G. blieb, erschien ebenfalls bei Simrock in Bonn. Ein Bildniss des unsterblichen Meisters trägt die Unterschrift: *Il préféra les Muses aux Sirènes*. Es würde schwer halten, die kunstumgestaltende hehre und unermüdliche schöpferische Thätigkeit G.'s kürzer und schöner zu bezeichnen. Seine Werke sind Denkmale, die er seinem Namen und seiner Nation gesetzt und die so lange wirken werden, als der Sinn für echte Kunst unter den Menschen nicht ausgestorben sein wird.

Emil Naumann.

Gluck, Marie Anna, Adoptivtochter und Nichte des gleichnamigen Meisters, war eine talentvolle, zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigende Novize auf der Laufbahn einer Sängerin. Geboren im J. 1759 zu Wien, wurde sie im Gesang und in der Musik überhaupt vom Abbate Millico ausgebildet, da ihr berühmter Oheim wohl ihrem grossen Talente sein volles Interesse schenkte, allein für ihre Unterweisung weder Musse noch Geduld besass. Alle, die in ihre Nähe kamen, rühmten ihren Geist, ihre feine Bildung, ihren Geschmack

und ihr vortreffliches Herz; zudem wusste sie sich in vier Sprachen geläufig auszudrücken und erregte, als sie ihren Oheim nach Paris begleitete, am französischen Hofe allgemeine Bewunderung. Nicht minder war sie ein Liebling der Kaiserin Maria Theresia und ihres Sohnes Joseph II. Bühne und Gesellschaft verloren durch ihren allzu frühzeitigen Tod, am 21. April 1776 zu Wien, eines ihrer vielversprechendsten Talente.

Glück, Johann, deutscher musikkundiger Theologe, geboren zu Plauen, wurde Diaconus zu Mark-Schwärtzenbach an der Saale und liess 1660 zu Leipzig erscheinen: »*Heptalogum Christi musicum, musicae ecclesiasticae prodromum*, oder musikalische Betrachtung der heiligen sieben Worte Christi am Kreuz gesprochen, als ein Vortrab einer geistlichen Kirchenmusik.« Er versuchte also in ähnlicher Weise, wie später Joseph Haydn dies durch sieben Sonaten beabsichtigte, durch sieben in Art der Madrigale gesetzte Motetten jene Worte zu verherrlichen. †

Glück, Johann Ludwig Friedrich, deutscher musikkundiger Theologe neuerer Zeit, geboren am 27. Septbr. 1793 zu Ober-Ensingen bei Nürtingen, gestorben als Pfarrer zu Schornbach bei Schorndorf am 1. Oktbr. 1840, hat sich durch gemüthreiche ein- und mehrstimmige Lieder seiner Composition ein freundliches Andenken, besonders beim deutschen Volke, gesichert, welches seine Melodien auf »In einem kühlen Grunde« (1814), »Herz mein Herz, warum so traurig« (1814) und »Siehst du am Abend die Wolken zieh'n?« noch heutigen Tages mit Vorliebe singt.

Glycaeus, Joannes, oder richtiger Glyce, ist der Name eines griechischen Musikschriftstellers, von dem ein Manuscript im Excurial aufbewahrt wird. Vgl. *Fabricii Bibl. Gr. lib. III. c. 10 p. 269.* †

Glycibarifon (ital.-griech.), ein von Catterino Catterini zu Monselice (Italien) im J. 1833 erfundenes Blasinstrument, welches seinem Erfinder die goldene Medaille als Auszeichnung einbrachte. Catterini reiste mit diesem Instrumente in Italien umher und concertirte auf demselben in vielen Städten, namentlich in Mailand, Parma (1837), Modena und Bologna (1838) mit grossem Beifall. Das Instrument besteht im Wesentlichen aus zwei parallelen, unten vereinigten Röhren, wovon die eine oben mit einem kleineren Röhrchen, woran ein S wie beim Fagotte befestigt, versehen ist, die andere aber trichterförmig wie das Horn endigt. Das ganze Instrument ist ungefähr 8 Decimeter hoch; die Luftsäule aber beträgt, der Verdoppelung der Röhre wegen, 1 Meter und 6 Decimeter. Die erste Hälfte vom Mundstück abwärts ist cylindrisch, die andere bis zum Trichter aber konisch. Vorn hat das Instrument 9 Klappen und 2 offene Tonlöcher; hinten 5 Klappen und ein offenes Tonloch. Der Ton ahmt die Clarinett- und Fagottstimme nach und kann also von der einen in die andere übergehen. Bei dem ersten Erscheinen dieses Instrumentes hiess es Polifono (Vielstimmiges Tonwerkzeug). M—s.

G-moll (ital.: *Sol minore*; franz.: *sol mineur*; engl.: *G minor*) ist diejenige der Mollgattung des abendländischen Tonsystems angehörige Tonart, welche ihren Sitz auf dem *g* genannten Klange hat. Die Eigenheit dieser Gattung erfordert, wie in dem Artikel Moll (s. d.) näher erörtert ist, die Erniedrigung der Terz und Sexte um einen Halbton, wonach sich als Grundklänge von G. die Töne: *g, a, b, c, d, es, f* und *g* ergeben. Ueber die möglichen Veränderungen dieser Grundklänge im Bereiche der obersten Quarte der Tonleiter, welche nach dem Ermessen der Tonsetzer noch verschieden sein können, ist bei der Normaltonart dieser Gattung, *A-moll* (s. d.), ausführlicher die Rede gewesen, weshalb auf jenen Artikel hingewiesen sei. Um festzustellen, wie in der Tonart *G-moll* geschriebene Stücke auf das menschliche Musikgefühl wirken, müsste man zunächst eine Ansicht zu gewinnen suchen, wie die Gefühlseindrücke der Grundklänge von G. in Bezug auf den Grundton sich äussern und wie die des Grundtons im Tonreiche überhaupt auf den Gehörsinn wirkt. Den Eindruck der aus diesen Elementen bestehenden Zusammenklänge in Erwägung

zu ziehen, würde allerdings erst nach erlangter Klarheit im ersterwähnten Bereich fruchtbringend sein können. Betrachtungen auf dieser Grundlage (der des Tonfühlers) begründet, dürften in der Jetztzeit noch zu den gewagten gehören, da die verbindenden Glieder zwischen dem innern Tastsinn und der Psyche noch durchaus eine *terra incognita* sind. Ja noch nicht einmal die Kenntniss der Theile des innern Tastsinnes und die Funktionen mancher der bekannten Theile desselben sind durch die Wissenschaft uns ganz erschlossen. Aber ganz ohne Leuchte ist man denn doch nicht auf diesem Untersuchungsfelde, das sich nur schwärmerische Aesthetiker anders zu erklären suchen als die Naturmenschen, welche letzteren doch durch die Bezeichnung: Gefühl, längst bevor die Wissenschaft daran denken konnte, auch nur etwas über die Verbindung der Körperschwingungen und der Psyche ahnend zu äussern, einen genau bezeichnenden Ausdruck auffanden. Siehe hierzu die Artikel Gehör, Ohr und Anlage. Das Tonfühlen nun ist eine Eigenheit der Psyche, die sich direkt und vollkommen über die Klänge des Tonreichs erstreckt, welche durch mit der Psyche im innigsten Zusammenhange stehende Organe geschaffen, erwogen und nach jeder Seite hin begriffen werden — also über die Töne, welche durch die Menschenstimme hervorgebracht werden können — während alle anderen Töne nur nach der organischen Betheiligung bei der Schaffung derselben, oder nach der Eigenheit der zunächstliegenden im Gefühle ähnlichen Octave (s. d.) in erwähntem Tonreich eine Beurtheilung der Psyche zulassen. Beweis hierfür ist, dass die Klänge der höchsten Tonregion sich der tonlichen Erkenntniss durch die Psyche entziehen. Betrachtungen über die Grundklänge, speciell auch von G., werden sich somit am geeignetsten nur an die Töne der Menschenstimme knüpfen lassen und zwar je nachdem man die Mitleidenschaft der Theile des Organismus und der Psyche bei Schaffung derselben in Betracht zieht, indem durch diese Faktoren auch das Empfängniss solchen Erzeugnisses von der Psyche anderer ähnlicher Organismen bedingt ist. Bemerket sei nur, dass, mögen diese Betrachtungen nun an den Tönen der Männer- oder Frauenstimme angestellt werden, dieselben, da beide Tonreiche nur in Octaven unterschieden, in ihren Ergebnissen durchaus gleiche sind. Hier sind, besonders weil eine längere derartige Erfahrung an Männerstimmen gemacht ist, stets die Töne dieser zu Grunde gelegt. Die Klangregion (die in der obern Octave der Psyche, der innigeren Theilnahme aller Tonzeugungsfaktoren halber, klarer als in der tieferen sein muss, und deren Reflexion die Tonverhältnisseindrücke in der tiefern Octave beeinflussen), in der die festen Töne dieser Tonart liegen: *c* als Quarte und *d* als Quinte, ist eine durch die Psyche inniger auffassbare als fast jede andere, weil erstens diese Klänge oft meist beinahe unverändert angewandt werden, und zweitens dieselben nicht in die Bruchlage einer Normalstimme fallen. Diese Klarheit und Innigkeit der festen Klänge vermögen Sänger auch nur über die Töne der daran grenzenden Oberquarte der Tonart auszubreiten, und machen diese durch das Sichfortbewegen in vielen aufeinanderfolgenden Halbtönen, die, je nachdem sie als *Semitonium modi* (s. d.) nach oben oder unten hin wirken, in peinlichster vom Gefühle geforderter Genauigkeit zu geben möglich sind, oft auf das Gehör die Wirkung, als seien sie zu sehr von der ursprünglichen Stelle verrückt. Diese Wirkung wird jedoch paralytirt durch die stets fast wiederkehrenden Grundklänge der Tonart, besonders des Grundtons. Derselbe, der nächste Nachbar des Richtklanges im Tonreich aller Culturvölker der Welt ausser den Abendländern, die Musik als Kunst pfligten, ist bei diesen, obgleich nicht besonders gekennzeichnet, doch aus gleichem Grunde unwandelbar. Mittlere Stimmen (tieferer Tenor und tieferer Sopran) nämlich, haben in dem Klange *g* die oberste Grenze ihres Brustregisters und in der Octave desselben zugleich den Mittelton ihres Tonreichs überhaupt. Von den Klängen der Unterquarte dieser Tonart scheint *a*, mehr als aufwärtsstrebendes *Semitonium modi* wirkend, bei Tongängen durch das Fühlen der Sänger eher kleinen Höhenänderungen unterworfen zu sein

als *b*, das, obgleich als niederwärtsstrebendes in der Schrift gekennzeichnet, von fast allen Sängern in beinahe unveränderter Tonhöhe dargestellt wird. Wie nun diese Elemente in Tonstücken von G. zuweilen, zu einander Grundverhältnisse annehmend, kleine Intervallverrückungen fordern, die, in Zahlen ausdrückbar, auch theilweise in der Darstellung sich kundgeben, wird leicht einleuchten, wenn man die Artikel *Ais*, *As* und *Cis* in Mitbetracht zieht. Obige Andeutungen aber über die Naturerfordernisse der Elemente werden genügen, um Jedem in diesem Bereiche der Kunst Forschenden die nöthigen Handhaben zu bieten; derartigen Forschungen können sich dann erst Betrachtungen über die Zusammenklänge von G. anreihen. Solche Betrachtungen aber würden nicht allein fordern, die gleichzeitig stattfindenden Eindrücke mehrerer Elemente, sondern auch die Wirkung der sich deckenden oder nicht deckenden Beitöne derselben in Erwägung zu ziehen. Weitergehende, dies Feld berührende Hinweisungen hier zu geben ist unmöglich, da, wie der Schluss des Artikels »Akustik«, das Werk: »die Lehre von den Tonempfindungen« von Helmholtz und andere Aehnliches berührende Bücher lehren, solche eine eigene umfangreiche Schrift erfordern. — Vom ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachtete man, als nach Feststellung der anzuwendenden Klänge in der abendländischen Kunst, diese Kunstwissenschaft zu einer schablonenmässigen Ausdrucksweise über dieselbe gelangte, G. für geeignet: Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane, missmuthiges Nagen am Gebiss, mit einem Worte, Groll und Unlust darzustellen, wie Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« pag. 377 ff., und alle nach ihm folgenden Aesthetiker auszusprechen sich bemüssigt fanden.

C. B.

Gnaccare (span.; ital.: *nacchere*), die Castagnetten.

Gnecco, Francesco, fleissiger italienischer Operncomponist, geboren 1769 zu Genua, zeigte schon früh bedeutende musikalische Anlagen, sollte aber Kaufmann werden und erwirkte nur mit Mühe, dass er sich vom Kapellmeister Mariani ausbilden lassen durfte. Nach vollendeten Studien componirte er für verschiedene Bühnen seines Vaterlandes Opern, von denen »*La prova d'un' opera seria*« bedeutenderen Erfolg hatte; nächst dieser gefielen hier und da: »*Gl'braminia*«, »*Argete*«, »*Le nozze de' Sanniti*«, »*Le nozze di Lauretta*«, »*Carolina e Filandro*«, »*Il pignattaro*«, »*La cena senza cena*«, »*Gli ultimi due giorni di carnevale*«, »*Gli amanti filarmonici*« u. s. w. Geschick und dramatische Wirksamkeit überwiegen in allen diesen Werken die Erfindung. Mit Composition der Oper »*La conversazione filarmonica*« beschäftigt, starb G. unerwartet zu Mailand im J. 1810.

Gnesippos, altgriechischer Dichter, von dem Athenäus behauptet, dass er auch zu den Tonsetzern gezählt werden müsse.

Gnocchi, Giovanni Battista, italienischer Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten eine zu Venedig erschienene Sammlung vierstimmiger Messen übrig geblieben ist.

Gobatti, Stefano, ein vielversprechender italienischer Operncomponist, geboren am 5. Juli 1852 in Bergantino, einem kleinen Dorfe im Venetianischen, hatte, dem Willen seiner Eltern gemäss, bereits die Laufbahn eines Ingenieurs betreten, als die Liebe zur Tonkunst so heftig bei ihm durchschlug, dass er, zumal auch von allen Seiten ihm musikalisches Genie zugesprochen wurde, es durchsetzte, dass er die Studiumsfächer dem entsprechend vertauschen durfte. Sein Vater schickte ihn zu diesem Zwecke nach Mantua, wo Campioni G.'s Musiklehrer wurde. Später studirte G. unter Giuseppe Busi im Lyceum zu Bologna Generalbass. Er hatte bei diesem Lehrer eine ziemlich strenge Schule durchzumachen, da derselbe nur die alten Meister als Vorbilder gelten liess und von dem auflodernden Talente G.'s Fugen und nichts wie gut gearbeitete Fugen verlangte. Von Bologna wandte sich G. nach Parma, wo er unter Lauro Rossi lernte, welchem trefflichen Künstler er auch nach Neapel folgte, als dieser daselbst als Nachfolger Mercadante's zum Direktor des Conservatoriums ernannt

wurde. Dort schrieb G. auch seine Erstlingsoper »*I Gotia*, welche das Lob seines Lehrers fand, und man rieth ihm, diesem Werke von Bologna, der Kunst- und Gelehrtenstadt Italiens aus, eine empfehlende Legitimation des Publikums zu verschaffen. G. reiste in Folge dessen im Herbst 1873 nach Bologna, und seine Familie machte die äussersten Anstrengungen, die Kosten der Inszenirung, die, italienischer Sitte gemäss, stets der Componist-Debütant tragen muss, aufzubringen. Am 30. Novbr. 1873 erschien diese Oper zum ersten Male im Communaltheater jener Stadt, und G.'s Talent feierte den glänzendsten Triumph, der sich denken lässt und bei jeder Wiederholung sich erneuerte. »*I Gotia* waren und blieben die Hauptoper der betreffenden Saison und bereits nach der zweiten Aufführung derselben, welche der Theaterkasse eine nie zuvor dagewesene Einnahme einbrachte, schloss das Verlagshaus Lucca in Mailand mit dem jungen Componisten unter den allervortheilhaftesten Bedingungen einen Contract, welcher das Eigenthumsrecht dieser und der folgenden Oper dem ersteren sicherte. Die Blicke aller italienischen Opernfreunde sind in Folge dieser Ereignisse auf den jugendlichen Meister gerichtet, und seiner Begabung eröffnet sich eine geebnete grosse Bahn, da seine Erstlingsoper auf den grossartigen Erfolg in Bologna hin in der Carnevalssaison 1874 gleichzeitig im Apollotheater zu Rom, in der Scala zu Mailand und im Fenicetheater zu Venedig erscheinen soll.

Gobdas wird in Lappland die Trommel genannt, deren bis vor Kurzem sich die dortigen Wahrsager bei Ausübung ihrer Kunst bedienten, um die Menge heranzulocken. Sie hat die Gestalt unserer Handtrommel ohne Schellen, ist hinten mit zwei Stricken als Handhabe versehen und wird mit einem zweispitzigen Hammer geschlagen. Die Zauberer bemalten sie mit verschiedenen Charakteren, denen das abergläubische Volk eine grosse Kraft zuschrieb.

Gobert, Thomas, französischer Tonsetzer und Dirigent, wahrscheinlich aus der Picardie stammend, war erst Kapellmeister in Peronne und dann in derselben Stellung der Hofkapelle Ludwig's XIII. und Ludwig's XIV. von Frankreich vorgesetzt. Er veröffentlichte im vierstimmigen Satze Melodien zu den vom Bischofe Antoine Godeau übersetzten Psalmen (Paris, 1659).

Gockel, August, trefflicher deutscher Pianist und Componist für sein Instrument, geboren 1831 zu Willibadessen, besuchte seit 1845 das Conservatorium zu Leipzig, wo Mendelssohn und Plaidy seine Hauptlehrer waren. Nachdem er sich in Deutschland mehrfach mit Beifall öffentlich hatte hören lassen, machte er von 1853 bis 1856 sehr erfolgreiche Kunstreisen durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Nach dieser Zeit trat er wieder in seinem Vaterlande auf, jedoch hielt seine Gesundheit den ihr zugemutheten Anstrengungen gegenüber nicht Stand, und brustkrank kehrte er in seinen Geburtsort zurück, den er auch nicht wieder verliess, da er daselbst im J. 1861 starb. Während seines kurzen Künstlerlebens hat er zahlreiche Claviercompositionen im eleganten Modestyle, ebenso einige Hefte Lieder geschrieben und veröffentlicht. Höheren Werth als alle diese Werke beansprucht sein Concertstück für Pianoforte mit Orchester, welches in Erfindung und Arbeit auf bedeutende künstlerische Eigenschaften hinweist.

Goelenius, Rudolph, deutscher Dichter und Philosoph, war aus Corbach in der Grafschaft Waldeck gebürtig. In einem von ihm herausgegebenen philosophischen Lexikon, das 1613 zu Frankfurt erschien, finden sich auch die jener Zeit eigenen Ausdrücke in der Musik vor und erklärt. G. starb am 8. Juni 1628. Mehr über ihn enthält das comp. Gelehrten-Lexikon. †

Goddard, Arabella, die vorzüglichste englische Pianistin der Gegenwart, geboren 1840 in London, wurde von Moscheles und den besten Lehrern ihrer Vaterstadt mit dem grössten Erfolge im Clavierspiel unterrichtet, sodass sie bei ihrem frühesten Auftreten bereits als bedeutende künstlerische Erscheinung begrüsst wurde, ein Urtheil, welches sie im J. 1855 durch Concerte in Berlin, Leipzig, Paris u. s. w. auch im Auslande vollgültig bestätigen liess. Im J. 1859

verheirathete sie sich mit Davison, dem einflussreichsten und angesehensten Musikkritiker Londons, welcher durch die Times und die von ihm redigirte *Musical World* ihren Weltruf begründete und ihre Stellung in England zu einer unanfechtbaren gestaltete. Ihre grossartigste Kunstreise unternahm sie im J. 1873, indem sie in dieser Zeit concertirend die Städte Australiens besuchte, in Ostindien sich hören liess und reich an Schätzen und Triumpfen zu Anfang 1874 nach London zurückkehrte.

Godeau, Antoine, französischer Geistlicher, geboren 1605 zu Dreux und gestorben als Bischof zu Vencé am 2. April 1672, hat u. A. Paraphrasen zu Davids Psalmen geschrieben, welche bei Roger in Amsterdam sowohl für eine als für vier Stimmen gestochen worden sind. Ob diese Musik von G. selbst herrührt, ist nicht bekannt. S. übrigens Gobert. Vgl. auch das comp. Gelehrten-Lexikon.

Godecharle, Eugène Charles Jean, trefflicher belgischer Violin- und Harfenspieler und talentvoller Componist, wurde am 15. Jan. 1742 zu Brüssel geboren und von seinem Vater, der Basssänger in der Kapelle des Statthalters der Niederlande, des Prinzen Karl von Lothringen, sowie Musikmeister an der Kirche St. Nicolas war, musikalisch unterrichtet. Der Prinz-Statthalter zog G. schon früh ebenfalls in seine Kapelle und liess ihn später in Paris weiter ausbilden. Nach Vollendung dieser Studien, wurde G. 1773 Bratschist, 1788 erster Violinist der prinzlichen Kapelle und fungirte seit 1776 zugleich als Musikmeister an der Kirche St. Géry in Brüssel. Gestorben 1814 zu Brüssel, hinterliess er zahlreiche treffliche Kirchenwerke im Manuscript. Gedruckt wurden bei seinen Lebzeiten nur Instrumentalsachen seiner Composition, nämlich Sinfonien für kleines Orchester, ein Notturmo für zwei Violinen, Piccolflöte, zwei Oboen, zwei Hörner und Trommel, Sonaten für Violine mit Bass, für Harfe mit Violine und für Pianoforte und Violine. — Von seinen Brüdern war Lambert François G. der bedeutendste. Geboren am 12. Febr. 1751 zu Brüssel, war er anfangs gleichfalls Chorknabe in der Kapelle des Prinzen-Statthalters und wurde vom Kapellmeister Croes in der Composition unterrichtet. Von 1771 an bis zur Franzosenzeit war er Bassist dieser Kapelle und als Nachfolger seines Vaters seit 1782 auch Musikmeister an St. Nicolas. Als solcher starb er am 20. Oktbr. 1819 zu Brüssel und hinterliess gleichfalls gute Kirchencompositionen im Manuscript. — Die beiden anderen Brüder der eben aufgeführten G.'s waren: Joseph Antoine G., geboren am 17. Jan. 1746 zu Brüssel, erster Oboist der mehrfach erwähnten Kapelle und Louis Joseph Melchior G., geboren den 5. Jan. 1748, Basssänger dieser Kapelle und zugleich Lehrer an der Zeichenschule zu Brüssel. Unglückliche Verhältnisse veranlassten den Letzteren, seinem Leben durch Selbstmord ein Ende zu machen.

Godefroid, nach seiner Vaterstadt *de Furnes* genannt, ein berühmter altfranzösischer Orgelspieler, war als Organist bis 1382 in Rouen angestellt, worauf er bis zu seinem Tode hoch angesehen als Virtuose seines Instruments in Paris lebte.

Godefroid, Dieudonné Joséph Guillaume Félicien, der ausgezeichnetste französische Harfenvirtuose der Gegenwart, wurde am 24. Juli 1818 zu Namur geboren und frühzeitig auf dem Pianoforte unterrichtet, auf welchem er es im Laufe der Zeit zu ganz vorzüglicher Fertigkeit brachte. Von seinem 11. Jahre an wandte er seine Vorliebe und seinen Fleiss der Harfe zu, die auch, als er 1830 auf das Pariser Conservatorium gebracht wurde, sein Hauptinstrument blieb. Dort waren Nadermann und Labarre bis 1834, wo er vollkommen ausgebildet in die Welt trat, seine Lehrer und Vorbilder. Durch Concerte in Paris und Kunstreisen hat er seinen Ruf, einer der allerersten Meister seines Instrumentes zu sein, befestigt und noch 1873 wurden ihm in Wien, wo er auf der Weltausstellung Erard'sche Harfen neuester Construction producirte, reiche Huldigungen dargebracht. G. lebt in unabhängiger Stellung in Paris.

Er hat sich auch als geschmackvoller Componist für Harfe sowohl als für Pianoforte bewährt. Sonaten, Etuden und zahlreiche Salonstücke für diese Instrumente von ihm sind zu Paris und zum Theil auch in Mainz und anderwärts in Deutschland erschienen. Auch Opern hat er geschrieben, von denen »die Zauberharfe« 1856 einigen Erfolg hatte. — Sein älterer Bruder, Jules Joseph G., 1811 zu Namur geboren und musikalisch gleichfalls auf dem Pariser Conservatorium ausgebildet, war ein ebenso tüchtiger Harfenvirtuose als besonders ein vielversprechender Componist. Seiner wenig festen Gesundheit wegen lebte er theils in Boulogne, theils in Paris, starb aber in letzter Stadt schon am 27. Febr. 1840, nachdem er seine Opern »*Le Diademe*« und »*La chasse royale*« zur Aufführung gebracht hatte.

Godendag oder Godendach, genannt Pater Giovanni Bonadies, ein musikkundiger, um 1450 lebender Carmelitermönch, war der Lehrer des berühmten Tonlehrers Gafori. Von seinen Compositionen kennt man nur noch ein zweistimmiges Kyrie vom J. 1473, welches Forkel im zweiten Bande seiner Geschichte der Musik (Seite 670) aus Martini's »*Storia*« aufgenommen hat.

Godfrey, Daniel, englischer Tonkünstler, Musikdirektor des Gardecorps in London, hat sich durch beliebt gewordene Tanz- und Marschcompositionen auch in Frankreich und Deutschland einen Namen gemacht.

God save the king (*the queen*), die englische Nationalhymne, gedichtet und componirt (1743) von Henry Carey (s. d.), wie aus Fr. Chrysander's Forschung über diesen Gesang mit grösster Sicherheit hervorgeht. Vgl. die bezügliche Abhandlung in dessen Jahrbüchern für musikal. Wissenschaft I. 287 u. ff. Den deutschen Text dieser Hymne, mit den Worten »Heil dir im Siegerkranz« beginnend, dichtete 1790 der holstein'sche Pfarrer Heinrich Harries, während der Vicar des Hochstifts Lübeck, Balthasar Gerhard Schumacher das Verdienst hat, dieselbe 1793 in Deutschland eingeführt zu haben.

Göbel, Johann Ferdinand, guter deutscher Violinspieler, Componist und Dirigent, geboren 1817 zu Baumgarten in Schlesien, besuchte, nachdem er das Gymnasium in Glatz durchlaufen, das Conservatorium in Prag, wo Pixis im Violinspiel und Dionys Weber seine Hauptlehrer in der Composition waren. Im J. 1840 wurde er als erster Violinist im Theaterorchester zu Breslau angestellt und rückte 1844 zum Musikdirektor dieses Instituts auf. Componirt hat er Werke für Violine, Ouvertüren für Orchester, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Göbel, Karl, trefflicher deutscher Pianist und tüchtiger Componist, von dessen Arbeit stylvolle Kammermusikwerke sich bedeutende Anerkennung erworben haben. Mit dem Titel eines königl. Preussischen Musikdirektors ausgezeichnet, lebt G. zu Bromberg als Clavierlehrer und musikalischer Berichterstatte der Bromberger Zeitung. Im J. 1873 trat er mit zwei Opern, »*Chrysalide*« und »*Frithjof*« hervor, welche dem Vernehmen nach 1874 am Stadttheater zu Danzig zur Aufführung gelangen sollen. Die Ouvertüren zu diesen Opern sind bereits von verschiedenen Orchestern (in Berlin von der Bilse'schen Kapelle) mit Beifall ausgeführt worden. G. ist auch der Verfasser einer kleinen didaktischen Schrift, betitelt: »*Compendium für den Musikunterricht, insbesondere für das Clavierspiel*« (Bromberg, 1862).

Göpel, Johann Andreas, vielseitig gebildeter und tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren am 13. Oktbr. 1776 zu Pferdrißleben bei Gotha, erhielt in seiner Heimath einen gründlichen Unterricht im Orgelspiel und in der Musik überhaupt. In Lübeck bildete er sich vollends aus und versah mehrere Jahre hindurch das Präfectenamts beim Stadtsingchor, bis er 1808 als Organist an der St. Jacobikirche in Rostock angestellt wurde, in welcher Stadt er sich auch als Gesang- und Clavierlehrer sehr verdient machte. Seit 1818 dirigitte er auch einen von ihm gegründeten Gesangverein und veranstaltete 1819, bei Gelegenheit der Aufstellung des Blücherdenkmals, mit 200 Sängern und 100 Instrumentalisten ein zweitägiges grosses Musikfest, welches der Jacobikirche

einen Ertrag von über 800 Thalern zuführte. Nachdem er noch 1821 Universitäts-Musiklehrer geworden war, starb er schon am 26. Jan. 1823. Von seinen Compositionen ist nichts in die grössere Oeffentlichkeit gedrungen; dafür ist ihm der Ruf geblieben, ein ausgezeichnete Musiker und Lehrer, ein vortrefflicher Clavier-, Violin-, Violoncello- und Harmonicaspieler gewesen zu sein, der unablässig thätig für das Gedeihen der Tonkunst gewesen ist.

Göpfert, Karl Andreas, ausgezeichnete deutscher Clarinettvirtuose und tüchtiger Componist für Harmoniemusik, wurde am 16. Jan. 1768 zu Rimpf bei Würzburg geboren, wo sein Vater Amtschirurg war. Der dortige Schullehrer unterrichtete ihn zugleich im Gesang, Clavier- und Orgelspiel, bis er diese Uebung auf der Schule zu Würzburg seit 1780 mit Lectionen auf der Clarinette beim Kammermusiker Ph. Meissner vertauschte. Bereits wurde er als Clarinettist allgemein angestaunt, als er sich auch mit Harmonie- und Compositionslehre zu befassen anfang. Als erster Clarinettist ward er 1788 in die Hofkapelle nach Meiningen gezogen und bald darauf auch als Musikdirektor des Militaircorps daselbst angestellt. Urlaubs- und Abschiedsgesuche, die er, als ihm vortheilhaftere Stellungen, besonders in Wien, winkten, wiederholt einreichte, wurden unter Vorhaltung von Gehaltsaufbesserungen stets abgeschlagen, so dass G. nur als fleissiger und tüchtiger Componist, nicht aber als Virtuose im Auslande nach Gebühr gewürdigt werden konnte. Indessen erkannte König Friedrich Wilhelm III. von Preussen G.'s Verdienste durch ein gnädiges Handschreiben mit beigefügter grosser goldener Medaille für Kunst und Wissenschaft an, als G. eine grosse Fantasie für Harmoniemusik zur Feier des 18. Octobers den verbündeten Monarchen 1815 zugeeignet hatte. Als achtungswerther Künstler und als lebenswürdiger biederer Mensch hochgeehrt, starb G. am 11. April 1818 zu Meiningen an gänzlicher Entkräftung in Folge heftiger und anhaltender Brustkrämpfe. — Seine Compositionen, von denen etwa 40 Werke gedruckt erschienen sind, bestehen in der Oper »der Stern des Nordens« (1805), Concerten und Doppelconcerten für Clarinette und für andere Blasinstrumente, Variationen für Flöte, Harmoniemusiksätzen, Quartetten für Clarinette und Streichinstrumente, Clarinettenduos und Uebungen, Stücken für Guitarre, Liedern, einer Ouvertüre für Orchester, einem Quartett für vier Hörner, Sonaten für Clavier und Horn u. a. w. Ausserdem hat er u. A. »die Schöpfung« von Haydn und mehrere Opern, Sinfonien u. a. w. für zwölfstimmige Harmoniemusik arrangirt.

Göpfert, Karl Gottlieb, vorzüglicher deutscher Violinvirtuose, geboren 1733 zu Weesenstein bei Dresden als der Sohn des Cantors und Musikdirektors Johann Gottlieb G., eines für seine Zeit nicht unbedeutenden Kirchencomponisten, besuchte die Kreuzschule in Dresden und wurde seiner schönen Sopranstimme wegen zugleich in den Kirchenchor gezogen. Sein Lieblingsinstrument war die Violine, die ihn 1753 auch auf die Universität nach Leipzig, wo er unter Entbehrungen juristischen Studien oblag, begleitete. Um der Kaiserkrönung beizuwohnen, reiste er 1764 nach Frankfurt a. M. Dort lernte er u. A. Dittersdorff kennen, der auf sein Violinspiel den vortheilhaftesten Einfluss ausübte, so dass G., nach Leipzig zurückgekehrt, allgemein bewundert und bewogen wurde, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Von 1765 bis 1769 war er zuerst Solospieler in dem sogenannten grossen Concert, das damals in den drei Schwanen stattfand (s. Gewandhaus) und dann Direktor und Vorgeiger in dem sogenannten Gelehrten- und Richter'schen Concerte in Leipzig. Keiner der grossen Virtuosen, die sich damals in Leipzig hören liessen, soll ihn in gesangreichem Ton und gewandter Bogenführung erreicht haben. Im J. 1769 besuchte er Berlin, wo er sich ein Jahr lang fesseln liess. Hierauf im Begriff, nach London zu reisen, liess er sich von der verwittweten Herzogin von Sachsen-Weimar bestimmen, als Kammermusiker in die dortige Hofkapelle zu treten. Wenige Monate darauf wurde er Orchesterdirektor und Concertmeister, in welchen Stellungen er sich sehr auszeichnete. Einen zwei-

maligen Schlaganfall, der ihn 1798 traf, überlebte er nicht lange; er starb am 3. Oktbr. desselben Jahres zu Weimar. Von seinen vielen Schülern hat ihm Joh. Friedr. Kranz am meisten Ehre gemacht. Als Compositionen von G. führt Gerber, der ihn auch persönlich kannte, sechs im Druck erschienene Polonäsen für Violine an, die zu ihrer Zeit für fast unüberwindlich schwer gehalten wurden.

Görl, Franz, s. Gerl.

Görmar, Christian August, deutscher Orgelspieler und Componist für sein Instrument, war um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts Organist zu Cölleda in Thüringen und hat von seinen musikalischen Arbeiten leichte Präludien für die Orgel veröffentlicht, welche in Leipzig erschienen sind.

Görner, Johann Valentin, Bruder des Organisten Joh. Gottl. G. an der Thomaskirche zu Leipzig, geboren am 26. Febr. 1702 zu Pönig im Erzgebirge, machte nach angestrengten wissenschaftlichen Studien sich als Claviervirtuose durch seine Reisen an verschiedene deutsche Höfe bekannt; er soll auch Compositionen für sein Instrument geschrieben haben, jedoch sind nur Lieder von ihm bekannt geblieben. G. war Musikdirektor an der Domkirche zu Hamburg. †

Göroldt, Johann Heinrich, trefflicher deutscher Tonkünstler und Musikpädagoge, geboren am 13. Decbr. 1773 zu Stempede in der Grafschaft Stolberg, war ein Musikschüler Georg Friedr. Wolf's und lebte seit 1803 als Kirchen-Musikdirektor zu Quedlinburg. Choräle für vier Männerstimmen, kleinere Clavierwerke und folgende Bücher von ihm sind im Druck erschienen: »Leitfaden zum Unterricht im Generalbass und in der Composition« (2 Thle., Quedlinburg, 1815 und 1816; 2. Aufl. 1828; 3. Aufl. Leipzig, 1832); »die Kunst, nach Noten zu singen, oder praktische Elementar-Gesanglehre« (Quedlinburg, 1832). Seine sonstigen Kirchenwerke sind Manuscript geblieben. Im J. 1832 war er noch am Leben.

Görrah, ein südafrikanisches Instrument, das, einer Aeolsharfe nicht unähnlich, über einen Resonanzboden ausgespannte Saiten zeigt, welche durch Blasen durch ein Rohr in Vibration gesetzt und tönend erregt werden.

Görres, Jacob Joseph, berühmter deutscher Gelehrter und eifriger Musikliebhaber, geboren am 25. Jan. 1776 zu Coblenz, starb 1848 als Doctor und Professor der Philosophie zu München und ist der Verfasser eines Buches unter dem Titel: »Aphorismen über die Kunst« (Coblenz, 1814), in welchem eine gereifte, nichtsdestoweniger aber ziemlich phantastische Musikanschauung sich documentirt.

Goës, Damiaõ de, berühmter portugiesischer Diplomat und Historiker, geboren 1501 in der Villa de Alempuez, kam in seinem neunten Jahre als Hofjunker in die Residenz des Königs Dom Manoel, wo er auch musikalisch trefflich ausgebildet wurde, so dass er mehrere Instrumente spielte und sogar componirte. Unter den Königen Sebastian und Johann III. war er als Geschäftsträger in Flandern, Italien, an den Höfen von Polen, Dänemark, England u. s. w. und verfolgte nebenbei eifrig wissenschaftliche und künstlerische Zwecke. Von Löwen, seinem Lieblingsaufenthalt aus, besuchte er 1542 auch Holland und Deutschland und lernte dort den Erasmus und hier den Glarean kennen. Im J. 1544 in sein Vaterland zurückberufen, erhielt er zwei Jahre später das Amt als Archivar beim Staatsarchive. Von der Inquisition der Ketzerei beschuldigt und verfolgt, verlor er um 1570 alle öffentlichen Aemter und seine Güter und wurde in das Kloster Batalha verwiesen. Sein Todesjahr ist ungewiss; man fand ihn in seinem eigenen Hause, worin er Arrest hatte, todt und, wie man annimmt, schwerlich auf natürliche Art gestorben, vor. In Glarean's Dodecachordon befindet sich eine dreistimmige Motette, »*No laeteris inimica mea*« von ihm, die in dem Style des Josquin componirt ist; viele andere seiner Tonsätze bewahrt die Bibliothek zu Lissabon. Seine zahlreichen lateinischen und portugiesischen Schriften sind meist chronistischen und historischen Inhalts.

Goethe, Walther Wolfgang von, der Enkel des unsterblichen deutschen Dichtersfürsten Joh. Wolfg. v. G., geboren 1817 zu Weimar, erhielt eine sorgfältige Erziehung und befeissigte sich, nachdem er bereits ein fertiger Pianist geworden war, eines tieferen Eindringens in die Geheimnisse der Tonkunst bei Mendelssohn und Weinlig in Leipzig, später bei Karl Löwe in Stettin. Als Componist trat er mit den kleinen Opern »das Fischermädchen«, 1839 in Weimar beifällig aufgenommen, und »Elfriede«, sowie mit Clavierstücken und Liedern nicht gerade bedeutsam, aber auch nicht unvortheilhaft hervor. Wie sehr ihm damals die Tonkunst am Herzen lag, zeigte er durch seine, vorzugsweise musikalischen Zwecken gewidmeten Reisen in's Ausland und durch einen längeren Aufenthalt (bis 1850) in Wien, wo er mit allen bedeutenderen Tonkünstlern in freundschaftliche Verbindung trat. Seine Aufsätze und Correspondenzen aus letzterer Stadt in der »Neuen Berliner Musikzeitung« (Jahrg. 1849) bekunden ein ächtes und intelligentes Künstlergemüth. Als ein mehr revolutionäres Treiben als Nachhall der politischen Bewegung von 1848 auch im Musikgebiete Platz griff, wandte er sich mehr und mehr von eigener künstlerischer Bethätigung ab. Gegenwärtig lebt er seit einer Reihe von Jahren als grossherzoglicher Kammerherr im grossväterlichen Hause zu Weimar, ohne irgendwie für die dort cultivirte Kunstrichtung hemmend oder fördernd einzutreten.

Götting, Heinrich, musikkundiger deutscher Theologe, war Pastor zu Clettstädt bei Frankfurt a. O. und gab heraus: »Dr. Luther's Catechismus von Wort zu Wort in vier Stimmen schön und lieblich componiret« nebst einem »Bericht, wie junge Knaben und Mädchen innerhalb zwölf Stunden *in musicam* begreifen können« (Frankfurt a. O., 1605). — Nicht zu verwechseln mit ihm ist sein älterer Zeitgenosse Valentin G., geboren zu Witzenhausen in Thüringen, ein befähigter Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, von welchem ein »*Compendium musicae modulativae*« (Erfurt, 1587) im Druck erschienen ist.

Göttle, Johann Melchior, deutscher Kirchencomponist, war in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Augsburg. Eine Messe seiner Composition, welche er daselbst aufführte, hat geschichtliche Erwähnung gefunden und befindet sich in der Bibliothek zu München.

Götz, Franz, talentvoller deutscher Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren 1755 zu Straschitz in Böhmen, kam als Chorknabe in die Jesuitenschule zu Pribram und erhielt dort, sowie auf dem Seminar St. Wenzel und auf der Universität zu Prag eine gute wissenschaftliche Ausbildung. Bereits Baccalaureus der Theologie, wollte er in den Benedictinerorden treten, ging aber plötzlich als erster Violinist an das Theaterorchester zu Brünn. Nach einigen Jahren machte er von dort aus Kunstreisen durch Böhmen und Schlesien, hier und da in Orchestern von Klosterkirchen verweilend. Die Bekanntschaft mit Dittersdorff, die er in Breslau machte, verschaffte ihm die Vorgeigerstelle in der Johannisberger Kapelle, nach deren Auflösung G. wieder in Breslau verweilte und sich u. A. auch während der Krönung des Königs Friedrich Wilhelm II. hören liess. Als Orchesterdirektor des Theaters ging er bald darauf abermals nach Brünn, wurde aber nach kurzer Funktion daselbst Kapellmeister des Erzbischofs von Olmütz und lebte als solcher noch 1799. Im Manuscript hat man von ihm Sinfonien, Concerte und Sonaten für Violine, Duos, Trios u. s. w.

Götz, Hermann, talentvoller Tonkünstler, geboren 1842, ist als Organist in Winterthur angestellt und hat sich durch Lieder und ein bemerkenswerthes Claviertrio, welche im Druck erschienen sind, in mehr als gewöhnlicher Weise hervorgethan.

Götze, Franz, vortrefflicher deutscher Gesanglehrer, geboren am 10. Mai 1814 zu Neustadt a. d. Orla, ward schon früh zu Violinstudien angehalten und 1829 nach Kassel geschickt, wo Spohr seine technische Ausbildung vollendete. Bereits 1831 wurde er als erster Violinist der Hofkapelle in Weimar angestellt, warf sich nun aber mit Eifer auf das Studium des Gesanges, sodass

er das Geigenpult mit der Stelle eines ersten Tenors jener Hofbühne vertauschen konnte. Von 1836 bis 1852 galt er als lyrischer Tenor für eine Hauptzierde des Weimarer Theaters. Durch seine vorzügliche musikalische Bildung und Singmanier war er mehr wie viele Andere zum Gesanglehrer geschickt, nahm daher 1853 eine Berufung in dieser Eigenschaft an das Conservatorium zu Leipzig an und wirkte daselbst, 1855 auch vom Grossherzoge von Weimar mit dem Professor-titel beehrt, bis 1867 mit grosser Auszeichnung. Als Sänger trat er auch noch in dieser Zeit in Concerten zu Leipzig und in Hofconcerten zu Weimar vielfach auf und erregte durch seinen geschmackvollen und gediegenen Vortrag, ganz besonders von Liedern, das lebhafteste Interesse. Nach seinem Abgange vom Leipziger Conservatorium 1868 zog er sich in das Privatleben zurück, gab jedoch die ihm lieb gewordene Beschäftigung, junge Gesangstalente für die Bühne und den Concertsaal vorzubereiten, nicht auf und gehört noch immer zu den gesuchtesten Lehrern Norddeutschlands, Leipzigs insbesondere. Ueber sein Wirken als Professor am Conservatorium hat er selbst in einer kleinen Schrift: »Fünfzehn Jahre meiner Lehrthätigkeit u. s. w.« (Leipzig, 1868) Aufschlüsse gegeben.

Götze, Georg Heinrich, deutscher Theologe, geboren 1667 zu Leipzig, gestorben 1728 zu Lübeck als Professor und Prediger, figurirt in der Geschichte des deutschen Kirchengesangs durch ein Sendschreiben, welches er an Joh. Christ. Olearius, dessen evangelischen Liederschatz betreffend, richtete.

Götze, Johann Melchior, deutscher Theologe, nicht mit dem gleichnamigen polemisirenden Gottesgelehrten von Hamburg, dem sogenannten Zionswächter zu verwechseln, war in der Mitte des 17. Jahrhunderts im Thüringen'schen geboren und starb 1728 als Prediger in Halberstadt. Er hat einen Necrolog auf Andreas Werkmeister (Halberstadt, 1707) verfasst, der wichtiges Material zur Biographie und Charakteristik jenes ausgezeichneten Organisten enthält.

Götze, Johann Nicolaus Konrad, gründlicher und gediegener deutscher Tonkünstler, geboren am 11. Febr. 1791 zu Weimar als Sohn eines Hofmusikers der dortigen herzogl. Kapelle, erhielt von seinem Vater mit so trefflichem Erfolge Unterricht im Violin- und Clavierspiel, sowie im Generalbasse, dass er vom Kapellmeister Kranz bei der Herzogin Amalia eingeführt und von dieser wiederum unter besondere Protection genommen wurde. Kaum 15 Jahr alt, wurde er von dem in Leipzig lebenden polnischen Grafen Augustowsky für dessen Hauskapelle gewonnen und trat seitdem auch in öffentlichen Concerten beifällig auf. Im J. 1806 erhielt er Anstellung in der Weimar'schen Hofkapelle und durch die Munificenz der Erbgrössherzogin Maria Paulowna Gelegenheit, sich bei Spohr in Gotha im Violinspiel und bei Aug. Eberhard Müller in Weimar in der Composition weiter auszubilden. Die Prinzessin sandte ihn sogar 1813 nach Paris, wo er die Bevorzugung erlangte, das Conservatorium zu besuchen und Cherubini's und Kreutzer's Unterricht zu geniessen. Nach acht Monaten kehrte er reich an Erfahrungen und Anregungen nach Weimar zurück und trat zunächst als dramatischer Componist mit der einaktigen Operette »der Zwiebelmarkt« und hierauf mit der grossen Oper »Alexander in Persien« auf, welche letztere noch 1819 mit vielem Beifall gegeben wurde. Damals erregte er auch als Violinvirtuose auf einer Kunstreise den Rhein entlang, durch Tyrol, Oberitalien, Oesterreich und Ungarn grosses Aufsehen und brachte nach seiner Rückkehr 1822 eine neue Oper, »das Orakel« mit Erfolg auf die Scene. Im J. 1826 wurde er grossherzogl. Musikdirektor und Correpetitor am Hoftheater und liess, durch angestrengte Berufsgeschäfte in Anspruch genommen, erst 1834 wieder als Operncomponist von sich hören, indem er die vieraktige Partitur »der Gallego«, Text von Fischer, einreichte, ein Werk, welches die Achtung des Publikums wie der Kritik davontrug. Ausser den genannten Opern schrieb er im Laufe der Zeit noch viele Werke für den Hoftheaterdienst, so u. A. eine Ouvertüre »Le printemps« betitelt, und eine andere zu Holtei's »Majoratsherrn«, ausserdem aber auch Streichquartette,

Concerte und kleinere Stücke für Violine, für Pianoforte sowie Gesangssachen, von welchen aber nur das Wenigste erschien. Als Componist bekundete G. trotz mangelnder Originalität, ein ernstes künstlerisches Streben, als Violinist die Vorzüge der Spohr'schen, vereinigt mit der soliden französischen Schule. G. starb zu Weimar am 5. Decbr. 1861.

Götze, Karl, talentvoller deutscher Tonkünstler, geboren 1840 zu Weimar und in seiner Vaterstadt in anregender künstlerischer Umgebung besonders für die Dirigentenlaufbahn herangebildet, brachte als Chormeister und Correpetitor des dortigen Hoftheaters (1866) die Oper »die Corsen« und 1868 »Gustav Wasa, oder der Held des Nordens« zur Aufführung, in welchen er den Bahnen Rich. Wagner's folgt. Es gelang ihm, durch letzteres Werk, Aufmerksamkeit zu erregen und Aufmunterung zu finden. Er wurde für die Wintersaison 1869—1870 als Kapellmeister der neu errichteten Oper am Nowacktheater zu Berlin angestellt und fand daselbst, sowie unmittelbar darauf bei den Opern des Kroll'schen und des Walhallatheaters, Gelegenheit, sein sehr bemerkenswerthes Geschick als Dirigent von Vocalkräften und des Orchesters, sowie als Bearbeiter grosser Werke für die geringeren Mittel kleinerer Bühnen in ein helles Licht zu setzen. Seit dem Winter 1871 befindet sich G. als Kapellmeister und Chordirektor beim Stadttheater in Breslau und wirkt auch dort mit grosser Auszeichnung. Er hat Ouvertüren für Orchester, Clavierstücke und Lieder geschrieben, welche, da sie nicht gedruckt, leider so gut wie apocryph sind.

Götze, Nicolaus, deutscher Violinspieler und Componist, war bis etwa 1740 in der fürstl. Hofkapelle zu Rudolstadt angestellt, worauf er sich in Augsburg niederliess. Er ist durch eine Sonate für Clavier mit Violinbegleitung vortheilhaft über seine Zeit hinaus bekannt geblieben.

Götzel, Franz Joseph, deutscher Flötist und Componist für sein Instrument, trat 1756 in die Hofkapelle zu Dresden und hat ungedruckt gebliebene Concerte, Trios, Duette u. s. w. für Flöte hinterlassen.

Göz, deutscher Orgelbauer, um 1680 im Anspach'schen lebend, wird als ein sehr geschickter Meister seines Fachs erwähnt.

Goffner, Johann, deutscher Orgelbauer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte in Striegau und hat u. A. 1632 eine Orgel in Reichenbach aufgerichtet.

Gogavin, Anton Hermann, auch Gogava geschrieben, ein mailändischer Arzt holländisch-brabantischer Abkunft, der seine Studien in Wien gemacht hatte, hat Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts verschiedene Sammlungen griechischer und lateinischer Musikschriftsteller herausgegeben, die sich jetzt jedoch nur noch sehr selten vorfinden; sie sollen zudem von untergeordnetem Werthe sein. Vgl. Forkels Literatur der Musik Seite 46, Aristoxenus.

†

Goguet, Antoine Yves, französischer Historiker, geboren am 18. Jan. 1716 zu Paris, hat sich auch als Musikschriftsteller einen Namen gemacht und zwar ganz besonders durch das mit seinem Freunde Fugère gemeinschaftlich herausgegebene gründliche und gediegene Werk: »*De l'origine des lois, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples*« (3 Bde., Paris, 1758; 6 Bde., 1759 und öfter), welches, als meisterhaft anerkannt, auch in's Deutsche und Englische übersetzt wurde. G. selbst starb am 2. Mai 1758 zu Paris an den Blattern.

Gola (lat. und ital.), eigentlich die Kehle, Gurgel, s. Halsstimme.

Gold, Leonhard, talentvoller Violinvirtuose und Componist, geboren 1818 zu Odessa, erhielt daselbst bei sich schon früh bekundeten grossen Anlagen seinen ersten Musikunterricht und wurde dann zu seiner höheren Ausbildung auf das Conservatorium in Wien gebracht, wo er, besonders unter Jos. Böhm's Leitung, zu einem ausgezeichneten Geiger heranreifte. Im Laufe dieser Studienzeit dreimal preisgekrönt, kehrte er 1836 nach Odessa zurück und brachte daselbst eine noch in Wien componirte italienische Oper mit grossem Beifalle

1837 zur Aufführung. Ein Jahr später unternahm er eine grössere Kunst- und Bildungsreise in das Ausland, von welcher er 1839 zurückkehrte, um als erster Violinist im Theaterorchester zu Odessa zu wirken. Neueren Nachrichten zufolge lebt er daselbst noch, zurückgezogen vom öffentlichen Kunstleben zwar, aber in sehr glänzenden Verhältnissen.

Goldast, Melchior, genannt G. von Heimingsfeld, deutscher Publicist und Historiker, geboren am 6. Januar 1576 zu Espen bei Bischoffzell in der Schweiz, starb nach einem bewegten und unstillen Leben im J. 1635 als Kanzler der Universität zu Giessen. Er veröffentlichte u. A.: »*Scriptorum rerum alemannicarum etc.*« (3 Bde., Frankfurt, 1606; neue Ausg. 1730), worin er auch von der Erfindung, Umgestaltung, Verbesserung und Vollendung der Musik handelt.

Goldbach, Christian, hervorragender Mathematiker aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war in preussischen Diensten zu Königsberg angestellt und ist der Verfasser der Schrift »*Temperamentum musicum universale*«, welche in der Sammlung »*Acta eruditorum*« von 1717 enthalten ist.

Goldbeck, Robert, talentvoller Pianist und Componist der Gegenwart, geboren 1835 zu Potsdam, erregte, von Steinmann auf dem Pianoforte unterrichtet, schon früh in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit und Theilnahme, in Folge deren er, von einflussreicher Protection unterstützt, nach Braunschweig gehen und bei Henry Litolff weiter studiren konnte. Dieser sowie Meyerbeer riethen ihm 1851, den feineren musikalischen Schliff in dem Kunstleben von Paris zu suchen. G. folgte mit grossem Glück diesem Rathe und machte sich während seines mehrjährigen Aufenthalts in der französischen Hauptstadt, den einflussreiche Empfehlungen an die besten Familien sehr angenehm gestalteten, höchst vortheilhaft als tüchtiger Claviervirtuose und strebsamer Componist bekannt. Im J. 1856 begab sich G. nach London, wo er durch Alexander von Humboldt beim Herzog von Devonshire eingeführt wurde, der ihm glänzende Concerte arrangirte und im Drurylane-Theater die Aufführung der Operette »*The soldier's return*«, zu welcher G. den Text wie die Musik geschrieben hatte, ermöglichte. In dieser Zeit erschienen denn auch in rascher Folge von G.'s Composition elegante und brillante Salon- und Concertstücke für Pianoforte, sowie Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Druck. Als sehr werthvoll zeichnete sich ein Claviertrio aus, welches allenthalben den Beifall selbst der strengeren Kritik fand. Im J. 1857 liess G. sich in New-York nieder und entfaltete dort als Componist und Musiklehrer eine rühmliche Thätigkeit, bis er sich zehn Jahre später nach Boston wandte, wo er ein trefflich eingerichtetes Conservatorium gründete. Die Leitung dieser Anstalt legte er 1868 in die Hände eines seiner Lehrer und begab sich nach Chicago. Auch dort richtete er und zwar in grossartigem Maassstabe ein Conservatorium ein, dessen Direction er noch gegenwärtig mit Eifer, Umsicht und Geschick führt und in welchem in allen praktischen und theoretischen Musikfächern von den besten Lehrkräften ein gediegener Unterricht ertheilt wird. Mit der Chorgesang- und der Orchesterclasse veranstaltet G. von Zeit zu Zeit grosse Concerte, welche auf den Musiksinne und die Musikpflege Chicago's einen wohlthätigen Einfluss ausüben. Unter seiner Redaction erscheint auch seit 1870 eine englische musikalische Monatsschrift, betitelt »*The musical Independent*«, welche neben der Tagesgeschichte treffliche Abhandlungen und Kritiken neuer Erscheinungen, sowie angehängt ausgewählte Originalcompositionen, meist für Pianoforte sowie für Gesang bringt. Unter den letzten Compositionen G.'s befinden sich Sinfonien und Clavierconcerte, welche sich in Amerika einen guten Ruf erworben haben.

Goldberg, einer der vorzüglichsten Clavier- und Orgelvirtuosen des 18. Jahrhunderts, dessen Geburtsjahr, Geburtsort und Lebensschicksale in das tiefste Dunkel gehüllt sind; ja, seinen Vornamen kennt man nicht einmal. Nach Reichardt's Behauptung lebte G. in der Zeit von 1730 bis 1769. Um

die Zeit des siebenjährigen Krieges war er Kammermusiker des Grafen Brühl in Dresden. Seb. Bach soll ihn für den talentvollsten und fleissigsten Clavier- und Orgelspieler erklärt haben, den er jemals gebildet. G. wurde aber nicht bloß als Virtuose, sondern auch als unerschöpflicher Improvisator bewundert, sowie als Notenleser, der auch die schwersten Stücke, sogar wenn die Noten umgekehrt auf dem Pulte lagen, vom Blatte spielte. Seine eigenthümlichsten und kunstvollsten Compositionen erklärte er für Kleinigkeiten, die höchstens für Damen und Dilettanten einigen Werth haben könnten und liess daher nichts davon im Druck erscheinen. Im Original oder Abschrift sind von denselben noch zu Gerber's Zeiten bekannt gewesen: Einige Trios für Flöte, Violine und Bass, zwei Concerte, eine Sonate, etwa 24 Polonäsen und Variationen für Clavier, Präludien und Fugen für Clavier und für Orgel u. s. w. Tiefe Melancholie und Eigensinn werden als G.'s Haupteigenschaften bezeichnet.

Golde, Johann Gottfried, deutscher Tonkünstler, geboren zu Kreische bei Dresden, Schüler des Kammermusikers und Hoforganisten Wilten zu Gotha und dessen Amtsnachfolger, gab 1768 daselbst eine in Musik gesetzte »Ode auf den Sterbemorgen der Herzogin Louise von Gotha« heraus, die harmonisch manches Beachtenswerthe bieten soll. Seine Tochter bildete 1784 Forkel in Göttingen im Gesange aus. G. starb Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Vgl. Marpurg's kritische Beiträge Band I. Seite 271 und E. O. Lindner's Gesch. des deutsch. Liedes im 18. Jahrh. S. 143. †

Golde, Joseph, tüchtiger Musiker und Dirigent, geboren um 1800 in der Nähe von Gotha, zeichnete sich besonders als Musikmeister des Musikcorps des preussischen 32. Infanterieregiments in Erfurt aus, in welcher Stellung er den Titel eines königl. Musikdirektors erhielt. Nach erfolgter Pensionirung übernahm er die Leitung des Soller'schen Gesangvereins, welche er bis 1872 führte, in welchem Jahre dieselbe aus seinen Händen in die seines Sohnes überging. — Dieser letztere, Adolph G., geboren am 22. Aug. 1830 zu Erfurt, wurde vom Vater früh im Clavier-, Clarinett- und Violinspiel unterrichtet. Nachdem er seit 1849 seiner Militairpflicht im Musikcorps seines Vaters als freiwilliger Hautboist genügt hatte, kam er 1851 nach Berlin, wo er bei A. B. Marx noch in der Composition und bei Haupt und Hauer auf der Orgel Studien machte. Nach zweijähriger fleissiger Uebung liess er sich dauernd in Berlin nieder und übernahm später auch den Unterricht in einer Clavierklasse des Stern'schen Conservatoriums. Nebenher machte er sich in Concerten als fertiger und solider Pianist bekannt. Im J. 1872 verliess er Berlin, um als Nachfolger seines Vaters die Direktion des Soller'schen Gesangvereins in Erfurt zu übernehmen. Von seinen Compositionen erschienen im Druck elegante Salonstücke, Tänze und Märsche für Pianoforte. Orchesterwerke von ihm, u. A. eine 1858 aufgeführte Sinfonie in *H-moll*, sind Manuscript geblieben.

Goldhorn, Johann David, deutscher Theologe, geboren 1774 zu Püchau bei Wurzen im Kurfürstenthum Sachsen, gestorben als Professor und Prediger an der Nicolaikirche zu Leipzig im J. 1836, veröffentlichte als Dissertation die Abhandlung: »Ein Wunsch für die kirchliche Jubelfeier der Augsburgischen Confession in musikalischer Hinsicht«, welche 1829 in der Zimmermann'schen Kirchenzeitung abgedruckt wurde.

Goldingham, John, englischer Officier, der als Genie-Major 1823 in Madras umfangreiche Versuche mit 24-pfündigen Kanonen anstellte, um im Interesse der Akustik die Geschwindigkeit des Schalles zu bemessen und festzustellen.

Goldmark, Karl, einer der hervorragendsten und talentvollsten österreichischen Tonsetzer der Gegenwart, wurde am 18. Mai 1832 zu Keszthely in Ungarn von israelitischen Eltern geboren und erhielt, da er bedeutende musikalische Anlagen bekundete, seit 1843 einen geregelten Unterricht auf der Violine und zwar im Oedenburger Musikvereine. Seine rapiden Fortschritte veranlassten die Eltern, ihn behufs höherer Ausbildung auf diesem Instrumente 1844 zu Jansa nach Wien zu schicken. Seit 1847 besuchte er die Harmonie-

und Violinlektionen des Wiener Conservatoriums, sah. sich aber in Folge der politischen Stürme von 1848 auf das Selbststudium angewiesen. Seinem Schaffensdrange folgte er in dieser Zeit frank und frei und in nicht eben geregelter Art. Ehe er Wien verliess, führte er in einem Concerte mit eigenen Compositionen 1857 dem Publikum eine Ouvertüre, einen Psalm für Chor, Soli und Orchester, ein Pianofortequartett und kleinere Werke als beachtenswerthe Früchte seiner ernsten Musikübung vor. Seit 1858 lebte G. in Pesth und trieb daselbst mit Eifer neben philosophischen Studien Contrapunkt, Fuge und Instrumentation. Auch dort gab er ein Jahr später ein Concert mit Compositionen, die er seitdem geschaffen; jedoch führte ihn schon das nächste Jahr, indem er dem Bedürfnisse grösserer künstlerischer Anregung und Bethätigung folgte, nach Wien zurück, wo er zunächst mehrere mit grossem Beifall aufgenommene Kammermusikwerke schrieb, die in Hellmesberger einen Gönner fanden, der sie mit seinem Quartettvereine zu wiederholten Malen vorführte, wie denn auch G. selbst nicht versäumte, durch eigene Concerte (1861 und später) von seiner Thätigkeit öffentlich Rechnung abzulegen. Seine Suite für Clavier und Violine, ein Scherzo und die Concertouvertüre »Sacuntala« wurden auch in dem übrigen Deutschland als charaktervolle Manifestationen eines hochbedeutenden Talentes aufgenommen. Seine Schöpfernatur tritt in diesen, sowie in allen späteren Arbeiten in freien aber festen Formen, selbstständig ausgeprägt und äusserlich wie innerlich fertig auf. Seit 1865 beschäftigte sich G. mit der Composition einer grossen Oper, betitelt »die Königin von Sabaa«, welche von der Direktion der k. k. Hofoper in Wien 1873 zur Aufführung zwar angenommen wurde, die aber zu Anfange 1874, trotz des Drängens der Localkritik und der gesinnungsvolleren Kunstfreunde, noch nicht zur Vorführung gelangt war. G.'s glänzende Instrumentationsweise bekundet allerdings den entschiedenen Beruf zu orchestralem, besonders dramatischem Schaffen, und aus seinen Liedern, die überwiegend dem declamatorischem Principe, jedoch auf breiter melodischer Grundlage huldigen, darf man einen günstigen Schluss auf die Behandlung des Gesanglichen in dieser Oper ziehen. Die Zahl der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen G.'s ist verhältnissmässig zwar nur gering, aber man darf behaupten, dass der Componist auf jede einzelne hohen Ernst gesetzt, sich ganz in die betreffende Aufgabe versenkt und überall Formenklarheit mit wahren Gefühlsausdruck zu vereinen gesucht habe. Sie bestehen in Ouvertüren und einem Scherzo für Orchester, einem Quintett und einem Quartett für Streichinstrumente, einem Trio und einem Duo für Pianoforte u. s. w., ferner zwei- und vierstimmigen Clavierstücken, sowie endlich ein- und mehrstimmigen Gesängen.

Goldner, Auguste von, s. Krüger-Aschenbrenner.

Goldschad, Gotthilf Konrad, deutscher Theologe und Schulmann, geboren 1719 zu Leubnitz bei Dresden, schrieb 1751 als Rector der St. Anna-schule zu Dresden ein akademisches Programm, betitelt: »*Chorus musicus gloriae Christi celebrans*«.

Goldschmidt, Adalbert von, talentvoller österreichischer Tonkünstler, geboren 1853 zu Wien, woselbst er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Einen über seine Geburtsstadt weit hinausgehenden Ruf erhielt er 1873 durch den hochbegabten Dichter Rob. Hamerling, der eigens für ihn, nach einem von G. selbst gegebenen Plan und Umrisse eine Cantate in drei Theilen, betitelt »die sieben Todsünden« verfasste und veröffentlichte, deren Composition durch G., als dem alleinigen Eigenthümer der Dichtung noch entgegenzusehen ist. Wenn sich der Letztere seiner Aufgabe in gleichem Maasse gewachsen zeigt wie der Dichter, so wird die musikalische Literatur um ein wahrhaft grossartiges Werk bereichert.

Goldschmidt, Jenny, s. Lind.

Goldschmidt, Otto, guter deutscher Pianist und Componist, geboren 1829 zu Hamburg, erhielt seinen ersten Pianoforteunterricht bei Jacob Schmitt und

besuchte dann das Conservatorium zu Leipzig, wo er bei Mendelssohn und Hauptmann Compositions- und contrapunktische Studien trieb. Im J. 1851 vereinigte sich die berühmte Sängerin Jenny Lind mit ihm zu Kunstreisen durch Nordamerika und reichte ihm ein Jahr später sogar die Hand zum ehelichen Bunde. In glücklicher Ehe mit der grossen Künstlerin lebte G., künstlerisch sich nur selten bethätigend, von 1853 bis 1858 in Dresden und Düsseldorf, dann bis 1868 bei und in London, wo er auch seit 1866 eine Zeit lang Mitdirektor des Conservatoriums war und endlich abwechselnd in Hamburg und London. G.'s Compositionen bestehen in Clavierconcerten, Quartetten, Pianofortestücken verschiedener Art, Liedern und einem Oratorium »Ruth«, welches letztere mit seiner Gattin in der Titelparthie in einigen grösseren Städten zur Aufführung gelangte, aber niemals mehr als einen Achtungserfolg sich verschaffte.

Goldschmidt, Sigismund, vorzüglicher Pianist und trefflich begabter Componist, geboren am 28. Septbr. 1815 zu Prag, woselbst er, besonders durch Tomaschek, eine universale und gediegene musikalische Ausbildung erhielt, kraft deren er während eines Aufenthaltes in Paris von 1845 bis 1849 die Blicke der Musikwelt auf sich lenkte. Seine Clavier- wie seine Orchestercompositionen bekundeten Reichthum an Erfindung, Inspiration und grosses technisches Geschick und namentlich wurden seine Concerte, Sonaten und Etüden dem Besten auf diesem Compositionsgebiete zur Seite gestellt. Trotz so glänzender Auspicien verschwand G. meteormässig vom öffentlichen Schauplatze, indem er das wohl-situirte kaufmännische Geschäft seines Vaters in Prag übernahm und seitdem nur noch als Mäcen der Kunst, nicht als ausführender Künstler sich bethätigte.

Goldwin oder **Golding, John**, englischer Kirchencomponist, geboren um 1660, war ein Schüler Child's, welchem Meister er auch 1697 als Organist der St. Georgskapelle in Windsor folgte. Im J. 1703 vereinigte er mit dieser Stelle noch die eines Chorleiters an derselben Kapelle und starb am 7. Novbr. 1719. Von seinen Compositionen kennt man nur noch Anthems; zwei derselben befinden sich in der Sammlung »*Harmonia sacra*« von Page und ein anderes hat Dr. Boyce mitgetheilt.

Golen, Johann, deutscher Instrumentalmusiker, geboren im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts als der Sohn eines kurfürstl. Tafeldeckers zu Berlin. Er wurde, da er musikalisch beanlagt erschien, auf Kosten des Kurfürsten Friedrich Wilhelm ausgebildet und 1633 als Kammermusiker in der Hofkapelle zu Berlin angestellt.

Goller, Martin, tüchtiger deutscher Kirchencomponist, geboren am 20. Febr. 1764 zu Layen, einem Dorfe in Tyrol, erhielt seine gründliche Musikbildung von seinem Vater, der Organist und Schullehrer war, sodann als Chorknabe des königl. Damenstiftes zu Hall, und trat, 16 Jahre alt, in das Benedictinerstift St. Georgenberg bei Fiecht, wo er alsbald als Componist einer Messe sehr beifällig auftrat. Im J. 1811 wurde er Musiklehrer bei dem neu errichteten Musikverein zu Innsbruck, wobei er auch den Musikchor in der Universitätskirche zu besorgen hatte. Er starb am 13. Jan. 1836. Seine Manuscript gebliebenen Kirchenwerke fanden in Mich. Haydn einen sehr günstigen Beurtheiler.

Gollmert, August Wilhelm, deutscher Tonkünstler, geboren am 15. Dec. 1816 zu Berlin, erhielt von seinem dritten Jahre an bei seinem Vater, welcher Stabshautboist des Kaiser Franz Grenadierregiment war, Unterricht auf der Flöte und erlernte später nach und nach Horn, Pauke, Violine, Clavier und Gesang. Nachdem er das Joachimsthal'sche Gymnasium in Berlin durchlaufen hatte, bezog er 1836 die Universität und studirte sieben Semester hindurch Philosophie, Mathematik und alte Sprachen. Gleichzeitig trieb er mit dem grössten Eifer Clavier- und Violinspiel und componirte Lieder, Sonatensätze und Tänze aller Art. Diese Beschäftigung veranlasste ihn, dem wissenschaftlichen Fachstudium zu entsagen und sich ganz der musikalischen Composition

zu widmen. Er hat sich in jeder Gattung der Gesangs- und Instrumentalcomposition erfolgreich versucht und in eigenen Concerten, in den Sinfonienconcerten der Liebig'schen Kapelle, sowie an den Musikabenden des Berliner Tonkünstlervereins viele seiner den guten Musiker bekundenden Werke zur Aufführung gebracht.

Gollmick, Friedrich Karl, sehr geschätzter deutscher Opernsänger und guter Musiker, geboren am 27. Septbr. 1774 zu Berlin als Sohn eines unbedeutenden Militärhautboisten, musste sich schon früh die Mittel für seinen Lebensunterhalt durch Singen im Currendechor erwerben. Righini fand sich bewogen, seine Stimme auszubilden, und der Graf Schwerin liess ihn erziehen, nahm ihn in sein Haus und machte ihn zu seinem Secretair. Häufiger Besuch der Oper in dieser Zeit erweckte in G. die Neigung für das Theater, und als sein Wohlthäter gestorben war, trat er 1792 als Chorist zum Nationaltheater in Berlin, welche Stellung er bald darauf mit einer nicht viel besseren bei der Bossau'schen Gesellschaft in Dessau vertauschte. Dort aber fand seine schöne schmelzende Tenorstimme, sein ebenso inniger wie gewandter Vortrag und sein bedeutendes musikalisches Talent die richtige Würdigung, und er erhielt 1797 eine Anstellung als erster Tenorist des Theaters in Hamburg. Sein Ruf verbreitete sich immer weiter, und er wanderte von einer Bühne zur anderen. Bewunderung erregte es, wenn er als Tamino zugleich die Flöte blies oder als Blondel in »Richard Löwenherz« die Geige spielte. Als Regisseur der Oper zu Kassel trat er unter der Regierung Jérôme Bonaparte's auch in französischen Spielopern mit grösstem Erfolge auf. Nach Auflösung des Königreichs Westphalen sang G. noch an den Bühnen in Würzburg, Düsseldorf, Köln und Coblenz. Hiernach übernahm er die Theaterdirektion in Colmar, setzte jedoch bei diesem Unternehmen sein ganzes Vermögen zu. Von diesem Unglücksfalle erholte er sich nicht wieder; halb erblindet liess er sich in Köln und endlich bei seinem Sohne in Frankfurt a. M. nieder, war aber nicht mehr zu bewegen, das Theater zu besuchen. In tiefster Zurückgezogenheit starb er am 2. Juli 1852 zu Frankfurt. Einen ehrenvollen Nachruf widmete ihm Schmid in seinem »Necrolog der Deutschen«. — G.'s Sohn, Karl G., wurde am 19. März 1796 zu Dessau geboren, erhielt in Köln eine treffliche Erziehung und wuchs daselbst u. A. mit Bernh. Klein auf. Die Wanderungen seines Vaters von Bühne zu Bühne unterbrachen jedoch einen geregelten Ausbildungsplan, und erst 1812, wo sich G. in Strassburg für das Studium der Theologie vorbereiten wollte, gewann er genügende Zeit, seine wissenschaftlichen und künstlerischen Fähigkeiten zu concentriren. Schon seit seinem elften Jahre hatte er Lieder componirt, die er, gereifter geworden, gleichwohl noch für werth befand, bei André in Offenbach erscheinen zu lassen. Geregelten Compositionsunterricht überhaupt erhielt er erst während dieses Strassburger Aufenthalts und zwar beim dortigen Kapellmeister Spindler. G. selbst ertheilte gleichzeitig Unterricht im Lateinischen, Französischen und im Clavierspiel, welche Thätigkeit ihn schon früh selbstständig machte. Als Pianist erwarb er sich sogar einen gewissen Ruf, und bald fungirte er auch als Organistenadjunct in der Thomaskirche. Im J. 1815 bezog er die Strassburger Universität und dirigirte als Student auch die sogenannten Klosterconcerte. Theologische und politische Händel unter den Commilitonen, die zu offenen Feindseligkeiten führten und Relegationen hervorriefen, verleiteten G. das Weiterstudium. Er begab sich nach Frankfurt a. M., wo er privatisirend der Musik lebte und Sprachunterricht ertheilte. Spohr lernte ihn damals kennen und engagirte ihn als Paukenschläger für das Frankfurter Stadttheater, mit welcher Stelle er später die eines Correpetitors an der Oper vereinigte, bis er nach langjähriger ehrenvoller Dienstzeit 1858 in den Pensionsstand trat. Neben diesen Berufsgeschäften gab er Musikunterricht und gewann noch Musse für eine ausgedehnte Compositions- und schriftstellerische Thätigkeit. Er starb am 3. Oktbr. 1866 zu Frankfurt. Die Zahl seiner im Druck erschienenen Compositionen für Clavier und für

Gesang erreicht die Zahl 124; meist in einem angenehmen, leicht fasslichen Style geschrieben, sind sie schneller Vergänglichkeit geweiht. Viele dieser Arbeiten sind übrigens für instructive Zwecke bestimmt, für welchen Zweck er auch eine »Praktische Gesangschule« (Offenbach, André) und einen »Leitfaden für junge Musiklehrer« verfasste. Dies führt zu einer Uebersicht der zahlreichen schriftstellerischen Werke G.'s, von denen an diesem Orte nur die musikalischen in Betracht kommen. Uebersetzt hat er an zwanzig Operntexte und selbst gedichtet wohl ebenso viele. Unter den letzteren befindet sich ein solcher zu einer bis auf die Ouvertüre und den Schlusschor vollendeten Oper von Mozart, deren ursprüngliche Dichtung von Schachner ist und die G. mit Beibehaltung des Planes umgearbeitet und mit dem Titel »Zaide« versehen hat (Vgl. Otto Jahn's »Mozart«, Leipzig, 1856, II. S. 440 u. ff.). Ausser theoretischen und kritischen Aufsätzen in musikalischen und anderen Zeitschriften (besonders in der Neuen Zeitschr. f. Musik) erschienen von G. noch folgende selbstständige Schriften: »Karl Guhr, Necrolog« (Frankfurt, 1848); »Herr Fétis, Vorstand des Brüsseler Conservatoriums, als Mensch, Kritiker, Theoretiker und Componist u. s. w.« (Leipzig, 1852); Handlexikon der Tonkunst« (2 Thle. in 1 Bde., Offenbach, 1858) und »Auto-Biographia. Nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters« (Frankfurt, 1866).

Goltermann, Georg Eduard, ausgezeichnete Violoncellovirtuose und gewandter Componist, geboren 1825 in Hannover, erhielt seine musikalische Ausbildung in seiner Vaterstadt und in München. Nachdem er sich auf Reisen seit 1850 als reproducirender Künstler höchst vortheilhaft bekannt und namentlich in Leipzig 1851 als Virtuose wie als Componist Furore gemacht hatte, erhielt er 1852 in München, wohin er zurückgekehrt war, einen Ruf als Musikdirektor nach Würzburg und bald darauf die Stelle eines Kapellmeisters in Frankfurt a. M. In der letzteren Stadt lebt er noch gegenwärtig. Seine Compositionen zeigen ein achtbares Talent und ein edles Streben; namentlich um die sonst nicht gerade reich bedachte Violoncello-Literatur hat er sich hoch anzuschlagende Verdienste erworben. Im Druck erschienen sind von seinen Arbeiten: Sinfonien, Ouvertüren, Concerte und Solostücke für Violoncello, Sonaten für Pianoforte und Violoncello, endlich auch Lieder, welche den besseren Erzeugnissen dieser Gattung angehören. — Nicht zu verwechseln mit ihm ist Louis G., gleichfalls ein trefflicher Violoncellist und ebenfalls 1825, aber in Hamburg geboren. Derselbe erhielt 1850 die Stelle als Professor seines Instruments am Conservatorium der Musik zu Prag, die er bis 1861 inne hatte, in welchem Jahre er als erster Violoncellist an die Hofkapelle nach Stuttgart berufen wurde. Auf diesem Posten ist er auch gegenwärtig noch thätig.

Gomant, Abbé, geistreicher und intelligenter französischer Musikfreund zu Paris, veröffentlichte ein »*Manuel du chantre*« (Paris, 1837), ein Werk, welches durch seinen Text, in welchem u. A. eine neue Methode für den Gesangunterricht dargelegt wird, wie durch seine zahlreichen Musikbeispiele anziehend und belehrend zugleich ist.

Gomart, Charles Marie Gabriel, musikgelehrter französischer Dilettant, geboren 1805 zu Hara im Departement der Somme, schrieb u. A. über die musikalischen Zustände und die berühmten Tonkünstler von Saint-Quentin, in welchem Werke wichtige Aufschlüsse und interessante Notizen über die Musik im nördlichen Frankreich während des 16. Jahrhunderts enthalten sind.

Gombert, Jean (Giovanni), jedenfalls ein niederländischer Tonkünstler, der nach Bains Zeugniß um 1460 als Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom angestellt war. Er ist nicht zu verwechseln mit dem Folgenden:

Gombert, Nicolas, einer der grössten niederländischen Contrapunktisten, war ein Schüler des Josquin des Prés. Von seinen Lebensumständen weiss man bis jetzt nur, dass er in seinen späteren Mannesjahren als Nachfolger des Clemens non papa Kapellmeister des Kaisers Karl V. war, und dass er um die

Mitte des 16. Jahrhunderts zu den fruchtbarsten und gefeiertsten Componisten gehörte. Seine Arbeiten bestehen in zahlreichen Messen und Motetten, Vocal-fugen und Canzonetten. Von den ersteren sind mehrere Sammlungen von Antoine Gardane zu Venedig in der Zeit von 1550 bis 1564 herausgegeben; ausserdem enthalten die zu Löwen und Antwerpen von Tilman Susato bis 1563 veröffentlichten Sammlungen verschiedene Compositionen G.'s, und sowohl in der Bibliothek zu München wie in der des britischen Museums zu London werden gedruckte und ungedruckte Werke von ihm aufbewahrt. Das vollständigste Verzeichniss der noch vorhandenen gedruckten Ausgaben der Werke G.'s findet sich in Fétis' »*Biographie universelle*«; nur zwei Ausgaben aus Venedig vom J. 1564 fehlen in derselben. Baini's Urtheil über G. lautet: er gehöre nicht unter diejenigen, welche Josquin blos mechanisch und sclavisch nachahmten, wie dies vor Allen Ghiselin, P. de la Rue und Agricola als die ängstlichsten Nachahmer thaten und daher mehr für Instrumentalisten als für Sänger waren, denen sie vielmehr Schaden brachten, sondern er gehörte unter diejenigen, welche, obgleich Josquin's Schüler, den Weg Ockenheim's verfolgten und der musikalischen Kunst einen weit besseren, wenn auch nicht fehlerfreien Dienst erwiesen.

Gomes, A. Carlos, hervorragender Operncomponist der neuesten Richtung der italienischen Musik, geboren von portugiesischen Eltern um 1850 in Brasilien, machte seine höheren musikalischen Studien in Mailand und wusste mit seiner vieraktigen Erstlingsoper »*Il Guarany*«, welche 1871 erschien und die Runde über die italienischen Bühnen des In- und Auslandes machte, sofort die Augen aller Kunstfreunde auf sich zu lenken. Auch strenge Kritiker sagten dieser Partitur nach, dass sie geistreich, warm erfunden und technisch gewandt gearbeitet sei. Wie bedeutend der Erfolg des »*Guarany*« war, beweist der Umstand, dass G., zum Fortarbeiten ermuntert, ein Textbuch von Ghislanzoni, einem der ersten Dichter Italiens, erhielt, und dass das Scalatheater in Mailand mit reichen Mitteln und den besten Kräften das in Musik gesetzte, »*Fosca*« betitelte Werk am 16. Febr. 1873 zur ersten Aufführung brachte. Auch diese Oper fand grossen Beifall, wenn auch nicht in dem gleichen Maasse wie die vorangegangene. Das Jahr 1874 bereits verspricht eine neue grosse Oper (»*Salvator Rosa*«) G.'s, der, sobald er selbstständiger und musikalisch individuell hervortreten wird, sehr Bedeutendes verspricht. Angelehnt an Verdi und Meyerbeer, hat er überraschend früh eine geebnete Bahn gewonnen.

Gomes, João, ein tüchtiger portugiesischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, von dem man weiss, dass er zu Beiros geboren ist, und dass er zuletzt in den Diensten des Prinzen von Villaviciosa stand. Zu Villaviciosa ist er auch im J. 1653 gestorben. Von seinen Kirchencompositionen, die eine gute Factor erkennen lassen, bewahrt die königl. portugiesische Bibliothek zu Lissabon mehrere im Manuscript auf.

Gomez da Silva, Albrecht Joseph, portugiesischer Organist und Tonsetzer des 18. Jahrhunderts, lebte und wirkte zu Lissabon und gab in einem 1758 daselbst veröffentlichten Buche Regeln über eine zweckmässige Begleitung des Gesanges durch Instrumente, namentlich durch Clavier oder Orgel.

Gomis, Joseph Melchior, vorzüglicher, leider aber nicht nach Gebühr gewürdigter französischer Operncomponist spanischer Abkunft, wurde 1793 zu Anteniente in der spanischen Provinz Valencia geboren und erhielt seine erste künstlerische Bildung als Chorknabe und Musikzögling des Domherrenstifts in Valencia, aus welchem einst auch der berühmte Componist Vicente Martin hervorgegangen war. G.'s Fortschritte waren so rapid, dass er, noch nicht 16 Jahre alt, als Gesanglehrer in diesem Stifte angestellt wurde. Um dieselbe Zeit nahm er Unterricht in der Composition und im Contrapunkt bei dem gründlich bewanderten Catalanier P. Pous, unter dessen Anleitung er sich vorzugsweise dem strengen Style der Kirchenmusik widmete. Namentlich musste

er an den Werken Mozart's und Haydn's seinen eigenen Geschmack, seine Compositions- und Instrumentirweise bilden; die Vorliebe für Haydn, dessen geistliche Werke er auswendig wusste, hat ihn niemals verlassen. In seinem 21. Jahre wurde er Militärmusikdirektor bei der Artillerie zu Valencia und dadurch in einen seinen bisherigen Studien ganz heterogenen Wirkungskreis versetzt. Er schrieb nun viele Parade- und Geschwindmärsche und arrangirte mehrere Sinfonien von Haydn, sowie dessen Oratorium »Die sieben Worte für Harmoniemusik. Da inzwischen seine Neigung zur dramatischen Musik mehr und mehr die Oberhand gewann, so gab er 1817 seine Stelle auf und begab sich nach Madrid, wo es ihm auch gelang, mehrere kleine einaktige Opern zur Aufführung zu bringen, von denen besonders »*La aldéana*« (die Bäuerin) überaus günstig aufgenommen und oft wiederholt wurde. Auf diese und andere Componistenerfolge hin erhielt er die Stelle als Musikdirektor der königl. Garde. In Folge der Ereignisse von 1823 und der Invasion der Franzosen aber musste er Spanien verlassen und ging zuerst nach Paris, um sich dort ganz der dramatischen Composition zu widmen. Allein seine Hoffnungen scheiterten hier an Theaterintriguen und Künstlerneid; konnte er doch in vollen drei Jahren nicht einmal einen Text von einem französischen Dichter erhalten. Auf Rossini's Rath und mit dessen kräftigen Empfehlungen versehen, begab sich G. 1826 nach London, wo er sich als Gesanglehrer und durch Composition von Romanzen, Boleros u. s. w. eine ziemlich angenehme und sorgenfreie Stellung bereitete. Auch schrieb er ein Quartett »der Winter« (*l'inverno*) betitelt, welches mit ausserordentlichem Beifalle von der dortigen philharmonischen Gesellschaft aufgeführt wurde. Ebenso verfasste und veröffentlichte er eine »*Méthode et solfège de chant*«, worüber sich Rossini und Boieldieu auf die schmeichelhafteste Weise in Briefen, die diesem Werke vordruckt sind, aussprachen. Die gründlichste Kenntniss des Gesanges ist auch in allen Werken von G. deutlich zu erkennen; Alles ist bei ihm Gesang, die Vocalstimme sowohl wie die Behandlung der Instrumente. Sein verhängnissvoller Hang zur dramatischen Musik trieb ihn schon 1827 abermals nach Paris. Diesmal gelang es ihm, einen Text zu erhalten; er eilte damit nach London zurück und war, trotz seiner Unterrichtsstunden, bald im Stande, seine Partitur der Direktion der *Opéra comique* einzusenden. Er folgte der Einladung, die Proben selbst zu leiten, aber schon nach der ersten Probe verweigerte der Direktor die Aufführung. G. musste gerichtlich gegen ihn einschreiten und erhielt zwar eine Entschädigung von 3000 Francs, aber seine Oper wurde nicht aufgeführt. Durch die Verzögerung des Prozesses und durch seine öfteren Reisen ging er nicht allein seiner Ersparnisse, sondern auch seiner günstigen Stellung in London verlustig und gerieth in eine missliche Lage. Inzwischen wurde nach mehrjährigem Harren, Dank der Bemühung Rossini's, diese Oper, betitelt »*Le diable à Séville*« 1831 im Theater Ventadour aufgeführt. Sie machte zwar Glück und erschien auch in Deutschland, brachte indess doch G.'s Namen mehr bei Kennern als im grossen Publikum in Aufnahme. Als bald hierauf erhielt er den Auftrag, der Grossen Oper in Paris eine Partitur zu liefern, deren Aufführung jedoch wiederum die Kabale mittelmässiger Componisten hintertrieb. Endlich setzte er 1833 die Aufführung der komischen Oper »*Le revenant*« (das Gespenst), die anerkanntermassen ausgezeichnet schöne Nummern enthält, durch. Die überaus beifällige Aufnahme dieses Werkes in Paris war eine der glänzendsten Proben für das hochbedeutende Talent seines Componisten. Allein die vielfachen Kränkungen und Chicanen, die ihm das Einstudiren desselben bereitete, wurden seiner Gesundheit so verderblich, dass er die Sprache verlor. In diesem Zustande schrieb er noch die vortreffliche Oper »*Le portefair*« (der Lastträger), Text von Scribe, die jedoch minder günstig aufgenommen wurde, als sie nach dem Urtheile der Kenner verdiente. Eine Pension der französischen Regierung sicherte ihn in der letzten Zeit seines Lebens wenigstens vor Nahrungssorgen. Er starb zu Paris am 26. Juli

1836 an der Halsschwindsucht. In seinem Nachlasse fand sich die Oper *Rockle-Barbu* nebst noch drei unbeeendigten dramatischen Partituren.

Gomolka, Nicolas, polnischer Componist, geboren um das J. 1564 in Krakau, lernte die Musik in Italien wahrscheinlich bei Palestrina, weil er dieses Meisters Styl nachahmte. Im J. 1580 gab er in Krakau die von Joh. Kochanowski in's Polnische übersetzten Psalme, die er für 4 Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass oder auch 2 Soprane, Alt und Bass componirt hatte, unter dem Titel: »*Melodyje na psalterz polski*« gedruckt heraus. Dieses Werk ist nur in 3 Exemplaren noch vorhanden; das eine befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Krakau, das zweite in der Staatsbibliothek zu Warschau und das dritte in Kielce. Einige Psalme G.'s gab im J. 1838 Joseph Cichocki mit Hilfe des Joh. Zandmann, der sie auf das moderne Notensystem übertrug, in seinem Werke: »*Spiewy koscielny na kilka glasów dawnych kompozytorów polskich (Chants d'église à plusieurs voix des anciens compositeurs polonais)*« heraus. Das 1. Heft dieses Werkes enthält 10 Psalme G.'s. G. selbst starb am 5. März 1609 und ist in Jazlowec begraben. Wie es scheint, ist sein Geburtsjahr allgemein irrig angegeben, denn es ist unwahrscheinlich, dass er sein berühmtes Werk, das im J. 1580 im Druck erschien, schon in seinem 16. Lebensjahre geschaffen haben sollte.

M—s.

Gompertz, Karoline, geborene Bettelheim, eine der stimmbegabtesten und geschicktesten deutschen Sängern der Gegenwart, wurde im J. 1843 zu Wien geboren. Ihre früh hervortretenden musikalischen Anlagen fanden in der fleissigen Uebung auf dem Pianoforte bei guten Lehrern den günstigen Boden der Entwicklung. Als Pianistin wirkte sie in ihrem 14. Jahre bereits in einem öffentlichen Concerte ausserordentlich beifällig mit. Der Cantor Lauffer erkannte damals mit dem Blicke des sachverständigen Musikers ihre ungemaine Begabung und eröffnete ihr den Weg zur höheren Fortbildung, indem er ihre Aufnahme in das Wiener Conservatorium bewirkte, woselbst sie bald auch ein bedeutendes Talent für den Gesang entwickelte. Nachdem sie das Institut als ausgebildete Künstlerin verlassen hatte, gewann sie durch ihre schöne Stimme, welche vom kleinen *d* bis zum dreigestrichenen *c* reichte, sowie durch ihren seelenvollen Vortrag im Gesang und Clavierspiel die Gunst des Wiener Publikums im Sturme. Ihren Ruf als Sängern befestigte sie in grösserer Ausdehnung in London und auf verschiedenen deutschen Musikfesten, so dass sich die Direktion der k. k. Hofoper zu Wien veranlasst sah, unter glänzenden Bedingungen die nunmehr gefeierte Künstlerin für ihr Institut zu gewinnen. In diesem Engagement entfaltete Karoline Bettelheim auch eine sehr bedeutende dramatische Begabung; vor allen Dingen aber war es die eminente Stärke und die Klangfarbe ihrer schönen blühenden Stimme, hinsichtlich deren keine Rivalität ihr gegenüber namhaft gemacht werden konnte. Es erregte daher das grösste Bedauern in der musikalischen Welt, als die Künstlerin ihre erfolgreiche Laufbahn unterbrach und in Folge ihrer Verheirathung mit dem Banquier Gompertz in Gratz schon 1867 in das Familienleben trat. Nicht völlig aber entbehrten die Musikfreunde auch in der Folge dieses Doppel-talentes; im Gegentheil ist die echt künstlerische Bereitwilligkeit, mit welcher Frau Gompertz-Bettelheim auch nach ihrem Scheiden von der Bühne ihre unschätzbaren Kräfte ungesäumt und uneigennützig in Gratz und Wien zur Verfügung stellt, wo es sich um die Aufführung eines Meisterwerkes im Concertsaale oder um die Bethätigung der Wohlthätigkeit handelt, des höchsten Lobes werth.

Gonella, Giuseppe, italienischer Componist aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, über dessen Leben bisher noch nichts festgestellt ist. Einige für seine Kunstfertigkeit sprechende Werke findet man im zweiten Theile der *Arte pratica* des Paolucci, nämlich ein »*Dona eis requiem*«, 4-stimmig mit zwei Violinen, Viola und Orgel, sowie zweistimmige Fugen u. s. w. †

Gonet, Valérien, französischer Kirchencomponist, geboren im letzten

Viertel des 16. Jahrhunderts zu Arras, war ursprünglich Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt, an welcher er es bis zum Chordirektor brachte, wie aus dem Titel eines erhalten gebliebenen Magnificat seiner Composition vom J. 1615 hervorgeht.

Gonetti, Vittorio, ein italienischer Tonsetzer, der wahrscheinlich von früh auf zu London wirkte, hat daselbst 1790: *Siege of Gibraltar and III grand Sonates for the Harpsich. or Pfte.* veröffentlicht. †

Gonfalone (ital.), d. i. das Panier, die Fahne, s. *Compagnia del gonfalone*.

Gong scheint der Allgemeinname eines im chinesischen, indischen und den diesen benachbarten Musikkreisen gebräuchlichen Schlaginstruments eigenthümlicher Art zu sein, das daselbst in zwei Formen gepflegt wird; jede dieser Formen besitzt auch einen besonderen Namen. Die eine derselben ist, wie ein Metallkessel von 1 Meter Durchmesser mit sehr breitem Rande gestaltet, einem Matrosenhute nicht unähnlich und führt gewöhnlich den Namen *Tamtam* (s. d.). Die anders gestalteten G.'s sind wie eine nach der Mitte hin gehöhlte Scheibe von ungefähr 0,7 Meter Durchmesser, deren Ränder 0,04 Meter rechtwinklich über die concave Fläche aufwärts gebogen sind und tragen meist die Benennung *Kumpul* (s. d.); im Abendlande ist letztere G.art die häufigere. Jeder G. hat nicht weit vom Rande ein Loch. Um dem Tonwerkzeuge seinen Ton zu entlocken, hängt man dasselbe mittelst eines durch dies Loch gezogenen Strickes frei schwebend an ein Gestell und behandelt es mit einem leinwand- oder lederumwundenen Schlägel oder einer Holzkeule. — Wann und wo die G.'s zuerst erfunden oder in Gebrauch gekommen sind, ist bisher unbekannt geblieben; nur so viel steht fest, dass deren Erfindung in einer uns nicht sehr fernen Zeit stattfand. Die zuweilen in China noch gebräuchlichen Benennungen für das G.: *Tschung* (s. d.) und *Lu* oder *Lü* (s. d.) sind die einzigen Anhalte für die Geschichte dieser Tonwerkzeuge. Es lässt sich danach fast mit Gewissheit annehmen, dass dies Instrument eine Erfindung der Chinesen ist. Die Aufgabe, welche bei den Ceremonien dieses Volkes dem *Po-tschung* (s. d.) zufiel, konnte in der Verfallepoche der alten chinesischen Kunst, der wahrscheinlichen Erfindungszeit der G.'s, weiter durch diese hörbar und klangeigenthümlich gegeben werden, was wohl in jener Zeit besonders erwünscht war. Dass man in der frühesten Zeit den G.'s häufig den *Hoang-tschung* (s. d.) als Eigenton verlieh, scheint die weiter erwähnte Benennung: *Lü* anzudeuten. Die Verbreitung jedoch der G.'s, fern über die Grenzen des eigentlich chinesischen Musikkreises, der in jenen Ländern allmählig entwickelte Geschmack an blossen Klangfreuden und die diesen huldigende Anwendung der G.'s im praktischen Leben, liess die früheste Anwendung derselben ganz in Vergessenheit gerathen und führte dazu, dass man in neuerer Zeit meist den Eigenton der G.'s ganz ausser Acht lässt. Einige Momente scheinen auch für Indien als Erfindungsstätte der G.'s zu sprechen. Wie weiterhin zu ersehen, fordert die Fertigung der G.'s eine grosse Gewandtheit in der Bearbeitung der Metalle. Solche Gewandtheit ist in Indien — der Sanscrit kennt in seinem Wortschatze nur einsylbige Metallnamen — schon in sehr früher Zeit zu Hause gewesen. Ferner ist zu bemerken, dass man in Indien, besonders im indischen Archipel, verschieden grosse, den G.'s ähnliche Tonwerkzeuge, welche eine bestimmte Tonreihe zu vertreten haben, in einem sofaähnlichen Gestell zusammenfügt (siehe den Artikel *Yunglū*); diese Anwendung kann auch eine Nachbildung des chinesischen *King* (s. d.) sein. So unsicher unser Wissen somit über die erste Erfindung ist, so gewiss ist es, dass aus Indien die ersten G.'s nach Europa kamen. Im Abendlande, gefesselt durch die ganz eigenthümliche Klangweise der G.'s, wendet man dieselben zur Unterstützung schauerlicher musikalischer oder dramatischer Eindrücke tonmalerisch an, und fanden in dieser Weise, so viel bekannt, diese Klänge ihre erste Benutzung in der Pariser Oper durch Spontini in der »Vestalin«. Auch im »Cortez«, in Meyer-

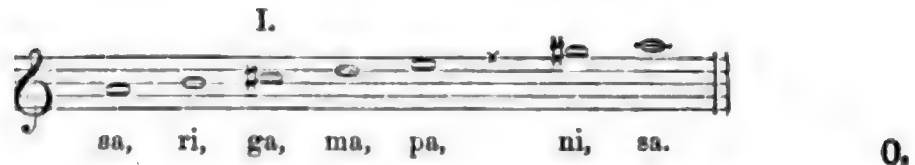
beer's »Robert der Teufel« und »Afrikanerin«, sowie in Cherubini's »Requiem« ist dem G. eine höchst effectvolle Rolle zugetheilt. Leider hat jedoch bisher im Abendlande noch Niemand die Nothwendigkeit empfunden, ein Sortiment G.'s, nach unserer Scala gestimmt, in Anwendung zu bringen, trotzdem dies unser Musiksystem fordert und die Möglichkeit solcher Verwendung im *Yunglü* vorliegt, das von den indischen Schiffen sehr hoch geschätzt und zur Erleichterung der schweren Ruderarbeit gepflegt wird. Die eigenthümliche und starke Klangart der G.'s, deren Grundton in Stärke und Höhe in sehr schwankender Art in Mitte einer grossen Zahl tiefer nicht greller Beutöne erklingt, ist eine so besondere, dass man behaupten kann: es sei dies Tonwerkzeug durch kein anderes zu ersetzen, und dennoch ist es bisher nicht bekannt, dass Jemand eine Werkstätte besucht hätte, wo G.'s fabricirt wurden, weshalb wir, wie bei der Geschichte derselben, nur auf Vermuthungen in dieser Beziehung angewiesen sind. Nach wissenschaftlicher Untersuchung soll die Metallmasse der G.'s aus einer Legirung von Kupfer, Zinn und Wismuth in dem Verhältniss von 10 : 3 : 1 bestehen. Man vergl. hierzu *Hist. de Musique par F. Fétis Tome I p. 74* und »*Traité de Physique par Biot T. II p. 185*. Aus dieser Metallmischung wird wahrscheinlich nach der Grösse des zu fertigenden G. ein verhältnissmässiger allmählig dünner werdender Draht gezogen, der in der Gestalt lose neben einander spiralförmig so gelegt wird, wie er später fest aneingelegt werden soll. Die Metallmasse der G.'s soll nach Biot die Eigenheit besitzen: nach schnellem Abkühlen leicht dehnbar und nach langsamem Erkalten elastisch, spröde und sonor zu werden. Es scheint somit, dass durch die verschiedene Abkühlung der Masse dem Molekülsystem derselben eine verschiedene Struktur wurde. Darcet soll bei einer Verarbeitung solcher Legirung entdeckt haben, dass dieselbe sehr leicht gelingt, wenn man die nach dem Gusse eben gehörig erstarrte Masse in einen Ofen bringt, bis zum Rothglühen erhitzt, dann zwischen eiserne Scheiben einfügt, in Wasser taucht und erkalten lässt. So bearbeitet lässt sich dies Metall dann leicht durch den Hammer formen. Denkt man sich nun, dass ein wie oben angegeben gefügtes Drahtgewinde mit dem Hammer so lange behandelt wird, bis die aneinandergrenzenden Drahttheile sich vereinigt haben, so wird man für die nicht durchaus gleichartige Gestaltung der G.'s und den daran bemerkbaren Hammerschlägen eine Erklärung haben. Die spätere Sprödigkeit der Masse nach der Formvollendung des Tonwerkzeug ergibt sich nach einer ruhigen Abkühlung, wie oben gesagt. Durch solche Fabrikation entsteht eine in ihren Theilen ungleichdichte Metallmasse, die in der Spirale, wie die Masse proportionell in der Dichtigkeit abnimmt und in den seitlichen Verbindungen der Spirale weniger und ungleich dicht ist, welche Massenbeschaffenheit wahrscheinlich die Bildung des eigenthümlichen, dem Donnerrollen ähnlichen Klanges bewirkt. Wenn man durch Vermuthungen und Folgerungen somit über die Fertigung der G.'s wohl eine Theorie gewonnen hat und nun auch in neuester Zeit im Abendlande sich G.'s in Gebrauch finden, die daselbst gemacht sind, so ist dennoch deren Klang sehr verschieden von denen des Orients, die von allen Kennern stets leicht erkannt und immer bevorzugt werden.

C. Billert.

Gonsalves, Joaõ, portugiesischer Kirchencomponist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geboren zu Elvas in der Provinz Transtagna, wirkte als Musiker an der Kathedralkirche zu Sevilla und hat mehrere Compositionen hinterlassen, die auf der königlichen Bibliothek zu Lissabon bewahrt werden, wie schon das bei Crasbeek 1649 gedruckte Verzeichniss derselben nachweist. Vgl. *Machado Bibl. Lusit. T. II p. 673*.

†

Gönstaisi heisst in Indien die dritte nach der *Raga* (s. d.) *Malava* (s. d.) gebildete unvollständige *Ragina* (s. d.), deren Klänge ungefähr durch beifolgende Aufzeichnung dargestellt werden können; die römische Zahl zeigt an, dass dieser Klang einen ganzen *Sruti* (s. d.) höher sein muss als der durch die Notation vorgeschriebene:



Gonthier, Rose, geborene Carpentier, sehr beliebte französische dramatische Sängerin, geboren im J. 1750 zu Metz, debütierte in ihrem zwanzigsten Jahre an der Oper zu Brüssel und wurde in Folge dessen für die Gesellschaft des Prinzen Karl von Lothringen, Statthalters der Niederlande, gewonnen, der sie bis 1778 angehörte. In letzterem Jahre trat sie in der *Comédie italienne* zu Paris auf, bei der sie dann bis 1804 engagirt war, als dieses Theater bereits das Nationalinstitut der *Opéra comique* geworden. Gestorben ist sie hochbetagt zu Paris am 8. Decbr. 1829 als Gattin des Sängers Allaire. Weder durch Stimme noch durch Gesangsbildung ausgezeichnet, sang sie declamirte Parthien überaus geistvoll und ausdrucksvoll lebendig. Enthusiasmus erregte sie besonders in Boieldieu's »*Ma tante Aurora*«.

Gonzales, Antonio, italienischer Componist, geboren 1764 zu Gromo, unweit Bergamo, machte seine musikalischen Studien bei Focaccia und Quaglia und wurde nachgehends Lehrer des Clavierspiels am Musikinstitut und zugleich Organist an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Bergamo. In diesen Stellungen wirkte er noch im J. 1814. Er hinterliess Kirchenwerke verschiedener Art, sowie die Partitur einer in Venedig zur Aufführung gelangten Farce, betitelt »*Il calandrino*«.

Goodban, Thomas, bedeutender englischer Violin- und Clavierspieler, um 1780 zu Canterbury geboren, erlangte seine ausgezeichnete technische Fertigkeit als Schüler des Organisten an der dortigen Kathedralkirche, Samuel Porter. G. war auch als der Verfasser von Uebungsstücken und von instructiven Werken für seine Instrumente in England sehr geschätzt.

Goodgroome, John, englischer Tonkünstler der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war erst Chorschüler zu Windsor, dann Organist an der St. Peterskirche in Cornhill (London) und zuletzt, zu König Karl's II. und Wilhelm's Zeiten, königlicher Kapellmusiker zu London. Er soll auch als Tonsetzer sich einen Ruf erworben haben; mehrere seiner Werke sind gedruckt worden. Vgl. *Hawkins Hist. of Music. Vol. V. p. 18.* †

Goodman, John, soll ein ums Jahr 1505 zu London thätiger berühmter Componist geheissen haben, wie Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon von 1790 berichtet, ohne weitere Belege für diese Behauptung beizubringen. †

Goodson, Richard, Vater und Sohn, zwei gelehrte englische Tonkünstler, waren beide nach einander Professoren der Musik an der Universität zu Oxford und zugleich Organisten an der Christuskirche daselbst. Der Vater starb am 13. Januar 1717 und der Sohn am 9. Januar 1740 oder 1741. Mehr über diese Künstler findet man in *Hawkins Hist. of Music. Vol. V. p. 18 und 19.* — Miede im ersten Theil seiner Geschichte des Gross-Britannischen Staates c. 7 p. 109 ff. führt noch an, dass Richard G. alle Donnerstage Mittags nach 1 Uhr öffentliche Vorlesungen über Musik gehalten habe, lässt aber zweifelhaft, welcher von beiden dies gewesen sei. †

Goodwin, englischer Componist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welcher mehrere musikalisch-dramatische Partituren für das königl. Theater in London schrieb, von denen jedoch nur einige Operetten, als: »*Harlequin Faustus*«, »*Mago and Dago*« u. s. w., um 1788 im Druck erschienen, bekannt geblieben sind. Zu gleicher Zeit veröffentlichte er, ebenfalls in London, auch eine Cantate, »*Contemplation*« betitelt.

Gooldwin, John, s. Goldwin.

Gopi-jandar heissen im indischen Musikkreise zwei durch eine Schnur miteinander verbundene Metallschaalen, die zur Markirung des Rhythmus von dem Spieler aufeinandergeschlagen werden. O.

Gorczycki, Abbé Gregor, polnischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts, lebte zumeist in Krakau, wo er auch im J. 1794 starb. Seine Kirchencompositionen, meist Messen, sind deshalb merkwürdig, weil sie mit gewissenhafter Treue sich im Style der classischen Meister Italiens aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts bewegen.

Gorczyński, Johann Alexander, genannt de Gorczin, polnischer Tonkünstler und Musikschriftsteller, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Krakau und veröffentlichte u. A. eine »*Tabulatura muzyka abo zoprano muzykolna etc.*« (Krakau, 1647).

Gordigliani, Giovanni Battista, vortrefflicher italienischer Gesanglehrer und Componist, geboren im Juli 1795 zu Modena, war ein Sohn des als Kammer Sänger des Kaisers Napoleon bekannt gewordenen Antonio G., welcher ihm auch den ersten Gesangunterricht ertheilte. Acht Jahr alt, sang der junge G. auf dem Theater in Monza in einer Cantate von Asioli, welche die Rückkehr des Vicekönigs von Italien, Eugen Beauharnais, feierte, so fest und notensicher mit, dass ihm der erfreute Componist eine Freistelle im Conservatorium zu Mailand verschaffte. Diesem eben erst eröffneten Institute gehörte G. die nächsten sechs Jahre an und sang hierauf an der Seite seines Vaters im Pergolatheater zu Florenz, nebenbei Singunterricht ertheilend. Nachdem er erfolgreich an mehreren italienischen Bühnen aufgetreten war, kehrte er 1818 nach Mailand zurück, wo ihn jedoch ein Ruf als Concertsänger und Gesanglehrer des Musikvereins in Regensburg traf. Er folgte dem Rufe und errichtete in dieser deutschen Stadt eine Gesangschule, die schnell zu Bedeutung gelangte und zahlreich besucht wurde. Ein Ehebündniss fesselte ihn, seiner ursprünglichen Absicht entgegen, bald gänzlich an Deutschland, und als die Stelle des Gesangprofessors am Conservatorium zu Prag erledigt war, bewarb er sich um dieselbe und erhielt sie alsbald. In diesem Amte war er mit Auszeichnung bis 1861 thätig, in welchem Jahre er sich pensioniren liess. Er starb zu Prag am 1. März 1871. Als Componist beschäftigte er sich mit geistlichen Werken, von denen ein »*Ave Maria*«, »*Pater noster*«, »*Regina coelii*« u. s. w. auch im Druck erschienen ist und einen gesangreichen, melodischen Styl bekundet. Ausserdem kennt man noch von ihm die in Prag mit der Alboni aufgeführte dreiaktige Oper »*Consuelo*« und zwölf Aufzüge für vier Trompeten und Pauken. — Bedeutender und berühmter als Vocalcomponist war jedoch sein jüngerer Bruder Luigi G. Derselbe wurde im J. 1814 zu Florenz geboren und empfing dort auch seine musikalische Ausbildung. Er versuchte sich in den Jahren 1837 bis 1847 als Operncomponist und schrieb für verschiedene Theater die Partituren zu »*Fausto*«, »*Gli Arragonesi in Napoli*«, »*I ciarlatani*«, »*Un' eredità in Corsica*« u. s. w., welche jedoch entweder gar keinen oder einen kurz vorübergehenden Erfolg hatten. Weltruhm dagegen erwarb er sich als Componist von Arien, Romanzen und Canzonetten, die ihrer lieblichen Melodik und dankbaren Singweise wegen auch in Frankreich, Deutschland und England die weiteste Verbreitung fanden. G. selbst lebte meist in seiner Geburtsstadt und nur vorübergehend auch einige Zeit hindurch in London. Leider starb er schon am 1. Mai 1860 zu Florenz.

Gordon, William, Flötenvirtuose englischer Abkunft, aber in der Schweiz gegen Ende des 18. Jahrhunderts geboren, unternahm grosse Reisen und liess sich dabei zugleich in Paris, München, London u. s. w. hören. Wichtiger wie als ausübender Künstler war er als auf die Verbesserung seines Instrumentes unablässig bedachter Techniker, der sich um die moderne Flötenfabrikation durch Wort und That grosse Verdienste erworben hat. — Unter gleichem Familiennamen ist ein englischer Musikgelehrter, John G. bekannt, der als der elfte der am Gresham'schen Collegium zu London angestellten Professoren genannt wird und im December 1739 zu London gestorben ist.

Gore, Katharina, geborene Francis, bekannt als englische Novellen- und Bühnenschriftstellerin, war 1799 in der Grafschaft Nottingham geboren

und seit 1823 mit Capitain Arthur G. verheirathet. Dass sie ein schönes und beachtenswerthes Talent auch für Musik und Composition besass, bewies sie in den Melodien zu Burns' »*And ye shall walk in silk attires*« und in dem Gesang »*Of the Highlandchurch*«, die beliebte Volksweisen geworden sind.

Gorgon (griech.) ist der Name eines in der griechisch-katholischen Kirche angewandten Notationszeichens, über dessen Ursprung und Einführung im Artikel Alphabet (s. d.) Näheres gesagt ist und dessen Gestalt: Γ dem demotischen Schriftzeichen der Aegypter Γ entlehnt sein soll. O.

Gorgheggiare (ital.), mit der Gurgel trillern. Davon abgeleitet: *Gorgheggiamento*, der Gurgeltriller, eine fehlerhafte Gesangmanier. S. Triller.

Gori, Antonio Francesco, italienischer Philologe und Schriftsteller, geboren zu Florenz am 9. Decbr. 1691 und gestorben ebendasselbst als Professor der Geschichte am 21. Jan. 1757, hat sich durch von ihm veranstaltete Ausgaben der Tractate von Giovanni Battista Doni auch um die Musik verdient gemacht. Vgl. Gerber's Tonkünstler-Lexikon vom J. 1790. †

Goria, Alexandre Edouard, geschickter und fruchtbarer französischer Componist von Clavierstücken im Salonstyl, wurde am 21. Jan. 1823 zu Paris geboren. Seine Mutter, eine nicht ganz unbedeutende Bühnensängerin aus der Zeit des ersten Kaiserreichs, unterrichtete ihn schon zeitig in den Anfangsgründen der Musik, so dass er bereits 1830 in das Pariser Conservatorium treten konnte, wo im Clavierspiel Zimmermann, in der Harmonielehre und Composition Durlen und Reicha und auf der Orgel Benoist seine Lehrer waren. Nach Beendigung seiner Studien beschäftigte er sich mit Ertheilung von Musikunterricht und gehörte bald zu den gesuchteren Clavierlehrern von Paris. Mit dem Rufe eines fertigen Pianisten verband er auch bald den eines leicht, elegant gestaltenden und praktisch schreibenden Componisten, dessen Salonstücke, Fantasien über Operntheatas und Etüden im In- und Auslande sich bei den clavier spielenden Dilettanten Eingang und Beliebtheit verschafften. G. starb am 6. Juli 1860 zu Paris; selbst seine besseren Arbeiten werden ihn nicht lange überleben.

Gorlier, Simon, französischer Buchdrucker und Musiker zu Lyon aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der sich durch Herstellung verschiedener Tabulaturen um die Musik in seiner Zeit Verdienste erwarb. Man kennt von seinen Ausgaben durch Verdier und des Draudius Bibl. exot.: »*Tabulatur-Sachen vor Teutsche Flöten*« (Lyon, 1558) und »*den ersten Theil der vor's Spinett, Guiterne und Cistre gesetzten Tabulatur-Piecen*« (Lyon, 1560). O.

Goronzkiewicz, Vincent, polnischer Tonkünstler, geboren zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu Krakau, wo sein Vater Organist an der Domkirche war. Als später der letztere als Organist und Orchesterdirektor an die Kathedralkirche in Warschau berufen wurde, folgte ihm G. und übernahm nach dem Tode desselben auch selbst diese Aemter. Von ihm sind Choralgesänge der römisch-katholischen Kirche (Warschau, 1848) im Druck erschienen.

Gorzani, Giacomo, italienischer Lautenist des 16. Jahrhunderts, schrieb ein »*Libro dell' Intabolatura del Liuto*«, wovon noch Abschriften sich hin und wieder in Bibliotheken vorfinden. †

Gosba nennen die Araber des nördlichen Afrikas eine Flöte, deren Schallröhre aus einem Schilfrohre in der Länge einer europäischen Querflöte gefertigt wird. Man hat zwei Arten dieser Flöte. Die eine ist mehr ursprünglich, hat drei Tonlöcher am untern Rohrende, bringt somit vier verschiedene Grundklänge hervor, die mit ihren Quintüberschlagungen zusammen die Eintheilung der Octave geben, und wird dem Rebab (s. d.) gleich zur Leitung des Gesanges angewandt. Die andere Art der G. ist grösser, hat sechs Tonlöcher an dem obern, engern Rohrende, ein Doppelloch an der Mitte der Kehrseite und wird durch ähnliches Anblasen wie die Flöte à bec intonirt. O.

Gosse, le Maistre oder le Maitre, altfranzösischer Musiker aus der Zeit

Heinrich's II., componirte Motetten, von denen sich noch einige in der Manuscriptensammlung der Pariser Staatsbibliothek vorfinden.

Gosse, Etienne, französischer Literat und Mitglied der *Société philotechnique* in Paris, war 1773 in Bordeaux geboren und starb 1834 zu Toulon. Er war u. A. der Verfasser einer Aufsehen erregenden Broschüre (Paris, 1830), in welcher er Abschaffung der alten Bühnenprivilegien und Emancipation der französischen Theater forderte.

Gossec, François Joseph, ausgezeichnete französischer Componist und Musikpädagoge, wurde am 17. Jan. 1733 zu Vergnies, einem Dorfe im Hennegau geboren. Sieben Jahre alt, brachte man ihn als Chorknabe an die Domkirche zu Antwerpen, wo er acht Jahre hindurch blieb und im Violinspiel einigen Unterricht erhielt. Früh schon drängte es ihn jedoch zur Composition, und aus Mangel an einem Lehrer in diesem Fache übte er sich autodidactisch, indem er die Natur und die Partituren grosser Meister auf sich einwirken liess. Auf den Rath wohlmeinender Freunde hin, die sein Talent mit Theilnahme bemerkten, wandte G. sich 1751 nach Paris und fand nicht lange darauf eine Anstellung als Orchesterdirektor in der Privatkapelle des Generalpächters La Popelinière. Hier debütierte er als Componist mit seinen ersten Sinfonien, eine Musikgattung, die man bisher in Frankreich noch nicht gekannt hatte. Nach Auflösung dieses Orchesters wurde G. auf die Empfehlung Rameau's hin Musikdirektor beim Prinzen von Conti. Seine ersten Quartette (Paris, 1759) und seine berühmte Todtenmesse (Paris, 1760), von welcher letzteren nach ihrer Aufführung in der Kirche St. Roch der berühmte Philidor sagte, er gäbe für ein solches Werk seine sämtlichen Werke dahin, waren die ersten Früchte dieser Stellung. Von 1764 an wandte sich G. auch zur dramatischen Musik. Gleich seine Operette »*Le faux lord*« gefiel sehr und die darnach folgende grössere Oper »*Les pêcheurs*« (1766) wurde ein lange vorhaltendes Zugstück. Mit den weiterhin folgenden Partituren »*Le double déguisement*«, »*Toinon et Toinette*«, »*Sabinus*« (1773, G.'s dramatisches Meisterwerk), »*Alexis et Daphné*«, »*Baucis et Philémon*«, »*Hylas et Sylphes*«, »*La fête du village*«, »*Thésée*« und »*Rosine*« trat er an die Spitze der damaligen französischen Operncomponisten. Im J. 1770 stiftete er ein berühmt gewordenes Liebhaberconcert, und 1773 übernahm er gemeinschaftlich mit Gaviniés und Leduc das berühmte *Concert spirituel*, das ihm aber schon 1777 in Folge von Intriguen wieder entzogen wurde. Durch gediegene Programme, Herbeiziehung fremder Künstler und durch seine glänzend gesetzten Orchesterwerke, die von den mager instrumentirten Arbeiten der Zeitgenossen auffallend abstachen, hat G. in dieser Zeit einen ungeheuren Einfluss auf die Cultur der Instrumentalmusik in Frankreich ausgeübt. Seit 1784 war er Vorsteher der Gesangschule, welche der Baron von Breteuil unter dem Namen »*Ecole royale de chant*« errichtet hatte, und aus welcher auf G.'s Betreiben 1795 das weltberühmte Pariser Conservatorium hervorging. Nebst Méhul und Cherubini wurde er Oberaufseher letzterer Anstalt und Professor der Composition, in welcher Eigenschaft er bis 1814 fungirte. Gleichzeitig war er während der Revolutionszeit Musikmeister der Nationalgarde, als welcher er auch alle Nationalfeste durch die Musik illustriren musste. Das Geschick, mit dem er dies Mandat erfüllte, ist der Bewunderung werth. Er schuf für seine patriotischen Hymnen, vierzehn an der Zahl, zu denen noch einige Trauer-Sinfonien kommen, als der Erste ein Orchester von lauter Blasinstrumenten, mit dem allein Wirkungen im Freien zu erzielen war. Die Compositionen selbst, namentlich die Hymne auf die Vernunft und die zum Feste der Wiedereinsetzung des höchsten Wesens (*Hymne à la divinité*), ferner die Apotheose Voltaire's und die Todtenfeier Mirabeau's erregten durch Kraft der Gedanken und Grösse der Anlage Enthusiasmus, und G. wurde in Anerkennung dafür am Feste der Republik vom Direktorium als Componist ersten Ranges ausgerufen. Während der Revolutionszeit schrieb und veröffentlichte er auch die Opern »*Le camp de grandpré*« und »*La reprise*«

de Toulon; letztere ist berühmt durch die eingeflochtene interessant harmonisirte und glänzend instrumentirte Marseillaise. In seiner Stellung am Conservatorium betheiligte er sich an der Abfassung der meisten eigens für diese Anstalt zu schaffenden Lehrbücher, namentlich der grossen »*Méthode de chant*« (1804). Das *Institut de France* ernannte ihn alsbald nach seiner Gründung zum Mitgliede der musikalischen Section, und von Napoleon erhielt er das Kreuz der Ehrenlegion. Nach der zeitweiligen Auflösung des Conservatoriums, aus dem als sein ausgezeichnetster Schüler Catel hervorgegangen ist, im J. 1815, wurde er pensionirt, besuchte aber, von jugendlicher Liebe zur Tonkunst bis zu seinem Ende beseelt, regelmässig die Sitzungen der Akademie der schönen Künste bis zum J. 1823. Hierauf zog sich der neunzigjährige Meister nach Passy bei Paris zurück und starb daselbst in einem Alter, welches keine der Berühmtheiten in der Musik erreicht hat, am 16. Febr. 1829. — Wenn etwas G. ehrt und vor allen Anderen auszeichnet, so ist es der Umstand, dass er den hohen Rang, den er unanfechtbar in der Geschichte der französischen Musik einnimmt, lediglich eigenem tüchtigen Streben zu danken hat, Dank welchem er sich ohne Hülfe von Gönnern oder Lehrern aus der Dunkelheit emporarbeitete und das ihm innewohnende Talent zu meisterhafter Bethätigung entfaltete. Besonders sind es seine Kirchenwerke, welche als vorzügliche Tonschöpfungen noch lange dem Zahne der Zeit trotzen werden, so das oben erwähnte Requiem, andere Messen und Motetten, ein grossartiges *Te deum*, ein dreistimmiger *a Capella*-Gesang »*O salutaris hostia*« und von seinen Oratorien besonders das »*de la nativité*« (1780) mit einem unvergleichlich schönen Doppelchor der Engel und Hirten. Gleich hinter seinen Opern, die oben gleichfalls angeführt sind, ist seine, aus Chören und Melodramen hestehende Musik zu Racine's »*Athalie*« zu nennen und endlich auch seine Instrumentalcompositionen, die epochemachend in die Geschichte der Entwicklung der Instrumentalmusik jenseits des Rheins eingriffen. Es sind dies 29 Sinfonien für Orchester, eine concertirende Sinfonie für 11 Instrumente, Harmoniemusiken verschiedener Art, Overtüren, Streich- und Flötenquartette, Trios, Violinduette, Serenaden für Flöte, Violine, Horn, Fagott, Viola und Bass u. s. w. Alle diese Werke haben zum wenigsten einen bedeutenden historischen Werth, wenn sie auch einer strengeren kritischen Beurtheilung nicht immer Stich halten und seine sogenannten Sinfonien z. B. mit Haydn's derartigen Werken gar nicht zu vergleichen und überhaupt schon in der Form etwas Anderes sind. Den grössten Beifall der Zeitgenossen haben seine Werke im Kammerstyle, besonders die Quartette gefunden.

Gosselin, Jean, französischer Tonkünstler, gegen 1506 zu Viré in der Normandie geboren, war in seinen Mannesjahren Bibliothekar der Könige Karl IX. und Heinrich III. von Frankreich und hatte in sehr hohem Alter 1604 das Unglück, in ein Kammin zu fallen und in Folge der Brandwunden zu sterben. Musikgeschichtlich ist G. durch sein Werk: »*La main harmonique ou les principes de musique antique et moderne*« (Paris, 1571), »darinnen die Eigenschaft so die Music von den sieben Planeten herhaben soll, bemercket« fügt die alte deutsche Uebersetzung hinzu, bekannt. Vgl. Verdier Bibl. — Ein altenglischer Tonkünstler dieses Namens, latinisirt Gosselinus geschrieben, lebte im 11. Jahrhundert als Mönch zu Canterbury, wie Gerbert's Geschichte nach den englischen Quellen des Will. Malmesbury mittheilt. †

Gosser ist der Name eines als hervorragend bezeichneten schlesischen Orgelbauers, der ums Jahr 1770 in grossem Ansehen stand. Vgl. Burney's Reisebericht Band III. zweites Register. †

Gossmann, Johanna Christina, geborene Weinzierl, ausgezeichnete deutsche Concertsängerin und geschickte Clavierspielerin, wurde am 10. Febr. 1807 zu München geboren und erhielt in Würzburg, wohin ihr Vater 1816 als königl. baierischer Regimentsquartiermeister versetzt worden war, und zwar besonders auf dem königl. Musiklehrinstitute von Fröhlich und Eisenhofer, eine sorgfältige, ihre bedeutenden Naturanlagen glücklich entwickelnde musikalische

Ausbildung. Später wurde sie selbst als Lehrerin des Pianofortes und Gesangs bei dieser Anstalt angestellt, und ihre Intelligenz und anspruchslose Bescheidenheit erwarben ihr auch einen grossen Privatschülerkreis. Gleichzeitig wurde sie in den Concerten des Würzburger Musikvereins als Pianistin und Sängerin der entschiedene Liebling des Publikums. Auch die Bühne betrat sie in hohen Sopranparthien mit bedeutendem Erfolge, vermochte daselbst jedoch ihre angeborene decente Schüchternheit nicht ganz zu überwinden. Ihre im J. 1833 erfolgte Verheirathung mit dem Literaten und Lehrer an der königl. Studienanstalt in Würzburg, Dr. J. B. Gossmann, gab sie wieder ausschliesslich dem Kirchen- und Concertgesange zurück; jedoch starb sie schon am 13. Oktbr. 1840 an einer Brustkrankheit zu Würzburg. — Ihre Stimme wird als sehr umfangreich, überaus wohlklingend und volubil und ihr Vortrag als echt musikalisch bezeichnet.

Gosson, Stephan, englischer Theologe, geboren 1556 zu Kent und in seiner Jugend grosser Verehrer des Theaters, starb als Prediger, der in geistlicher Schwärmerei sich besonders durch Strafpredigten einen Namen erwarb. Eine solche, gegen die Dichter und Tonkünstler geschrieben, deren Titel Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon, 1812, abdruckt, veranlasste den letzteren, ihn als Musikschriftsteller zu beachten. †

Gostena, Giovanni Battista della, ein italienischer Tonsetzer, um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Genua geboren, hat sich als Madrigalcomponist einen Namen geschaffen; »*Madrigali a 4 voci*« (Venedig, 1582) von ihm findet man noch in der königl. Bibliothek zu München. †

Gostling, William, ein englischer Tonsetzer, der sich an der Herausgabe von Dr. Boyce's Cathedral Music betheiligte. Mehr über ihn findet man im dritten Bande des angeführten Werkes und in Gerbert's Geschichte. †

Goswin, Anton, in der *Bibl. class.* des Draudius latinisirt als Antonius Gostuinus aufgeführt, deutscher Tonsetzer der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war erst Hofmusikus der Kapelle zu München, dann nach einander Kapellmeister der Bischöfe zu Lüttich, Hildesheim und Freising und endlich des Pfalzgrafen Ernst bei Rhein. Von seinen Compositionen sind als gedruckt noch dreistimmige »neue teutsche Lieder« (Nürnberg, 1581), fünf- und sechsstimmige geistliche Lieder (1583) und fünfstimmige Madrigale (1615) in der königl. Bibliothek zu München vorhanden.

Gotter, Friedrich Wilhelm, deutscher Dichter, geboren am 3. Septbr. 1746 zu Gotha, studirte seit 1763 in Göttingen die Rechte, wurde daselbst mit Eckhof bekannt und in Folge dessen für das Theater begeistert. Als zweiter geheimer Archivar 1766 in Gotha angestellt, ging er ein Jahr später als Legationssecretär nach Wetzlar und begleitete 1768 zwei junge Edelleute nach Göttingen zurück, wo er mit seinem Freunde Boje den ersten »Musenalmanach« begründete. Im J. 1769 kehrte er nach Gotha und 1770 auf seinen Posten nach Wetzlar zurück. Er starb am 18. März 1797 zu Gotha als Geheimsecretär und Legationsrath. Durch praktische Ausübung auf einem Gesellschaftstheater mit den Bedürfnissen und Forderungen der Bühne genau vertraut, dichtete G. u. A. wirksame Singspiele (Leipzig, 1779), die unter den deutschen Operntexten seiner Zeit eine hervorragende Stelle einnahmen, von den besten Componisten in Musik gesetzt wurden und vielfach zur Aufführung kamen. Am wenigsten gelungen sind diejenigen, welche er nach Shakespeare'schen Dramen bearbeitete, wie »Romeo und Julia« und »Die Geisterinsel«; es fehlte ihm bei allen trefflichen Dichtereigenschaften zu sehr an Reichthum der Phantasie, um diese Stoffe glücklich behandeln zu können. Dagegen zeichnen sich durch natürliche Leichtigkeit, Feinheit und Anmuth insbesondere sein »Jahrmarkt« und »Die Dorfgala« aus. Auch einige Cantatentexte hat er geschrieben, von denen »Maria Theresia bei ihrem Abschied von Frankreich« der bedeutendste ist.

Gottfried von Nifen, deutscher Meistersinger des 13. Jahrhunderts, ent-

stammte dem gleichnamigen Adelsgeschlechte, dessen Burg bei dem Städtchen Neufen unweit Tübingen stand und das in unverbrüchlicher Anhänglichkeit zu den Hohenstaufen stand. G.'s erhalten gebliebene Gesänge bewegen sich in dem damals gewöhnlichen Kreise von Minne- und Mailust und elegischer Liebesklage, zeichnen sich aber vortheilhaft durch das Gepräge des Volksmässigen aus, so dass sie zum Theil fast wie reine Volkslieder erscheinen. Dem hochgeborenen Sänger gereicht es zu nicht geringer Ehre, dass der Volksgesang nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben ist und dies zu einer Zeit, wo die höfischen Lieder noch an der Tagesordnung waren.

Gottfried von Strassburg, einer der bedeutendsten und vielleicht der mit reichstem Talente begabte Dichter und Sänger der mittelhochdeutschen Zeit, war ohne Zweifel aus der Stadt im Elsass gebürtig, deren Namen er trägt, obwohl kein Zeugnis, die überhaupt über seine äusseren Lebensumstände fehlen, es besagt. Er lebte um die Wendezeit des 12. und 13. Jahrhunderts, gehörte dem bürgerlichen Laienstande an und wird daher nirgend, wie Ritter und Geistliche »Herr«, sondern nur, seiner Kunst zu Ehren, »Meister« genannt. Sein Hauptwerk ist das um 1207 begonnene epische Gedicht »Tristan und Isolt« über welchem er starb, nachdem er über zwei Drittel der Sage in fast 20,000 Versen gedichtet hatte. Ausser diesem sind von G. einige wenige lyrische Gesänge erhalten geblieben, unter denen das schon von Konrad von Würzburg sehr hoch gestellte »geistliche Minnelied« und ein anderes, in welchem er das Glück der Armuth preist, vortrefflich zu nennen sind. In seinen Dichtungen fehlt im Uebrigen die Kraft wahrhaft künstlerischer Gestaltung, und der glänzende Schmuck der Darstellung überwuchert die Gedanken und Empfindungen.

Gotthard, J. P., eigentlich mährisch Pazdirek geheissen, talent- und verdienstvoller österreichischer Tonkünstler, ward am 19. Januar 1839 zu Drahanowitz in Mähren geboren. Mit sieben Jahren erhielt er seinen ersten musikalischen Unterricht, wurde vier Jahre darauf Kirchenchorknabe in Altwasser und endlich Solosopranist am Dom zu Olmütz. Seine wissenschaftlichen Studien führten ihn später an das akademische Gymnasium zu Wien, wo er sich für Composition und Contrapunkt gleichzeitig dem gediegenen Unterrichte Simon Sechter's anvertraute. Eine grosse Messe, welche durch die k. k. Hofkapelle zur Aufführung gelangte und Aufsehen erregte, sowie die Zuerkennung des Künstlerstipendiums von Reichswegen waren die Errungenschaften von G.'s gewissenhafter Musikübung. Bald darauf trat er als Componist von Piano-fortesachen und besonders von feinsinnigen Liedern mit so bedeutendem Erfolge in die Oeffentlichkeit, dass die ersten deutschen Musikverleger deren Herausgabe übernahmen. Im J. 1868 begründete G. selbst eine Kunst- und Musikalienhandlung, der er bis zu Anfang des J. 1874 vorstand. In dieser Stellung erstrebte und gewann er einen wohlthätigen Einfluss auf das Musikleben Wiens besonders dadurch, dass er in seinen Sälen Novitätenconcerte veranstaltete und in denselben jungen Talenten wie Goldmark, Herm. Riedel, Jul. Zellner u. s. w., deren Erstlingswerke er auch druckte, Anerkennung verschaffte.

Gotthold, Friedrich August, musikgebildeter deutscher Pädagoge, geboren um 1790, war noch 1854 Direktor des Friedrichs-Colleg's zu Königsberg i. Pr. und beschäftigte sich als Mitarbeiter des Volksschulfreundes und anderer Fachblätter angelegentlich mit Verbesserung des Schulgesanges, welchem Bestreben auch folgende selbstständige Schriften von ihm entstammen: »Gedanken über den Unterricht im Gesange auf öffentlichen Schulen« (Königsberg, 1811) und »Soll der bisherige Kirchenchoral mit dem rhythmisch-vierstimmigen vertauscht werden?« (Königsberg, 1852). Andere Schriften musikalischen Inhalts von ihm sind: »Ueber Fürst Anton Radziwill's Composition zu Goethe's Faust« (Königsberg, 1839) und »Ueber Richard Wagner's Tannhäuser und seine erste Aufführung in Königsberg« (Ebd., 1854).

Gottiero, Giovanni Vincenzo, italienischer Contrapunktist des 16. Jahr-

hundreds, von dem sich jedoch nichts weiter als einige Satzproben in des *de Antiquis »Primo libro a 2 voci de diversi autori di Bari«* (Venedig, 1585) vorfinden.

†
Gottling, Elias, deutscher Violinist, war in der Hofkapelle zu Berlin seit 1572 als kurfürstl. brandenburg'scher Kammermusiker angestellt. Ein anderer kurfürstl. Geiger dieses Namens, vielleicht sein Sohn, findet sich in den Listen des Hofhaushalts vom J. 1638.

Gottschaldt, Johann Jacob, musikkundiger deutscher Theologe, geboren zu Eybenstock am 21. April 1688, wo er auch später Magister und Diakonus ward, starb am 15. Februar 1759 als Pastor zu Schönebeck in Sachsen. Von seinen im Druck erschienenen Werken sind durch musikalischen Inhalt bemerkenswerth: »Allerhand Lieder-Remarquens«, von denen sieben Theile, alljährlich einer von 1737 an, erschienen.

†
Gottschalg, Alexander Wilhelm, geboren am 14. Febr. 1827 in Mechelroda bei Weimar, jetzt Hoforganist und Musiklehrer am grossherzogl. Seminar zu Weimar, genoss seine erste musikalische Bildung beim Cantor Wirth in Oettern, kam dann 1842 auf das Seminar zu Weimar, wo er Prof. Dr. Töpfer's Unterricht im Orgelspiel und in der Harmonielehre, und den des Kapellmeisters Carl Wettig im Clavierspiel empfing. Später nahm sich seiner Dr. Franz Liszt in uneigennützigster Weise an und förderte namentlich seine Ausbildung im Orgelspiel. G. vergalt dieses Entgegenkommen durch dankbar ergebene und treue Gesinnungen gegen den Meister, dessen Correspondenzlast er zum grossen Theile auf sich genommen hat. Gegenwärtig redigirt G. die weit verbreitete Orgelzeitung *Urania* und zwar im musikalisch-fortschrittlichen Sinne. Ausserdem ist er an mehreren grossen Musikzeitungen (*N. Zeitschr. f. Musik u. s. w.*) sehr geschätzter Correspondent und Mitarbeiter. Componirt hat G. Orgel-, Clavier- und Gesangsachen. Als Schriftsteller veröffentlichte er selbstständig ein »Kleines Handlexikon der Tonkunst, insbesondere für Deutschlands Lehrer-Seminarien, Organisten, Cantoren u. s. w.« (Erfurt, 1863), von dem bis jetzt jedoch nur das erste Bändchen, enthaltend die Erklärung der hauptsächlichsten musikalischen Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abbrüviaturen, erschienen ist, sowie eine biographische Skizze Joh. Gottl. Töpfer's (Weimar, 1867).

Gottschalk, Louis Moritz, ein glänzender Claviervirtuose der jüngsten Vergangenheit, geboren 1829 zu New-Orleans, machte seine pianistischen Studien von 1841 bis 1846 bei Meistern wie Ch. Hallé und Chopin in Paris und unternahm von 1847 an sehr erfolgreiche Kunstreisen durch Frankreich, die Schweiz, Italien und Spanien. Im J. 1853 kehrte er in seine überseeische Heimath zurück und beschränkte seitdem seine Concertreisen auf Nord- und Südamerika, wo er allenthalben gefeiert wurde, namentlich 1866 in Californien und Brasilien. Auf einem abermaligen Besuch des zuletzt genannten Landes begriffen, starb er am 18. Decbr. 1869 zu Rio de Janeiro. Aeusserlich glänzend wie sein Spiel waren seine lediglich auf Bravour und effektvolle Technik berechneten Compositionen für Clavier, die, weil sie entweder amerikanische Melodien behandelten oder nationale Eindrücke ziemlich charakteristisch schilderten, namentlich in Frankreich eine vorübergehende Beliebtheit sich gewannen. — Eine jüngere Schwester von ihm, Clara G., machte sich in ihrem Vaterlande gleichfalls als fertige Pianistin vortheilhaft bekannt und bewährte diesen Ruf in der Saison 1873–74 auch in Paris, wo sie im Concertsaal und in den Salons besonders mit Compositionen ihres Bruders unter grossem Beifall auftrat.

Gottsched, Johann Christoph, der bekannte deutsche Gelehrte und Dichter, welcher sich namentlich um die deutsche Literatur und Sprache einerseits ebenso verdient als durch seine pedantischen Grundsätze und Abgeschmacktheiten berüchtigt gemacht hat, gehört hierher, weil er in scharfen Kritiken das zu seiner Zeit wuchernde geschmacklose Opernwesen bekämpfte und weil er fast zuerst den Componisten die richtige Anweisung gab, wie Oden

und Lieder kunstgemäss und ansprechend in Musik zu setzen seien. Geboren am 2. Febr. 1700 zu Juditenkirch bei Königsberg in Preussen, konnte er, durch seinen Vater, einen Prediger, vorgebildet, schon 1714 die Universität in Königsberg beziehen, wo er sich erst theologischen, dann philosophischen und philologischen Studien widmete. Seit 1724 wirkte er fortdauernd in Leipzig, wurde, nachdem er mit Vorlesungen über die schönen Wissenschaften begonnen hatte, 1730 zum ausserordentlichen Professor der Philosophie und Dichtkunst, 1734 zum ordentlichen Professor der Logik und Metaphysik ernannt und starb als Decemvir der Universität und als Senior der philosophischen Facultät und des grossen Fürstencollegiums am 12. Decbr. 1765. Folgende seiner zahlreichen kritischen Abhandlungen betreffen, und zwar in meist scharfsinniger Art die Musik: »Gedanken von den Opern und Singspielen« (in seiner »Kritischen Dichtkunst« Bd. II, Leipzig, 1730); »Gedanken von den Cantaten« (ebendas. und auch in Mitzler's Bibl. Bd. I); »Gedanken vom Ursprung und Alter der Musik« (in Mitzler's Bibl. vom J. 1738); »Antwort auf Dr. Hudemann's Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien« (in Mitzler's Bibl. Bd. III). — Seine Gattin, Louise Adelgunde Victoria G., geborene Culmus, geboren zu Danzig am 11. Apr. 1713, eine durch Geist und Gelehrsamkeit in seltenster Art ausgezeichnete Frau und Schriftstellerin, besass auch in der Tonkunst ganz vorzügliche Fertigkeiten. Sie stand ihrem Manne, den sie in vielen Stücken übersah, in seinen literarisch-kritischen Bestrebungen wesentlich bei, ohne über ihre gelehrte Thätigkeit ihre häuslichen Pflichten irgend zu vernachlässigen. Verehrt und hochgeachtet starb sie am 26. Juni 1762 zu Leipzig. In Marpurg's krit. Beiträgen befinden sich zwei von ihr aus dem Französischen übersetzte musikalische Aufsätze.

Gotschovius, Nicolaus, Componist geistlicher Gesänge, geboren um 1575 zu Rostock, war Organist an der Marienkirche daselbst und veröffentlichte: »*Decas musicalis prima sacrarum odarum* für 4, 5 bis 10 und mehr Stimmen (Rostock 1603)« und »*Sacrarum cantionum et motectarum centuria*« (ebendas. 1608 und in Hamburg gedruckt). Vgl. Draudius, Bibl. Class. p. 1638 und 1642. †

Gottwald, Heinrich, tüchtiger deutscher Tonkünstler und geistvoller Musikschriftsteller, geboren am 24. Octbr. 1821 zu Reichenbach in Schlesien, erhielt schon frühzeitig von seinem Vater, dem Cantor und Organisten Franz G., Musikunterricht, so dass er mit 12 Jahren denselben aushülfsweise in der Kirche vertreten konnte. Im J. 1839 kam er auf das Schullehrerseminar in Breslau, das er jedoch, entschlossen sich ganz der Musik zu widmen, bald wieder verliess, worauf er in das Prager Conservatorium eintrat, in welchem er bis 1843 eifrig den tonkünstlerischen Studien oblag und namentlich die Violine bei Pixis, sodann auch das Horn als seine Hauptinstrumente pflegte. Als Musikdirektor ging er 1844 nach Hohenelbe in Böhmen und von da zwei Jahre später nach Wien, wo er als erster Hornist im Orchester des Theaters an der Wien wirkte, in Concerten öffentlich auftrat und bei Gentiluomo sich eingehend noch mit Gesangstudien beschäftigte. Im J. 1847 kehrte er in die frühere Stellung in Hohenelbe zurück, siedelte aber 1857 nach Breslau über, wo er sich als Pianist, Clavierlehrer und musikalischer Schriftsteller, der mit Gewandtheit und Geist die Grundsätze der neudeutschen Richtung in der Kunst vertrat, eine geachtete Stellung erwarb und noch gegenwärtig inne hat. Als Componist ist er mit Sinfonien, Ouvertüren, Messen, Concertstücken für Horn und für Pianoforte zu wiederholten Malen ehrenvoll hervorgetreten, im Druck erschienen sind jedoch von seinen Arbeiten nur ein Claviertrio, eine Sonate für Pianoforte, ein Lied ohne Worte für Horn, eine Messe, eine Cantate und Lieder, sowie treffliche Arrangements Mozart'scher Sinfonien für Pianoforte und Violine. Seine dem Fortschritte in der Musik im Sinne Wagner-Liszt's huldigenden Ansichten vertrat er seit 1850 in Aufsätzen, die sich in der Neuen Zeitschrift für Musik befinden und in der polemischen, gegen Dr. Viol gerichteten

Schrift »Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung« (Leipzig, 1859).

Gottwald, Joseph, hervorragender deutscher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren am 6. August 1754 zu Wilhelmsthal in der Grafschaft Glatz, erhielt von seinem Vater, einem Müller, den ersten Clavierunterricht. Seine Ausbildung in den Schulgegenständen, wozu sich etwas Orgelspiel gesellte, übernahm der Lehrer in Wölfelsdorf bei Habelschwerdt. Da der Knabe keinerlei Neigung zum Müllerhandwerke, welches er beim Vater zu erlernen anfang, bekundete, so wurde er 1766 als Chorknabe an die Dominicanerkirche nach Breslau gebracht und zeigte sich dort so musikeifrig, dass man ihm schon nach drei Jahren den Organistendienst an dieser Kirche zuwies. Auf G.'s fernere Bildung wirkte der Umgang mit einem jungen Arzte, der schätzbare theoretisch-musikalische Kenntnisse besass, höchst vortheilhaft. Im J. 1783 wurde G. Oberorganist an der Kreuzkirche zu Breslau, 1819 am Dome und starb am 25. Juni 1833. In seinen Mannesjahren galt G. für den ersten Organisten Schlesiens; ebenso waren seine Kirchenwerke, bestehend in zehn Hymnen, zwei Vespern, drei Messen, sechs Offertorien u. s. w. sehr beliebt. Hauptantheil hatte G. auch an der Herausgabe der »Melodien zum Gebrauch bei dem Gebet- und Liederbuche für die lernende Jugend in katholischen Stadt- und Landschulen« (Breslau, 1804).

Gottwald, J., ein deutscher Violinist und Instrumentalcomponist des 18. Jahrhunderts, der vorwiegend in Paris lebte, woselbst er auch Sonaten, Trios und Duette für Streichinstrumente (Paris, 1754) veröffentlichte. Noch um 1800 erschienen von ihm 8 Claviervariationen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Goubillet, André, französischer Kirchencomponist, wurde 1683 als Musikdirektor der königl. Kapelle zu Versailles angestellt und schrieb Motetten, Hymnen u. s. w. Richtiger wird er übrigens Goupillet (s. d.) geschrieben.

Gondar, Ange, gewandter französischer Schriftsteller aus Montpellier, wo er in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren war. Er ist in musikalischer Hinsicht der pseudonyme Verfasser der pikanten Schrift »Das Brigantenthum in der italienischen Musik« (Amsterdam und Paris, 1780) und starb etwa 1786 zu London. — Seine Gattin, Sara G., eine geborene Engländerin aus London und um 1800 zu Paris gestorben, veröffentlichte u. A. »Bemerkungen über die Tanzmusik in Briefen an Milord Pambroke« (Paris, 1773).

Goudimel, Claude, einer der gelehrtesten und berühmtesten Tonmeister des 16. Jahrhunderts, den Niederländer und Franzosen als ihren Landsmann reclamiren. Er ist wahrscheinlich gegen 1510 in der Franche-Comté geboren und vielleicht noch ein Schüler des greisen Josquin gewesen. Auch wissenschaftlich muss er eine feine und gelehrte Erziehung genossen haben, denn seine in gutem, reinem Latein geschriebenen Briefe, die Paul Melissus in seinen Gedichten abdrucken liess, bekunden den hochgebildeten Mann. Im J. 1540 war G., wie Bains festgestellt hat, in Rom und stand an der Spitze einer von ihm begründeten Musikschule, aus welcher als seine Schüler u. A. Palestrina, Giovanni Animuccia, Stefano Bettini, Aless. Merulo und Giov. Maria Nanini hervorgingen. Seine enorme Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der klassischen italienischen Kirchenmusik steht dadurch ausser Zweifel. Von Rom aus scheint er sich wieder nach Frankreich gewendet zu haben, denn 1555 befand er sich in Paris, wo er, doch nur ein Jahr lang, mit Nicolas du Chemin eine Notendruckerei betrieb. Um 1562 trat er zur reformirten Kirche über, der er seitdem seine tonkünstlerischen Kräfte epochemachend zuwandte. Dass er sich dadurch, sowie durch die von ihm betriebene Einführung von weltlichen Volksmelodien in den Kirchengesang, worin man eine Entweihung der Religion und Kirche sah, den Hass der katholischen Geistlichkeit im vornehmlichen Grade zuzog, ist leicht erklärlich, und diesen Hass büsste er denn auch mit dem Leben, indem er als Hugenott in Lyon in der Bartholomäusnacht (24. August)

1572 eines der ersten Opfer der Volkswuth wurde. — Von seinen zahlreichen Werken dürfte glücklicherweise das Meiste erhalten geblieben sein. Messen und Motetten, die er während seines Aufenthaltes in Rom componirte, befinden sich zahlreich dort noch handschriftlich in Kirchenarchiven, gedruckte Motetten und Chansons in verschiedenen Sammlungen, so im »*Liber quartus ecclesiasticarum cantionum*« (Antwerpen, 1554) und in den »*Chansons nouvellement composées en musique etc.*« (Paris, 1564). Andere mehrstimmige Gesänge von ihm wurden zugleich mit solchen des Orlando Lasso unter dem Titel »*La fleur des chansons des deux plus excellens musiciens de notre temps etc.*« (Paris, 1567) herausgegeben. Ausserdem veröffentlichte G. von ihm in Musik gesetzte Horaz'sche Oden unter dem Titel: »*Horatii Flacci odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae*« (Paris, 1555, in der G.'schen Druckerei erschienen); ferner »*Chansons spirituelles de Marc-Antoine de Muret mises en musique à 4 parties*« (Paris, 1555); »*Magnificat ex octo modis quinque vocibus*« (Paris, 1557) und eine Sammlung von Messen von Claudin Sermisy und Jean Maillard, die auch eine Messe von G.'s eigener Composition mit enthält, betitelt: »*Missae tres a Claudio Goudimel praestantissimo musico auctore nunc primum in lucem editae etc.*« (Paris, 1558). Bald nach der Herausgabe seiner »*Les psaumes de David mis en musiques à 4 parties, en forme de motets*« (Paris, 1562) erschien sein von der calvinistischen Kirche mit Recht bis auf den heutigen Tag hochgehaltenes Werk: »*Les psaumes de David mis en rime française par Clément Marot et Théodore de Bèze; mis en musique à 4 parties par Claude Goudimel*« (1., 2. u. 3. Aufl., Paris, 1565; Genf, 1580; 4. Aufl., Charenton, 1607 und später). Die Melodien dieser Psalme, welche damaligem Zeitgebrauche gemäss, meist im Tenore liegen, werden noch gegenwärtig in der französischen reformirten Kirche gesungen, zum Theil auch von den deutschen Reformirten, da die Texte im Versmaasse des Originals von Ambrosius Lobwasser deutsch übersetzt worden sind. Auch die lutherische Kirche hat einige Melodien davon aufgenommen, nämlich: »Freu' dich sehr, o meine Seele« (Mel. des 42. Psalms), »Herr Gott, dich loben wir« (Mel. des 134. Psalms) und »Wenn wir in höchsten Nöthen sind« (Mel. des 140. Psalms). — Es ist noch zu bemerken, dass G. seines Vornamens wegen häufig mit Claude le Jeune und Claudin Sermisy, seinen Zeitgenossen, verwechselt, und dass der Name G. selbst durch Abschreiber seiner Manuscripte, leichtfertige Schriftsteller u. s. w. vielfach corrumpt worden ist. So findet man ihn Gaudio del Mel, Gaudimelus, Gaudimel, Gondimel, Guidomel, Gaudiomel, Condinellus, Godmel u. s. w. geschrieben.

Gouet, französischer Componist des 17. Jahrhunderts, wirkte als Musikdirektor eines Nonnenklosters zu Longchamp. Dreistimmige Chansons von ihm enthält der Jahrg. 1678 des Merc. galant vom November. †

Gougelet, Pierre Marie, französischer Tonkünstler, geboren 1726 zu Châlons und in der Maitrise der Kathedrale daselbst musikalisch gebildet. Er wandte sich später nach Paris, wo er Organist an St. Martin des Champs wurde und am 27. Jan. 1790 starb. Er veröffentlichte zwei Sammlungen französischer Opernarien mit Guitarrebegleitung (Paris, 1768), sowie später ein Lehrwerk, betitelt: »*Méthode ou abrégé des règles d'accompagnement de clavecin, et recueil d'airs avec acc. d'un nouveau genre*« (Paris, ohne Datum). Auch für die Kirche hat er Mehreres geschrieben.

Gough, John, englischer Physiker und Mathematiker, dessen Lebensperiode in die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts fällt, veröffentlichte mehrere naturwissenschaftliche Werke, in denen sich auch wichtige musikalisch-physikalische Untersuchungen und Ergebnisse befinden, vor Allem in seinem Buche »*The nature of the grave harmonies*« (London, 1807).

Goujet, Abbé, französischer Aesthetiker, der nach v. Blankenburg's Ansicht auch unter dem erdichteten Namen Carbasus schrieb, ist wahrscheinlich der Verfasser der »*Lettre à un ami sur le temple du goût*« (Paris, 1733). Die Schrift »*Lettre à Mr. de . . . , auteur du temple du goût, sur le mode des instru-*

mens de musique (Paris, 1739), dessen Verfasser sich Carbasus nennt, scheint nur eine spätere Auflage des erstgenannten Werkes zu sein. †

Goulet, französischer Tonsetzer, 1755 Capellmeister an der Notre Dame-Kirche zu Paris, wird als Componist verschiedener nicht unbedeutender Kirchensachen genannt. †

Goulin, Pierre, altfranzösischer Musikgelehrter, war um 1412 Lehrer des Kinderchors am Collège zu Saint-Quentin, woselbst sich auch noch ein Traktat von ihm im Manuscript befinden soll.

Gounod, Charles François, einer der namhaftesten und berühmtesten französischen Componisten, der namentlich im Fache der Oper und des Liedes unter seinen Landsleuten gegenwärtig unübertroffen dasteht, wurde am 17. Juni 1818 zu Paris geboren. Seine schon früh hervortretende aussergewöhnliche musikalische Befähigung und sein auf das Grosse und Ernste gerichteter Sinn wiesen ihn, wie verschiedene Autoritäten begutachteten, auf tonkünstlerische Studien, und so erschloss sich ihm bald das Pariser Conservatorium, wo er bei Zimmermann, mit dessen Tochter er sich nachmals (1847) verheirathete, das höhere Clavierspiel und bei Reicha, Lesueur und Halévy den Tonsatz studirte, nebenbei auch von Ferd. Paër mit praktischen Rathschlägen unterstützt. Nachdem er 1837 mit dem zweiten Preise belohnt worden war, gelang es ihm 1839, den grossen Compositionspreis davonzutragen, in Folge dessen er die vorgeschriebene Ausbildungsreise nach Italien unternahm. Seine Neigung zur Kirche, die ihn auch später nicht verliess, und in Folge dessen seine Vorliebe für die classische Kirchenmusik fand in Rom unmittelbare Nahrung und fesselte ihn dergestalt an die ewige Stadt, dass er den Aufenthalt in der Villa Medici mit dem Wohnsitze in einem Priesterseminare vertauschte und nahe daran war, die Weihen zu nehmen, um sich ganz dem geistlichen Stande zu widmen. Die Frucht seiner eingehenden musikalisch-theologischen Beschäftigungen und Studien alter Werke waren mehrere grosse und kleinere geistliche Arbeiten, von denen er in Wien, das er, als die subventionirten Studienjahre zu Ende gingen, auf einige Monate besuchte, ein Requiem und eine Vocalmesse aufführen liess. Nach Paris zurückgekehrt, übernahm G., seiner kirchlichen Richtung zu Liebe, das Organisten- und Kapellmeisteramt an der Kirche der *Missions étrangères*, ohne aber während der sechs Jahre, die er in dieser Stellung verweilte, bemerkenswerth hervorzutreten. Noch voll von den in Deutschland empfangenen, seiner in sich gekehrten Natur verwandten Eindrücken, beschäftigte er sich angelegentlich mit deutscher Musik, besonders mit der von C. M. von Weber und Mendelssohn, von welchem Studium denn auch sichtbare Spuren in seine eigenen Werke, nicht zu deren Nachtheil, übergingen. Seinen ersten eigentlichen Erfolg in Paris hatte G. mit einer Hochamtsmesse, welche 1849 in der Kirche St. Eustache zur Aufführung gelangte. Nicht lange darauf brachte man auch in London einige Compositionen G.'s zu Gehör, und unmittelbar hinterher erschien im dortigen »Athenäum« ein Louis Viardot, dem Gatten der berühmten Sängerin Pauline Viardot-Garcia zugeschriebener Musikbericht, welcher diese Werke mit ungewöhnlicher Wärme besprach und dem Talente ihres Componisten eine glänzende Zukunft prophezeite. Fest steht, dass die genannte Sängerin durch ihren Einfluss damals G. die Pforten der Grosse Oper in Paris eröffnete, woselbst am 16. April 1851 mit ihr selbst in der Titelrolle, die erste Oper desselben, »Sappho«, Text von Em. Augier, aufgeführt wurde. Dieses ernste Werk brachte G. viele Anerkennung, auch jenseits des Rheins besonders in der Bischoffschen Rheinischen Musikzeitung, aber keinen bedeutenderen, anhaltenden Erfolg. Man tadelte und zwar mit Recht, das ungünstige, larmoyante Textbuch, das einem G. allerdings damals zusagen konnte, und die Unkenntniss der musikalisch-dramatischen Bühneneffekte, dann aber auch, gemäss der damaligen, das Ungewöhnliche beargwohnenden Geschmacksrichtung, die Länge der Recitative und die Neuerungssucht in den musikalischen Formen. G. liess sich dadurch nicht beirren oder irgendwie zu Concessionen verleiten,

wie die im Juni 1852 im Théâtre français aufgeführte Tragödie Ponsard's »Ulysse« bewies, deren Chöre er charakteristisch und der antiken Localfärbung möglichst entsprechend, in Musik gesetzt hatte. Das Stück selbst verschwand bald wieder, aber die Chöre, welche die Kenner einmüthig für gediegen erklärten, erschienen später noch oft im Concertsaale. Zu gleicher Zeit wurde G. zum Direktor der Pariser Normal-Gesangsschule (*Orphéon*) und 1857 als bereits allgemein anerkannter Meister zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Mittlerweile hatte er 1853 der Grossen Oper die fünftaktige »*Nonne sanglante*« überlassen, die bei ihrer Aufführung im nächsten Jahre wohl Anerkennung fand, aber auf mehr als die üblichen Wiederholungen verzichten musste. Grossen Beifall gewann dagegen eine Cantate von ihm, welche 1855 bei Gelegenheit des Besuchs der Königin von England in Paris aufgeführt wurde. Da man bisher immer die unglückliche Wahl seiner Texte beklagt hatte, so entnahm G. den Stoff für seine nächste Oper aus dem classischen Lustspiel »*Le médecin malgré lui*« (der Arzt wider Willen) von Molière, das jedoch in seiner derben Possenhaftigkeit weder der musikalischen Behandlung überhaupt, noch dem individuellen Talente G.'s günstig war. Für den Mangel an komischer Kraft entschädigt die Musik durch einige überaus graziöse Nummern. Das Werk erschien 1858 im Théâtre lyrique, dem Hauptschauplatz von G.'s späteren Triumpfen, am hundertjährigen Geburtstage Molière's, und gefiel, so dass es noch 1867 von Neuem einstudirt und gegeben wurde. Alle bisherigen Erfolge stellte aber Gounod's nächste Partitur, der fünftaktige »*Faust*« (in Deutschland meist »*Margarethe*« benannt), die ihn mit einem Schlage zu einem der populärsten Tondichter der Gegenwart erhob, tief in den Schatten. Der geschickte, kurz vorher noch als Träger des Fortschritts des Chorgesanges in Frankreich öffentlich belobte Dirigent des *Orphéon de Paris* entpuppte sich damit auf einmal als berufener Operncomponist, der in die Erbschaft der älteren nationalen Tonmeister einzutreten, für würdig befunden wurde. Die Glanzepoche des Théâtre lyrique unter Carvalho's Direktion erreichte mit dieser Oper den Gipfelpunkt, und Frau Miolan und der Tenor Michot als Margarethe und Faust wurden durch dieselbe gefeierte Künstler, noch gefeierter jedoch G. selbst, dessen Laufbahn von damals an der Weltruhm schmückte. Der grossartige Erfolg, den diese Oper seit dem 19. März 1859 in Paris errang, wurde nur durch die Erfolge in dem übrigen musikalischen Europa, namentlich in Deutschland, wo sie sich noch heutigen Tages auf allen, selbst den kleinsten Bühnen ungeschwächt behauptet, überboten. Die leidenschaftliche teutonische Opposition, welche Goethe entweiht sah und den französischen Componisten nicht gelten lassen wollte, heftete sich zwar an alle Bühnen, die nach der glänzenden ersten deutschen Aufführung zu Darmstadt im Febr. 1861 nach G.'s »*Faust*« griffen, musste aber endlich der Gewalt eines allenthalben seltenen Erfolgs gegenüber verstummen. Die Vorzüge und Schwächen von G.'s musikalisch-dramatischer Begabung zeigen sich am klarsten im »*Faust*«. G. ist kein sogenanntes Originalgenie, aber ein Eklektiker im besseren Sinne des Wortes. Seine Erfindung weist auf höher liegende Quellen, namentlich auf C. M. v. Weber und Meyerbeer, die er beinahe nachahmt, ohne sie jedoch an Eigenthümlichkeit und Energie zu erreichen; auf deutscher Seite schweift sie weiter bis zu Richard Wagner, auf französischer bis zu Auber und Halévy. Diese fremden Elemente haben sich aber mit G.'s künstlerischer Individualität so glücklich assimilirt, dass etwas Neues und Eigenthümliches daraus hervorging, wie die einschlagende Wirkung dieser Partitur darthut. Es spricht sich am ungetrübtesten auf dem Felde des Sentimentalen aus, zunächst in den Liebesscenen, wo G. unvergleichliche Töne der Zärtlichkeit und Sehnsucht zu Gebote stehen. An die höchste Steigerung der Leidenschaft reicht seine Kraft nur ausnahmsweise einmal heran; für das Dämonische oder für das erhabene Grosse versagt sie fast immer. Dafür besitzt er für die leichter erregte Empfindung und deren wechselnde Lichter einen bedeutenden Reichthum feiner und überzeugender Farben. G.'s musika-

lisches Schaffen findet eine mächtige Hülfe in seiner ausgezeichneten Kenntniss alles Technischen, sowohl im Gesang wie besonders auch im Orchester. Er giebt sich stets mit voller Wärme seinem Gegenstande hin, und wenn sein Flug nach dem höchsten Aufschwung schnell ermattet, weiss seine Bildung und eine feine poetische Intelligenz wenigstens Passendes und Wirksames zu finden. Sein Streben ist, wo er nicht gerade absichtlich dem Tagesgeschmacke Concessionen macht, immer redlich und auf Wahrheit des dramatischen Ausdrucks gerichtet, und Alles in Allem hat seine Musik mehr innere Verwandtschaft mit der deutschen, als die irgend eines anderen Franzosen. — Nach dem ungeheuren Erfolge des »Faust« schien sich das Glück wieder von G. abwenden zu wollen, obgleich sich bei ihm selbst wohl eine gesteigerte Produktion, nicht aber ein Rückschritt in dem Gehalte des von ihm Geschaffenen nachweisen lässt. Fast gleichzeitig wurde 1860 in Baden-Baden seine zweiaktige Oper »La colombe« und im Théâtre lyrique zu Paris »Phlémon et Baucis«, aufgeführt, von denen die erstere einigen, die letztere mit ihrem undramatisch-idyllischen Text aber fast gar keinen Beifall fand; kaum, dass die Kritik die zahlreichen Feinheiten und schönen Details der Musik gebührend anerkannte. Die nächste Oper war dazu bestimmt, der Decorationspracht und den Maschinerieeffekten ausgedehnt Rechnung zu tragen, da sie wieder für die *Grand-Opéra* geschrieben war. Dieselbe, »La reine de Saba« betitelt, erlebte die erste von etwa zehn Aufführungen am 28. Febr. 1862 und wurde nachmals auch deutsch, unter des Componisten Leitung, in Darmstadt aufgeführt. Das mangelhafte Textbuch von M. Carré und J. Barbier machte ihre Repertoirefähigkeit aber dort wie hier unmöglich. In dieser Oper findet man jenes gestaltlose Wogen und Wiegen der Cantilene schon stark ausgebildet, welches an R. Wagner's »unendliche Melodie« erinnert und in der Partitur des nachmaligen »Romeo und Julie« noch bewusster ausgeprägt ist. Zu grösserem Erfolge schwang sich wieder G.'s nächste dreiaktige Oper »Mireille« empor, welche seit ihrem Auferstehungstage im Théâtre lyrique, am 19. März 1864, häufige Wiederholungen erlebte, die sie lediglich ihrer in den meisten Nummern sehr bedeutenden und charakteristischen Musik verdankte, während der einer provençalischen Volkssage entnommene Stoff wieder einen Missgriff documentirte. Die folgende Arbeit des trefflichen Componisten, auf die er grosse Hoffnungen gesetzt hatte, nämlich die Musik zu der Tragödie »Les deux reines de France« von Legouvé (1865) war eine vergebliche, da die Censur das Stück verbot und trotz eines pikanten und piquirten Briefes des Dichters an den Minister nicht wieder freigab. G. wandte sich, vielleicht in Folge dessen, vorläufig anderen Arbeiten zu, von denen die bedeutendste ein kleineres Oratorium, »Tobias« ist, welches 1866 in London mit den besten Gesang- und Orchesterkräften zur Aufführung gebracht wurde. In diese Zeit fällt auch eine Reise nach Aegypten, die ihn mit neuen Ideen und Anregungen befruchtete. Endlich trat er wieder mit einer Oper und abermals im Théâtre lyrique, »Roméo et Juliette«, nach Shakespeare's gleichnamigem Drama bearbeitet von Barbier und Carré, hervor. Der Erfolg dieses Werks, welches am 27. April 1867 zuerst erschien, war ein dem »Faust« nahe kommender und zwar nicht blos in Paris, sondern auch in London, St. Petersburg und in fast ganz Deutschland. Die wahre dramatische Gestaltungskraft mangelt der Partitur, die von einem ewig schönen und auch geschickt bearbeiteten Stoff getragen wird, empfindlicher als im »Faust«, aber der fein gebildete Musiker mit seiner trefflichen und geschmackvollen Technik, Formengewandtheit und gewählten, geistvollen Instrumentationsweise lässt diesen Mangel oft vergessen. Er interessirt fortdauernd durch pikante und überraschende Harmonien und Modulationen, sowie durch ansprechende, sympathische Melodik und sinnige Details; namentlich sind die lyrischen Empfindungen und Stimmungen mit poetischer Auffassung wiedergegeben und mit reizendem, charakteristischem Toncolorit illustriert. Das Vorherrschen dieser Elemente aber freilich ist es, welches auf die Dauer erschlaffend und abspannend wirkt, entgegen

der Steigerung, welche wirkliche Dramatiker hervorzurufen wissen. — G.'s ausserordentliche Erfolge bewogen die Direktion der Grossen Oper 1870, den »Faust« mit glänzender Ausstattung in ihr Repertoire zu ziehen; dies Unternehmen erfuhr jedoch bald darauf durch den deutsch-französischen Krieg eine langwierige Unterbrechung. G. selbst verlegte während der für Frankreich so traurigen Zeitereignisse seinen Wohnsitz nach London, wo er einen in Ansehen und Flor gelangten Gesangverein gründete, mit dem er von Zeit zu Zeit durch Programm und Ausführung Sensation machende Concerte in Alberts-Hall veranstaltet. Auf einer Concert- und Erholungsreise machte er im Sommer 1871 Belgien mit seinen neuesten Compositionen bekannt. Seinem Vaterlande widmete er nach Beendigung des Krieges eine Trauercantate (*Lamentation*), »Gallia« betitelt, die in Paris und dem übrigen Frankreich eine warme Aufnahme fand; zwei angeblich längst vollendete Opern, »Sardanapal« und »Francesca di Rimini« dagegen hat er noch nicht veröffentlicht. Seine letzte grössere, aber in ihrem Gehalte leider nicht bedeutende Kundgebung ist die Musik zu J. Barbier's patriotischem Trauerspiel »Jeanne d'Arc«, welche mit dem Drama in Offenbach's Théâtre de la Gaîté zu Paris im November 1873 zur Aufführung kam. Gesuchte Einfachheit, die bis zur Aermlichkeit herabsinkt, Banalität, Formelwesen und böse Reminiscenzen, das sind die Eigenschaften, welche die Pariser Kritik dieser Partitur unter gleichzeitiger Anerkennung einiger weniger Lichtblitze vorwirft, und der reich begabte Meister hat alle Ursache, sich zu beeilen, um mit einem neuen glänzenden Werke zu zeigen, dass er im frommen, grüblerischen Eifer nicht auf einen Abweg gerathen ist, der für seine ferneren Erfolge verhängnissvoll werden könnte. — G.'s Fleiss und Begabung hat sich in fast allen Gebieten der Composition und ganz besonders noch im Fache des Liedes und des mehrstimmigen Gesanges bewährt. Hier sind es mehrere reizende lyrische Perlen, die seinen Namen tragen und immer gern gesungen und gehört werden. Ausserdem schrieb und veröffentlichte er auch meist durch den Druck Messen, Hymnen, Cantaten, ein sechsstimmiges Stabat mater, drei Sinfonien, Märsche und kleinere Sachen für Orchester, sowie Charakterstücke für Pianoforte und Sätze für Harmonium mit und ohne Begleitung.

Goupillet, André, auch Coupillet geschrieben, französischer Tonkünstler, war erst Musikmeister an einer Kirche zu Meaux. Durch Einsendung von Motetten betheiligte er sich 1683 an der Bewerbung um die vier zu besetzenden königl. Kapellmeisterstellen zu Versailles. Von 36 eingegangenen Werken gelangten 15 auf die engere Wahl, aus der schliesslich vier Componisten, nämlich Lalande, Colasse, Minoret und G. für die vacanten Aemter bestimmt wurden. Bald jedoch verbreitete sich das Gerücht, G.'s Composition sei von Desmarets, und König Ludwig XIV. wusste G. selbst das Geständniss, dass Desmarets gegen Geldentschädigung die Motette geschrieben, zu entlocken. G. verlor in Folge dessen die ebenerworbene Kapellmeisterstelle, scheint jedoch die königliche Gunst nicht verloren zu haben, da er ausser einer jährlichen Pension später sogar noch ein einträgliches Kanonicat erhielt, während Desmarets nicht mehr bei Hofe erscheinen durfte. G. selbst starb bald nach dieser Verleihung. Motetten von ihm (vielleicht die von Desmarets componirten) befinden sich auf der Staatsbibliothek zu Paris. †

Gournay, B. C., musikgelehrter französischer Dilettant, gestorben 1794 als Parlaments-Advocat zu Paris, ist der Verfasser einer theoretischen Schrift, betitelt: »*Lettre sur une nouvelle règle de l'octave que propose Mr. le marquis de Ouland*« (Paris, 1785). Vgl. Blankenburg's Zusätze zu Sulzer, Bd. II, S. 430. †

Goussu, Robert, französischer Componist, dessen Lebenszeit in die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fällt, war Kapellmeister des Herzogs von Anmale und hat viele mit Preisen gekrönte Motetten, Hymnen, Airs, Chansons und andere Gesangsachen in Musik gesetzt.

Goust, Jean de, französischer Flötenvirtuose und Componist für sein In-

strument, war 1753 und später erster Flötist im Orchester des *Théâtre français* zu Paris und hat von seinen Arbeiten Solostücke und Duette für zwei Flöten veröffentlicht.

Gouvy, Theodor, gediegener und geschmackvoller Componist der Gegenwart, geboren 1822 zu Goffontaine bei Saarbrück, war der Sohn eines sehr begüterten Besitzers von Eisengiessereien und wurde, trotz von früh auf bekundeter Vorliebe und grossem Talente für die Musik, für das Rechtsstudium bestimmt. Zu diesem Zwecke musste G. von 1840 an die *Ecole des droits* zu Paris besuchen. Der Genuss der dortigen Conservatoriumsconcerte jedoch befestigte in ihm den Entschluss, sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen, und er begann alsbald damit, dass er sich bei Elwart, dem angesehenen Professor der Harmonielehre am Conservatorium, eifrigen Compositionsstudien hingab. Seine Vermögensumstände gestatteten ihm, seiner weiteren Ausbildung im Auslande nachzugehen, und er besuchte zunächst Deutschland, auf welcher Reise er ein volles Jahr in Berlin verweilte und sodann beinahe 1½ Jahre lang Italien. Nach Paris 1847 zurückgekehrt, veranstaltete er alsbald, um sich dem französischen Publikum vorzustellen, ein Concert, in welchem er u. A. eine Sinfonie und zwei Overtüren seiner Composition zur Aufführung brachte, von denen die Kritik mit der grössten Achtung sprach. G. nahm seitdem seinen bleibenden Aufenthalt in Paris und beschenkte, in unabhängigen Verhältnissen lebend, die musikalische Welt jahraus jahrein mit grösseren und kleineren Orchester- und Kammermusikwerken, von denen mehrere Sinfonien und Claviertrios auch in Köln, Leipzig und Berlin zu erfolgreicher Aufführung gelangten. In neuester Zeit lässt es sich die Direktion des *Concert national* zu Paris angelegen sein, durch häufige Vorführung der neuesten Arbeiten des noch immer fleissig schaffenden Componisten, den Namen desselben auf dem Laufenden zu erhalten, und in der That hat man in ihnen stets von Neuem, wenn auch keine überwältigenden Eindrücke und Kühnheiten der Conception, auch keine ausgesprochene Neuheit der Erfindung, doch eine geistreiche Lebendigkeit, feine, pikante Harmonisirung und Instrumentirung, sowie Sinn für Form und fliessende Melodik gefunden. Bekannt geworden sind von seinen Compositionen etwa acht Sinfonien, eben so viele Concertouvertüren, eine Reihe von Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello, ein Clavierquintett, eine Sonate und Serenaden für Pianoforte, mehrere Streichquartette, eine Vocalmesse für Männerchor u. s. w., von denen Vieles auch im Drucke erschienen ist. Nur durch das vorwiegend rhythmische Element in diesen Werken bekundet G. den geborenen Franzosen; die sich darin aussprechende Kunstgesinnung ist echt deutsch, und es ist nicht minder bezeichnend, dass G. das Deutsche so spricht, dass der Ausländer in ihm nicht zu erkennen ist.

Gouy, Jean de, auch de Goui geschrieben, französischer Componist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat *Airs*, *Chansons* u. dergl. geschrieben, die noch sehr lange hin in Frankreich ebenso berühmt wie populär waren und sich zahlreich in den ältesten Vaudevilles finden.

Gow, Neil, ist der Name eines in den schottischen Hochlanden bei Dunkeld sehr geschätzt gewesenen Sackpfeifenspielers, der ums Jahr 1800 im 72. Lebensjahre stand. In Garnet's *Observations on a tour through the Highlands of Scotland* (London, 1800) befindet sich im 2. Bande sein in Kupfer gestochenes Bildniss.

Gowa, Albert, vortrefflicher deutscher Violoncellist, geboren am 14. April 1843 zu Hamburg, vollendete seine musikalischen Studien im Conservatorium zu Leipzig besonders, was sein Instrument anbetrifft, bei Davidoff und Grützmacher und liess sich hierauf in Berlin und andern deutschen Städten, 1867 auch in London und ein Jahr später in Kopenhagen mit grossem Beifall hören. Von 1867 bis 1868 war er bei der philharmonischen Gesellschaft in Hamburg engagirt und wurde hierauf als Solovioloncellist des Fürsten in die schamburg-lippe'sche Hofkapelle gezogen. Gegenwärtig lebt er wieder in Hamburg

und ist hauptsächlich als Quartettspieler sehr geschätzt. Sein Spiel kennzeichnet sowohl nach der technischen Seite hin, wie in Bezug auf Auffassung und Vortragsmanier den gediegenen und intelligenten Künstler.

Grabau, Henriette Eleonore, rühmlich bekannte und beliebte deutsche Concertsängerin, geboren am 29. März 1805 zu Bremen, empfing nebst zwei jüngeren Schwestern von ihrem Vater einen guten Gesangunterricht, auf Grund dessen sie später bei Mieksch in Dresden ihre Studien vollenden konnte. Schon 1825 erhielt sie in Leipzig ein festes Engagement als Concertsängerin und nahm nach ihrer Verheirathung den Doppelnamen Bünau-G. an. Als solche sang sie auch in anderen Städten die Soli bei grösseren Aufführungen, hat aber besonders in Leipzig, wo sie am 28. Novbr. 1852 starb, einen ehrenvollen Künstlernamen hinterlassen. — Ihr jüngerer Bruder, Johann Andreas G., geboren am 19. Oktbr. 1809 zu Bremen, bildete sich, besonders bei Kummer in Dresden, zu einem tüchtigen Violoncellisten aus, der namentlich als Quartettspieler hoch geschätzt wird. In der Nähe Leipzigs lebend, ist er seit einer langen Reihe von Jahren den Winter hindurch im Gewandhausorchester zu Leipzig thätig.

Grabe, deutscher Kirchencomponist, um 1770 in Baiern geboren, lebte bis 1806 als Stiftsbeamter zu Neuenzelle in der Niederlausitz und hat viele Psalme, Messen, Hymnen, ein *Te deum* und andere Kirchenstücke für den Chor seiner Kirche componirt, die sich zu ihrer Zeit Beifalls erfreuten. †

Grabeler, Peter, deutscher Violinist und Componist, geboren am 10. Aug. 1796 zu Bonn, zeigte schon frühzeitig bedeutende Anlagen für Musik, welche zunächst durch Unterricht auf Guitarre, Harfe und Violine ausgebildet wurden. Seit seinem zehnten Jahre als Violinist im Orchester seiner Vaterstadt thätig, lernte er nach und nach alle gangbaren Instrumente spielen und erhielt auch einen tüchtigen theoretischen Unterricht von dem kurfürstl. Hofmusicus Stegmann, der ihn zu eigenen Compositionen anregte. Als Regiments-Musikmeister zog G. 1815 mit dem preussischen Heere über den Rhein, wurde aber nach der Schlacht bei Waterloo nach Posen versetzt, wo er die deutsche Oper dirigierte, bis sein Regiment in Breslau Garnison nehmen musste. In letzterer Stadt liess er sich häufig als Soloviolinist hören, kehrte 1821 nach Bonn zurück und versuchte darnach, aber erfolglos, sich in Amsterdam, wohin er unter Vorspiegelungen gelockt war, eine feste Stellung zu begründen. Missmuthig über seine fehlgeschlagenen Hoffnungen, übernahm er 1824, nach seines Vaters Tode, dessen Bierbrauerei, ohne jedoch der Musik und der Composition ganz zu entsagen. Im Gegentheil ertheilte er Unterricht im Generalbass, Gesang und Clavierspiel und förderte das musikalische Vereinsleben seiner Vaterstadt. Ein ihm auf die Brust gefallenes Bierfass hatte für ihn die Lungenschwindsucht zur Folge, welcher er, da auch der Gebrauch der Bäder von Aachen nicht nützte, nach fünfjährigen Leiden, am 16. Decbr. 1830 zu Bonn erlag. Componirt hat er u. A. das Oratorium »Salomo's Urtheil« (1829 in Bonn aufgeführt), die Cantate »An die Hoffnung«, Text von Ludwig, König von Baiern, für Solostimmen, Chor und Orchester, den 145. Psalm und andere Kirchengesänge, ferner das Singspiel »Schönthal«, Männerchöre, Pianofortestücke, Märsche u. s. w.

Graben-Hoffmann, Gustav, deutscher Vocalcomponist und Gesangspädagoge der Gegenwart, geboren am 7. März 1820 zu Bnin unweit Posen, war der Sohn eines Cantors und Lehrers. Früh verwaist, wusste er sich die Aufnahme in die höhere Bürgerschule auf dem Graben zu Posen zu verschaffen. Seine Fähigkeiten und sein Fleiss erregten das Interesse seiner Lehrer, sodann auch mehrerer Familien, die auf dem Graben wohnten, dermaassen, dass letztere seine Erziehung und später auch sogar seine künstlerische Ausbildung vermittelten, weshalb sich Gustav Hoffmann (so hiess er eigentlich) in dankbarer Erinnerung daran Graben-Hoffmann nannte. Um die Musik gründlicher treiben zu können, trat er nach genügender wissenschaftlicher Vorbereitung in

das Schullehrerseminar zu Bromberg. Sodann wurde er Cantor und Lehrer zu Schubin bei Bromberg und bald darauf Lehrer an der Stadtschule auf dem Graben zu Posen, welches Amt er nach den absolvirten drei Jahren, zu denen er für die auf dem Seminar genossenen Beneficien verpflichtet war, niederlegte, um sich, da er auch mit einer schönen Baritonstimme begabt war, in Berlin wirklich künstlerisch auszubilden. Dort genoss er 1843 den Unterricht des Hofopernsängers Heinr. Stümer und wagte sich mit seinen ersten Compositionen im Liedfache hervor, die wohlwollende Aufmunterung erfuhren. Bald gewann er als Concertsänger und Liedercomponist einen Namen, besonders mit seiner Ballade »500,000 Teufel«, die in viele fremde Sprachen übersetzt, die Runde um die Welt antrat. Eine gefährliche Krankheit unterbrach 1848 auf zwei Jahre seine hoffnungsvoll begonnene Laufbahn, und erst seit 1850 konnte er als Musiklehrer und Vorsteher einer von ihm gegründeten Gesangakademie für Damen in Potsdam seine künstlerische Thätigkeit weiter fortsetzen. Seine beliebt gewordenen Compositionen verschafften ihm 1856 die Protection der kunstsinnigen Grafen Friedrich und Clemens von Schönburg-Glauchau, die ihn auf ihre Güter in Steiermark und Sachsen zogen und ihm hochherzig die Mittel zur Vollendung seiner Compositionsstudien bei Moritz Hauptmann in Leipzig gewährten. Dies geschehen, liess G. sich 1858 als Gesanglehrer in Dresden nieder. Nach zehnjährigem Aufenthalte daselbst wurde er zum Gesanglehrer der Grossherzogin von Mecklenburg nach Schwerin berufen und dort zum Professor ernannt. Im J. 1870 gründete er eine Gesangakademie für Damen in Berlin, kehrt aber Ende 1873, durch den Grafen Clemens von Schönburg-Glauchau bewogen, dessen Palast er bezog, wieder in den früheren Wirkungskreis in Dresden zurück. — G.'s Compositionen umfassen 95 Hefte, bestehend in ein- und zweistimmigen Liedern, drei- und vierstimmigen Gesängen für Frauenchor, vier Mazurkas für Pianoforte und einem musikalischen Genrebilde »Ein grosser Damenkaffee«. Sangbarkeit und eine gefällige Melodik zeichnen diese Arbeiten aus. Höher sind jedoch G.'s gesangpädagogische Bemühungen anzuschlagen, für welche folgende Schriften und Lehrbücher rühmlich sprechen: »Die Pflege der Singstimme und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verluste derselben u. s. w.« (Dresden, 1865); »Das Studium des Gesanges nach seinen musikalischen Elementen« (3 Thle. mit zahlreichen Uebungen, Leipzig, 1872) und »Praktische Methode als Grundlage für den Kunstgesang und eine allgemeine musikalische Bildung u. s. w.« (Dresden, 1874).

Grabowska, Clementine Gräfin von, fertige Clavierspielerin mit einem ansprechenden Talente zur Composition, geboren 1771 im Posen'schen, lebte seit 1813 in Paris, wo sie nach 1830 starb. Sonaten, Variationen, Polonäsen u. s. w. von ihr sind im Druck erschienen.

Grabowski, Stanislaus, polnischer Pianist und Componist für sein Instrument, lebte seit 1828 in Wien und starb daselbst im J. 1852. Er veröffentlichte eine Reihe von Saloncompositionen leichtesten Gehalts.

Grabut, Louis, auch Grabu geschrieben, französischer Componist, der Kapellmeister König Karls II. von England wurde und dem die Direktion der Musik im Conventgarden-Operntheater zu London um 1680 und später oblag, fand in dieser Stellung, wahrscheinlich seiner Nationalität wegen, viele Widersacher und wenig Anerkennung. Von seinen Compositionen kennt man zwei Opern: »*Ariadne, or the marriage of Bacchus*«, die 1674 zu Aufführung kam und »*Albion and Albanus*«, 1685 dargestellt. †

Gracieux (franz.; ital.: *grazioso*), Vortragsbezeichnung, s. *grazioso*.

Gradation (lat.: *gradatio*, franz.: *gradation*, ital.: *gradazione*), die Steigerung, beziehungsweise allerdings auch der Fall, überhaupt also die Abstufung, vom latein. *gradus*, d. i. Schritt, Stufe abzuleiten. In der Musik, wie überhaupt in den schönen Künsten und in der Rhetorik schliesst der Begriff der G. immer die Bedeutung einer Steigerung ein, also des stufenweisen Fortschreitens von

dem Niederen zum Höheren, von dem Schwächeren zum Stärkeren, conform dem in dieser Beziehung ebenfalls häufig gebrauchten griechisch-lateinischen Ausdrücke *climax*, d. i. die Leiter, die Treppe. In der Rede bezeichnet demnach G. die Verstärkung des Ausdrucks durch Fortschreitung zu immer nachdrücklicheren Bezeichnungen, Bildern, Figuren u. dergl., in der Musik die mehrmals aufeinanderfolgende aber immer um eine Tonstufe höher versetzte Wiederholung eines Melodietheils oder einer Accordfolge. Allgemeiner gehalten kann in der Musik in Ansehung der Anordnung der Gegenstände, des Objekts des Ausdrucks sowohl als seiner selbst, von einer G. die Rede sein: wenn die Folge der Gedanken und Ideen, nach ihrer inneren, wie nach ihrer äusseren Beziehung, so beschaffen ist, dass der Ausdruck immer stufenweise zunimmt, immer massenhafter, heftiger wird, wie sein Objekt, das Gefühl immer bestimmter und lebendiger. Die Wirkung der G. ist demzufolge Spannung und gesteigerte Erregung. Die G. muss übrigens in allen Darstellungsmitteln: Ton, Rhythmus u. s. w. zugleich und in gleichem Verhältnisse statthaben. S. auch Steigerung.

Gradehand, Friedrich, deutscher Componist, geboren 1812 zu Brehna in der preussischen Provinz Sachsen, empfing seine musikalische Ausbildung als Zögling der Thomasschule in Leipzig beim Cantor Weinlig. Er übernahm später eine Organistenstelle in Leipzig, ertheilte trefflichen Pianoforteunterricht und starb im J. 1842. Als Componist war er durch gute Motetten, Orgel- und Instrumentalwerke vortheilhaft bekannt.

Gradenigo, Giovanni, italienischer Tonkünstler zu Venedig, lebte in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat fünfstimmige Madrigale seiner Composition (Venedig bei Gardane, 1574) hinterlassen.

Grade der Verwandtschaft, s. Verwandtschaft.

Gradenthaler, Hieronymus, irrthümlich auch mitunter Gnadenthaler geschrieben, deutscher geistlicher Componist, besonders von Kirchenliedern mit deutschem und lateinischem Text, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organist in Regensburg. Seine meist in Nürnberg von 1675 bis 1695 erschienen Werke, die ziemlich vollständig Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 mittheilt, tragen, der Zeitsitte entsprechend, die seltsamsten Titel. Auch eine theoretische Schrift existirt von ihm, betitelt: »*Horologium musicum*, oder treu wohlgemeinter Rath, vermittels dessen ein Knabe von 9 bis 10 Jahren den Grund der edlen Musik und Singkunst mit Lust und leichter Mühe kürzlich erlernen kann« (Regensburg, 1676; 2. Aufl. Nürnberg, 1687).

Gradevole oder *gradevolmente* (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung anmuthig, gefällig, freundlich.

Graditamente (ital.), auf gefällige Art.

Grado (ital.; latein.: *gradus*), die Stufe, bezeichnet in der Musik den Schritt von einer Linie zum nächsten Spatium und umgekehrt. Dem entsprechend: *di grado ascendente*, stufenweise aufsteigend (z. B. *c, d, e, f*) und *di g. descendente*, stufenweise absteigend (*f, e, d, c*).

Graduale (latein.) ist die Benennung eines katholischen Gesanges, der wahrscheinlich schon in den ersten Zeiten der Kirche üblich war und auf die Lesung der biblischen Bücher oder Episteln folgte. Er hat noch jetzt seinen Platz in der Messe nach der abgesungenen Lection zwischen dem *Gloria* und *Credo* und besteht, während er ursprünglich gewiss ein Psalm war, aus einigen der heil. Schrift, meist dem Psalterium entnommenen Versen. Ehedem wurde dieser Gesang *Responsum* oder *Cantus (Psalmus) responsorius* genannt, weil der Vorsänger (*Cantor*) ihn eröffnete, der Chor aber einstimmend respondirte. Die Abstammung des Wortes G. selbst liegt im Dunkel. Die Meisten leiten dasselbe von dem erhöhten Orte ab, den der Vorsänger einnahm (in Rom diejenige Stufe, auf welcher der Lector stand). Joh. Beleth, in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, schreibt dem entsprechend in seiner »*Divinorum officiorum explicatio*«, dass sich der Cantor an gewöhnlichen Tagen auf die

Stufen vor dem Altar, an höheren Festen aber auf den Ambon, von dem aus das Evangelium abgelesen wurde, stellte. Etwas später berichtet Durandus in seinem »*Rationales*«, das G. werde in der Mitte des Chores vor den Stufen des Altars und nur an Festtagen auf den Stufen desselben gesungen. Andere Ausleger leiten die Benennung daher, dass der Gradualgesang ertönt, während der Diacon die Stufen (*gradus*) zum Ambo behufs Lesung des Evangeliums hinaufsteigt oder noch an den Stufen des Altars steht. Ueber denselben Gegenstand ergehen sich in Vermuthungen Aurelianus in seiner »*Reomensis musica*« und Gerbert in seinen *Script. eccles. I. 60.* — Wer den Gradualgesang eingeführt, ist gleichfalls nicht bekannt; Durandus nennt Gregor den Grossen, Ambrosius und Gelasius als Verfertiger von Gradualien, die den zur Zeit des Augustinus in Afrika und in Rom im 5. Jahrhundert noch üblichen ganzen Psalm ersetzen. Im 6. Jahrhunderte bereits hatte das G. seine der jetzigen ähnliche Gestalt. Die Melodien sind bei grosser Einfachheit ernst und feierlich, mit häufig wiederholten Neumen auf Textworten, die einen besonderen Nachdruck erhalten sollen. Unmittelbar an das G. reiht sich an festlichen Tagen das Alleluja, an anderen die Sequenz; zu bestimmten Zeiten tritt an die Stelle des G. der Tractus, ein Gesang in langsamer gedehnter Weise ohne responsorienartigen Wechsel, von einem oder zwei Sängern allein ohne Unterbrechung vorgetragen. Die Hauptsache ist, dass die vom Chore gesungenen G. in ihrem Texte stets in Beziehung zum vorangegangenen Lesevortrage des Priesters am Altare stehen müssen. Vgl. Mich. Hermesdorff, »*Graduale juxta usum ecclesiae cathedralis Trevirensis dispositum etc.*« (Trier, 1863). — Eine ähnliche Art »Stufengesang« haben übrigens bereits die Juden im Tempel zu Jerusalem gehabt. Es sollen Lobgesänge gewesen sein, welche am ersten Osterfesttage auf den 15 Stufen, welche aus dem Atrium der Männer in das der Frauen führten, gesungen wurden. Vgl. Walther, *musikal. Lex. unter Cantica graduum.* — Mit dem Namen G. bezeichneten die Katholiken auch das Buch, worin die Gesänge, welche der Chor während der Feier der Messe abzusingen hatten, als z. B. Kyrie, Gloria, Introitus, Graduale, Offertorium u. dergl. aufgezeichnet waren.

Gradus (latein.), eigentlich die Stufen, hiessen bei den älteren Theoretikern die Maasse der vier grösseren Notengattungen *Maxima*, *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis*. S. *Mensuralnotenschrift*.

Gradus ad Parnassum (latein.), wörtlich die Stufen zum Parnass, ein berühmtes Clavier-Etüdenwerk von Muzio Clementi (s. d.).

Gräbner oder **Gräbener**, eine deutsche Orgelbauer- und Instrumentenmacher-Familie, als deren ältestes Glied Johann Christoph G. bekannt ist, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Dresden lebte und u. A. 1692 die Orgel in der Johanniskirche daselbst mit 11 klingenden Stimmen und drei Bälgen erbaut hat. — Sein Sohn, Johann Heinrich G., war Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden und starb hochbejahrt im J. 1777. Den weitverbreiteten Ruf, dessen er sich erfreute, hat er sich besonders durch Fabrikation von für die damalige Zeit sehr vorzüglichen Clavecins erworben. Sein ziemlich umfangreich gewordenes Geschäft übernahmen seine beiden Söhne Johann Gottfried G., geboren 1736 und Wilhelm G., geboren 1737 in Dresden, die auch den Titel als Hofinstrumentenmacher ererbten. Bis 1786 bauten sie ebenfalls hauptsächlich nur Claviere, dann aber auch Fortepianos, Flügel und Doppelflügel und zwar so erfolgreich, dass sie bis 1796 schon über 170 solcher Instrumente gefertigt und weithin versandt hatten. — Ihr Stiefbruder, ein dritter Sohn Joh. Heinrich G.'s, geboren 1749 zu Dresden, erlernte zwar gleichfalls beim Vater seine Kunst, errichtete aber nach dessen Tode eine Werkstätte für sich und baute von 1787 an Fortepianos aller Formen und Arten, die denen seiner Brüder in keiner Weise nachstanden, nur dass es ihm nicht gelang, einen auch nur annähernd so grossen Ruf sich zu erwerben.

Grädener, Karl G. P., bedeutender und geistvoller deutscher Componist,

besonders im Kammermusikstyle, geboren im J. 1812, wirkte lange Jahre hindurch in Hamburg als sehr geschätzter Dirigent und Musiklehrer, bis er 1862 einem Rufe nach Wien folgte, der ihn als Gesangsprofessor an das dortige Conservatorium zog. Diese Stellung gab er jedoch schon 1865 wieder auf, kehrte nach Hamburg zurück und verwaltete an der Stockhausen'schen Gesangs- und Musikschule bis zu deren Eingehen das Amt eines Lehrers der Harmonielehre. Im J. 1867 begründete er im Verein mit F. W. Grund, Direktor der Singakademie, den Hamburger Tonkünstlerverein, dem er die ersten Jahre hindurch als Präsident vorstand und noch gegenwärtig als Ehrenmitglied angehört. G.'s Ruf als Componist von Streichquartetten, Sinfonien, Ouvertüren, Clavierstücken, Liedern u. s. w., die zusammen über 50 Werke bilden, ist ein hervorragender, der besonders durch eine ausgeprägte individuelle und interessante Eigenthümlichkeit begründet ist. Erfindung und Melodik derselben weisen nicht gerade auf einen frei und frisch strömenden Tonquell hin, aber die Harmonik ist originell und geschickt verwendet und die Form mit selbstständiger Meisterschaft gehandhabt. Dass sich G.'s reiche Fantasie häufig in's Phantastische verliert, sich in Seltsamkeiten gern ergeht und dann spröde, herbe Tonbilder zu Tage fördert, hat der Eingänglichkeit seiner Werke bisher mehr geschadet wie genützt, obwohl die allgemeine Zeitrichtung es mit solchen Auswüchsen anderen Componisten gegenüber keineswegs so genau nimmt. G.'s achtbare Musikgesinnung documentiren auch folgende von ihm verfasste Schriften: »Bach und die Hamburger Bachgesellschaft. Ein Beitrag zur Kunstkritik« (Hamburg, 1856) und »Rede, gehalten zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Ludwig v. Beethoven's« (Hamburg, 1871). — Der Sohn G.'s, Hermann G., ein vorzüglicher Orgelspieler, folgt als Componist, wie die wenigen von ihm bisher veröffentlichten Arbeiten beweisen, den Spuren seines Vaters, der zugleich sein Lehrer war. Geboren 1843 zu Hamburg, ging er 1862 mit seinem Vater nach Wien und liess sich daselbst als Organist und Musiklehrer bleibend nieder. Bedeutende Werke dürften von ihm noch zu erwarten sein.

Gräf, Johann, ein wahrscheinlich zu Lobenstein ansässiger Orgelbauer aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in den Jahren von 1734 bis 1740 in der Michaelskirche daselbst unter Sorge's Direktion die Orgel mit 35 Stimmen und drei Manualen baute; die Disposition derselben giebt Adlung in seiner *Mus. mechan.* S. 251. †

Gräfe, Maria Magdalena, ein musikalisches Wunderkind des 18. Jahrhunderts, geboren 1754 zu Mainz, war Clavierspielerin und Harfenistin und soll als zehnjähriges Mädchen auf ihren Instrumenten, sowie in der freien Improvisation und allerlei Kunststückchen in Concerten Staunenerregendes geleistet haben. Mit behaglicher Breite ergeht sich hierüber, gestützt auf die Erzählungen im »neuen historischen Schauplatz« (Erfurt, 1764 S. 753), Gerber in seinem älteren Tonkünstlerlexikon. Nach 1764 ist von diesem frühreifen Talente nichts weiter gehört worden.

Gräfe, Johann Friedrich, musikgebildeter Dilettant, geboren 1711 zu Braunschweig, lebte anfangs zu Halle und Leipzig, später aber als herzogl. braunschweigischer Kammer- und Postrath wieder in seiner Vaterstadt. Seine gesellschaftliche wie musikalische Bildung und seine Talente, die ihn in seinen Tonsatzversuchen zu einer neuen Art der Liedercomposition, sowie zu andern Musikwerken führten, haben ihm eine, wenn auch zu seiner Zeit vielfach überschätzte Stellung unter den Gesangscomponisten angewiesen. G.'s gedruckte Werke sind folgende: Sammlungen von Oden mit Melodien (1. Theil, Halle, 1737; 2. Theil ebendas. 1739; 3. Theil, ebendas. 1741; 4. Theil, 1743); Oden und Schäfergedichte in Musik gesetzt (Leipzig, 1744); Sonnet: *Il trionfo della fedeltà*, in zwei Melodien gebracht und zugleich mit einer neuen Art Noten gedruckt (Leipzig, 1755); Fünfzig Psalme, Oden und geistliche Lieder mit Musik (Braunschweig, 1760); »*L'amour, Cantate par Destouches, mise en musique*« (Berlin, 1765; Hamburg, 1767); sechs geistliche Oden und Lieder in Melodien

gesetzt (Leipzig, 1762); Oden und Lieder des Herrn v. Hagedorn mit Melodien (1. Theil, 1767; 2. Theil, 1768); und viele Stücke im 13., 24., 28. und 50. Stück von Rich's musikalischem Vielerlei (Hamburg, 1770). Er starb am 7. Febr. 1787 zu Braunschweig. Ueber mangelnde Anerkennung bei seinen Zeitgenossen hatte sich G. nicht zu beklagen. Kritische Aeusserungen über die erstgenannte Oden-Sammlung, die seinen Ruf begründete, findet man in der Mitzler'schen Mus. Bibliothek, in Scheibe's krit. Musicus, in Marpurge's krit. Briefen und in E. O. Lindner's Gesch. des deutsch. Liedes im 18. Jahrh., in welchem letzteren Werke G. mit vorurtheilsfreiem Blick unmittelbare Wärme abgesprochen wird, an deren Stelle steife Phrasen, Claviergänge und tanzartige Weisen sich breit machen. †

Graefenhahn, Wolfgang Ludwig, Magister und Lehrer an dem Christian-Ernst-Collegium zu Baireuth, geboren 1719, gestorben 1767, veröffentlichte vier in diesem Institute gehaltene Reden unter dem Titel: »Wettstreit der Malerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst« (Bayreuth und Hof, 1746). Seine Rede über Musik, gehalten von einem gewissen Ferd. Ludw. Braun aus Weimar, befindet sich auch im 4. Bande der Mitzler'schen Bibliothek. †

Gräfenenthal, eine Familie von Organisten in Zwickau, als deren ältestes Glied Johann G., an der Catharinenkirche daselbst angestellt und 1547 gestorben, dem Namen nach bekannt ist. Sein muthmasslicher Enkel, Georg G., hatte dieselbe Stellung inne und starb im J. 1633. Der bekannteste Spross war Martin G., vielleicht der Vater des Vorigen, geboren 1532 und gestorben 1604, welcher 43 Jahre lang, nachdem er vorher kurfürstl. sächsischer Hofmusicus gewesen war, in Zwickau amtierte und zwar erst als Organist an der Catharinen- und später an der Marienkirche daselbst. Dessen Sohn, Christian G., latinisirt Graefinthalus, war der 16. der 53 Organisten, die 1596 zur Abnahme der Orgel in der Schlosskirche zu Grüningen berufen worden waren. Geboren 1571 zu Zwickau und von seinem Vater im Orgelspiel unterrichtet, vollendete er seine wissenschaftlichen wie musikalischen Studien zu Leipzig und wurde Organist zu Wittenberg, sodann 1594 Magister und 1613 Protonotarius des dortigen Hofgerichts und Schöppenstuhls. Er starb im J. 1634 zu Wittenberg. †

Graefesteln, Johann, Organist aus Erfurt, war der achte von den 53 zur Abnahme der Schlosskirchenorgel zu Grüningen 1596 berufenen Fachmänner. Vgl. Werkmeister, *Org. Gruning. rediv.* §. 11. †

Graeff, J. G., deutscher Flötist und Instrumentalcomponist, liess sich in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in London nieder und gab daselbst bei Clementi als op. 11 *Ouvertures in Parts* und 1799 als op. 12 *III Duets for the Pf. à 4 m.* heraus, Arbeiten, die sich durch Reinheit des Satzes auszeichnen sollen. †

Gräffer, Anton, deutscher Guitarrevirtuose und Componist für sein Instrument, geboren um 1780 in Wien, lebte in seiner Vaterstadt mit dem Titel eines Professors der Musik. Ausser verschiedenen Compositionen veröffentlichte er eine »Systematische Gitarreschule« und ein Fragment »Ueber Tonkunst, Sprache und Schrift« (Wien, 1830).

Graefin, Sophia Regina, eigentlich wohl Gräfe geheissen, dichtende und musicirende Dilettantin, war die Tochter eines Priesters in Leipzig. Wetzel sagt von ihr in seiner Liederhistorie Band I S. 340: »Sie habe die sonn- und festtäglichen Evangelia, nach denen anno 1714 *loco exordii* in der Predigt angeführten Sprüchen, in angenehme Melodien gebracht, welche ohne ihrem Bewusst, unter dem Titel gedruckt worden: Eines andächtigen Frauenzimmers S. R. G. ihrem Jesu im Glauben dargebrachtes Liebes-Opfer« (Leipzig, 1715). †

Graeser, Johann Christoph Gottfried, talentvoller Dilettant, geboren 1766 zu Arnstadt im Schwarzburg'schen, wählte zum Berufe den geistlichen Stand, starb jedoch schon 1790 auf Schloss Erbach als Hauslehrer und Candidat

des Predigtamtes. Von seinem tüchtigen musikalischen Können zeugen u... leichte geschmackvolle Claviersonaten, die 1786 zu Leipzig erschienen und denen bis Ende 1787 noch zwei andere Hefte folgten; ferner Gesänge mit Clavierbegleitung (Leipzig, 1785); sechs kleine und leichte Claviersonaten (Leipzig) und Claviersonaten mit obligater Violine (Dresden, 1793). Vgl. Hesse's »Nachrichten von schwarzburgischen Gelehrten«. — Ein anderer G., Johann Friedrich mit Vornamen, wirkte als Organist zu Breslau an der Maria-Magdalenakirche von 1791 an bis zu seinem Tode 1796, nachdem er seit 1757 Unterorganist an der St. Elisabethkirche daselbst gewesen war. Sein Spiel wurde als ein vorzügliches in ganz Schlesien gerühmt. Dass er auch Componist gewesen, ist nicht bekannt. †

Grätz, Joseph, ausgezeichneter deutscher Musiktheoretiker und Lehrer der Harmonie und Composition, geboren am 2. Decbr. 1760 zu Vohburg an der Donau in Baiern, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht im Kloster Rohr bei Abensberg. Nachdem er während der darauf folgenden Zeit seiner philosophischen und juristischen Studien zu Neuburg und Ingolstadt Organisten-dienste an den betreffenden Seminar- und Stadtkirchen geleistet, ging er nach einem Jahre juristischer Praxis beim Landgerichte zu Vohburg nach Salzburg, wo er durch den Unterricht Mich. Haydn's in seinem Entschlusse, sich ganz für die Musik zu bilden, befestigt wurde. Ein reicher Gönner ermöglichte es ihm, später auch noch die Unterweisungen Bertoni's in Venedig zu geniessen und die Städte Padua, Verona, Vicenza u. s. w. in Oberitalien zu besuchen. Im J. 1788 kehrte er in das bayerische Vaterland zurück und liess sich bleibend in München nieder, das er auch bis zu seinem Tode, welcher ihn am 17. Juli 1826 ganz unerwartet auf einem Spaziergange in Gestalt eines Schlaganfalls überraschte, nicht wieder verliess. Er hatte zwar den Titel eines Hofclaviermeisters, mit welchem aber keinerlei Obliegenheiten verbunden waren, wie er denn überhaupt seit seiner Rückkehr niemals ein Amt bekleidete. Als Componist war er so trocken und erfindungsarm, wie es nur ein eingefleischter Theoretiker sein kann. Beweise hierfür sind seine Messen, sein Oratorium »der Tod Jesu« und besonders seine Opern »das Gespenst mit der Trommel« und »Adelheid von Veltheim«, die bei der ersten Vorstellung schon vom Publikum für ungeniessbar erachtet wurden und durchfielen. Dagegen finden sich unter seinen Chorälen, Präludien, Versetten und anderen kleineren Kirchenstücken auch aner kennenswerthe Leistungen. Konnte er sich dadurch keinen Ruhm verschaffen, so genoss er desto ausgezeichnetere Hochschätzung und Anerkennung als Harmonie- und Compositionslehrer, und Männer wie K. Cannabich, Ett, Hoffmann, Ladurner, Lauska, Lindpaintner, Moralt u. v. A., schon zu Künstlern gereift, schlossen sich an ihn an und nahmen noch bei ihm Unterricht.

Graf, Johann, tüchtiger deutscher Violinist und Componist, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Nürnberg geboren, erhielt auf mehreren Instrumenten, insbesondere auf der Violine und in der Composition einen gründlichen Unterricht, wurde jung noch, Violinist im Orchester des sogenannten deutschen Hauses in Nürnberg und kam dann als Instructor und Musikmeister des Löffelholz'schen Regiments mit nach Ungarn. Mehrmaliger Aufenthalt in Wien, und der Verkehr mit anerkannten Meistern der Tonkunst daselbst förderte ihn noch ungemein. Darauf ward er 1718 kurfürstl. mainz'scher und fürstl. bamberg'scher Hofmusicus und erhielt endlich einen Ruf als Concertmeister an den Hof nach Rudolstadt, woselbst er um 1745 als Kapellmeister starb. Er hatte sechs Söhne, die er sämmtlich zu tüchtigen Musikern erzog; die beiden weiter unten folgenden haben sich aber ganz besonders ausgezeichnet. Von G.'s Compositionen führt Gerber 12 Sonaten für Violine und sechs Parthien für Streichquartett, gedruckt in Bamberg und Rudolstadt, als sehr bemerkenswerth und geschätzt auf. — Sein Sohn, Christian Ernst G. (auch unter dem Namen Christian Friedrich Graaf in Catalogen verzeichnet), geboren 1723 zu Rudolstadt, war der Schüler und auch der Nachfolger seines Vaters

im Kapellmeisteramte. Im J. 1762 jedoch erhielt er einen Ruf als königl. Kapellmeister nach dem Haag. Dort soll er 1802 gestorben sein, nachdem er kurz zuvor noch eines seiner Oratorien in der lutherischen Kirche daselbst aufgeführt hatte. Er war ein ebenso tüchtiger Violinist als fleissiger Componist. Namentlich in Holland sind zahlreiche Sinfonien, Ouvertüren und andere Orchesterwerke, ferner Clavier- und Violinsonaten, Variationen, Duos für verschiedene Instrumente, Gesänge, Lieder u. s. w. im Druck erschienen, mehr noch sind unveröffentlicht geblieben. Endlich gab er holländisch ein Lehrbuch heraus, betitelt: »Prüfung der Natur der Harmonie im Generalbasse, nebst Unterricht über eine kurze und regelmässige Bezifferung. Mit sechs Kupfer tafeln« (Haag). — Sein jüngster Bruder, Friedrich Hartmann (Hermann) G., geboren 1727 zu Rudolstadt, studirte bei seinem Vater Violine, Flöte und Tonsatz und beim Hofmusiker Küsemann von 1743 bis 1746 das Paukenspiel. Als Pauker trat er darnach in ein holländisches Regiment und gerieth bei Berg op Zoom in englische Kriegsgefangenschaft. Endlich auf freien Fuss gesetzt, verliess er England wieder und ging 1759 auf fünf Jahre nach Hamburg, wo er als Flötist und Componist so grosse Anerkennung fand, dass ihm Telemann's Stelle in Aussicht gestellt wurde. Er zog es jedoch vor, eine grosse Kunstreise durch England, Holland, Deutschland, die Schweiz und Italien zu machen und sich auf derselben ebenso sehr zu vervollkommen wie seinen Virtuosenruf auszubreiten. Von 1769 an war er unter Direktion seines Bruders als erster Flötist in der königl. Kapelle im Haag, folgte aber schon 1772 einem Rufe als Musikdirektor nach Augsburg. Sein Name als Componist von Flötenconcerten und anderen Stücken für dies Instrument, sowie des Oratoriums »die Sündfluth« war damals schon ein glänzender, und das in Augsburg componirte Oratorium »der verlorene Sohn« fand weit und breit die höchste Anerkennung, so dass ihm die Direktion der deutschen Oper in Wien 1779 eigens die Composition eines dramatischen Werkes übertrug. In Wien traf ihn die Einladung, die grossen Concerte der Saison von 1783 und 1784 in London zu dirigiren und für dieselbe grössere Arbeiten zu componiren. Reich belohnt und mit Erfolgen überhäuft, kehrte er unter dem Titel eines Kapellmeisters in sein früheres Amt nach Augsburg zurück. Dorthin sandte ihm die Universität Oxford 1789 das Doctordiplom nach, das ihm ohne vorangegangene Prüfung und mit Beiseitesetzung aller sonst üblichen Formalitäten ertheilt worden war. Seine Productivität war noch in seinen letzten Lebensjahren eine sehr bedeutende, und selbst die strenge Kritik kann an seinen gediegenen Werken, die, wenn sie in einer anderen Epoche, als der Mozart-Haydn'schen, entstanden wären, gewiss nachhaltiger gewirkt hätten, nichts auszusetzen finden. Hatte schon seine Cantate »*Invocation of Neptune and his attendant Nereids of Britannia*« in London einen beispiellosen Beifall gefunden, so dürfen sein 29. Psalm, die heroische Cantate »*Andromeda*« und eine andere »*die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*«, Gedicht von Ramler, sowie seine Quintette und Quartette als nicht minder vortreffliche Arbeiten nicht unbemerkt bleiben, wenn man in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zurücksteigt. G. selbst starb am 19. Aug. 1795 zu Augsburg.

Graff, Charlotte, geborene Böheim, s. Böheim.

Graff, Conrad, auch Graf geschrieben, einer der geschätztesten deutschen Clavierbauer der Neuzeit, geboren am 17. Novbr. 1782 (nicht 1783) zu Riedlingen im Württemberg'schen, erlernte das Tischlerhandwerk und begab sich als Geselle auf die übliche Wanderung in die Fremde. In Wien trat er 1799 in das neu errichtete Jäger-Freicorps, dem er vier Jahre lang angehörte, worauf er, verabschiedet, bei dem Clavierbauer Jac. Schelkle in Arbeit ging. Hier machte sich seine Befähigung für mechanische Arbeiten glänzend geltend und verschaffte ihm Gönner, so dass er sich schon 1804 selbst etabliren konnte. Sein rastloser Fleiss und seine unausgesetzt betriebenen Verbesserungsversuche brachten das Geschäft schnell in Schwung, und seine Fabrikate gehörten im

Verlaufe der Zeit wegen der Kraft, Fülle und des Gesangreichthums ihres Tones zu den von weit und breit her bestellten. Als k. k. Hof-Claviermacher starb er zu Wien am 18. März 1851.

Graff, Johann, deutscher Organist, Sohn eines Rektors zu Erfurt, bildete sich durch Selbststudien nach Pachelbl zu einem tüchtigen Clavier- und Orgelspieler heran, und verwaltete in seiner Geburtsstadt mehrere Organistenstellen nacheinander. Zuerst versah er den Dienst an der St. Thomas-, dann den an der Regler- und endlich den an der Kaufmannskirche daselbst, bis ihn 1694 der Drang, die Welt zu sehen, auf Reisen trieb. Längere Zeit hielt er sich zu Lüneburg bei Böhm auf, um die Compositionskunst zu studiren und kam endlich nach mannigfachen Erlebnissen nach Magdeburg, wo er die Organistenstelle an der St. Johanniskirche annahm, welcher er bis zu seinem 1709 erfolgten Tode vorstand. Er soll Orgel- und andere Instrumentalstücke componirt, aber nicht veröffentlicht haben. Von den ersteren besass Gerber einige im Manuscript. †

Graffigna, Achille, italienischer Operncomponist, geboren 1817 in der Lombardei, übernahm als Impresario die Direktion der italienischen Oper in Odessa, die er mit grossem Geschick, aber wechselndem Erfolge viele Jahre hindurch führte. Einige seiner dramatischen Compositionen sind auf dem Theater zu Odessa, theilweise mit grossem Beifall, von ihm zur Aufführung gebracht worden.

Graffus, Valentinus (oder *Greffus*), latinisirt aus Graff, ein bedeutender Lautenspieler aus Ungarn, der u. A. den ersten Theil eines Lehrbuchs »*harmoniarum musicarum in usum testudinis*« (Antwerpen, 1569) veröffentlichte. Vgl. Garzoni, »*Piazza universale*« *Discorso* 34 und Gesner's *Bibl. univ.* †

Graffe, ein deutscher Orgelbauer zu Wolfenbüttel, der unter anderen Werken 1706 zu Abtsbessingen im Fürstenthume Schwarzburg ein Werk von 18 Stimmen vollendete und aufstellte. †

Graganti, Filippo, vorzüglicher italienischer Guitarrevirtuose und Componist für sein Instrument, geboren 1767 zu Livorno, war von Jugend auf darauf bedacht gewesen, sich gründliche musiktheoretische Kenntnisse anzueignen und hatte bei Luchesi den Contrapunkt studirt. Der Guitarre wandte er seine Vorliebe zu, und er hat im Laufe der Zeit die engbeschriebenen Grenzen dieses Instruments bedeutend erweitert. Seit 1812 hat man von ihm nichts weiter gehört, jedoch befand er sich in diesem Jahre noch am Leben. Von seinen Compositionen sind, ausser Sonaten, Duos, Variationen, Uebungen u. s. w. für Guitarre, im Druck erschienen: Ein Quartett für zwei Gitarren, Violine und Clarinette; ein Sextett für Flöte, Violine, Clarinette, zwei Gitarren und Violoncello; ein Trio für drei Gitarren und ein solches für Guitarre, Flöte und Violine.

Graham, George F., schottischer Literat und Musikliebhaber, veröffentlichte u. A. einen Bericht über das erste grosse Musikfest zu Edinburg vom 30. Oktbr. bis 5. November 1815 nebst einer *Observation generale* über die Musik (Edinburg, 1816).

Grahl, Andreas Traugott, deutscher Sänger und Gesangcomponist, war in den Jahren von 1766 bis 1768 wahrscheinlich Akademiker zu Leipzig, that sich dort in verschiedenen stehenden Concerten als Tenorsänger hervor und veröffentlichte »Oden und Lieder« seiner Composition (Leipzig, 1779). — Ein anderer G., Friedrich Benjamin mit Vornamen, auch wohl der Jüngere genannt, gab eine erste Sammlung von zwölf Variationen für Clavier (Dresden, 1801) in den Druck, die zu bedeutenden Hoffnungen berechtigten, welche sich in der Folge nicht verwirklicht zu haben scheinen. †

Graichen, Abraham, deutscher Pianofortefabrikant, geboren 1826 im Altenburg'schen, lebt in Erfurt mit dem Titel eines herzogl. sachsen-meiningen'schen Hoflieferanten. Die von ihm verfertigten Pianinos besonders zeichnen sich durch solide, geschmackvolle Bauart und schönen Ton aus.

Graichen, Johann Jakob, deutscher Orgelbauer, der um 1725 bei G. H. Trost seine Kunst erlernte, starb als fürstlich brandenburg-kulmbach'scher privilegirter Orgelbauer im J. 1760 und hat sich in seiner Zeit durch den Bau eines Werkes mit 16 Stimmen zu Lichtenberg, das er am 3. Juni 1759 vollendete, so wie vieler anderen zu Kulmbach, Neustadt, Berg, Trebgast, Bischofsgrün und Wirsberg einen Ruf gemacht. Die Disposition dieser Werke zeugt jedoch, wie Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 nachweist, nicht eben für ein namhaftes Verdienst. †

Grain, du, vermuthlich identisch mit Johann du G., war von 1737 bis 1739 Sänger und Componist an der evangelischen Hauptkirche zu St. Marien in Elbing. Unter letzterem Namen ist besonders eine 1737 geschriebene Passionsmusik bekannt, die bis in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts hinein in Danzig alljährlich aufgeführt wurde. Unter dem Namen du G. sind 1746 zum Danziger Choralbuche 26 neue Melodien gesetzt worden, welche jedoch nicht gedruckt erschienen. †

Grainville, Jean Baptiste Christoph, musikgelehrter französischer Dilettant, um 1760 zu Rouen geboren, war als Parlamentsadvocat in seiner Vaterstadt angestellt. Eine musikalische Dissertation von ihm, betitelt: »*Sur les différents rythmes employés par les poètes dramatiques grecs*« zeugt von grosser Gelehrtheit auf diesem Wissensfelde.

Grāma-gīya-gāna (indisch) heisst der erste der zwei Theile der *Sāma-Veda* (s. d.), welcher nur alte Gesänge der Braminen enthält, wozu die Töne notirt sind. Die Aufzeichnung dieses Buches und der Melodien soll, wie behauptet wird, im 14. Jahrhundert v. Chr. stattgefunden haben, wofür darin erwähnte Constellationen der Sterne Zeugnis ablegen sollen. 2.

Gramaye, Johann Baptist, belgischer Historiker, geboren zu Antwerpen, wirkte als juristischer Professor zu Löwen und Historiograph der Niederlande. Auf einer Reise starb er zu Lübeck im J. 1635. Nach Forkel's Vermuthung ist eine von Franc. Swertius in seiner *Athen. belg.* G. zugeschriebene Schrift: »*De musica latina, graeca, maurica et instrumentis barbaricis*«, dessen *Lexicon mauricum* oder dessen *Africa illustrata, libr. X* entlehnt. Vgl. Gerber, Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. †

Grammatik der Tonsprache, musikalische Grammatik etc. bedeutet im weitesten Sinne die Mittheilung und Begründung derjenigen Regeln und Gesetze, die der praktische Tonkünstler, sei er nun Componist oder blos reproducirender Künstler, bei Ausübung seiner Kunst zu beachten hat. In diesem allgemeinen Sinne wird indessen für diesen Ausdruck in der Regel lieber der Ausdruck »Technik« (s. d.) gesetzt; die Gr. gilt dann nur als ein besonderer Theil der Technik, während diese letztere, als einer der Haupttheile der musikalischen Wissenschaften, der »musikalischen Aesthetik« (s. Philosophie der Kunst) gegenüber gestellt wird. In diesem engeren Sinne versteht man unter Gr. »den Inbegriff der Regeln, nach welchen die Töne und Accorde richtig aneinander gereiht und mit einander verbunden werden müssen«. (Gatty, »Lexikon«). Man zählt dann zu ihr: die »Propädeutik« oder Vorschule, nebst Zeichenlehre (»Semiotik«), die »Harmonik«, »Melodik«, »Rhythmik« und »Metrik«. Ausserdem gehört hierher auch noch die »musikalische Orthographie« (s. d.) oder die Lehre, wie man bei schriftlicher Darstellung die grammatische Richtigkeit zum Ausdrucke bringt. Weit enger fasst den Begriff Gr. noch G. W. Fink, der eine »Musikalische Grammatik« (Leipzig, G. Wigand) geschrieben hat. Er will in dieser »Musikal. Gr.« nichts geben, »als die schlechthin nothwendige Wissenschaft, die für jeden Musikfreund, der die Kunst auf irgend eine Weise ausüben will, gehört«, »die ganz unumgänglichen Kenntnisse, die für alle Ausüber der Tonkunst unserer Zeit Bedürfniss sind« (s. a. a. O. S. 11). Er gebraucht den Ausdruck also etwa gleichbedeutend mit »Allgemeine Musiklehre« (s. d.). — In ganz anderem, aber ebenfalls engerem Sinne gebraucht G. Weber den Ausdruck Gr. Er definirt ihn folgendermassen: »Das erste,

und gewissermaassen unterste Erforderniss, beim Verbinden von Tönen und der Bildung eines musikalischen Satzes, ist, dass er vor allem nicht übel, nicht gehörwidrig klinge; sondern dass dem Gehörsinne nur möglichst wohlgefällige Tonverbindungen dargeboten werden. Es ist dieses ungefähr eben so, wie es das erste und unterste Erforderniss der Rede- oder der Dichtkunst ist, Sprachfehler zu vermeiden. Dieser Theil der Tonsatzlehre, welcher blos das technisch oder grammatikalisch Richtige der Tonverbindungen, blos die Reinheit der Tonsprache beabsichtigt, heisst eben darum Lehre vom reinen Satze, oder auch Grammatik der Tonsprache, der Tonsetzkunst; sie beschäftigt sich mit den Gesetzen, nach welchen Töne, gleichsam als musikalische Buchstaben oder Sprachlaute, sich zu Sylben, diese zu Worten, und Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinne (*sensus*) gestalten. (G. Weber, »Versuch einer geordn. Theorie«, I. §. X.). — Bei andern Tonlehrern ist der Ausdruck Gr. weniger im Gebrauche. Sie setzen dafür — je nach ihrem Standpunkte — Ausdrücke wie: »Contrapunktische Regeln« oder kurz »Contrapunkt«, »Lehre vom reinen Satze«, »Harmonie- und Modulationslehre«, »Generalbasslehre« u. dergl., von denen aber keiner den Begriff Gr. vollkommen deckt. — Neben der Gr. zählt G. Weber dann zur Technik der Tonsetzkunst noch »die Lehre vom sogenannten doppelten Contrapunkte, von Fuge und Canon und was dahin einschlägt, so wie auch die von der Anlage und Gestaltung der Tonstücke im Ganzen«, ferner der Instrumentationslehre und die Lehre vom Vocalsatze, zu der auch die Lehren »von der richtigen Betonung oder Accentuation, von Scansion und Declamation« gehören. Es scheint mir, als sei der Begriff Gr. in diesem Sinne am richtigsten angewendet; werden ja doch auch in der Sprache weder das mechanische Lesen und was dazu gehört, noch auch die ebenfalls rein zum Technischen gehörigen Lehren von der Scansion, vom Versbau, vom Reime, von der Form der Dichtungen u. s. f., zur Gr. gerechnet. — Die »musikalische Gr.« hat — theils durch die Entwicklung der Tonkunst, theils auch durch das Fortschreiten der Wissenschaft überhaupt — in Beziehung auf ihre Tendenz, auf Inhalt und Umfang ihrer Regeln und Gesetze u. s. f., im Laufe der Jahrhunderte gar mancherlei Wandlungen durchmachen müssen. In der Blüthezeit des Contrapunktes galten die contrapunktischen Regeln als über jede Kritik erhaben und unbedingt gültig. Dagegen erklärt schon Andr. Werckmeister in seinem »*Cribrum musicum*« (Quedlinburg und Leipzig, 1700) S. 34: »Alles ist gut, wenn es recht und zu bequemer Zeit gemacht wird« und S. 9: »Ich gestehe zwar gerne, dass die Regeln, so die lieben Alten in der Musikalischen Composition gegeben, nicht allemahl können in acht genommen werden, sonderlich in Setzung vieler Stimmen«. »Ja ich gestehe gerne, dass die Regeln zum Theil gar nichts nütze, und unnöthig seyn«. Er fügt aber zu: »Jedoch siehet man wie vorsichtig die Alten in Bauung der *harmonia* gewesen sind. Und deswegen müssen sich die Ignoranten nicht etwa einbilden, als wäre es gleichviel, man könnte setzen was einem seine phantasey dictirte. Ach nein! man muss den Grund nicht zerreißen, es kan ein Ding wohl gebessert werden«. »Wer die Grundsätze verstehet, der wird sie auch wohl in acht nehmen, und hoch aestimiren, hiedurch wird auch die Musik, und derer Cultores hochgehalten werden, denn hierinnen steckt der Unterscheid der Bierfiedler, Stümpler, und aller rechtschaffenen Musicorum, und Componisten«. — Was man in neuerer Zeit über die Gültigkeit grammatischer Regeln denkt, wurde schon in den speciellen Artikeln (Auflösung, Consonanz und Dissonanz, Fortschreitung etc.) mitgetheilt. — In Beziehung auf Inhalt und Umfang beschränkt sich die Gr. der alten Contrapunktisten im Wesentlichen auf die Gesetze gegen die Octaven- und Quintenparallelen, den unharmonischen Querstand und den Tritonus (s. d.) und auf die Lehren von der Anwendung und Fortschreitung dissonirender Intervalle. G. Weber dagegen bedarf zur Darstellung der »Grammatik« der Tonsetzkunst schon 4 voller Bände, ohne indessen erschöpfend sein zu können. Näheres hierüber wolle man nachlesen unter »Har-

monie- und Modulationslehre«, »Rhythmik«, »Regeln des Contrapunktes« und in den dort genannten Specialartikeln. — Ueber die Wichtigkeit der musikalischen Gr. für die Tonkunst selbst sind die Ansichten zu verschiedenen Zeiten ebenfalls sehr verschieden gewesen. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts galten die contrapunktischen Regeln für das A und O der musikalischen Kritik, und die Kenntniss derselben unterschied den wirklichen Musiker von dem blossen Sänger (Cantor) oder Instrumentalisten. Und dieser Unterschied galt als sehr bedeutend. Sätze, wie die folgenden, finden sich in musikalischen Schriftstellern gar nicht selten: »*Non è minor distanza trà 'l Musico e'l Cantore, che trà 'l Podestà e il Banditore.*« »*Tale differenza trà 'l Musico ed il Cantore, quale è trà la luce e le tenebre.*« Zwischen einem gebildeten Musiker und einem blossen Sänger fand man also einen grösseren Unterschied, als zwischen einem Fürsten und einem Landstreicher, als zwischen Licht und Finsterniss. »Das ist starck«, fügt Matheson, der diese Aussprüche in §. 92 seiner »Grossen Generalbassschule« mittheilt, hinzu. »Wiewohl es hat diesen Unterscheid Guido Aretinus selbst schon zu machen gewusst«. Noch drastischer drückt sich Andr. Werckmeister in seinem schon genannten »Musikalischen Siebe« aus. »Es reicht zwar lange nicht hin, wenn ein Componist nur den Progressum zweier Quinten, und zweier Octaven in zween Stimmen zu vermeiden weiss: oder dass er die *relationes-non-harmonicas inusitatas* etlichermassen zu fliehen weiss: gewiss es gehöret mehr darzu«. »Wer eine reine geschickte *harmoniam* setzen will, der muss die Nase auch in die guten *Autores*, sowohl *theoreticos*, als *practicos*, hängen«. (S. 2). »Ich halte einen Strohschneider und Besenbinder, der die *rationes* über seine Handthierung vorzubringen weiss, viel klüger, als einen solchen unbesonnenen *Musicafter*, der nur nach seinem Gänse-Gehirne hinsetzet, was seiner Phantasterey gut deucht«. (S. 22). »Es setzet zwar auch offte ein guter Componist etwas ungewöhnliches aus gutem Grunde und Ursachen, welches einem Incipienten nicht anstehet; darum muss ein Incipiente nicht alles nachäffen, sondern alles mit Bedacht und mit gutem Grunde zu behaupten wissen«. (S. 25). »Es gehet manchen wie jenem Affen, der den Holtzhacker imitiret und Holtz hauen wollte, als er aber die Griffe nicht recht wusste, klemmete er sich, und gerieth in grossen Schimpff«. (S. 12). »Er sage mir mein Freund! ob andere vermeinte *Musici*, die da keine *rationes* über ihre selbst zusammengeflückte *harmoniam* zu führen wissen, besser und höher zu aestimiren als Schäffer-Knechte? Ich kan sie nicht besser schätzen. Denn ein solcher Schaffs-Knecht hat seinen natürlichen, ja bissweilen einen schärffern Verstand, als ein andrer, und ein solcher *Musicafter* kan nicht anders urtheilen als ein Schaffs-Knecht, wo er nicht vorher auf die *fundamenta*, so in der Natur gegründet seyn, gewiesen wird, und darauf sein Music-Wesen bauet. Herr Printz nennet solche Leute in seinem »Satyrischen Componisten« (vollständige Ausgabe: Dresden und Leipzig, 1696): Pfeiffhanss, Bocksmerten, Schergeiger, Leyermatz u. s. w. O diese Gesellschaft erstrecket sich sehr weit, ob sich schon mancher nicht einbildet!« (S. 29). — Die Verstösse gegen die Gesetze der Grammatik erhalten dem entsprechend ebenso drastische Benennungen: »Rossquinten«, »Kuh-octaven«, »Sauquarten«, »Lämmertertien«, »Kälbersexten«, von »denen einem genau die Ohren platzen möchten«. (a. a. O. S. 23). — Das hohe Ansehen, in welchem die musikalische Gr. seiner Zeit gestanden hat, ist im Laufe der Zeit gänzlich geschwunden. Jetzt steht diese Wissenschaft sogar bei Vielen arg im Verruf. So theilte mir der Direktor eines grossen Conservatoriums als eine bei seiner langjährigen Thätigkeit gemachte Erfahrung mit, dass theoretischer Unterricht sehr, sehr selten verlangt werde. Aus dem Munde eines »Kapellmeisters« musste ich einst die Aeusserung vernehmen: »Wir Musiker von Gottes Gnaden haben uns um die graue Theorie nicht zu kümmern«. Es ist daher gar nicht zu verwundern, dass selbst Sänger und Instrumentalisten von grossem Rufe, von den Dilettanten ganz zu schweigen, meist keine blasse Ahnung von dem haben, was man Gr. nennt; ja selbst die meisten Componisten halten das

Studium der Harmonie, des Contrapunktes, der Imitation etc. für vollkommen überflüssig. »Kann man sich doch heute den Ruf grosser Wissenschaftlichkeit erwerben durch Kenntnisse, die noch im Anfange dieses Jahrhunderts jeder Musiker besitzen musste, der sich nur einigermaassen über das Niveau eines »Handwerkers« erheben wollte«. (S. des Verf. »Elementarbuch«, Berlin, R. Oppenheim, S. IV.). — Dem gegenüber möge zum Vortrage der Nutzenanwendung nochmals Andr. Werckmeister (a. a. O. S. 35) das Wort erhalten: »Würde nun die Music allemahl nach ihren in der Natur gegründeten Sätzen eingerichtet, und practiciret, gewiss, sie wolte aller Welt angenehmer sein, und dahero besser aestimiret werden, auch bessern effect erreichen. Es würden die Ignoranten auch eines bessern sich besinnen, und ihre Calumnien, nicht so leichtfertig gegen andere heraus giessen«. Otto Tiersch.

Grammatischer Accent (latein: *accentus grammaticus*), s. Accent.

Grammont, Madame de, geborene Renaud d'Allen, gute Clavierspielerin und Dilettantin, geboren 1790 zu Paris, veröffentlichte Clavierstücke leichten Gehalts, besonders Variationen, dann auch Romanzen ihrer Composition, die eine Zeit lang ihr Publikum fanden.

Gramont, Henri de, Professor des Gesangs am grossen Seminar zu Paris, geboren 1808 daselbst, liess eine »*Méthode du chant*« (Paris, 1845) erscheinen, welche die Elementargrundsätze für die Pflege des guten Gesangs enthält.

Grams, Anton, ein vorzüglicher Contrabassist, geboren am 29. Oktbr. 1752 zu Markersdorf in Böhmen, war ein Schüler des zu Prag lebenden Contrabassisten Natter, dessen Sonorität des Tons, Klarheit und Fertigkeit des Vortrags er sich ganz zu eigen machte. Als Virtuose seines Instruments wohl angesehen, führte er in Prag mit wechselndem Glücke zugleich die Direktion des kleinen Hyberner-Theaters, in welchem die sonntäglichen Nachmittagsvorstellungen von Lust-, Schau- und Singspielen in slavischer Sprache stattfanden. Auf Abt Vogler's Empfehlung kam G. nach Wien, zuerst an das Schikaneder'sche Theater und später in das Hofoperntheater-Orchester. Er starb hochbetagt am 1. Mai 1823 zu Wien. †

Granara, Antonio, italienischer Operncomponist, geboren 1809 zu Genua, vollendete seine musikalischen Studien zu Novara bei Generali und debütierte überaus erfolgreich 1832 mit der für seine Vaterstadt geschriebenen Oper »*Elisa di Montaltieris*«. Dieser folgten 1836 für Venedig »*Giovanna di Napoli*« und »*Un' avventura teatrale*«. Seitdem scheint er vom öffentlichen Schauplatze wieder abgetreten zu sein.

Granata, Giovanni Battista, berühmter italienischer Guitarrevirtuose und Componist für sein Instrument, geboren zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Bologna, veröffentlichte im J. 1659: »*Soavi concerti di Sonate musicale per la chitarra spagnuola*« in mehreren Büchern.

Grancini, Michele Angelo, einer der hervorragenden italienischen Componisten des 16. Jahrhunderts, dessen Geburts- und Todesjahr nicht mehr bekannt, war schon in seinem 17. Lebensjahre als Organist der Kirche *del paradiso* zu Mailand angestellt und gab in dieser Zeit auch seine ersten Compositionen, mehrstimmige Madrigale, heraus. Später wurde er Domorganist und endlich sogar Domkapellmeister daselbst, welche Stellung er seinen ausserordentlichen Kenntnissen verdankte, die ihm einen besonderen Dispens von der Vorschrift des heiligen Karl Borromäus (1566) erwirkten, dass nur Unverheirathete dies Kapellmeisteramt bekleiden durften. Picinelli führt in seinem *Ateneo dei letterati milanesi* S. 425 von G.'s Werken 28 Nummern auf, die im Druck erschienen sind und in Messen, Motetten, Psalmen, Madrigalen und Canzonetten bestehen.

Grancino, oder Granzino, eine Familie vortrefflicher und geschickter italienischer Geigenbauer, deren ältestes Glied Giovanni G. ist, der etwa von 1615 bis 1632 in Mailand meist Altviolen und Violoncelli fertigte. — Ein Abkömmling von ihm ist Paolo G. Derselbe hatte die Unterweisung Amati's in Cremona genossen und wirkte darnach selbstständig in seinem Fache in der

zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Mailand. Seine Kunst vererbte er auf zwei Söhne, Giovanni G. und Giovanni Battista G., welche gemeinschaftlich die Arbeiten ihres Vaters um 1690 aufnahmen und bis gegen 1710 fortführten. Der Letztere war überdies ein guter Violoncellovirtuose und Contrabassist. Das Geschäft der beiden Brüder übernahm um die zuletzt genannte Zeit Francesco G., der Sohn Giovanni's, welcher bis 1746 als Instrumentenmacher in Mailand thätig war, worauf der Name G. in diesem Zweige der Kunst, in welchem er dem der Straduari's fast gleich geachtet wurde, nicht mehr vorkommt.

Grand (französ.; ital.: *grande*), gross. Grand barré, s. Capotasto. — *G. jeu* französ. Orgelterminus für Volles Werk.

Grand, Monsieur le, s. Couperin (François) und Legrand.

Grandfond, Eugène, französischer Componist, geboren im Febr. 1786 zu Compiègne, widmete sich zuerst und zwar auf dem Collège zu Vernon wissenschaftlichen Studien, wurde aber dann Zögling des Pariser Conservatoriums und daselbst von R. Kreutzer im Violinspiel und von Berton in der Harmonielehre unterrichtet. Im J. 1809 trat er als zweiter Orchesterchef an die Spitze des Theaterorchesters zu Versailles und brachte ein Jahr später seine einaktige Oper »*Monsieur Desbosquets*« an der *Opéra comique* in Paris zur Aufführung, welche jedoch keinerlei Erfolg hatte. Bekannter wurde er durch Romanzen, die er vielfach veröffentlichte. Im Manuscript hinterliess er auch Violinconcerte.

Grandi, Alessandro, einer der geschicktesten italienischen Kirchentonsetzer des 17. Jahrhunderts, aus Sicilien gebürtig, war zuerst Kapellmeister an der Kathedrale zu Rimini, dann um 1640 an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Bergamo. Sein Todes- ist ebenso wie sein Geburtsjahr unbekannt. Zahlreiche Werke von ihm, als Messen, Motetten, Psalme Cantaten und Arien erschienen in der Zeit von 1619 bis 1640 gedruckt; die Sammlung »*Corolla missarum*« von Domfridus enthält gleichfalls einige Stücke von ihm. — Sein Zeitgenosse war Vincenzo G., am 28. Octbr. 1605 zu Monte Albotto geboren, der unter Paul V. als Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom fungirte und fünf- und achtstimmige Antiphonen, sowie achtstimmige Psalme veröffentlicht hat.

Grandi, Guido, musikgelehrter italienischer Geistlicher, geboren zu Cremona 1671 und gestorben am 4. Juli 1742 zu Pisa als Abt und Generalvisitator des Camaldulenserordens daselbst, hat sich durch mehrere die Theorie der Musik behandelnde Werke einen Namen gemacht. Das bekannteste derselben ist das in seinem zwanzigsten Jahre geschriebene Buch »von der Theorie der Musik«. Eine englisch in Form eines Briefes erschienene Abhandlung, »*Of the nature and property of sons*«, die unter dem Namen Dr. G. in den *Philosophical transact. vol. XXVI*, Nr. 319 p. 270 sich befindet, scheint eine Uebersetzung aus dem zuerst angeführten Buche zu sein. †

Grandioso (ital.), eine auf Styl oder Vortrag gehende Bezeichnung in der Bedeutung grossartig, prächtig.

Grandis da Monte Albotto, Vincenzo, s. Grandi.

Grandval, Nicolas Ragot de, französischer Tonkünstler, geboren 1676 zu Paris, war zuerst Musikdirektor und wahrscheinlich auch Schauspieler und Sänger bei einer die Provinzstädte bereisenden Bühnengesellschaft, für die er *Divertissements* dichtete und componirte. Nach langem Wanderleben liess er sich als Organist in Paris anstellen und starb daselbst am 16. Novbr. 1753. Von seinen Arbeiten sind bekannt geblieben: eine Schrift »*Essai sur le bon goût en musique*« (Paris, 1732) und ein erstes Buch Cantaten (Paris, 1728). — Der gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts berühmte Schauspieler G. an der *Comédie-française* zu Paris war ein Sohn von ihm.

Graneiro, corrumpt für Grancino (s. d.).

Granger, James oder John, Vicar von Shiplake zu Oxford, starb als

solcher 1776. Er hat sich durch sein Werk: »*A Biographical History of England, from Egbert the Great to the Revolution etc.*« (4 Bde., London, 1769), das u. A. von 36 englischen Tonkünstlern und Musikgelehrten die Bildnisse und Lebensbeschreibungen enthält, welche Forkel in seiner Literatur namentlich aufführt, um die Musikgeschichte verdient gemacht. †

Granl, Aloisio, italienischer Instrumentalmusiker des 17. Jahrhunderts, war bei der republikanischen Kapelle zu Venedig angestellt und gab *Sonate concertate a 5 voci* seiner Composition heraus. †

Granier, Louis, französischer Componist, geboren 1740 zu Toulouse, machte daselbst seine musikalischen Studien und war noch fast ein Jüngling, als man ihm schon die Direktion des Opernorchesters zu Bordeaux übertrug. Nebenbei pflegte er besonders das Violinspiel, in welchem er auch schliesslich eine solche Virtuosität erlangte, dass man weithin seine Kunst rühmte. Dieser Ruf verschaffte ihm die Stellung eines ersten Violinisten und Vorspielers im Theaterorchester des Herzogs von Lothringen zu Brüssel. In dieser Stellung machte er sich durch die Composition der Chöre zu Racine's »*Athalie*« einen guten Namen und bildete dort, sowie seit 1767 als königl. Kammermusiker zu Paris auch mehrere später geachtete Violinvirtuosen aus, von denen besonders Trial namhaft hervortrat. Ausserdem schuf er in den siebziger Jahren noch mehrere Ballets und Divertissements, sowie gemeinschaftlich mit Berton dem Aelteren die Opern »*Belléophon*« und »*Théonis*«, die sich eines lebhaften Beifalls erfreuten, ihn fast zum Tageshelden in Paris machten und 1780 zur Stellung eines Inspectors des Operntheaters daselbst verhalfen. Im J. 1787 zog er sich mit Pension in seine Vaterstadt zurück und starb daselbst im J. 1800. Ausser den schon aufgeführten Werken sind auch Sonaten und andere Stücke für Violine von ihm erschienen. — Ein älterer Zeitgenosse G.'s war François G., Mitglied der Akademie der schönen Künste zu Paris, welcher als op. 1 sechs Violoncellsolos seiner Composition (Paris, 1754) herausgab. — Ein Matthias G. war ums Jahr 1564 Kammermusiker und Violonbassspieler des Königs Karl IX. von Frankreich und soll viele Kirchensachen und andere musikalische Arbeiten haben drucken lassen, die meist der Königin Magaretha zugeeignet waren. Derselbe starb um 1600 zu Paris. †

Granjon, Robert, französischer Componist des 16. Jahrhunderts, hat seinen Namen dadurch erhalten, dass er 1586 als einer der Ersten eine Passionsmusik nach den Worten der vier Evangelisten componirt hat.

Granom, ein (wahrscheinlich englischer) adliger Musikdilettant, der auf der Flöte eine grosse Fertigkeit besass und 1760 als op. 1. zu London sechs Flötensolos, sowie alsbald hierauf sechs Flötentrios seiner Composition veröffentlichte. Fünfzig Jahre später erschien von ihm auch noch ein »*Dictionnaire des musiciens*« (Paris, 1810).

Granzin, Louis, gründlich gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren um 1810 zu Halle an der Saale, begann und vollendete daselbst, besonders unter Naue und Niemeyer, eingehende Musikstudien, kam zuerst als Cantor und Musiklehrer der Stadtschule nach Marienwerder und von dort 1840 als Organist nach Danzig. In einem zur Aufführung gelangten Oratorium »*Tobias*«, sowie in Kirchen- und Schulcompositionen, Liedern u. s. w. hat er von einer aussergewöhnlichen Befähigung Zeugniß abgelegt. Ebenso enthält die Leipziger Allgemeine Musikzeitung einige treffliche Artikel aus seiner Feder.

Graphäus, Hieronymus, deutscher Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zu Nürnberg geboren und ebendasselbst im J. 1556 gestorben, veröffentlichte u. A. eine »*Missa tredicino quatuor vocum*« (Nürnberg, 1530). — Ein Zeitgenosse gleichen Namens, bekannt auch unter dem lateinischen Gelehrtennamen Cornelius Scribonius, wird von Walther als ebenso vortrefflicher Redner, Dichter, wie Musiker bezeichnet. Geboren 1482 im Flandrischen, starb derselbe am 19. Decbr. 1558 als Archivarius und Rathssecretair zu Antwerpen.

Grapp, ein deutscher Orgelbauer im Anspach'schen, der nach Sponsel, Orgelhistorie S. 120 in Gemeinschaft mit Prediger 1694 das Werk in der Stadtkirche zu Anspach, welches 26 klingende Stimmen, zwei Manuale und Pedal besass, für 6000 Gulden vollendete. †

Gras, Julie Aimée, geborene Dorus (s. d.).

Grasemann, Karl Friedrich Eduard, trefflicher deutscher Waldhornist, geboren am 3. Decbr. 1819 zu Berlin, trat 1838 in das Musikcorps des Garde-Schützen-Bataillons und 1845 in das des Kaiser Alexander-Regiments daselbst. Im J. 1847 erhielt er die Anstellung als Kammermusiker in der königl. Kapelle, auf welchem Posten er noch gegenwärtig thätig ist.

Grassbach, Valentin, ein musikkundiger Theologe, findet in älteren Wörterbüchern Erwähnung, weil er als Student zu Jena eine von ihm gesetzte Composition des fünften Verses aus dem 62. Capitel des Jesaias (Jena, 1622) veröffentlichte, die er zur Hochzeitfeier eines Georg Heinrich von Raschau bestimmt hatte. Auch Compositionen von anderen Versen aus dem Jesaias werden ihm zugeschrieben. †

Grasse, Balthasar, deutscher Orgelbauer zu Breslau, vollendete zu Habelschwerdt im J. 1612 ein Werk mit 24 Stimmen, zwei Manualen und Pedal. Vgl. Breslauische Nachrichten von Organisten S. 44. †

Grasser, eines Bauern Sohn, war zur Zeit Orlando di Lasso's Mitglied der Münchener Hofkapelle und seiner tiefen Bassstimme wegen berühmt. Vgl. Praetorius, Synt. mus. T. II p. 17. †

Grasset, Jean Jacques, vorzüglicher französischer Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, wurde um 1769 zu Paris geboren und erhielt von Berthame einen gediegenen Unterricht auf dem von ihm gewählten Instrumente. Die Revolutionsstürme zwangen ihn wie so viele Künstler, in die Armee einzutreten, mit welcher er die italienischen und deutschen Feldzüge mitmachte. Erst im J. 1800 wurde er entlassen und kehrte nach Paris zurück, wo er auch unter mehreren Mitbewerbern alsbald die durch Gavinié's Tod erledigte Stelle eines Professors für das Violinspiel am Conservatorium erhielt und sich auch später häufig öffentlich hören liess. Ausserdem wurde er Violinist im Orchester der Grossen Oper und dirigierte 1802 die Concerte in der Rue Clery. Nach Bruni's Abgange von der italienischen Oper erhielt G. dessen Musikdirektorstelle und hatte dieselbe unter verschiedenen Unternehmern beinahe 25 Jahre hindurch, bis 1829, inne, in welchem Jahre er sich zurückzog. Als Componist zeichnete sich G. durch anmuthigen und geschmackvollen Styl aus. Man hat von ihm drei Violinconcerte, viele Violinduos und *Airs variés* für eine und zwei Violinen und als op. 3 auch eine Sonate für Pianoforte und Violine.

Grasseyement oder *parler gras* (franz.) nennen die Franzosen die affectirte, übertriebene und, da mit der Kehle erzeugt, fehlerhafte Aussprache des *R* in der Rede oder im Gesange (z. B. *Rrrrorrate coeli, grrrand ciel etc*), womit manche, besonders Pariser Sänger und Schauspieler coquettiren. Im Deutschen hat man keinen besondern Kunstaussdruck dafür.

Grassi, ein ziemlich häufig vorkommender Name italienischer Tonkünstler und besonders Sänger, dessen für die Musikgeschichte bedeutendste Träger sind: 1) Bernardo Pasquino G., ein Sänger aus Mantua, wurde 1616 mit 360 Thalern Gehalt in die Kapelle des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg gezogen und sang noch 1655, wo er als Tenorist in den Diensten des deutschen Kaisers Ferdinand III. zu Wien stand. — 2) Cecilia G., s. Bach (Johann Christian). — 3) Francesco G., war zu Ende des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche *San Giacomo degli Spagnuoli* und darnach an der des heiligen Kindes Jesus zu Rom. Er hat mehrere Kirchengesänge zu vier und acht Stimmen im Manuscript hinterlassen, von denen sich ein in contrapunktischer Hinsicht interessantes, auf 21 Blätter geschriebenes achttimmiges Miserere in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet. Ein Orato-

rium seiner Composition: »*Il trionfo de' giusti*« führte G. noch selbst im Jahre 1701 in der Kirche *della pietà* zu Rom auf. — 4) Luigi G., ein berühmter Tenorsänger aus Rom, kam 1766 nach Deutschland und wurde 1768 für die königl. Oper in Berlin engagirt, der er ununterbrochen fast zwanzig Jahre hindurch angehörte. Nach eingetretener Invalidität setzte ihm König Friedrich Wilhelm II. 1788 eine Jahrespension von 500 Thalern aus, mit der sich G. nach Pisa zurückzog. Dort beschäftigte er sich künstlerisch mit der Composition von kleineren Clavierstücken im Tagesgeschmacke (meist Variationen über beliebte Operntheimen) und starb daselbst im J. 1807. — 5) Maddalena G., eine geschätzte Opernsängerin, um 1780 zu Parma geboren, erlernte Gesang und überhaupt Musik bei Toscani und debütierte 1806 auf der Opernbühne ihrer Geburtsstadt. Von da an sang sie noch eine Reihe von Jahren mit vielem Erfolge auch auf anderen Theatern ihres Vaterlandes.

Grassine, Francesco Maria, italienischer Tonsetzer aus dem 17. Jahrhundert, von dessen Compositionen noch zwei- bis fünfstimmige Motetten übrig geblieben sind.

Grassineau, Jacques (James), englischer Musikliterat, von französischen Eltern um 1715 zu London geboren, erhielt eine tüchtige wissenschaftliche Bildung und trieb dilettirend auch Musik. Herangewachsen übernahm er eine Secretairsstelle, zuerst bei einem Apotheker, dann beim Dr. Pepusch, der ihn die von Meibom lateinisch herausgegebenen Schriften der griechischen Musikschriststeller in's Englische übersetzen liess. Hierauf übertrug ihm Pepusch die Uebersetzung von Brossard's »*Dictionnaire de musique*« und fügte derselben selbst Erweiterungen und einige Originalartikel hinzu. Dieses erste englische musikalische Lexikon, betitelt: »*A musical dictionary etc.*« (London, 1740), ist nicht fehlerlos, besonders in der Uebersetzung von Kunstausdrücken. Robson fügte demselben, da G. mittlerweile gestorben war, ein noch mangelhafteres, von Fehlern wimmelndes Supplement (London, 1769) hinzu, welches aus dem Rousseau'schen Dictionnaire gezogen ist.

Grassini, Giuseppa, berühmte und hochgefeierte italienische Opernsängerin, wurde 1775 zu Varese in der Lombardei geboren, wo ihr Vater Landmann war. Ihre schon früh allgemeines Aufsehen erregende herrliche Stimme, zu der sich eine seltene Körperschönheit gesellte, veranlasste den General Belgiojoso in Mailand, das junge Mädchen bei den besten Lehrern seiner Stadt musikalisch ausbilden zu lassen, so dass sie schon 1794 in den Contr'altparthien von Zingarelli's »*Artaserse*« und Portogallo's »*Demofoonte*« mit dem denkbar glänzendsten Erfolge am Scalatheater in Mailand debütiren konnte. Als bald begann ihr Triumphzug über die ersten Bühnen Italiens, der bis 1800 dauerte. Nach der Schlacht bei Marengo hörte sie Napoleon in Mailand und zog sie nach Paris, wo sie zuerst das grosse Nationalfest auf dem Marsfelde durch ihren Gesang verherrlichte und hierauf auch in Concerten Alles entzückte. Sodann bereiste sie Deutschland und sang u. A. im November 1801 zu Berlin. Im J. 1802 wurde sie mit einem Gehalt von 3000 Pfund Sterl. für die italienische Oper in London gewonnen, bis sie 1804 Napoleon für die Kaiserfeste am Hofe und im Theater nach Paris berief und sie während seiner Regierung zu fesseln wusste. Nach dem Sturze des Kaiserreichs kehrte sie in ihr Vaterland zurück, wo sie noch häufig, u. A. 1817 in Concerten zu Mailand sang. Bald darauf aber zog sie sich von der Oeffentlichkeit zurück und nahm ihren Aufenthalt abwechselnd in Paris und Mailand. In der letzteren Stadt starb sie zu Anfange des Jahres 1850. — Ihre Stimme war ein unvergleichlich mächtiger und sonorer tiefer Alt und ihre Singweise, Auffassung und Ausdruck von edelster Schönheit und tief ergreifender Wirkung.

Gratia, richtiger Grazia (s. d.), ebenso Gratiani für Graziani (s. d.).

Grau, H., rühriger Opernunternehmer deutscher Abkunft in den nord-amerikanischen Freistaaten, der sich mit wechselndem Glücke, besonders als Direktor des New-Yorker deutschen Stadttheaters, bemüht hat, den grossen

Opern deutscher, französischer und italienischer Componisten Eingang in Amerika zu verschaffen. Nachdem er im Januar 1874 mit Erfolg den Versuch wieder aufgenommen hatte, die Deutschen in New-York für R. Wagner's »Lohengrin« zu interessiren, geht er gegenwärtig mit dem Plane um, Verdi's »Aida« zuerst in Amerika zur Aufführung zu bringen. — G. ist auch der Name einer deutschen Altsängerin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche sich um 1783 in kurkölnischen Diensten befand und der grosser Geschmack im Vortrage nachgerühmt wurde.

Graul, Marcus Heinrich, trefflicher deutscher Violoncellist, geboren zu Eisenach, war von 1742 bis 1798 königl. Preussischer Kammermusiker und soll als Concertspieler Hervorragendes geleistet haben. Einige seiner Compositionen für Violoncello, welche sich noch mitunter finden, zeugen von vieler Satzgewandtheit. †

Graumann, Johann, auch Gramann geschrieben und gräcisirt Poliander genannt, deutscher Kirchenliederdichter mit dem Beinamen »der Preussische Orpheus«, war 1487 zu Neustadt in Baiern geboren und starb 1541, nachdem er mit Paul Speratus den Grund zur Reformation in Preussen gelegt hatte, als Prediger an der altstädtischen Kirche zu Königsberg. Martin Chemnitz berichtet über ihn: »Herzog Albrecht hat durch ihn den 103. Psalm gesangsweise in gute, schöne deutsche Verse bringen lassen, unter einem freudigen Tenor, welcher, eben wie die Worte lauten, auch durch den Gesang das Herz erwecken und aufmuntern mag«. Diesem wie auch andern Zeugnissen zufolge ist G. nicht allein der Dichter, sondern auch der Componist dieses allbekanntesten, übrigens einzig von seinen Kirchengesängen erhalten gebliebenen Dankliedes (»Nun lob mein seel den Herren«). †

Graun, Karl Heinrich, Kapellmeister der Grossen Oper zu Berlin und einer der während des 18. Jahrhunderts am Höchsten verehrten Componisten von Kirchenmusiken, Opern und Liedern, wurde am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück (im jetzigen preussischen Regierungsbezirke Merseburg) als der jüngste von drei Brüdern geboren, welche sich ebenfalls durch musikalisches Talent auszeichneten, und von denen der älteste, August Friedrich G. als Cantor 1771 in Marburg starb, der zweite, Johann Gottlieb G., weiter unten besonders erwähnt wird. Der Vater, August G., bekleidete die Stellung eines Acciseeinnehmers in Wahrenbrück. Schon als Knabe zeichnete G. sich durch eine herrliche Sopranstimme aus und wurde, nachdem er die Kreuzschule in Dresden seit etwa 1713 besucht und daselbst eine gute Ausbildung, im Gesange vom Cantor Grundig, im Orgel- und Clavierspiel von Christian Petzold erhalten hatte, als Rathsdiscantist in den Chor aufgenommen. Für Grundig und dann für dessen Nachfolger componirte G. bereits als achtzehnjähriger Jüngling eine so grosse Anzahl von Kirchenmelodien, dass sie zusammen zwei Kirchenjahrgänge ausmachen würden; auch entstand damals schon von ihm eine grössere, noch vorhandene Passionscantate (»Lasset uns aufsehen«). Während seine Stimme sich in einen schwachen, aber überaus angenehmen Tenor veränderte, die erst mit der Zeit einer Entwicklung fähig war, benutzte G. diesen Zwischenraum zum eingehenderen Studium der Composition unter Leitung des königl. Kapellmeisters Joh. Christoph Schmidt in Dresden und hatte Gelegenheit, verschiedene Opern Lotti's unter dessen eigener Leitung und von den vorzüglichsten Gesangskräften zu hören. Ein merkwürdiges Ereigniss, das von Vielen als gutes Omen für seinen späteren Künstlerruhm gedeutet wurde, bezeichnete das Ende seines Aufenthalts daselbst. Wenige Tage vor der Abreise, als er in dem Garten-Pavillon eines seiner Freunde componirte, brach plötzlich ein Gewitter herein. Kaum hatte G. sich aus dem Pavillon geflüchtet, als ein Blitzstrahl herabfuhr und den Tisch nebst der Partitur zerstörte. Mit seinen Freunden und Kunstgenossen Quantz, Pisendel und dem Lautenisten Weiss trat G. bald darauf (1723) eine Reise nach Prag an, um der Aufführung der neuen Oper »Costanza e Fortezza« von Fux beizuwohnen. Wenige Jahre später

schritt er dann rüstig neben jenen Männern einher, in denen der deutsche Geist der Musik so mächtig seine Schwingen regte. Auf Verwendung einflussreicher Gönner, besonders des Hofpoeten Johann Ulrich König, ward G. als Opern-Tenor nach Braunschweig berufen, woselbst er zu Anfang 1725 in dem Schürmann'schen Singstück »*Henricus auceps*« (Heinrich der Finkler) zum ersten Mal auftrat. Da aber die Arien der ihm zugetheilten Rolle seinem Geschmack nicht entsprachen, setzte er dieselben um und erwarb sich dadurch den Beifall des herzoglichen Hofes in dem Maasse, dass ihm die Composition der Oper für die nächste Saison übertragen wurde. Dieser Oper, »*Pollidoros*« (1726), welcher er, neben seiner Stellung als Tenorist, die Ernennung zum Vice-Kapellmeister verdankte, reihten sich in schneller Aufeinanderfolge fünf andere an (»*Sancio e Sinilda*« (1727), »*Ifigenia in Aulide*«, »*Scipio Africanus*« u. s. w.), die den Ruf des Componisten durch ganz Deutschland verbreiteten. Nebenbei begnadet mit der reichsten Fülle kirchlichen Gesanges, componirte G. eine grössere Anzahl von Kirchenstücken, italienische Cantaten, zwei Passionen und die Trauermusik beim Leichenbegängnisse des Herzogs August Wilhelm (1731). Während eines Besuches des Kronprinzen von Preussen (nachmaligen Königs Friedrich II.) am Hofe des Herzogs Ferdinand Albert hörte ihn jener und erbat sich ihn vom Herzoge als Sänger bei seiner Kapelle zu Rheinsberg, wohin G. nach ungerm ertheilter Entlassung 1735 sich begab. Hier, wo ein sonnig-heiterer Frühlingstag am Horizonte der Kunst aufgezo-gen, componirte er namentlich Cantaten für die Concerte des Kronprinzen, um sie dann selbst »äusserst gemüthvoll und schön« zu singen, wodurch ihm die Liebe seines Fürsten in immer höherem Grade zu Theil wurde. Dieser verfasste die Verse zu den Cantaten in französischer Sprache und liess sie dann durch den Dichter Boltarelli ins Italienische übersetzen. Man schätzt die Anzahl dieser Cantaten mit Orchesterbegleitung, deren meiste aus zwei Recitativen und Arien bestanden, auf fünfzig. Der Kapellmeister J. A. P. Schulz setzte sie im Ausdrücke über alles Andere, was G. geschrieben. Nach dem Hinscheiden König Friedrich Wilhelms I. im J. 1740 wurde G. beauftragt, die Trauermusik bei der Begräbnissfeierlichkeit zu componiren, deren Partitur in Kupfer gestochen wurde und als eine der besten Arbeiten des Meisters gilt. Zur Aufführung dieser Musik wurden Opernsänger aus Dresden requirirt. — Zur Verwirklichung einer Lieblings-Idee, der Herstellung einer italienischen Oper in Berlin, entsandte König Friedrich II. noch im ersten Jahre seiner Regierung G. nach Italien, um ein Sängerpersonal zu engagiren. Dieser entledigte sich, nachdem er fast ein ganzes Jahr auf der Reise zugebracht und in den Hauptstädten Italiens als Sänger den ausserordentlichsten Beifall geerntet hatte, seines Auftrages zur völligen Zufriedenheit seines Monarchen, welcher ihn mit einem Jahresgehalt von zweitausend Thalern zum Kapellmeister ernannte. Als solcher musste er denn bei seinen Opern gewöhnlich dem Geschmacke des Königs Rechnung tragen, ohne indessen die Dictatur des Genius zu verleugnen, wenn sein Gebieter mit einer vorgefassten Meinung durchdringen wollte. Die Zahl der von G. in Berlin componirten Opern beläuft sich auf 28. Die erste derselben war »*Rodelinda, regina de' Longobardia*«, zuerst am 12. Decbr. 1741 im königl. Schlosstheater zu Berlin aufgeführt, die letzte »*Meropes*«, am 27. März 1756 im Opernhause ebendasselbst gegeben. G. und Hasse überhaupt lieferten fast allein die Opern, welche damals in Berlin zur Aufführung kamen. Nach Composition der »*Meropes*« wandte G. sich wieder der Kirchenmusik und der Cantate zu. Zu jener Zeit entstand auch sein »*Te deum*«, zu Ehren des Sieges bei Prag 1756, welches grosses Aufsehen machte und bedeutender als alle seine Opern ist, in der nur die sanft rührenden Parthien einigen Werth beanspruchen. Friedrich der Grosse liess jenes Tedeum nach Beendigung des siebenjährigen Krieges in der Schlosskapelle zu Charlottenburg am 15. Juli 1763 aufführen. Vor allen Compositionen G.'s aber hat sein in der gläubigen Mystik eines kindlichen Gemüths mit einer Fülle trefflicher Formbildungen entstandenes

Oratorium »Der Tod Jesu« die Welt entzückt und wird vielleicht sogar, ein unvergängliches Kunstwerk, auch den späteren Geschlechtern als stereotypes Charfreitags-Oratorium erhalten bleiben. Mit diesem einzigen Werke, zu dessen Aufführung auch für die Zukunft reiche Legate ausgesetzt wurden, ist der Name des Componisten im Buche der deutschen Kunstgeschichte in Ehren verzeichnet, wenn auch seine übrigen Schöpfungen fast ganz in Vergessenheit gerathen sind. Als Friedrich der Grosse, dessen künstlerische Richtung der Passionsmusik nicht sehr verwandt war, Bach gesehen und gehört hatte, soll er in eine »sonderbare« Bewegung gerathen sein. Gleichwohl ist G.'s »Jesu Tod« niemals vor ihm zur Aufführung gekommen. Die erste öffentliche fand am 26. März 1755 im Dome statt und an demselben Tage 1855 wurde ebendasselbst die Säcularfeier durch die Singakademie mit Hülfe der königl. Sänger und der königl. Kapelle in Gegenwart des Königs Friedrich Wilhelm IV. glänzend begangen. G. selbst starb am 8. Aug. 1759 zu Berlin in seinem eigenen Hause in der Spandauerstrasse, demselben, in welchem nachmals ein anderer Meister, Meyerbeer, das Licht der Welt erblickte. G. war zweimal und glücklich verheirathet. Seine Tochter aus erster Ehe, zu einer vielverheissenden Sängerin von ihm ausgebildet, ward durch ihre Verheirathung der Kunst entzogen; von seinen vier Söhnen zweiter Ehe zeigte keiner Neigung zur Musik. Auf der königl. Bibliothek zu Berlin befinden sich ausser vielen eigenhändig von ihm geschriebenen Partituren auch neun Briefe aus den Jahren 1739 bis 1756 in Abschrift, an seinen Freund Telemann gerichtet und viel Interessantes enthaltend. Eine monumentale Verewigung hat G. auf Rauch's Denkmal Friedrich des Grossen gefunden, auf dessen Rückseite er in ganzer Figur, den Taktstock in der Hand, dargestellt ist. Trotzdem auf G.'s Opernschöpfungen in Bezug auf seine fleissige künstlerische Thätigkeit, aus der, wie schon angedeutet worden ist, eine Menge deutscher, lateinischer und italienischer, theils für das Theater, theils für die Kirche, theils für die Kammer geschriebener Compositionen hervorgegangen sind, das wenigste Gewicht zu legen ist, so besass G. selbst doch, bei einer ausgezeichneten technischen Gewandtheit und Klarheit der Form, ein nicht unbedeutendes dramatisches Talent, das sogar noch in seinen Liedern und Oden in Art eines lebhaften Ausdrucks durchschlägt. Das beweisen hauptsächlich seine Recitative. Ein guter Sänger und gefühlvoller Mensch, erfand er auch manches zum Herzen dringende Arienmotiv, verzettelte dasselbe aber in der zu seiner Zeit herrschenden, die Künste des Gesangsvirtuosen in erster Linie berücksichtigenden Schreibart. Der technischen Ausbildung im Gesange dienen auch 31 vortreffliche »Solfeggi«, welche er geschrieben hat. Auf rein instrumentalem Gebiete hat sich G. in keinerlei Art ausgezeichnet, obwohl er einige Clavierconcerte, Trios, Fughetten für die Orgel und ein Concert (»für die königl. preussische Familie«) für Violine, Flöte, Gambe und Violoncello hinterlassen hat. — Weit bedeutender als Instrumentalcomponist war sein schon erwähnter älterer Bruder, Johann Gottlieb G., königl. Concertmeister an der Grossen Oper zu Berlin. Geboren um 1698 zu Wahrenbrück, besuchte derselbe mit Karl Heinrich zusammen die Kreuzschule zu Dresden, in der auch er den Unterricht Grundig's im Gesange und Petzold's im Orgel- und Clavierspiel erhielt. Besonders aber wandte er sich unter Anleitung Pisendel's der Violine zu. Er verliess 1720 Dresden und besuchte bald darauf Italien, wo er Tartini's Bekanntschaft machte und dessen Spielart sich aneignete. Nach seiner Rückkehr wurde er 1726 von Dresden aus an den Hof von Merseburg berufen, wo er sechs Violin-Sonaten veröffentlichte, die nebst sechs Claviertrios zu den einzigen von ihm im Druck erschienenen Werken gehören. Schon 1727 trat er jedoch in die Dienste des Fürsten von Waldeck und von da in das kronprinzlich preussische Orchester zu Rheinsberg, als dessen Concertmeister er 1740 bei Umwandlung desselben in die königl. Kapelle angestellt wurde. Als solcher starb er am 27. Oktbr. 1771 zu Berlin mit dem wohlbegründeten Rufe, ein ausgezeichneter Violinspieler und Lehrer,

sowie ein guter Componist gewesen zu sein. Er hinterliess viele Sinfonien, Ouvertüren, Violinconcerte und Trios für verschiedene Instrumente, dann aber auch geistliche und weltliche Cantaten, eine Passionsmusik mit italienischem Text von Metastasio, ein Salve regina, Kyrie, Gloria und einige Oden und Lieder. Von diesen Werken befindet sich das Meiste in der Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums, einiges auch in der königl. Bibliothek in Berlin.

Graun'sche Sylben, s. Damenisation.

Gratla, Pietro, Nicolo, s. Grazia.

Graupner, Christoph, einer der gefälligsten und beliebtesten deutschen Componisten des 18. Jahrhunderts, besonders für Clavier, wurde im Januar 1683 zu Kirchberg im sächsischen Erzgebirge geboren. Er kam früh auf die Thomasschule zu Leipzig, wo der damalige Cantor Kuhnau den Grund zu seinem künftigen Berufe legte. Von dort ging er, man weiss nicht, von welcher Seite aufgefordert, 1706 nach Hamburg und wurde daselbst als Cembalist und Componist, besonders von unter R. Keiser's Leitung geschriebenen deutschen Opern sehr geschätzt. In Hamburg lernte ihn Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt kennen und zog ihn als zweiten Kapellmeister (neben Wolfgang Karl Briegel) 1710 in seine Dienste. In kurzer Zeit brachte G. die Darmstädter Kirchen- und Opernmusik, sowohl durch seine Compositionen, als auch dadurch, dass er mehrere geschickte ausübende Künstler für die Kapelle gewann, in ein solches Ansehen, dass sie schon damals für eine der vorzüglichsten in Deutschland galt. Selbst Telemann führte zur Empfehlung einer seiner Sonaten an, dass sie vor ihrer Bekanntwerdung »der unvergleichlichen Execution des Darmstädter Orchesters gewürdigt worden sei«. Im J. 1723 kam G. mit Joh. Seb. Bach und Telemann zu der einträglichen Stelle eines Cantors bei der Thomasschule zu Leipzig in Vorschlag; er verzichtete jedoch zu Gunsten des ihm lieb gewordenen Postens in Darmstadt, woselbst er mittlerweile in die erste Kapellmeisterstelle eingerückt war und die ganze Musikdirektion allein führte, auf die Bewerbung. Um 1750 war er so unglücklich, sein Gesicht zu verlieren und sah sich seitdem zu einer Unthätigkeit gezwungen, die ihn, da sie mit seinem regsamen Temperamente nicht übereinstimmte, wahrhaft unglücklich machte. Er starb im Mai 1760, 77 Jahre vier Monate alt. — Durch seinen unermüdlichen Fleiss zeichnete sich G. vielleicht unter allen Tonkünstlern seiner Zeit am meisten aus, und nach Maassgabe desselben würde die Zahl seiner Werke noch weit ansehnlicher sein, wenn er minder gründlich und mit mehr Flüchtigkeit gearbeitet hätte. Er ging in seinem Eifer so weit, dass er zuweilen ganze Tage und Nächte an seinem Pulte sass, und eben dies trug vermuthlich zur Abnahme seines Gesichtes bei. Seine bekannt gewordenen, im Hamburger Theater aufgeführten Opern sind: »Dido« (1707), »Hercules und Theseus«, »Antiochus in Stratonica«, »Bellerophon« (sämmtlich 1708) und »Simson« (1709). Noch ausgezeichnet war er im Kammerstyle, den er später neben dem Kirchenstyle ausschliesslich pflegte. Er schuf viele Sinfonien, Concerte, besonders für Clavier, italienische und deutsche Cantaten, Claviersonaten u. s. w., wovon das Meiste allerdings unveröffentlicht geblieben ist. Gedruckt und von ihm selbst auf Zinnplatten gestochen sind u. A.: »Acht Parthien für Clavier« (1718), »Monatliche Clavierfrüchte« (1722), »Die vier Jahreszeiten« und »Hessen-Darmstädtisches Choralbuch«. Von seinen geistlichen Compositionen befinden sich verschiedene Jahrgänge Kirchenmusiken in der grossherzogl. Hofmusikbibliothek in Darmstadt.

Grave (ital.), Tempo- und Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ernst, würdevoll, abgemessen, hält als Zeitbestimmung zwischen *Largo* und *Larghetto* die Mitte und zeigt eine langsame, feierliche Bewegung an. Identisch damit schreibt man auch häufig *con gravità*, d. i. mit Würde, mit Ernst vor und verlangt damit einen markigen Ton, sowie einen gewichtigen, bedeutenden Anschlag oder Bogenstrich. Die Noten dürfen, etwaige schnelle Figuren aus-

genommen, nicht ineinandergeschleift, sondern müssen durch nachdrückliche Markirung etwas von einander abgesetzt werden.

Grave, aus Halberstadt gebürtig, war ein hervorragender Lautenist in seiner Zeit, der 1718 eine Reise durch Schlesien machte und nach derselben am fürstl. Hofe zu Merseburg eine Anstellung fand. Er starb daselbst 1724. Vgl. Baron's Untersuchungen des Instruments der Laute p. 82. †

Grave, Johann Jacob, holländischer Tonkünstler, 1670 zu Amsterdam blind geboren, bildete sich zu einem vorzüglichen Organisten aus, der in seiner Vaterstadt an der neuen Kirche angestellt wurde und sich einen ausgebreiteten Ruf erwarb. Vgl. Mattheson's Orchest. II. p. 130 und Walther musikalisches Lexikon p. 289. †

Gravecymbalum (latein.), d. i. schweres Clavier, wurde in älteren Zeiten mitunter der Flügel genannt.

Graves claves oder *graves voces*, auch *gravia loca* (latein.), wörtlich schwere, grosse Schlüssel, Tasten, Stimmen, Räume, hiessen in der alten Scala die Töne der damals tiefsten Octave von *A-re* bis *G-sol-re-ut* (von *A* bis *g*). Vgl. *Tinctoris, Term. mus. diff.* Man findet auch die vier tiefsten Töne der Octave *F* bis *G*, also von *F-ut* bis *C-fa-ut*, *graves*, und die vier höheren dieser Octave, von *D-sol-re* bis *G-sol-re-ut*, *finales* benannt. S. auch Solmisation.

Gravicalis (latein.) ist eine ältere Bezeichnung der Mensurgrösse bei Orgelstimmen, nämlich *g. major* für das jetzige gross oder grob und *g. minor* für das jetzige eng oder klein. Prätorius, der ebenso wie Adlung *graphicalis* schreibt, nennt eine sechszehnfache Mixtur *mixtura graphicalis* und eine achtfache *mixtura graphicalis minor*.

Gravina, Domenico, ein Neapolitaner, zu Ende des 16. Jahrhunderts geboren und gestorben am 29. August 1643 im siebenzigsten Lebensjahre, brachte es durch seine Gelehrsamkeit vom Predigermönch bis zum Generalvicar seines Ordens und hat sich durch eine seiner vielen hinterlassenen Schriften »*De choro et cantu ecclesiastico*« auch in der Musikkultur einen Platz erworben. — Ein anderer G., Giona Vincenzo mit Vornamen, geboren 1662 zu Scalea in Calabrien, wirkte später zu Rom als Rechtsgelehrter und war der Pflegevater Metastasio's, den er mit aller ihm möglichen Sorgfalt erzog und vor seinem 1718 erfolgten Tode zum Erben seines aus 150,000 Gulden bestehenden Vermögens einsetzte. Metastasio jedoch stellte dasselbe G.'s Verwandten zu Gebote. Ausserdem gab G. 1696 zu Rom Reden heraus, die 1713 ebendasselbst nachgedruckt wurden und deren dritte vom Ursprunge und Fortgange der Wissenschaften und von der Musik handelt. — Ein anderer G., dessen Vorname unbekannt, war Kammermusiker des Herzogs von Württemberg und machte sich um 1761 durch verschiedene Concerte und Trios für Violinen bekannt, die jedoch nicht gedruckt worden sind. †

Gravis *sc. accentus* (latein.). s. *Accentus ecclesiasticus*.

Gravissimus locus (latein.) nannten die alten Musikschriftsteller das *Γ* (Gamma) als tiefsten Ton des damaligen Systems.

Gravitätische Mensur nennen die Orgelbauer eine sehr weite Mensur, die einen vollen, gravitätischen Ton giebt. Man spricht in diesem Sinne von gravitätischen Stimmen, also von Stimmen mit sehr weiter Mensur und von einem gravitätischen Principal, d. i. ein weit mensurirtes Principal. — Einige gebrauchen das Wort gravitätisch auch für grob und sagen gravitätische Cymbel für Grob-Cymbel, gravitätisch Gedackt für Grob-Gedackt u. s. w.

Gravius, Johann Hieronymus, nach Gerber auch Grave oder Graf genannt, deutscher Tonkünstler aus adeligem Geschlecht, wurde am 19. Novbr. 1648 zu Sulzbach geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Heidelberg und studirte von 1672 bis 1676 zu Leyden die Rechte, daneben aber auch fleissig Musik. Bei einem Angriffe der Franzosen auf Leyden zeichnete sich G. als

Student aus und erhielt deshalb zur Belohnung eine Medaille mit seinem Graff geschriebenen Namen. Damals erschien auch sein Portrait in Kupfer nach einem von ihm selbst getuschten Bildnisse. Im J. 1677 ward G. als Cantor und Schulcollege an das akademische Gymnasium zu Bremen und nach dreissig-jähriger Verwaltung dieses Amtes als Cantor und Musikdirektor an die Parochialkirche zu Berlin berufen, als welcher er am 12. Mai 1729 starb. Das ihm vom König Friedrich I. angetragene Hofkapellmeisteramt lehnte er, um ruhig zu leben, ab. Er hat folgende theoretische Schriften veröffentlicht: »Kurze Beschreibung von der Construction und den Arten der Trommet-Marin« (Bremen, 1681); »*Rudimenta musicae practicae*« (ebendas., 1685); »Gespräch zwischen dem Lehrmeister und Knaben von der Singkunst« (ebendas., 1702); sowie von Compositionen: »Geistliche Sabbathfreuden oder heilige Lieder mit zwei Discantanten nebst *Basso continuo*« (ebendas., 1683). — Ein Zeitgenosse war Abraham G., Professor zu Franeker, der eine »*Historia philosophica*« (Franeker, 1674) herausgab, in deren *lib. 1 c. 4*, *lib. 2 c. 6*, 10 und 14, *lib. 3 c. 1*, 8, 9 und 12 viel auf Musik Bezügliches sich findet.

Gravrand oder **Graverand**, Nicolas, trefflicher französischer Violinist und als solcher Schüler Baillot's, geboren 1770 zu Caën, wirkte in seiner Vaterstadt, zuerst als Orchestergeiger, später als Dirigent. Er hat viele Violinduette, Streichtrios u. s. w. geschrieben und zum Theil auch veröffentlicht.

Grawe, David Heinrich, mitunter auch irrthümlich Grave geschrieben, ein vorzüglicher, reich talentirter deutscher Tenorsänger, geboren 1758 zu Dresden, debütierte zuerst 1780 auf der Bühne der Bellano'schen Gesellschaft in Dresden, der er bis 1786 angehörte, in welchem Jahre er nach Weimar ging, wo er sich durch seine Natur- und künstlerischen Gaben zum Liebling der verwittweten Herzogin emporschwang. Diese sandte ihn auf ihre Kosten zu seiner weiteren Ausbildung nach Neapel zu Aprile. Doch kaum dort angekommen, starb er 1790 in Folge einer cerebralen Störung.

Grawunder, Karl, guter deutscher Trompetenbläser, geboren am 22. Septbr. 1792 zu Bernikow bei Königsberg in der Neumark, erhielt den Unterricht des Stadtmusicus Lehmann auf mehreren Instrumenten, besonders auf Waldhorn und Trompete und machte 1813 in dem Musikcorps des zweiten Garderegiments die Kriege gegen Frankreich mit. Seit 1824 aushülfeweise bei der königl. Kapelle in Berlin angestellt, wurde er 1835 Kammermusicus und nach zwanzig-jähriger Dienstzeit im J. 1855 pensionirt.

Grazia, Pietro Nicolo, italienischer Kirchencomponist, war Kapellmeister der Congregation dell' Oratorio di S. Filippo nero zu Fermo in der Mark Ancona und liess um 1706 zu Bologna *Messe concertate a 4 voci con Violini* drucken.

Graziani, ein trefflicher italienischer Violoncellist und Componist für sein Instrument, kam nach dem Tode des Gambisten Hesse an dessen Stelle als Lehrer des damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen nach Potsdam, ward aber später durch den ihm überlegenen Duport sen. verdrängt. Als G. 1787 zu Potsdam starb, erhielt seine Wittwe noch 600 Thaler als halbes Gehalt ihres Gatten auf ihre Lebenszeit fort, besonders wohl, weil sie als Sängerin an den Operettenvorstellungen bei Hofe Theil nahm. Auch ihre Tochter rühmt Gerber als eine mit starker Contr'altstimme begabte Sängerin um 1792. Von G.'s zahlreichen Compositionen sind nur im Drucke erschienen: 6 Solos für Violoncello op. 1 (Berlin, 1780) und sechs andere op. 2 (Paris, 1780).

Graziani, Bonifacio, fleissiger italienischer Kirchencomponist, geboren 1609 zu Marino im Kirchenstaate und gestorben 1672 als Musikdirektor an der Jesuitenkirche zu Rom, gab bei Lebzeiten nur ein Werk 2, 3, 4, 5 und 6stimmiger Motetten (Antwerpen, 1652) heraus. Die übrigen damals hochgeschätzten Arbeiten G.'s veröffentlichte erst nach seinem Tode theilweise sein Bruder; ein Verzeichniss derselben giebt Fétis in seiner *Biographie universelle*.

— Ein anderer G., **Nicolo Francesco** mit Vornamen, wird um 1700 als berühmter, in den Diensten des Kurfürsten von Köln stehender italienischer Sänger genannt. — Der älteste bekannte Tonkünstler dieses Namens ist **Tommaso G.**, ein Franziscanermönch, zu Bagnacavallo im Kirchenstaate geboren, lebte in der zweiten Hälfte des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts und war Kapellmeister des Klosters seines Ordens in Mailand. In der Zeit von 1569 bis 1627 erschienen verschiedene Sammlungen von Kirchenstücken seiner Composition, sowie auch ein Buch Madrigale von ihm zu Venedig im Druck.

Grazie (latein.: *gratia*, ital.: *grazia*) als ästhetischer Begriff, s. Anmuth.

Grazioli, Domenico, geschätzter italienischer Kirchencomponist, war um 1766 Nachfolger Ferdinando Bertoni's im Organistenamte an der St. Marcuskirche in Venedig. — Sein Sohn, **Giovanni Battista G.**, in Venedig um 1770 geboren, übernahm denselben Posten und starb im J. 1820. Von seinen Compositionen sind in Deutschland op. 1 und 2, je sechs Clavier-Sonaten und op. 3 sechs Sonaten für Clavier und Violine (sämmtlich 1799 erschienen) bekannter geworden. Eine komische Oper von ihm, »*Il tempo scopre la verità*«, ging auf dem *Teatro San Benedetto* in Venedig ohne Erfolg vorüber. — Ein jüngerer G. lebte zwischen 1830 und 1840 als Kirchen- und Operncomponist zu Rom. Von seinen Opern sind »*Il pellegrino bianco*« und »*Il taglialegna di Dombar*« zur Aufführung gelangt.

Grazioso (ital., franz.: *gracieux*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung anmuthig, gefällig, zierlich. In derselben Bedeutung wird *graziosamente* und *con grazia* gebraucht.

Greating, Thomas, englischer Tonkünstler aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wahrscheinlich Musiker der königl. Kapelle zu London, der sich besonders um das Flageolet verdient machte, indem er ein didaktisches Werk: »*The pleasant companion, or new lessons and instructions for the Flageolet*« (London, 1675) veröffentlichte.

Greaves, Thomas, englischer Vocalcomponist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, von dessen Composition Madrigale und Songs erhalten geblieben sind.

Greber, Jacob, deutscher Tonkünstler, welcher der Zeitsitte gemäss seinen Vornamen in **Giacomo** italianisirte, ging ums Jahr 1703 mit seiner Schülerin, der nachmaligen Mad. Pepusch nach London, wo er sich um die Aufnahme der italienischen Oper Verdienste erwarb. Von seinen Werken sind nur wenige bekannt. Das im italienischen Geschmack verfasste Schüferspiel »*The loves of Ergasto*«, womit 1705 das Haymarket-Theater eröffnet wurde, ist das gerühmteste davon. Ausserdem ist noch »*The temple of love*« (1706) auf das Theater zu London gekommen und eine *Cantata da camera a basso, con Flauto e Cembalo* befindet sich als Manuscript in der fürstl. andershausen'schen Bibliothek.

†

Greca, Antonio la, begabter italienischer Tonsetzer, geboren 1631 zu Palermo und ebendasselbst am 8. Mai 1668 gestorben, erhielt seinen musikalischen Unterricht durch Philippo Fardiola und nahm nach diesem den Beinamen Fardiola an. Durch seine Compositionen machte sich G. in seiner Zeit einen nicht unbedeutenden Namen; als gedruckt ist jedoch nur ein Werk von ihm: »*Armonia sacra a 2, 3, 4 e 5 voci op. 1, libro 1a*« (Palermo, 1647) bekannt geblieben. Vgl. Mongitor, *Bibl. Sicul.* T. 1 p. 68.

†

Greco, Gaëtano, vortrefflicher italienischer Meister und nebst Durante und Leo Begründer der sogenannten neapolitanischen Schule, war um 1717 Professor an dem Conservatorium *dei poveri di Gesù Cristo* zu Neapel als Nachfolger seines Lehrers Alessandro Scarlatti. Als solcher war er wiederum der Lehrer von Musikgrößen wie Vinci und Pergolesi. Später wirkte er an dem *Conservatorio di San Onofrio* in Neapel. Man weiss aber nicht, wann er gestorben ist. — Ein Giovanni G. war in den Jahren von 1721 bis 1727 Altist in der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien.

†

Greef, Wilhelm, ein um den deutschen Schul- und Volksgesang wohlverdienter Tonkünstler, geboren am 18. Oktbr. 1809 zu Kettwig an der Ruhr, begann seine pädagogische Laufbahn 1830 als Hilfslehrer am Seminar zu Meurs, aus welcher Stellung er bereits nach einjähriger Funktion zum ersten Lehrer an der dortigen Stadtschule und zum Gesanglehrer am Adolphinum berufen wurde. Zugleich wirkte er seit 1833 auch als angestellter Organist in Meurs. In diesen Stellungen hat er sich um die Verbesserung des Schulgesanges in der Rheinprovinz und, in Verbindung mit Ludwig Erk (s. d.), um die Erforschung des Volksliedes in den westdeutschen Gegenden hoch anzuschlagende Verdienste erworben. Aus diesen Bemühungen heraus, gab er theils mit Erk, theils selbstständig mehrere Schulliedersammlungen, ein Schulchoralbuch, geistliche Männerchöre, Liederhefte für Männerstimmen u. s. w. heraus.

Green, James, englischer Kirchencomponist, war um 1710 als Organist in Hull angestellt und hat sich durch zahlreiche von ihm in Musik gesetzte Psalme, Anthems u. dergl. bekannt gemacht.

Green, Samuel, berühmter englischer Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, starb im J. 1796 zu Isleworth und hat seinen Namen besonders durch das schöne Werk in der St. Georgkapelle zu Windsor verewigt.

Greene, Maurice, englischer Tonkünstler und Componist von grösserem Rufe als von wirklicher Bedeutung, war der Sohn eines Geistlichen und gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu London geboren. Seine ersten Lehrer waren King im Gesang und Brind im Clavier- und Orgelspiel; im letzteren absolvirte er eine höhere Schule im fleissigen Anhören Händel's, dessen Gunst und Freundschaft er 1712 gewonnen hatte. In Folge dessen erhielt er, noch nicht zwanzig Jahre alt, 1720 das Organistenamt an St. Dunstan in the West und ein Jahr darauf, als Purcell's Nachfolger, auch das an St. Andreas zu Holborn in London. Nach Brind's Tode berief man ihn sogar zum Organisten der Paulskirche. Als solcher begann er eine fleissige compositorische Thätigkeit, die er bereits 1714 durch ein beifällig aufgeführtes Schäferspiel »*Love's revenge*« inauguriert hatte. Er schrieb Clavierconcerte, viele »*Lessons for the Harpsichord*«, Sonaten, Quartette für vier Violinen, Orgelfugen, ferner Cantaten, Anthems, Canons, Songs u. s. w., betheiligte sich an den öffentlichen Aufführungen und wurde auch Mitglied der *Academy of ancient music*. Händel's Freundschaft opferte er rücksichtslos, als er von dem Umgange mit Buononcini grössere Vortheile für sich erwartete, und wiederum war er der Erste, der des Letzteren Sturz vorbereitete, indem er das von demselben als eigene Composition veröffentlichte Madrigal Lotti's bei der *Academy of ancient music* denuncirte. Sein bei dieser und bei anderen Gelegenheiten an den Tag gelegter zweideutiger Charakter vermehrte die Zahl seiner Feinde; er musste sich sogar von jener Akademie zurückziehen und, um Concerte zu veranstalten, ein eigenes Orchester bilden. Im J. 1730 zum Doctor der Musik in Cambridge ernannt, wusste er durch Verschlagenheit und Intrigue sich alsbald zum öffentlichen Professor an Tudway's Stelle zu bringen, ja noch mehr, nach Dr. Croft's Tode seine Ernennung zum Kapellmeister und Componisten der königl. Kapelle zu erwirken. Seiner Eifersucht auf Händel's Ruhm gab er seitdem offen Ausdruck und veröffentlichte zunächst 40 Anthem's seiner Composition, die eine Reformation der englischen Kirchenmusik anbahnen sollten. Da dieselben aber in ihrem vorwiegend weltlichen Style sich keineswegs die Anerkennung als Musterarbeiten zu erringen vermochten, so beschränkte er sein Unternehmen auf die Correctur und Wiederherstellung älterer, corumpirter Anthem's und Services, die er in Partitur setzte und auf deren Ansammlung und Herausgabe er bedeutende Kosten zu verwenden begann. Jedoch rief ihn der Tod am 1. Septbr. 1755 von dieser Arbeit ab, deren Fortsetzung und Vollendung er bei Zeiten seinem Schüler Boyce übertragen hatte. — Burney, der G.'s Charakter und Kunstkenntnisse scharf aber gerecht beurtheilt, schildert ihn äusserlich, im Gegentheil

zu seinen Erfolgen in Bezug auf hervorragende Lebensstellungen, als klein, unansehnlich und etwas verwachsen und, übereinstimmend mit Hawkins und Anderen, seine Kirchencompositionen als zu weltlich und opernhaf, seine weltliche Musik als zu geistlich.

Grefinger, Johann Wolfgang, auch Gräfinger geschrieben, deutscher Tonsetzer, geboren in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts, lebte meist in Wien und war Verfasser und Herausgeber vieler Psalterien, Antiphonarien u. s. w., die in der Zeit von 1512 bis 1515 in Wien erschienen. Die Bibliothek zu Zwickau bewahrt in einer Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder einige Arbeiten von ihm.

Gregor Federfechter, s. Finckelthaus.

Gregor I. oder der Grosse, römischer Papst von 590 bis 604, einer der bedeutendsten und merkwürdigsten Kirchenregenten und zugleich ein um die Musikgestaltung des Mittelalters und der Neuzeit hochverdienter Mann, stammte aus einer Senatorenfamilie und wurde um das J. 540 zu Rom geboren. Das Amt eines römischen Prätors, zu dem er sich in Folge juristischer Studien 570 aufschwang, vertauschte er nach dem Tode seines Vaters Gordianus mit dem Klosterleben, das seinem contemplativen Sinne sehr zusagte, wurde jedoch schon unter Papst Benedict 577 zum Diaconus in Rom und unter Pelagius II. zum Gesandten in Konstantinopel ernannt. Nach seiner Rückkehr zog er sich wieder in das von ihm selbst gegründete und dem Apostel Andreas gewidmete Kloster in Rom zurück, dessen Mönche ihn zu ihrem Abte erhoben. Nach dem Tode des Pelagius im J. 590 wurde er durch einstimmige Wahl der Geistlichkeit, des Senates und Volks zum römischen Bischof ernannt und verwaltete sein hohes Amt bis zu seinem Tode (604) in kirchlicher und weltlicher Beziehung mit der grössten Weisheit. In seiner thätigen Sorge für Kirche, Gottesdienst und religiöses Leben wurde er auch auf das musikalische Gebiet gelenkt, welchem er denn auch die vollste Aufmerksamkeit schenkte, mit welcher Aufmerksamkeit sich verschiedene, durch ihn bewirkte ewig denkwürdige Reformen und Umgestaltungen der Tonkunst verknüpfen. Unbestreitbar ihm zuzuschreiben ist in dieser Hinsicht die Neugestaltung des bisherigen Kirchengesanges (s. Gregorianischer Gesang), ferner die Ausbildung der Gebräuche bei der Messe und die Ordnung derselben nach einem festen Kanon, endlich die Stiftung einer Gesangschule (s. Cantorat). Nicht zufrieden mit diesen Verdiensten, hat ihm der fromme Eifer noch beigelegt: die Einrichtung des Systems der plagalischen Nebentöne (s. Tonarten), die Notirung mit Neumen und die Benennung der sieben Octavtöne mit den sieben ersten Alphabetbuchstaben (s. Notenschrift). Nimmt man aber auch nur das Verbürgte zusammen, so genügt es, um zu erweisen, dass die Musik diesem Manne ausserordentlich viel zu verdanken hat, und Ambros sagt in seiner Musikgeschichte (Bd. 2, S. 67) mit Recht, dass die gesammte Tonkunst »an der gewaltigen Lebenskraft der gregorianischen Gesänge erstarkt und herangebildet« sei, entsprechend der Ansicht Kiesewetter's, welcher ausspricht, dass das von G. und dessen Gehülfen hinterlassene System in seiner Einfachheit jeder höheren Ausbildung fähig war und dass aus demselben eine vollkommene Musik, gleich unserer heutigen, unmittelbar hätte abgeleitet werden können, wenn sie nicht später durch die blinde Vorliebe und Verehrung der Scholastiker für alles Altgriechische und durch das hindernde Element der ihr aufgedrungenen gelehrten altgriechischen Theorien wieder in Verfall gerathen und für lange Zeit in ihrer Entwicklung gehemmt worden wäre.

Gregor, Christian, begabter Dichter und Componist der Herrnhuter Brüdergemeinde, geboren am 1. Jan. 1723 zu Dirschdorf in Schlesien, trat 1742 in die Herrnhuter Gemeinde und starb am 6. Novbr. 1801 zu Berthelsdorf als Bischof der Brüderkirche, nachdem er zuvor als Lehrer, Organist, Musikdirektor etc. derselben thätig gewesen war. Er war die Seele des kirchlichen Gesanges dieser Gemeinde, da er nicht allein die 1778 zu Barby erschienene neue Aus-

gabe des Brüdergesangbuches leitete und dasselbe mit 106 eigenen Liedern vermehrte, sondern auch 1787 ein neues geschätztes Choralbuch für dieselbe herausgab, wodurch er, wie durch sein Orgelspiel »wunderbar gelungen, die Gemüther der Zuhörer in die Nähe des Herrn zu leiten« vermochte. Bei alledem ist aber auch nicht zu leugnen, dass seine Lieder, trotz ihrer einfachen und herzlichen Sprache und Gesangsweisen oft in die den Herrnhutern eigenthümliche Gefühlsspielerei verfallen.

†
Gregor, latinisirt *Gregorius*. Ein Kanonikus und Lehrer zu Bridlington in England, lebte zu Anfange des 13. Jahrhunderts und soll 1217 drei Bücher: »*de arte musices*« betitelt, geschrieben haben; Possevinus im ersten Bande seines »*Apparatus sacri*« spricht jedoch nur von zweien. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music. Vol. II. p. 40* Gregory. — Ein anderer G., (John Gregory), 1607 zu Amsterdam geboren, 1646 in Hindlington als Antiquar und Orientalist gestorben, verfasste eine »*Dissertatio de more canendi symbolum Nicaenum*«, in welcher in einem besonderen Capitel »*de organis musicis hydraulicis et pneumaticis*« abgehandelt wird. — Ein dritter G., Peter mit Vornamen (Pierre Grégoir), geboren zu Toulouse um 1510, der 1574 an der Akademie zu Cahors und später zu Pont-a-Mousson als Professor und Doctor der Rechte wirkte, schrieb eine: »*Syntaxis artis mirabilis, libris XL comprehensa*« (2 Bde., Lyon, 1574), welches Werk 1600 und 1610 zu Köln noch zwei neue Auflagen erlebte. — Endlich ist noch zu nennen: William G. oder Gregory, Mitglied der königl. Kapelle zu London, der wahrscheinlich zu Ende des 17. Jahrhunderts lebte und sich rühmlich durch die Composition der Anthems: »*Out of the deep have I called*« und »*O Lord thou hast cast us out*« bekannt machte. Sein Bild wurde in der Musikschule zu Oxford aufbewahrt. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music Vol. IV p. 411*.

†
Gregoras, Nicephorus, ein als Redner und Philosoph berühmter griechischer Geistlicher, der 1295 zu Heraclea in Asien geboren war und 1359 in einem Kloster zu Konstantinopel gestorben ist, soll die »*Harmonia*« des Ptolemaeus commentirt haben, wie Fabricius in seiner *Bibl. graec. lib. 3 c. 10 p. 269* berichtet.

†
Gregori, Giovanni Lorenzo, italienischer Violinist und Componist des 17. Jahrhunderts, stand im J. 1695 in Diensten der Republik Lucca, und gab von seinen Arbeiten »*Arie in stilo francese a 1 e 2 voci*« (Lucca, 1698), »*X Concerti a 4 voci*« (ebend., 1698) und »*Cantate da camera a voce sola*« (ebend., 1699) heraus.

†
Gregorianische Buchstaben heissen die zur Benennung der sieben natürlichen Claves dienenden ersten Buchstaben des Alphabets von *A* bis *G*, deren Einführung oder Autorisirung man dem Papst Gregor I (s. d.) zuschreibt. Näheres unter Notenschrift.

Gregorianischer Gesang (latein.: *Cantus Gregorianus*, *C. planus*, *C. choralis*, *C. romanus*, *C. vetus*) heisst der, seit Gregor dem Grossen (s. d.) beim christlichen Gottesdienst gebräuchliche Choralgesang, aus dem sich die gesammte christliche Tonkunst entwickelte. In den ersten Jahrhunderten des Bestandes der christlichen Kirche fehlte es dieser noch an einem gemeinsamen, festgestellten Kirchengesange. Gebet und Gesang waren in dieser Zeit schon die wesentlichsten Bestandtheile des christlichen Gottesdienstes, doch wurden beide noch nicht in einer, für alle Gemeinden gültigen, feststehenden Ordnung geübt. Diese unterlag vielmehr anfangs zweifellos nationalen Einflüssen; jedenfalls in den Ländern, welche eigene Bibelübersetzungen hatten, wie Aegypten, Aethiopien, Persien, Syrien u. s. w. Erst durch die Synodalbeschlüsse in späteren Jahrhunderten wurde allmählig eine, für alle Länder feststehende Ordnung des Cultus eingeführt. Dadurch gewann dann auch der Kirchengesang eine Entwicklung nach bestimmter Richtung. Bisher waren es natürlich vorwiegend griechische und hebräische Weisen, nach welchen der christliche Kirchengesang geübt wurde, und auch als dieser sich selbstständiger zu entfalten begann,

knüpfte er an die griechische Musikpraxis an. Juden und Griechen waren hauptsächlich die ersten Bekenner des Christenthums, und es ist deshalb nicht anders denkbar, als dass neben dem althebräischen Psalmengesange, welcher dem neuen Glauben zunächst vollkommen entsprach, auch die griechische Gesangsweise im ersten christlichen Cultus Eingang fand. Ein selbstständig ausgebildetes Tonsystem scheinen die Juden nicht gehabt zu haben; nur die Griechen brachten ein solches der jungen christlichen Kunst entgegen, das sich in viel reicherer Mannichfaltigkeit entwickelt hatte, als der neuen Praxis bequem war; diese vereinfachte es daher zunächst ganz bedeutend: sie legte das griechische Octachord ihrem künstlerischen Schaffen zu Grunde und gewann damit erst die Möglichkeit der Entfaltung einer selbstständigen Melodik. Wohl kannten auch die Griechen das Octachord, allein ihrer Musikpraxis entsprach das Tetrachord vielmehr, und so gehen die Theoretiker ebenso wie die Praktiker immer wieder auf dies zurück. Den Griechen, wie überhaupt den vorchristlichen Völkern, galt der Gesangton noch nicht als Baustein, aus dem klingende Tonformen zu bilden sind, sondern er war ihnen vielmehr fast ausschliesslich das geeignetste Hilfsmittel, mit seiner sinnlich zwingenden Naturgewalt der Sprache grössere Eindringlichkeit zu geben. Namentlich nach dieser Richtung hat er für die griechische Sprache höchste Bedeutung gewonnen; diese hatte sich durch die Macht des rein sinnlich wirkenden Tons zu einer, von keiner andern Sprache erreichten Fülle von äusserst künstlich und echt künstlerisch gefügten Formen entwickelt. Daher machten auch die griechischen Theoretiker das Tetrachord zur Grundlage ihrer Untersuchungen und des ganzen Systems, weil innerhalb eines solchen sich die gewöhnliche Rede hält. Ferner wird hieraus erklärlich, dass sie den Ton und das Intervall zur Grundlage der eifrigsten Untersuchungen machten. In dem Bestreben: die Rhythmik der Sprache immer entschiedener herausbilden zu helfen, wird die Speculation zu immer erneuter Theilung des Intervalls veranlasst, nicht nur um eine reichere Modulation der Stimme zu ermöglichen, sondern auch, um immer mehr charakteristische Intervallenverhältnisse zu gewinnen und sie wurden demgemäss auf die chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechter geführt. Innerhalb der engen Grenzen derselben war natürlich eine freie Entfaltung der selbstständigen Melodie nicht möglich. Für das Christenthum gewann der Gesang allmählig eine ganz andere Bedeutung. Dies gab der Entwicklung der Menschheit eine neue Richtung; erzeugte ein ganz neues Leben, welches dann auch der Tonkunst erst das rechte Object für eine selbstständige künstlerische Gestaltung zuführte. Die wunderbaren Schätze, welche es im Innern des Menschen erschloss, drängten nunmehr auch nach künstlerischer Entäusserung in klingenden Tonformen, und so wurde zunächst die selbstständige Melodie erzeugt, bei welcher sich die einzelnen Töne nicht zusammenfügen, um die Recitation der Rede zu unterstützen, sondern um eine selbstständige Form zu bilden. So entstanden die ersten gesungenen christlichen Hymnen, die sich zwar selbstredend auf dem Grunde des alten Systems erhoben, aber unter veränderter Anwendung desselben. Nachdem diese neue Praxis bereits mehrere der selbstständigen Hymnen erzeugt hatte, erschien es, um eine sichere Basis für die weitere Entfaltung des Gesanges zu gewinnen, nothwendig, die gewonnenen Resultate in ein bestimmtes System zu bringen. Es geschah dies, wie erwähnt, nach Analogie des griechischen Systems, oder im Grunde dadurch, dass man aus diesem ausschied, was für diese neue Anschauung nicht förderlich wurde. Der heil. Ambrosius (von 374—397 Bischof von Mailand) wird als derjenige genannt, welcher die vier diatonischen Tonreihen:

von *D* — (als erster Ton*): *Protus; primus*,
 von *E* — (als zweiter Ton: *Deuterus; secundus*),

*) Ton gleichbedeutend mit Tonleiter.

von *F* — (als dritter Ton: *Tritus; tertius*),
 und von *G* — (als vierter Ton: *Tetrardus quartus*),
 festhielt und sie sind als sogenannte Kirchentonarten über 1000 Jahre die Grundlage für den Kirchengesang geblieben. Sie stimmen mit den entsprechenden griechischen Tonleitern überein, aber ihre Anwendung wurde jetzt eine andere. Dadurch, dass der christliche Geist diese Tonleitern im Grossen anschaute und als Ganzes erfasste, und zugleich das Verhältniss der einzelnen Töne innerhalb derselben genau berücksichtigte, gelangte er zu jenen selbstständigen Melodien, die als erste wirkliche Kunstproducte zu betrachten sind. Es war hiermit der einzig richtige Weg eingeschlagen, zu einem gemeinsamen Kirchengesange zu gelangen, und wenn der Ambrosianische Gesang es noch nicht wurde, so hat das hauptsächlich seinen Grund wohl nur darin, dass Ambrosius noch die alte sprachliche Rhythmik nicht vollständig aufgab. Guido von Arezzo nennt die Hymnen des heil. Ambrosius metrische Gesänge, die »so gesungen wurden, als wenn die Füsse der Verse scandirt werden«. Dadurch blieb der Gesang noch national beschränkt, die freie Entfaltung der Melodik noch gehemmt. Diese erfordert ihren selbstständigen Rhythmus, welcher den sprachlichen zwar berücksichtigt, aber so, dass sie ihn in eigener Weise darstellt. Gregor der Grosse gab der Entwicklung des kirchlichen Gesanges diese Richtung, und in dieser neuen Phase heisst er deshalb der Gregorianische Gesang — oder *Cantus planus* (franz.: *plain chant*), weil die Töne desselben wenn auch nicht durchweg von gleichem Zeitwerth, doch der reicheren sprachlichen Metrik entkleidet sind. Diese bleibt nur noch von geringem Einfluss auf die Entwicklung der Melodie, bei der schon die Spuren einer musikalisch selbstständigen Rhythmik erkennbar sind. Sie zeigt sich zunächst in den Verzierungen und Melismen, mit denen früh schon die Melodien ausgestattet wurden. Auch beim gregorianischen Gesange erhielt nicht jede Silbe nothwendig nur einen Ton, sondern einzelne auch mehrere. Die authentische Abschrift des gregorianischen Antiphonars — die Sammlung der liturgischen Gesänge, welche Romanus, einer der beiden vom Papst Hadrian 790 an Kaiser Karl zur Verbreitung des gregorianischen Kirchengesanges gesandten römischen Sänger — nach St. Gallen brachte, enthielt eine Reihe hierauf bezüglicher Vorschriften. Ferner sind unter den Notenzeichen jener Zeit, den sogenannten Neumen, mehrere, welche solche Melismen andeuten. Die Selbstständigkeit der gregorianischen Melodie wurde namentlich schon dadurch gewahrt, dass sie eine neue Darstellung des strophischen Versgefüges versuchte. Wie die Silben und Worte zu metrischen Versen und diese wiederum zu Zeilen verbunden werden, so in der Melodie die Töne zu kleineren Einheiten — in unserm Sinne Takt genannt — und diese wiederum zu grösseren, so dass diese als eine Nachbildung des Verses erscheinen; aber innerhalb dieser ganzen Construction verfuhr man mit grosser Freiheit. Noch viele Jahrhunderte hindurch war das Hauptaugenmerk der melodieerfindenden, besonders begabten Männer auf die einheitliche Darstellung des Verses und der Strophe gerichtet; während sie das Metrum in mannichfaltiger Weise musikalisch nachbildeten. Dem entsprechend vollzog sich auch dieser ganze Gestaltungsprocess vorwiegend an den, im Grossen gegliederten Psalmensversen, und dem entsprechend angelegten christlichen Cultusgesängen und vor Allem an den metrisch gegliederten Hymnen, die wirklich gesungen wurden. Beim sogenannten Collectengesang oder dem Choraliterlesen wurden auch im gregorianischen Gesange noch anfangs wenigstens zweifellos Quantität und Accentuation genau beobachtet. Das Vaterunser, das Glaubensbekenntniss, die Evangelien und Episteln, wie die Litaneien wurden nicht blos gebetet, sondern auch gesungen, vorherrschend auf einem Ton mit Berücksichtigung der Quantität der Silben, weshalb auch häufig der Text mit Accenten versehen ist. Die Schlussfälle nur sind durch besondere Intervallenschritte ausgezeichnet; ebenso auch die Interpunction u. dergl. Bei dieser Art des mehr recitirenden Gesanges machte sich gleich-

falls eine, mehr dem Wesen der Tonleiter als Octachord entsprechende Anschauung, wie sie seit Gregor herrschend wurde, geltend. Dieser grosse Förderer christlichen Gesanges erweiterte das Tongebiet zunächst dadurch, dass er den vier Tonleitern des heil. Ambrosius — die authentische genannt wurden — vier neue — die plagalen — zufügte. Die authentische Tonleiter erscheint aus zwei Hälften zusammengesetzt, von denen die erste eine Quinte $d-a$; die zweite eine Quarte $a-d$ enthält; die plagale Tonleiter gewinnt man nun dadurch, dass das Verhältniss umgekehrt, die letzte Hälfte dieser Tonleiter zur ersten wird: der erste authentische Ton $D E F G A H C D$ ergab dem entsprechend als ersten plagalen $A H C D E F G A$; der zweite authentische $E F G A H C D E$ den zweiten plagalen $H C D E F G A H$; der dritte authentische $F G A H C D E F$ den dritten plagalen $C D E F G A H C$; der vierte authentische $G A H C D E F G$ den vierten plagalen $D E F G A H C D$. In dieser Reihenfolge wurden diese verschiedenen Töne als Kirchentöne bezeichnet: der erste authentische von D als erster, der erste plagale von A als zweiter, der zweite authentische von E als dritter, der zweite plagale von H als vierter Kirchenton u. s. f., so dass der fünfte Kirchenton seine Tonleiter mit F , der sechste mit C , der siebente mit G und der achte mit D begann. Dass die spätere Theorie diese Construction fortsetzte und zwölf, sogar 16 Kirchentöne lehrte, oder sie auch auf sechs reducirte, kommt hier nicht weiter in Betracht. Die Praxis beschränkte sich auf die oben erwähnten acht. Namentlich bei dem Collectengesange wurden für jeden dieser Kirchentöne einzelne charakteristische Töne vorwiegend angewendet und diese gewannen auch bei der selbstständigen Melodiebildung besondere Berücksichtigung. Es wurden gewisse melodische Formeln für jeden einzelnen Kirchenton (oder *Modus*) feststehend, welche man Tropen nannte, und durch welche daher die Tonart leicht zu bestimmen ist. Diese erkannte man ferner an der Repercussion, d. i. das in jeder Kirchentonart am meisten gebräuchliche Intervalle, die sogenannte Choralnote. Es ist dies im ersten, dritten, fünften und siebenten die Quint, im zweiten und ersten die Terz, im vierten und achten die Quart. Andere Kennzeichen der Tonart konnten weiterhin der Umfang — *Ambitus* — der Melodie sein, und der Finalton wie der Anfang. Im Allgemeinen hatten am Anfange die authentische und die plagale Melodie entgegengesetzte Bewegung; jene strebt aufwärts (zu ihrer Quinte), diese abwärts zu ihrem ursprünglichen sie erzeugenden Grundton. So lange man sich bei der Melodiebildung innerhalb einer Octave hielt, konnten natürlich Umfang und Finalton ein sicheres Merkmal der Tonart sein; allein nur zu bald überschritt man diesen Umfang, fügte jeder Kirchentonart je einen Ton nach oben und unten zu, und einzelne Theoretiker lehren von einer 9, selbst 10tönigen Tonleiter. Weiterhin wurde in dem Bestreben, den Tonreichtum für jeden einzelnen Modus zu erweitern, das Verfahren der Transposition angewendet. Der regelmässige Finalton ist für den ersten und zweiten Kirchenton D ; für den dritten und vierten E ; für den fünften und sechsten F und für den siebenten und achten G und der *Cantus regularis* endete auch mit diesem Finalton; allein daneben übte man auch den *Cantus* oder *tonus transpositus* der transponirt ist, am liebsten nach der Quarte oder Quinte des regulären. Die weitere Entwicklung führte dann auf sogenannte Mischöne (*toni mixti*) und Neutraltöne (*toni neutrales*), die weder völlig authentisch noch völlig plagal geführt sind. Der Mischton hält sich im Umfange der beiden verbundenen Tonleitern, er steigt bis zur Octave, wohl auch noch höher und fällt auch bis zur Quart des plagalen Tons; der Neutralton erhebt sich nicht über die Sext und fällt nicht unter die Terz, so dass er weder die authentische noch die plagale Tonart bestimmt ausprägt. Diese Erweiterungen des ursprünglich eng begrenzten Systems gingen alle aus dem Bestreben hervor: der selbstständig entwickelten Melodie ein möglichst weites und grosses Gebiet für ihre Entfaltung zu schaffen. Wir

zeigten, wie das ambrosianische System schon durch den Drang: Melodien zu erzeugen, der im Christenthum erst lebendig wurde, geschaffen und wie dann im gregorianischen Gesange dies System in sich gefestigt und zugleich macht- und glanzvoll erweitert wurde. Auf seinem Grunde erhoben sich dann jene Hymnen und geistlichen Volkslieder, in denen die höchste religiöse Begeisterung wunderbar ergreifenden Ausdruck findet, und die zugleich als erste Kunstwerke des in Tönen künstlerisch bildenden Menscheistes zu betrachten sind. Länger als ein Jahrtausend haben sie in den Herzen der Gläubigen jene religiöse Begeisterung entzündet, welche sie erzeugte, und heute noch üben sie dieselbe wunderbare Wirkung, welche namentlich das Mittelalter mit Staunen erfüllte, so dass man diese Cultusgesänge als direct vom Himmel stammend betrachtete. Eine Antiphoner in St. Gallen aus dem 10. Jahrhundert enthält eine Zeichnung, den heiligen Gregor darstellend, einem Schreiber die »Neumen« — seine Hymnen — dictirend; auf der Schulter sitzt die himmlische Taube, die göttliche Inspiration darstellend, welche Paulus Diakonus, der Zeitgenosse des Papstes, auf der Schulter desselben sitzend gefunden zu haben versichert. Wie dann im Laufe der Jahrhunderte dieser gregorianische Gesang in ganz consequenter Entwicklung zur Mehrstimmigkeit führen musste, welche wohl keins der vorchristlichen Völker anders kannte und übte, als höchstens an dem, durch die natürliche Organisation der Singstimmen bedingten, zunächst wohl nur antiphonischen Quinten- und Octavengesänge; wie das ganze System dadurch mancherlei Veränderungen erfuhr und wie endlich, namentlich unter dem Einflusse des Volksgesanges und der selbstständig entwickelten Instrumentalmusik, unser modernes Tonsystem aus ihm emportrieb, das ist hier nicht weiter zu verfolgen. Erwähnt sei nur noch, dass sich Gregor bei seinem Antiphonar zur Aufzeichnung der Cultusgesänge der, seiner Zeit üblichen Notenzeichen — der Neumen bediente. (Ueber diese, wie über Gregors Lebensumstände, über Kirchentönenarten u. s. w. siehe die betreffenden Artikel dieses Werkes.)

A. Reissmann.

Gregorio, Annibale, italienischer Tonsetzer, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Siena, war daselbst Kapellmeister an der Kathedrale und Mitglied der Akademie der Intronati. Er veröffentlichte von seiner Composition fünfstimmige Madrigale (Venedig, 1617) und »*Sacrae cantiones et lamentationes 2, 3 et 4 vocum*« (Siena, 1620).

Gregorius, P., Kirchencomponist zu Anfange des 17. Jahrhunderts, von dem ein Werk: »*Encomium, verbo incarnato, ejusdemque matri musicis numeris decantatum*« (Ingolstadt, 1618) im Drucke erschien. †

Gregory, s. Gregor.

Greibe, Ernst Friedrich Wilhelm, geschätzter deutscher Basssänger, geboren 1754 zu Hildesheim, debütierte 1778 auf dem Theater zu Eisenach als Fabricius in dem Singspiel »Lottchen am Hofe«, war später in Braunschweig und seit 1786 am königl. Nationaltheater zu Berlin engagirt, woselbst er u. A. 1788 den Pedrillo in »Belmonte und Constanze«, 1794 den Basilio im »Figaro« und den Sprecher in der »Zauberflöte« bei den ersten Aufführungen dieser Opern sang. Er starb am 9. April 1811 zu Berlin. — Seine Gattin, Maria Theresia G., geborene Engst, war 1750 zu Berlin geboren und betrat schon 1760 in Colmar zuerst die Bühne. Mit ihrem Gatten zugleich debütierte sie 1786 am Nationaltheater zu Berlin und wurde als Sängerin und Schauspielerin für das ältere Rollenfach daselbst engagirt. Im J. 1810 pensionirt, starb sie am 31. Aug. 1820 zu Berlin.

Greindl, Joseph, deutscher Componist, geboren 1758 in Morbach, war ein Schüler Albrechtsberger's in Wien und wurde später Kapellmeister am Stephansdome daselbst. Er starb 1826 zu Wien. Man kennt von ihm Sinfonien, Sextette, drei Quintette, vier Quartette, ein Monodrama »Hero« u. s. w. Seine »Wiener Tonschule« hat sein Schüler, der Ritter von Seyfried herausgegeben.

Greiner, Johann Karl, deutscher Instrumentenmacher, geboren 1743 zu Wetzlar und ebenda am 8. Oktober 1798 gestorben, erlernte anfangs das Tischlerhandwerk, welches er jedoch bald mit dem eines Clavierbauers vertauschte, indem seine Vorliebe für Mechanik in demselben mehr Spielraum fand. Hohlfeld's Erfindung des Bogenflügels (s. d.) weiter verfolgend, verband er einen solchen auf Anregung des Abts Vogler mit einem Fortepiano, so dass dies den oberen, jenes den unteren Instrumenttheil einnahmen und beide Theile gekoppelt werden konnten. Der Instrumentkörper hatte eine Länge von 1,11, eine Breite von 0,17 und eine Höhe von 0,314 Meter. Dies Instrument, welches den Ruf G.'s verbreitete, soll jedoch in seiner Zeit schon wenig befriedigt haben und ist später auch nicht mehr beachtet worden. Dasselbe führte jedoch G. zur Absicht, ein Instrument zu bauen, das die Eigenheiten der Orgel, des Fortepianos und des Bogenclaviers vereinigte, über welches die Frankfurter Zeitung vom 2. Novbr. 1798 Manches berichtet. Sein Tod verhinderte die vollendete Darstellung seiner Idee, die sein Vetter und Gehülfe Hans G. nach G.'s Tode, zu Stande zu bringen versuchte, wahrscheinlich ohne Erfolg, denn später hat man nichts mehr darüber gehört. †

Greiner, Johann Martial, deutscher Violinvirtuose, geboren am 9. Febr. 1724 zu Constanz am Bodensee, widmete sich dem Studium der Theologie und trieb nebenbei Violinspiel. Als er nach dreijähriger Uebung mit einem Violinconcert sich öffentlich hören liess, fand er so grossen Beifall, dass er auf vielfaches Zureden sich ganz der Kunst zu widmen beschloss. Um dem Einspruche seiner Eltern zu entgehen, begab er sich mit geringer Habe heimlich nach Innsbruck und fand im Jesuitenseminar daselbst, durch seine Kunst eingeführt, längeren freien Aufenthalt. Ein reicher Dilettant, der im Begriff stand, Italien zu bereisen, nahm ihn mit nach Padua und Venedig. In letzterer Stadt starb jedoch dieser Gönner, und G. scheint sich darnach wieder nach Deutschland gewandt zu haben, denn er befand sich bald darauf zu München bei Ferrandini, dem Vater des damaligen Kapellmeisters, der ihn drei Jahre lang in seinem Hause unterhielt. Hier lernte er unter vielen namhaften Künstlern auch Angelo Colonna aus Venedig kennen, dessen Umgang und Unterricht G. weiter förderten und dessen persönliche Bemühungen ihm einen Ruf nach Padua als ersten Violinisten verschafften. Sein Dirigent und Vorbild daselbst war Tartini. Von Padua aus erhielt er eine Anstellung in dem Hoforchester zu Stuttgart, wo er zunächst unter des Oberkapellmeisters Jomelli Direktion 21 Jahre lang thätig war und zugleich Schüler wie Hofmeister, Laborde u. v. A. heranbildete. Im J. 1775 wurde er als fürstl. hohenlohe'scher Hofmusikdirektor nach Kirchberg berufen, woselbst er im J. 1792 allgemein geachtet und geehrt sein ruhmvolles Leben endete. Von Compositionen G.'s ist nie etwas bekannt geworden. Eine ausführlichere Lebensbeschreibung von ihm schrieb Junker; dieselbe befindet sich in Meusel's Museum Band I. Stück 3, reicht jedoch nur bis zu G.'s Ernennung zum Hofmusikdirektor in Kirchberg. †

Greiner, Johann Theodor, deutscher Instrumentalcomponist, von dem um 1782 einige Claviertrios im Manuscript in Deutschland sich vortheilhaft bekannt machten. Im J. 1784 erschienen von ihm zu Amsterdam 12 Sinfonien in zwei Heften und sechs Flötenduos.

Greininger, Augustin, ein deutscher Tonsetzer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte *Cantiones sacrae a 1, 2 et 3 voci* mit und ohne Instrumente (Augsburg, 1681). Vgl. *Corn. a Beughem Bibliogr. mathem. p. 56.* †

Greisen, Albert, begabter deutscher Componist, geboren am 24. April 1814 zu Frankfurt a. O. als Sohn eines Instrumentenmachers, erging sich, ohne eigentlichen theoretischen Unterricht gehabt zu haben, schon früh in Compositionsversuchen, deren Frucht Quartette, Quintette und eine Oper »Die Liebe auf dem Lande« war. Zelter, auf ihn aufmerksam geworden, nahm ihn 1832 nach Berlin und zügelte seinen Schaffensdrang durch contrapunktische Uebungen.

Nach Zelter's Tode fand G. Aufnahme in der Musikschule der Akademie und wurde Compositionsschüler Rungenhagen's, als welcher er mit einer Motette, sowie mit einem Instrumentalsatz am 3. Juni 1834 den Preis davontrug. Leider starb er schon am 11. April 1836 und hinterliess ein Oratorium, eine Sinfonie, Kammermusikwerke u. s. w., Beweise eines sehr bedeutenden schöpferischen Talentes.

Greiter, Matthias, latinisirt Greiterius, Dichter geistlicher Lieder, der erst Mönch und von 1524 bis zu seinem am 20. Decbr. 1550 zu Strassburg erfolgten Tode Musiker war. Er gab laut Gesner's *Partit. univ. lib. 7 tit. 3* ein »*Elementale musicum*« heraus. Döhring in seiner Choralkunde (1865) berichtet Seite 31 und 38 über G., dass zwei bisher Luther zugeschriebene Melodien von ihm herrühren, so wie dass er auch der angebliche Componist der unter seinen acht Psalmenliedern befindlichen Gesänge »Es sein doch selig alle die«: *f f g a f g h c*, und »O Herre Gott, begnade mich«: *e a a g e g a h*, die zuerst im Strassburger Kirchenamt des Jahres 1525 eine Stelle fanden, gewesen sei; erstere Melodie findet sich auch in den später erschienenen französischen Psalmen. Eine Sammlung weltlicher Lieder für vier Stimmen vom J. 1548, welche auch einige Gesänge G.'s enthält, befindet sich in der Bibliothek zu Zwickau. Vgl. ferner das Historische Register des Naumburg. Gesang-Buchs p. 33 und Wetzels Lieder-Historie p. 349. †

Greith, Karl, reich begabter, gediegener Tonsetzer und geschickter Dirigent, geboren am 21. Febr. 1828 zu Aarau in der Schweiz, verlebte seine Jugendjahre zu St. Gallen und oblag dort den Gymnasialstudien. Sein Vater, Joseph G., Chorregent an der Kathedrale, pflegte des Knaben früh hervortretendes Talent zur Musik und beschäftigte ihn selbst auf dem Chore, wo er bald als Organist sich bethätigte, bald unter den Instrumentalisten als Flötenbläser mitwirkte, Sängersproben leitete, kurz in einem Wirken heranwuchs, das den Keim legte zu seiner späteren Gewandtheit als Dirigent und ihn mit allen kirchlichen und liturgischen Gebräuchen vertraut werden liess. Mit dem 18. Jahre erwählte G. die Musik zu seinem Lebensberufe und wurde dem Meister C. Ett nach München in die Schule gegeben. Nach dessen frühem Ableben vollendete er bei C. L. Drobisch in Augsburg seine Studien und kehrte nach zweien Jahren gründlicher und rastloser Arbeit nach St. Gallen zurück. Dort wurden ihm die Musiklehrerstellen an den städtischen Schulen übertragen, ihm die Leitung von Gesangsvereinen anvertraut, und er selbst vollendete sein erstes grosses Werk, das Oratorium »Der heilige Gallus«, welches 1849 in Winterthur unter seiner Direktion aufgeführt, grossen Beifall und die aufmunterndste Theilnahme fand. Weitere Aufführungen von G.'s Melodramen »Frauenherz«, und »die Waise aus Genf« zu St. Gallen, sowie einer Sinfonie zu St. Gallen und Basel erhöhten und befestigten mehr und mehr die Gewissheit, dass mit diesen Werken ein bedeutendes Talent sich Bahn gebrochen habe. Im J. 1854 begab sich G. nach Frankfurt a. M., wo er mehrere Jahre als Musiklehrer wirkte und bei kunstsinnigen Freunden und Schülern ein ehrenvolles Andenken hinterliess, als er als Professor an das Collegium Maria Hilf zu Schwyz berufen wurde. Dort arbeitete er rastlos an Heranbildung eines guten und geschulten Kirchenchores und wirkte als echter, künstlerischer Lehrer, der die Jugend für die Musik und damit für das Schöne und Reine begeistert. Nur schwer trennte sich G. von solchem Wirken, um dem alternden Vater in seiner Stellung in St. Gallen als Stütze und Ersatz zu dienen. Als Chorregent an der St. Gallenschen Kathedrale wirkte G. von 1861 an zehn Jahre lang, kämpfte mit zahllosen Schwierigkeiten und arbeitete und opferte für Kunst und Gottesdienst nach besten Kräften; denn nichts galt ihm höher, als die Verschmelzung dieser Beiden. G.'s Werke für die Kirche sind: ein Requiem, 7 Vocalmessen, 5 Instrumentalmessen, eine grosse Anzahl Marienlieder voll süssesten Andachtshauches, 2 Litaneien, 2 Ave Maria, Motetten u. s. w.

Mit Ausnahme des Requiems (Winterthur, 1857) sind alle diese Werke seit 1862 entstanden. Liebe und Hingabe für künstlerisches Schaffen, das frei und still sich bethätigen darf, liessen G. zu dem Entschlusse gelangen, seine Stellung in St. Gallen aufzugeben. Seitdem lebt er in München allein seiner Kunst, und nun wurden in ihm auch Melodien wach zur Belebung geselliger Kreise, vor allem aber zur Freude, Erhebung und Beseligung der Jugend. Dieser neuesten Periode G.'s entstammen: 3 Singspiele (Jung Rubens, der Mutter Lied, der verzauberte Frosch), voll schöner Weisen für Einzel- und Chorvortrag, ferner Lieder für zweistimmigen Frauenchor, ausgezeichnet durch die Wahl der Texte und hinreissend durch den fröhlich edlen Hauch, der über ihnen allen weht und mehreres Andere dieser Art. In dem zu Fr. Witt's »Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik« gehörigen Vereinscataloge (Regensburg, 1873) begegnet uns G. auch vielfach als sachkundiger, gelegener und dabei wohlwollender Musikkritiker.

Grell. Ein Ausdruck, der, ursprünglich von Farben und Farbeffekten gebraucht, auch auf Töne und tonische Wirkungen übertragen wird. Wie er dort diejenigen Färbungen bezeichnet, die den Augennerv stark afficiren, so werden hier diejenigen Klangfarben und Instrumenten-Zusammenstellungen »grell« genannt, die das Ohr heftig erschüttern. Solche Instrumentalfarben sind z. B. die der Trompete, der Posaune, der Piccolflöte. Der gute Geschmack fordert, dass diese Instrumente in Orchestercompositionen in nur mässiger Zahl, nicht zu lange hintereinander und in einer geschickten Satzweise verwendet werden, welche ihre Kraft und Frische hervortreten lässt, ohne sie als harte und unangenehme geltend zu machen. Demgegenüber tadelt man als grelle Instrumentation entweder die Ueberladung des Orchesters mit den ebengenannten oder anderen Instrumenten von starkem und schneidenden Tone, oder die unschöne Setzart, welche die Härte derselben nicht genügend mildert; oder man will mit diesem Ausdruck die unpassende Verwendung scharfklingender Instrumente zum Vortrage sanfter Melodien bezeichnen. Fehler dieser Art entspringen theils aus einem Haschen nach Effekt, theils aus einer zu starken Richtung auf die rein sinnliche Seite der Musik, bei Neueren häufig auch aus einer gewissen Ueberreizung, die an den mässigeren und bescheideneren Klangfarben nicht mehr Genüge finden lässt. Aber hin und wieder ist auch das Grelle wohl am Platz, namentlich in Text- und Programm-Musiken; in der Oper z. B. haben die besten Meister mitunter Veranlassung genommen, Persönlichkeiten von bösem, rohen oder wilden Charakter, oder besonders heftige Affekte durch grelle Tonwirkungen zu illustriren. In der Militärmusik ist grelle Instrumentation nicht nur unvermeidlich, sondern wird sogar gefordert; denn da diese Musik im Freien wirken, und weithin gehört werden soll, so macht sie sehr starke Tonmassen und die schärfsten Klangfarben nöthig.

W. W.

Grell, Eduard August, einer der grössten Kenner und Verehrer altkirchlicher Tonkunst, namentlich des Palästrinastyls, wurde am 6. Novbr. 1800 zu Berlin geboren, wo sein Vater Organist und Glockenist an der Parochialkirche war. Das musikalische Talent gab sich sehr frühzeitig bei G. kund, in Folge dessen er schon vor seinem sechsten Jahre beim Organisten Joh. Karl Kaufmann Clavierunterricht erhielt. Dazu gesellten sich später Gesang und die Anfangsgründe der Theorie beim Bischof Ritschl, dem damaligen Collaborator am grauen Kloster-Gymnasium, das G. behufs seiner wissenschaftlichen Ausbildung besuchen musste. Schliesslich übernahm Zelter die vollständige tonkünstlerische Ausbildung des strebsamen und talentvollen Knaben. Auf die angelegentliche Empfehlung dieses Meisters hin erhielt G. bereits mit 16 Jahren das Organistenamt an der St. Nicolaikirche, als Nachfolger Joh. Gottlieb Lehmann's. Im J. 1817 trat er in die Singakademie, mit welchem Institute er schliesslich aufs Innigste verwuchs, besonders nachdem er 1832 zu deren Vicedirigenten (neben Rungenhagen, dem er eine zuverlässige Stütze

wurde) gewählt worden war. Schon vorher zum königl. Musikdirektor ernannt, wurde er 1839 nach dem Tode L. Hellwig's auch als Hof-Domorganist angestellt; 1843 ward er zum Lehrer des neu errichteten königl. Domchors berufen, legte diese Stelle aber 1845 wieder nieder und wurde bei dieser Gelegenheit mit dem Rothen Adlerorden ausgezeichnet. Bereits 1841 war er zum ordentlichen Mitgliede der musikalischen Section der königl. Akademie der Künste ernannt worden; später wurde er Lehrer bei der Musikschule derselben und ertheilte dort noch im J. 1874 Unterricht in der freien Vocal- und Instrumentalcomposition. Ebenso war er längere Zeit hindurch Lehrer beim königl. Institute für Kirchenmusik. Im J. 1852 wurde er zum Mitgliede des Senats der Akademie und 1853, nach Rungenhagen's Tode, zum ersten Direktor der Singakademie erwählt. Im J. 1858 erhielt er den Titel eines Professors der Musik und 1864, nach Meyerbeer's Ableben, den Orden *pour le mérite*. Hinzugefügt sei, dass alle diese Auszeichnungen nicht bloß den würdigsten, sondern auch den stillsten und bescheidensten Künstler trafen. Was G. als Lehrer einer unabsehbaren Reihe ausgezeichneter, durch ihn dem Ernstesten und Höchsten zugeführter Schüler, sowie als sorgsamer Dirigent für den reinen, edlen Chorgesang gethan, wird in Berlin unvergesslich bleiben. Es erübrigt noch, einen Blick auf seine reiche, ohne Ostentation vollzogene Compositions-thätigkeit zu werfen, die in der Kirchenmusik ihren Mittelpunkt fand. In den etwa 60 Werken dieser Gattung, bestehend aus Motetten, Cantaten, Psalmen, Hymnen und einem Oratorium »Die Israeliten in der Wüste« interessirt durchgängig der in der Neuzeit selten gewordene reine und kunstreiche Satz in Verbindung mit einer nicht hervorragenden, aber gemüthvollen melodischen Erfindung. Das mit Recht angestaunte contrapunktische Meisterwerk aus dieser Sammlung ist jene sechsstimmige Messe, welche im J. 1861 wiederholt in der Singakademie zur Aufführung gelangte und 1874 daselbst neue Bewunderung erregte. Mit ihr hat G. seinem compositorischen Wirken ein in die späteste Nachwelt hinausragendes Denkmal gesetzt. Seine übrigen Compositionen sind zahlreiche Lieder für Männerstimmen (für die Zelter'sche Liedertafel geschrieben) und für gemischten Chor, sowie ein- und zweistimmige Gesänge mit Pianofortebegleitung; von den letzteren ist das Duettino »Lorbeer und Rose« op. 6 in ganz Deutschland beliebt gewesen. Der reinen Instrumentalmusik abhold, ist es erklärlich, dass G. ausser einer Ouvertüre für Orchester (1824 aufgeführt) und Orgelpräludien nichts für Instrumente geschrieben hat. An Bearbeitungen veröffentlichte er die »Choralmelodien sämmtlicher Lieder des Gesangbuches zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden« (Berlin, 1833), welche für die Ausführung durch Militär-, Universitäts-, Seminar-, überhaupt Männer-Chöre bestimmt sind. — G.'s Oheim, Otto G., war ein vielseitig gebildeter Sänger und lange Zeit hindurch zugleich ausübender Künstler. Geboren 1773 zu Berlin, war er seit 1794 Solist der Singakademie und sang 1804 auch Parthien in der Berliner italienischen Oper. Im J. 1808 wurde er als Kammersänger des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt angestellt und trat auch mehrere Male auf der Opernbühne zu Wien auf. Aber schon 1810 kehrte er nach Berlin zurück, sang den Belmonte in Mozart's »Entführung«, den Cinna in Spontini's »Vestalin« und andere Rollen auf dem königl. Theater, beschränkte jedoch später seine Gesangthätigkeit auf die Singakademie, die Zelter'sche Liedertafel und auf Concerte. Nach seinem Rücktritt von der Bühne war er als Geheimer Hauptbank-Secretair angestellt worden und starb als solcher am 17. Juni 1831 zu Berlin.

Grell, Joseph, ein Tonkünstler und höherer Hausbeamter des Grafen Potocki, machte 1795 durch den Hamburger Correspondenten eine Erfindung bekannt, durch die in kürzester Zeit Tonwerkzeuge der verschiedensten Art so vervollkommnet werden sollten, dass dieselben die besten ihres Gleichen überbötten. Ein Weiteres ist jedoch über diese seltsame Erfindung nicht bekannt geworden. Vgl. Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. — Ein anderer G.,

Joseph Ephraim mit Vornamen, geboren 1771 zu Berlin und gestorben 1821 ebendasselbst als Prediger an der Marienkirche, gab zum Reformationsjubiläum »Dr. Martin Luther's geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über Musik, von neuem gesammelt« (Berlin, 1817) heraus. †

Gren, Jonas, berühmter schwedischer Orgelbauer, der 1715 zu Stiernsund geboren war, 1733 seine Kunst bei Dan. Strähle erlernte und von 1748 bis zu seinem 1765 im März erfolgten Tode zu Stockholm selbstständig wirkte. Er soll nach Hülpher in Gemeinschaft mit Strähle viele bedeutende Werke in Schweden gebaut haben. †

Grenerin, Henri, französischer Theorbenvirtuose und Musiklehrer aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte in Paris ein Werk »*Livre de théorbes*«, welches dem Marschall Sully zugeeignet ist.

Grenet, französischer Balletcomponist, war Concertdirektor zu Lyon und starb 1761 zu Paris. Von seinen Werken kam 1739 »*Le triomphe de l'harmonie*« und 1759 »*Apollon, berger d'Admète*« in der Grossen Oper zu Paris zur Aufführung. — Ein französischer Musikliebhaber dieses Namens, Claude de G., geboren 1771, studirte die Musik besonders bei Kuhr in Dresden und veröffentlichte in Paris Concerte, Sonaten und andere Instrumentalwerke seiner Composition.

Grenlé, Gabriel Joseph, französischer Musikliebhaber und Freund mechanischer Beschäftigungen, geboren 1756 zu Bordeaux, gestorben 1837 zu Paris, ist Erfinder des allgemein beliebt gewordenen *Orgue expressif*, über welches Instrument er 1829 im Pariser *Journal des débats* eine Reihe von Artikeln veröffentlichte.

Grenler, Name mehrerer französischer Tonkünstler. Der eine derselben brachte 1767 zu Paris einen Akt der Oper *Théonis* zu Gehör und 1773 die Musik zu *Bellérophon*. — Ein Anderer, Oboevirtuose, führte im Concert spirituel zu Paris 1787 eine Sinfonie concertante für zwei Oboen von seiner Composition auf, welche sich Beifall erwarb. — Am bekanntesten ist der Harfenist und Componist Gabriel G., der zu Ende des 18. Jahrhunderts als Cembalist der Oper zu Paris angestellt war und 1792 und später verschiedene Werke für Dilettanten herausgab; bekannter von diesen sind: »*Recueil de VI romances p. le Pfte., op. 2*« (Paris, 1793) und »*Premier recueil de divertiss. p. Harpe et Viol. obl. op. 7*« (ebendas., 1794), sowie einige Sonaten für Harfe. †

Grenser, eine Familie von Instrumentenbauern und Tonkünstlern, deren Namensschreibweise früher Gränsser gewesen ist. Der älteste derselben, Karl Augustin G., Sohn eines Landmannes zu Wiehe in Thüringen, wurde am 11. Novbr. 1720 geboren, erlernte die Blasinstrumentenfabrikation seit 1733 bei dem Instrumentbauer Pörschmann zu Leipzig, ging 1739 nach Dresden und gründete daselbst 1744 eine eigene Fabrik für diesen Kunstzweig. Seine Tonwerkzeuge, besonders die Flöten, welche mit drei bis sieben Mittelstücken und einer bis vier Klappen gefertigt wurden, galten lange für die besten damaliger Zeit und verschafften G. den Titel eines kursächsischen Hofinstrumentbauers. Zu dieser vorzüglichen Bauweise der Instrumente befähigte G. besonders seine musikalische Bildung, indem er selbst auch die Flöte wie die Clarinette trefflich blies. Obgleich G. noch bis zum 4. Mai 1807 lebte, trat er seine Fabrik schon 1796 seinem Schüler, Neffen und Schwiegersohn, Heinrich G., dem Sohn seines jüngeren Bruders Johann Friedrich G. (geboren 1726, gestorben 1780, über dessen Leben und musikalisches Wirken nichts weiter bekannt ist), ab. — Dieser Neffe Augustin G.'s, Johann Heinrich Wilhelm G., geboren am 5. März 1764 zu Lipprechtaroda in Thüringen und gestorben am 12. Decbr. 1813 zu Dresden, lernte von 1779 bis 1786 die Instrumentbaukunst bei seinem Oheim und mehrte nach Uebernahme des Geschäfts den grossen Ruf der Firma noch durch mancherlei Erfindungen, besonders durch die des »*Clarinettbasses*«, nicht zu verwechseln mit der Bassclarinette (s. d.). Dies Instrument, von G. 1793 erfunden, fand, trotzdem es in erster Zeit Aufsehen erregte, nie eine

weitere Anerkennung, obgleich dessen Tonreich, bis zum *H* reichend, einer leichten Behandlungsweise und eines schönen Klanges sich erfreut haben soll. Mehr über dasselbe berichtet Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. — Sein Sohn Heinrich Otto G., geboren am 14. Febr. 1808 erbt das väterliche Geschäft, verkaufte es jedoch sehr bald anderweitig. — Der Gründer der Fabrik, Augustin G., hatte zwei Söhne. Der älteste derselben, Karl Augustin G., geboren am 2. Mai 1756 zu Dresden und ebendasselbst am 8. Jan. 1814 gestorben, hatte sich als Instrumentbauer besonders etablirt, doch ist über seine Thätigkeit nichts Hervorragendes bekannt geworden. Sein jüngerer Bruder, Johann Friedrich G., 1758 zu Dresden geboren und am 17. März 1794 zu Stockholm als königl. schwedischer Kammermusiker gestorben, war ein guter Oboebläser, in Folge dessen er 1780 die Stellung, in welcher er starb, erhielt. Auch als Componist war dieser G. nicht ungeschickt, wofür sechs Flötentrios von ihm, 1779 bei Hummel in Berlin erschienen, Zeugniß ablegen. Ausserdem sind noch mehrere achtenswerthe Compositionen im Manuscript erhalten geblieben, von denen ein Fagottconcert und einige Sinfonien bekannter geworden sind. Noch sind drei Söhne des jüngeren Instrumentbauers Karl Augustin G. zu nennen. Der älteste derselben Karl August G., das berühmteste Glied der ganzen Familie, wurde am 14. Decbr. 1794 zu Dresden geboren und starb am 26. Mai 1864 zu Leipzig. Er zeigte frühzeitig Talent zur Musik und wurde als Wunderkind bekannt, indem er schon im 6. Lebensjahre mit seinem Vater Duette auf der Flöte à bec öffentlich vortrug. Bald aber vertauschte er dies Instrument mit der Querflöte, auf der ihn der herzogl. kurländische Hofmusiker Knoll unterrichtete. Neun Jahre alt trat er mit diesem Instrumente schon in Concerten auf und erfreute sich grossen Beifalls. Von 1806 bis 1808 gab er während der Badezeit Concerte zu Teplitz, und war von 1810 bis 1813 Mitglied des Orchesters des Dresdner Stadtmusikers Krebs, in welchem er die musikalische Literatur in ihren Meisterwerken kennen lernte und noch Unterricht beim damaligen königl. sächsischen Jagdhautboisten Steudel nahm, ebenso Violine und Cello zu spielen erlernte. Endlich, 1814, folgte er einem Rufe nach Leipzig, wo er als erster Flötist des Concert- und Theaterorchesters eine seiner Neigung entsprechende Stellung fand. Im J. 1843 wurde er als Inspector und Lehrer des Leipziger Conservatoriums angestellt und bildete als solcher viele Schüler auf seinem Hauptinstrumente trefflich aus. G. war auch wissenschaftlich sehr gebildet. Er war fast aller europäischen Sprachen mächtig und hat, die Flöte betreffend, der Leipziger musikalischen Zeitung (Jahrg. 1824 und 1828) mehrere Aufsätze geliefert, ebenso den Artikel »Flöte« im »Hauslexikon«, das 1835 bei Breitkopf und Härtel erschien, geschrieben. Von Compositionen von ihm ist nur sein op. 1 bekannt: *Trois grands Duos pour deux Flûtes*. Sein jüngerer Bruder, Friedrich August G., geboren zu Dresden am 6. Juli 1799, gestorben zu Leipzig am 10. Decbr. 1861, dessen Hauptinstrument ebenfalls die Flöte war, war als Violinist und Pauker des Leipziger Orchesters bis zu seinem Tode angestellt, und der jüngste dieser drei Brüder, Friedrich Wilhelm G., geboren zu Dresden am 5. Nov. 1805, gestorben zu Leipzig am 5. Januar 1859, wirkte in den Jahren von 1827 bis 1856 als Cellist in demselben Orchester. Seine gesellschaftlichen Talente besonders haben ihm ein freundliches Andenken verschafft. †

Grenzbach, Ernst, deutscher Tonkünstler, geboren im J. 1812 und als Musiklehrer und Dirigent in Kassel thätig, componirte ein- und mehrstimmige Lieder, sowie eine Oper, betitelt: »Eine Nacht in Smyrna«.

Gresemund, Theodor, deutscher Gelehrter, geboren zu Speier und gestorben 1512 als Generalrichter des Erzstiftes Mainz, hat unter vielen anderen Schriften auch einen die Musik mit betreffenden »*Dialogus in septem artium liberal. defensionema*« (Mainz, 1494) herausgegeben. †

Gresham, Sir Thomas, der Gründer der Londoner Börse, geboren 1519 zu London und gestorben am 21. Novbr. 1579 als »königl. Kaufmann« und

Ritter ebendasselbst, hat sich durch Stiftung eines wissenschaftlichen Collegiums, dessen Einrichtung in der Schrift: »*The Life of the professors of Gresham-College etc.*« genauer beschrieben ist, auch um die höhere Tonkunst verdient gemacht. Denn unter den sieben aus den Einkünften des Börsengebäudes besoldeten Professoren der Anstalt befand sich auch einer der Musik, der wöchentlich je zwei Stunden Theorie, Gesang- und Instrumentkunde zu lehren verpflichtet war. Der erste derselben war John Bull, nachdem er zu Oxford die musikalische Doctorwürde erhalten hatte; derselbe trat 1597 diese Stellung an. Unter oft ausgezeichneten Lehrern und durch eine Parlamentsakte 1768 neu organisirt, besteht dieses Institut noch heutigen Tages. †

Gresham'sches Collegium, s. den vorigen Artikel.

Gresnick, Antoine Frédéric, ein in Frankreich und England ehemals beliebter Operncomponist, geboren 1752 zu Lüttich, machte noch sehr jung seine Musikstudien im Lütticher Collegium zu Rom und vollendete dieselben bei Sala in Neapel. In der Theaterliste letzterer Stadt vom J. 1780 findet er sich bereits als Operncomponist verzeichnet, doch ist von seinen damaligen Werken nichts mehr vorhanden. Man weiss nur, dass er bald nach diesem Jahre in London und 1784 wieder in Italien war, wo er in Sargono seine komische Oper »*Il Francese bizarro*« auführte. Ein Jahr später abermals in London, schrieb er daselbst mit günstigstem Erfolge die Opern »*Demetrio*«, »*Alessandro nell' Indie*«, »*La donna di cattivo umore*« und 1786 für die Mara »*Alceste*«, worauf er zum Musikdirektor des Prinzen von Wales ernannt wurde. Im J. 1791 besuchte er Paris, von wo aus man ihn als Orchesterchef des grossen Theaters nach Lyon berief. Seine 1793 dort zuerst aufgeführte Oper »*L'amour exilé de Cythère*« machte die Runde über die französischen Bühnen und führte ihn nach Paris zurück, wo er von 1795 bis 1799 nicht weniger als 16 Opern componirte, von denen »*Eponine et Sabinus*«, »*La forêt de Sicile*«, »*Les faux mendiants*«, »*L'heureux procès*«, »*Rencontres sur rencontres*« und »*Le réve*« die namhaftesten sind. Er starb schon am 16. Oktbr. 1799 zu Paris, aus Kummer, wie man sagt, weil seine Oper »*Léonidas ou les Spartiates*« durchfiel und eine andere »*Le forêt de Brahma*« nicht aufgeführt wurde. — Seine Schreibweise war eine einschmeichelnd gefällige, in der Harmonie aber sehr oberflächliche. Ausser Opern schrieb er auch kleinere Gesang- und Instrumentalstücke von keinerlei weiteren Bedeutung.

Gresset, Jean Baptiste Louis de, einer der anmuthigsten und lebenswürdigsten französischen Dichter, geboren 1709 zu Amiens und als Director der Akademie und Historiograph ebendasselbst am 16. Juni 1777 gestorben, verfasste u. A. einen »*Discours de l'harmonie*« (Paris, 1737), der Aufsehen machte und in Folge dessen auch zu Amsterdam und Berlin erschien.

Gressler, Friedrich Salomon, ein gefällig schreibender deutscher Componist, war um 1780 Organist zu Triptis bei Meissen und seit etwa 1791 Cantor, Organist und Lehrer zu Sulza in Thüringen. Die leichtere Musikliteratur kennt von ihm: Sechs Sonaten für Clavier (Leipzig, 1781), Clavierstücke und Sonaten (Leipzig, 1787), *Sonate per l'arpa*, Gesänge edler deutscher Patrioten, in Hinsicht auf Frankreichs Revolution, mit Clavierbegleitung (1793) und sechs Lieder beim Clavier (Camburg, 1802). — Bedeutender in derselben Compositionsrichtung ist sein Sohn Franz Albert G., geboren am 14. Decbr. 1804 zu Sulza. Derselbe erhielt seinen musikalischen Unterricht seit 1810 in dem gräfl. Werthern'schen Institute zu Schlossbeichingen, wohin sein Vater versetzt worden war und von 1822 an auf dem neu errichteten Seminare zu Erfurt, in welchem Männer wie M. G. Fischer (Orgel), L. E. Gebhardi (Theorie) und J. J. Müller (Pianoforte) unterrichteten. Nach absolvirtem Seminarcurus wurde er 1826 Hauslehrer bei einer Familie auf Schloss Ellen und 1827 Lehrer an einer städtischen, 1833 an der Ober-Töchterschule zu Erfurt. Durch Composition und Veröffentlichung von instructiven Clavier- und Orgelstücken, sowie von einfachen Liedern ist er in seiner Zeit allgemein bekannt geworden.

Grétry, André Ernest Modeste, einer der berühmtesten und populärsten Componisten der komischen und lyrischen Oper, dessen natürliche und doch ideale musikalische Ausdrucksweise unübertroffen geblieben ist, wurde am 11. Febr. 1741 zu Lüttich geboren, wo sein Vater Violinist war. Seine erste musikalische Erziehung erhielt das sehr schwächliche Kind in der Maitrise des Collegialstifts St. Denis zu Lüttich, an welcher Kirche sein Vater zeitweise als Vorgeiger fungirte. Von seinen frühesten Lehrern sind Leclerc, der spätere Musikmeister am Strassburger Münster, und der Organist Ranekin die einzig bemerkenswerthen. Seltsame autodidaktische Compositionsversuche aber zeigten, wie mächtig G.'s Talent rang, sich Bahn zu brechen, und die Vorstellungen einer italienischen Gesellschaft, durch die G. Opern von Pergolese, Galuppi u. s. w. kennen lernte, boten ihm eine Anregung, die man für sein ganzes Leben entscheidend nennen kann. Um die Mittel zu einem Studienaufenthalt in Italien zu gewinnen, componirte er 1759 so gut es anging, eine Messe, die er dem Domcapitel seiner Vaterstadt widmete, welches sich darauf hin auch wirklich veranlasst sah, ihn in das Lütticher Collegium zu Rom zu bringen, wo er sich fast fünf Jahre hindurch eifrigen Musikstudien bei Casali hingab, ohne jedoch, wie er selbst naiver Weise zugesteht, in der Harmonie und im Contrapunkt es sonderlich weit zu bringen. Er hatte in Rom bereits einige Sinfoniesätze und italienische Scenen componirt, als er von den Unternehmern des Theaters Alberti beauftragt wurde, das Intermezzo »*Le vendiatrices*« (die Winzerinnen) in Musik zu setzen. Der enorme Beifall, den dasselbe fand, veranlasste ihn, seine Studien noch einige Jahre in Rom fortzusetzen. Endlich, im J. 1766, fasste er, begeistert von der Partitur zu »*Rose et Orlas*« von Monsigny, die ihm ein französischer Gesandtschaftssecretair geliehen hatte, den Entschluss, nach Paris zu gehen, und er brach am 1. Jan. 1767 von Rom auf, verweilte jedoch längere Zeit in Genf, um durch Unterrichten die Mittel zu gewinnen, in der französischen Hauptstadt anständig aufzutreten, was ihm auch gelang. Dort machte er auch die Bekanntschaft Voltaire's, componirte Favart's Operntext zu »*Isabelle et Gertrude*« und erntete bei Aufführung des Werkes reichen Beifall. In Paris hatte G. zwei Jahre lang mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen. Kaum, dass er von einem ganz unbekanntem Dichter einen Text, »*Les mariages Samnites*« erhalten konnte, den er in Musik setzte, aber nur um das Werk, welches keine Bühne annehmen wollte, in einer Concertaufführung beim Prinzen von Conti kalt aufgenommen zu sehen. In seiner Gemüthsverstimmung nahm sich der schwedische Gesandte, Graf Creutz, wohlwollend seiner an und verschaffte ihm von keinem Geringeren als Marmontel das Textbuch zu der Oper »*Le Huron*«, deren Partitur G. in noch nicht sechs Wochen herstellte und die bei ihrer durch Graf Creutz und den berühmten Opersänger Cailleau betriebenen Aufführung, im August 1769, eine enthusiastische Aufnahme fand, welche sich nach der bald darauf erscheinenden »*Lucile*« (worin das weltbekannte Quartett »*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*«) und nach »*Le tableau parlant*« bis zum Unerhörten steigerte. G.'s Ruhm unter den französischen Operncomponisten war damit fest begründet, denn Publikum wie Kritik verherrlichten ihn, die alten Anhänger Lulli's und Rameau's und die Parteigänger Piccini's fanden in seiner Musik Aehnlichkeit und geistige Verwandtschaft mit der ihrer Ideale, und die früher unzugänglich gebliebenen Dichter drängten sich an ihn; selbst Voltaire schickte ihm zwei Stücke zur Composition. Von 1770 bis 1775 lieferte er die Opern: »*Sylvain*«, »*Les deux avares*«, »*L'amitié à l'épreuve*«, »*Zémire et Azor*«, »*L'ami de la maison*«, »*Le Magnifique*«, »*La rosière de Salency*« und »*La fausse magie*«, die mehr oder weniger alle reich an den reizvollsten Nummern sind. Nur für die ernste Oper gebrach es ihm an durchgreifenden Musikfarben, und seine Versuche auf diesem Gebiete: »*Céphale et Procris*« (1775), »*Andromaque*« (1780), »*Aspasie*« und »*Denis le tyran*« hatten trotz herrlicher Einzelheiten keinen Erfolg. Von den übrigen, bis 1803 geschriebenen Opern, welche die Begeisterung des

Publikums rege erhielten, seien als die vorzüglichsten noch genannt: »*La caravane du Caire*«, »*Panurge*«, »*Anacréon chez Polycrate*« und vor Allen »*Raoul, barbe-bleue*« und »*Richard, Coeur de lion*« mit Texten von Sedaine. Die durch Méhul und Cherubini heraufgeführte neue Opernrichtung veranlasste G., es mit diesen nervigeren Talenten aufnehmen zu wollen und der Opernbühne die Partituren zu »*Pierre le grand*«, »*Lisbeth*«, »*Guillaume Tell*« und »*Elisa*« zuzuführen, allein er vermochte damit seine Rivalen nicht zu besiegen und sah selbst seinen früheren Ruhm den Zeitbestrebungen gegenüber dahinwelken, als es plötzlich der Sänger Elleviou mit wunderbarem Erfolge unternahm, G. in seinen kostbaren Schöpfungen »*Richard, Coeur de lion*«, »*Le tableau parlant*«, »*L'ami de la maison*« und »*Zémire et Azor*« wieder zum Liebling des Tages zu machen, der G. denn auch bis zu seinem Tode blieb. Die Revolution hatte ihn zwar seines Vermögens und dreier blühender Töchter beraubt, Regierung aber wie Publikum suchten ihn vielmöglich zu entschädigen. Er wurde Mitglied der französischen Akademie, Professor und Mitdirektor des Pariser Conservatoriums, Ritter der Ehrenlegion und auch seinen letzten schwächeren Compositionen fehlte nicht der Beifall der Pietät. G. hat die Declamation zum Muster des musikalischen Ausdrucks genommen und vornehmlich nach Wahrheit der Sprache und gefälligem Gesang mit Glück gestrebt. In diesem Bestreben erreichte er allerdings weder Gluck an Tiefe, noch Mozart an Fülle, doch die treffende musikalische Charakteristik seiner Personen und seine anmuthige, gemüthvolle und fließende Melodik werden ihn immer als bedeutenden Tondichter hinstellen. Von seinen 50 Opernpartituren wurden die ersten 34 (bis »*Guillaume Tell*«) in Kupfer gestochen. Auch als Schriftsteller ist er bekannt durch die »*Mémoires ou essai sur la musique*« (4 Bde., Paris, 1789; 2. Aufl. in 3 Bdn. 1797; 3. Aufl. 1812; neue Ausg., Brüssel, 1829; deutsch: »*Grétry's Versuche über die Musik*«, von Karl Spazier, Leipzig, 1800); ferner durch das politisch - sociale Werk »*La vérité etc.*« (Paris, 1801); durch die Schrift »*Méthode simple pour apprendre à préluder etc.*« (Paris, 1802) und endlich durch die in seinen letzten Jahren gearbeiteten »*Réflexions d'un solitaire*«, die zwar angekündigt, aber nicht erschienen sind. G. starb am 24. Septbr. 1813 zu Ermenonville in J. J. Rousseau's Eremitage, die er käuflich an sich gebracht hatte. Erst nach einem langwierigen Prozesse erlangte 1828 seine Vaterstadt Lüttich das Recht, G.'s Herz in das ihm errichtete Denkmal aufzunehmen. Eine bronzene Statue wurde ihm im Sommer 1842 auf dem Platze vor der Universität zu Lüttich errichtet. — Von den drei Töchtern G.'s zeichnete sich die zweite, Lucile G., geboren um 1770 zu Paris, durch ein frühreifes Musiktalent, welches ihr Vater selbst sorgfältig ausbildete, besonders aus. Dreizehn Jahr alt, schrieb sie schon die Operette »*Le mariage d'Antoine*«, welche sehr beifällig 1786 in der *Comédie italienne* aufgeführt wurde. Ein Jahr später folgte von ihr »*Toinette et Louise*«, welche Oper aber weniger gefiel. Um diese Zeit trat sie in eine nicht glückliche Ehe und starb schon im J. 1794 in der Blüthe ihres Lebens.

Gretsch, ausgezeichnete deutscher Violoncellist, war um 1770 in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg angestellt und starb im J. 1784. Er soll auch in der Composition die gründlichsten Kenntnisse besessen haben und hinterliess ausser wenigem Gedruckten drei Violoncellconcerte und acht Solos in Manuscript. †

Gretschmar, Johann, s. Kretschmar.

Greulich, Adolph, deutscher Pianist und Claviercomponist, geboren 1819 zu Posen, zeigte frühzeitig ein reges, selbstständiges musikalisches Streben. Bis zum 17. Jahre sich selbst überlassen, übte er sich autodidaktisch auf dem Pianoforte und fand dann erst in dem Cantor W. Fischer in Brieg einen guten Musiklehrer. In Breslau begann er bald darauf theoretische Studien, musste dieselben aber, weil er das Stundengeld nicht erschwingen konnte, wieder aufgeben. Nach bitteren Lebensschicksalen erhielt er endlich die Stelle eines

Erziehers in einem adligen Hause zu Warschau. Die Bekanntschaft, die er dort mit einigen Schülern Chopin's machte, regte ihn zu erneuten Studien und Compositionsversuchen mächtig an, und er begab sich endlich auf längere Zeit nach Weimar, wo er in Fr. Liszt einen wohlwollenden Gönner und Berather fand. Im J. 1858 kam er als Musiklehrer nach Schitomir in Südrussland, von wo aus er als Professor des Clavierspiels an das Katharinen-Institut nach Moskau berufen wurde, in welcher Stellung er 1868 starb. Seine Compositionen sollen von grosser Befähigung Zeugniß ablegen.

Graulich, Karl Wilhelm, vortrefflicher deutscher Pianist und Musiklehrer, geboren am 13. Febr. 1796 zu Kuntzendorf unterm Walde bei Löwenberg in Schlesien, wo sein Vater Cantor und Organist war und den Sohn seit dessen fünftem Jahre im Clavier-, später auch im Orgelspiel unterrichtete. Im J. 1808 kam G., von seinem Vater zum Theologen bestimmt, auf das Gymnasium zu Hirschberg, wo er vom Organisten Kahl mit ausserordentlichem Erfolge weiter in der Musik unterrichtet wurde und nun diese zum Lebensberufe wählte. Zu diesem Zwecke ging er 1812 behufs höherer Ausbildung nach Liegnitz, und, da er dort sich nicht befriedigt fand, 1816 nach Berlin, wo ihn B. Romberg, B. A. Weber und L. Berger, die sein Talent und seinen Feuereifer zu schätzen wussten, mit Rath und That unterstützten, Letzterer sogar ihm uneigennützig Unterricht im Clavierspiel und in der Composition ertheilte, so dass er bald zu den fertigsten Claviervirtuosen Berlins zählte. Rastlos bildete er sich an Meistern des Pianofortespiels, welche Berlin besuchten und deren persönliche Bekanntschaft er zu machen sich angelegen sein liess, weiter und ertheilte selbst einen von weit und breit her in Anspruch genommenen Musikunterricht, ebenso wie seine Compositionen die beifälligste Aufnahme fanden. Aufgemuntert durch die glänzende Anerkennung seiner Leistungen vollendete er 1828 eine grosse Pianoforteschool in vier Abtheilungen (Berlin, 1828), die von Gleichmann in der »Cäcilia« Bd. 14 p. 265 u. ff. eine eingehende und überwiegend günstige Besprechung erfuhr. Unter seinen zahlreichen Schülern sind zu nennen: der Prinz Georg von Cumberland (der nachmalige König Georg V. von Hannover), von dem er den Titel eines Kapellmeisters erhielt, ferner der spätere Kapellmeister Karl Eckert (bis 1826) und die berühmte Henriette Sontag vor ihrer Abreise von Berlin nach Paris. G. starb zu Berlin im J. 1837. Von seinen Compositionen sind etwa 40 Werke gedruckt, bestehend in Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, in Rondos, Variationen, Divertissements, Uebungsstücken, Polonäsen, Märschen und Tänzen für Pianoforte, sowie in einer Anzahl von Liedern, Alles in seiner Zeit sehr beliebt und gesucht, nach seinem Tode aber der Vergessenheit anheimgefallen.

Greytter, Matthias, s. Greiter.

Griebel, eine deutsche Musikerfamilie, deren Glieder bis in die neueste Zeit hinein der königl. Kapelle in Berlin als Kammermusiker angehörten. Der Vater derselben ist Johann Heinrich G., geboren 1769 zu Berlin, ein Schüler des berühmten Fagottisten Ritter. Nachdem er sich in Concerten als fertiger Bläser ausgezeichnet hatte, trat er 1793 in das Orchester des königl. Nationaltheaters seiner Geburtsstadt, dem er bis 1832 angehörte. In letzterem Jahre pensionirt, starb er am 1. Novbr. 1852 zu Berlin. — Sein ältester Sohn, Heinrich G., geboren 1796 zu Berlin, wurde im Oboeblasen vom Kammermusiker F. Westenholz unterrichtet und zu einem anerkannten Virtuosen dieses Instrumentes herangebildet. Schon 1815 gehörte er der königl. Kapelle an und ertheilte nebenbei auch einen guten Clavierunterricht. Einige unwesentliche Compositionen für Pianoforte und für Oboe von ihm sind auch im Druck erschienen. Er starb am 1. Aug. 1841 zu Berlin. — Der andere Sohn Johann Heinrich's, Julius G., geboren am 25. Octbr. 1809, lernte frühzeitig bei seinem Vater Violoncello und beim Kammermusiker Lehmann Horn, wählte auch das letztere, auf dem er sich 1823 mit Beifall öffentlich hören liess, zu seinem Hauptinstrumente, gab es jedoch später aus Gesundheitsrücksichten wieder auf

und warf sich bei Max Bohrer, so lange derselbe der Berliner Hofkapelle angehörte, aufs Violoncellspiel, worin er sich bald auszeichnete. Am 1. Jan. 1827 wurde er als königl. Kammermusiker angestellt und war in der Folgezeit eine Stütze der Ries'schen und der Zimmermann'schen Quartett-Soireen in Berlin, wie er denn auch erfolgreiche Concertreisen in das Ausland unternahm. Er wurde im J. 1872 pensionirt und durch einen Orden ausgezeichnet. Componirt hat er Lieder und einige Violoncellostücke. — Der jüngste Sohn Johann Heinrich's Ferdinand G., geboren 1818 zu Berlin, erhielt schon früh im Violinpiel den Unterricht Léon de St. Lubin's, der ihn auch in das Orchester des königsstädtischen Theaters zog. Seine Virtuosenbildung vollendete er bei Ch. de Bériot und sammelte seitdem auf Kunstreisen, besonders 1842 in Schweden, Dänemark und England bedeutende Erfolge. Er ging hierauf nach Amerika, liess sich endlich als Concertspieler und Musiklehrer in New-York nieder, starb aber schon im J. 1847 daselbst.

Griechische Musik. Der Eifer, mit welchem die Philosophen und Kunstschriftsteller des alten Griechenland sich über das Wesen, die Bedeutung und die Geschichte der Musik aussprechen, beweist, dass diese Kunst in der griechischen Entwicklungsgeschichte einen eben so wichtigen Platz einnahm als die übrigen Künste. Seit den neueren Forschungen auf diesem Felde durch Fortlage, Bellermann, Westphal und Marquardt in Bezug auf die Harmonik, J. H. H. Schmidt auf die Metrik und Rhythmik ist es möglich geworden, wenn nicht ein vollständiges Bild, wenigstens einen deutlichen Umriss von der altgriechischen Musik zu gewinnen und die äusserlichen Mittel kennen zu lernen, durch welche sie jene, uns freilich unerklärliche, von den Alten aber nie genug gepriesene Wirkung hervorbrachte. Die wichtigsten Quellen zum Studium der griechischen Musik sind die drei Sammelwerke: I. des Meibom (Aristoxenus, 320 v. Chr., Euklid der Mathematiker, 200 v. Chr., Pseudo-Euklid, 1. Jahrh. n. Chr., Nikomachus, 150 n. Chr., Alypius, 200 n. Chr. [?], Gaudentius, 400 n. Chr. [?], Bacchius, 250 n. Chr. [?], Aristides Quintilianus, 250 n. Chr. [?], Martianus Capella, 350 n. Chr. [?]); II. des Wallis, *Opera mathemat. Tom. II*, (Ptolemäus, dessen Commentator Porphyrius, 250 n. Chr., Bryennius, 1300 n. Chr.); III. des Vincent, *Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* (Anonymus, auch von Fr. Bellermann herausgegeben, Pachymeres und diverse kleinere Schriften); endlich die Werke des Theon von Smyrna (130 n. Chr.), des Boëtius (500 n. Chr.) und des Michael Psellus (1050 n. Chr.). Alle diese Schriftsteller sind entweder Pythagoräer, welche eine wissenschaftliche Begründung der Musik versuchen, wie Ptolemäus, Nikomachus, Theon, Euklid der Mathematiker; oder Aristoxenianer, welche die praktische Seite der Musik ins Auge fassen, wie Pseudo-Euklid und der Anonymus; oder Eklektiker wie die übrigen. Sie sämmtlich sind sogenannte Harmoniker: von der Rhythmik handeln nur Aristoxenus in seinen »rhythmischen Fragmenten«, Aristides in seiner Harmonik, Bacchius und der spätere Martianus Capella; endlich finden sich zahlreiche Stellen von allgemein musikalischem Interesse in den Schriften des Aristoteles (dessen Cap. 19 der *Problemata* ausschliesslich die Musik bespricht), Plato, Athenäus, Pollux und Plutarch (*de musica*, musikgeschichtlich).

Die griech. Musik zerfällt nach der Eintheilung des Aristoxenus in theoretische und praktische Musik. Die erstere handelt von der Harmonik, Rhythmik und Metrik, die letztere von der Ausführung der verschiedenen Musikgattungen (Organik), von der Kunst des Kithara- und Aulos-Spieles (Kitharistik, Auletik), sowohl allein als zum Gesang, von der Singekunst für sich selbst betrachtet (Odik), von der orchestischen und mimischen Darstellung, von der chorischen und der dramatischen Musik (Hypokritik).

I. Die Harmonik handelt nach der Eintheilung des Aristoxenus 1) vom Klange (Phtongos), 2) von den Scalen (Systemata), 3) vom Intervall (Diastema), 4) von den Transpositionsscalen (Tonoi), 5) vom Tongeschlecht, 6) von der melodischen Composition (Melopöie) nebst der Modulation (Metabole).

1) Die Entstehung und Hervorbringung des Klanges bildet den Anfang der musikalischen Theorie, sowohl des Pythagoras, welcher die Zahlenverhältnisse, als auch des Aristoxenus, welcher das Gehör zum Ausgangspunkt nimmt.

2) Die Basis aller griechischen Systeme (Scalen) bildet das Tetrachord, d. h. eine aufsteigende diatonische, mit dem Halbton beginnende Folge von vier Klängen im Umfang der reinen Quarte, z. B. $\widehat{h\ c\ d\ e}$ und $\widehat{e\ f\ g\ a}$. Die Zusammensetzung von vier derartigen Tetrachorden, und zwar so, dass die beiden ersten wie die beiden letzten den Schluss- und Anfangston gemeinsam haben (Synaphe), während der zweite und der dritte durch ein Ganzton-Intervall (den diazeuktischen Ton) getrennt sind, bildet die Grund-Tonleiter der Griechen, welche, durch ein Ganzton-Intervall in der Tiefe (Proslambanomenos) erweitert, fünfzehn Töne umfasst und unsrer Mollscala (absteigend, nicht alterirt) entspricht.

$$A \quad \begin{array}{c} \text{Tetr.} \quad \text{Tetr.} \\ \widehat{H\ c\ d\ e} \quad \widehat{f\ g\ a} \end{array} \quad \text{Diazeuxis} \quad \begin{array}{c} \text{Tetr.} \quad \text{Tetr.} \\ \widehat{h\ c\ d\ e} \quad \widehat{f\ g\ a} \end{array}$$

Dies die Tonleiter des Alterthums, welche auch zur Grundlage der Theorie des Mittelalters genommen wurde; die Namen ihrer fünfzehn Töne sind, von der Tiefe angefangen ausser dem schon erwähnten Proslambanomenos (=der Hinzugenommene) *A*: Hypate *H* (Tiefste), Parhypate *c* (Nebentiefste) und Lichanos *d* (Zeigefinger) des tiefsten Tetrachords oder Hypaton; Hypate *e*, Parhypate *f* und Lichanos *g* des mittleren Tetrachords oder Meson, Mese *a* (Mittelsaite); Paramese *h* (Nebenmittlere), Tritē *c* (dritte), Paranete *d* (nebenhöchste) und Nete *e* (höchste) des unverbundenen Tetrachordes oder diezeugmenon. Tritē *f*, Paranete *g* und Nete *a* des höchsten Tetrachordes oder Hyperbolaion: Benennungen, welche von den Saiten der Kithara auf die Töne im Allgemeinen übertragen wurden. Die Tonleiter der älteren Pythagoräer war nach demselben Princip zusammengesetzt, nur war sie von geringerem Umfang, insofern sie nur zwei unverbundene Tetrachorde (eine Octave von *e* bis *e*) umfasste. Ausser der Grund-Scala von fünfzehn Tönen, giebt es noch eine von elf Tönen, welche durch drei verbundene Tetrachorde (und dem Proslambanomenos) gebildet wird und Synemmenon heisst:

$$A \quad \widehat{H\ c\ d\ e} \quad \widehat{f\ g\ a} \quad \widehat{b\ c\ d}$$

Dies System wird auch metabolisches genannt, weil es die Modulation in die Unterdominante vermittelt. Ein drittes System endlich, das sogenannte grösste oder unveränderliche, umfasst nicht allein die fünfzehn Töne des diazeuktischen Systems, sondern auch die vier des Synemmenon-Tetrachords und besteht somit aus achtzehn Tönen, unter welchen freilich zwei doppelt gesetzt sind (*c* und *d*).

3) Die Intervalle werden von Aristoxenus eingetheilt 1) nach der Grösse, 2) nach Consonanzen und Dissonanzen, 3) nach der Zusammensetzung, 4) nach Geschlechtern, 5) nach der geraden oder ungeraden Zahl der Vierteltöne (enharmonischen Diäsen), aus denen sie bestehen. Nach der Grösse unterscheidet er kleine Intervalle: Halbton (Hemitonion), Ganzton (Tonos), kleine Terz (Trihemitonion), grosse Terz (Ditonos) — und grosse Intervalle: Quarte (Diatessaron), Quinte (Diapente), Octave (Diapason), sowie deren Wiederholung durch Versetzung in eine höhere Octave: Undecime (Diapason cum Diatessaron), Duodecime (Diapason cum Diapente), Doppeloctave (Disdiapason); endlich kleine Sexte (Tetratonum), grosse Sexte (Tetratonum cum Hemitonion), kleine Septime (Disdiatessaron oder Pentatonum), grosse Septime (Pentatonum et Hemitonion). Die älteren Pythagoräer (z. B. Philolaus) bedienten sich auch der Namen Epogdous für den Ganzton, Harmonia für die Octave, Syllabe für die Quarte, Dioxeia für die Quinte und Diäsis für den Halbton. Unter Consonanzen (Symphonoi) versteht Aristoxenus (wie auch die Schule des Pythagoras) die Quarte, Quinte und Octave; unter Dissonanzen (Diaphonoi) alle Intervalle, welche den Umfang der Quarte nicht erreichen, sowie die grosse

Quarte, die kleine Quinte, beide Sexten und beide Septimen. Den Charakter der Symphonie bezeichnet Aelian durch den Vergleich mit einem aus Wein und Honig gemischten Getränk, in welchem weder Wein noch Honig herauszuschmecken sei, während dagegen in der Diaphonie jeder der Bestandtheile seine Individualität bewahre. Neben dieser Eintheilung der Intervalle lehrten die Pythagoräer noch eine andere complicirtere, in Homophonien (Einklänge), Antiphonien (Octaven) und Paraphonien (Quarte und Quinte, bei Gaudentius auch die grosse Terz und der Tritonus). Ptolemäus, welcher das Pythagoräische System zum Abschluss brachte, nimmt viererlei Arten der Intervalle an: Homophona (Einklang und Octave), Symphona (Quinte und Quarte), Emmele oder melodische Intervalle (Terz und Secunde) und Ekmele, unmelodische Intervalle (Sexte und Septime).

Die unzusammengesetzten Intervalle (asyntheta) werden durch zwei zusammenhängende Stufen der Tonleiter gebildet, also im diatonischen Geschlecht durch den Halb- und den Ganzton. Die zusammengesetzten (Syntheta), aus zwei nicht unmittelbar aufeinanderfolgenden Stufen der Tonleiter und alle diese Intervalle sind in der Aristoxenischen System-Lehre fähig, ein System zu bilden; Ptolemaeus dagegen lässt nur die Intervalle von der Grösse der Octave an als System gelten. Das Charakteristische in jedem System ist die innere Beschaffenheit der Intervalle, d. h. die Stellung der Halb- und Ganztöne, durch welche auch die Form des Systems bestimmt wurde; das der Octave erscheint in sieben verschiedenen Formen, welche Harmonien, Modi, Octavengattungen genannt werden. Die sieben Modal-Scalen sind:

1. die Mixolydische $h-h$, Hypate Hypaton — Paramese

$H \overset{\frown}{c} \overset{\frown}{d} \overset{\frown}{e} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} h$

2. die Lydische $c-c$, Parhypate Hypaton — Trita diezeugmenon

$c \overset{\frown}{d} \overset{\frown}{e} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c$

3. die Phrygische $d-d$, Lichanos Hypaton — Paranete diezeugmenon

$d \overset{\frown}{e} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c d$

4. die Dorische $e-e$, Hypate Meson — Nete diezeugmenon

$e \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c d e$

5. die Hypolydische $f-f$, Parhypate Meson — Trita hyperbolaion

$f \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c d e f$

6. die Hypophrygische $g-g$, Lichanos Meson — Paranete hyperbolaion

$g \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c d e f g$

7. die Hypodorische od. Lokrische $a-a$, Mese — Nete hyperbolaion

$a \overset{\frown}{h} c d e f g a$

Gaudentius erklärt die Zusammensetzung der Octavengattungen aus den Intervallen der Quarte und der Quinte und demzufolge theilt er die erwähnten sieben Octavengattungen ein in solche, welche die Quarte in der Tiefe, die Quinte in der Höhe haben, wie die drei ersteren:

Quarte. Quinte.
 $\overset{\frown}{H} \overset{\frown}{c} \overset{\frown}{d} \overset{\frown}{e} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h}$ Mixolydisch

Quarte. Quinte.
 $\overset{\frown}{c} \overset{\frown}{d} \overset{\frown}{e} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c$ Lydisch

Quarte. Quinte.
 $\overset{\frown}{d} \overset{\frown}{e} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c d$ Phrygisch

und solche, wo der umgekehrte Fall stattfindet, wie die vier letzteren:

Quinte. Quarte.
 $\overset{\frown}{e} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{g} \overset{\frown}{a} \overset{\frown}{h} c d e$ Dorisch

$\begin{array}{c} \text{Quinte.} \quad \text{Quarte.} \\ \overbrace{f \ g \ a \ h} \quad \overbrace{c \ d \ e \ f} \\ f \ g \ a \ h \ c \ d \ e \ f \end{array}$	Hypolydisch
$\begin{array}{c} \text{Quinte.} \quad \text{Quarte.} \\ \overbrace{g \ a \ h \ c} \quad \overbrace{d \ e \ f \ g} \\ g \ a \ h \ c \ d \ e \ f \ g \end{array}$	Hypophrygisch
$\begin{array}{c} \text{Quinte.} \quad \text{Quarte.} \\ \overbrace{a \ h \ c \ d} \quad \overbrace{e \ f \ g \ a} \\ a \ h \ c \ d \ e \ f \ g \ a \end{array}$	Hypodorisch.*)

Diese bis jetzt unberücksichtigt gebliebene Eintheilung des Gaudentius ist sehr wichtig für das richtige Verständniss der antiken Harmonien, und namentlich werden dadurch die Westphal'schen Theorien im Wesentlichen bestätigt. Bei der lydischen und hypolydischen Scala einerseits, der phrygischen und hypophrygischen andererseits erscheint das gleiche Quartens- und Quintenverhältniss, nur in umgekehrter Folge: jene beiden sind aus der Quarte $c-f$ und der Quinte $f-c$, diese aus der Quarte $d-g$ und der Quinte $g-d$ zusammengesetzt. Hieraus ist zu schliessen, dass in den beiden lydischen Tonarten der Ton f , in den beiden phrygischen der Ton g den Charakter der heutigen Tonica hatte. Der Unterschied zwischen den beiden Unterarten derselben Gattung liegt im Finalton, welcher in den mit »hypo« bezeichneten Scalen Tonica, in den andern Dominante ist. Im Hypodorisch hat der Finalton (a) wie in den beiden andern »Hypo«-Tonarten den Charakter der Tonica: dieser Modus entspricht der modernen diatonischen (herabsteigenden) Mollscala. Was den dorischen Modus betrifft, so würde nach der Theorie des Gaudentius auch seinem Finalton (e) der Tonica-Charakter zukommen; doch ist aus den uns erhaltenen Musikresten der Alten (insbesondere am Anfang der »Hymne an Helios«) ersichtlich, dass jener Ton in den meisten Fällen als Dominante zur hypodorischen Tonica (a) aufzufassen ist. Westphal schreibt dem mixolydischen Finalton (h) den Charakter einer Terz zu und stützt seine Behauptung durch den Hinweis auf die zahlreichen im römischen Kirchengesang noch vorhandenen Reste dieser Octaven-gattung. Die lokrische Scala endlich unterscheidet sich von der hypodorischen nur dadurch, dass ihr Finalton die Dominante eines Grundtones d ist. Die Harmonien hatten in der vor-Alexandrinischen Zeit zum Theil andre Benennungen; die hypodorische (a) heisst noch in Plato's Zeit Aeolisch; die hypophrygische (g) Jonisch oder Jastisch; die hypolydische (f) nachgelassenes Lydisch (aneimene lydisti). Ferner findet sich bei einigen Schriftstellern eine Harmonie »Syntonolydisti« erwähnt, deren Finalton nach Westphal durch die Terz des ihr nahe verwandten Hypolydisti gebildet wird; auch von ihr haben sich Spuren im römischen Kirchengesange erhalten. Die Verschiedenheit der Intervalle hat für jede Harmonie einen eigenthümlichen Ausdruck zur Folge, welcher von Plato (Republik III), Aristoteles (Politik VIII) und Athenaeus (Cap. 14) als ihr Ethos bezeichnet wird. Nach ihnen ist die dorische hart und leidenschaftslos, dem strengen Zuschnitt des dorischen Staatswesens entsprechend; die ihr verwandte äolische dagegen ritterlich, zu dem von der Kithara begleiteten Gesange am meisten geeignet. Die phrygische hat einen schwärmerischen, orgiastischen Ausdruck; sie kam vorzüglich in der Cultusmusik zur Anwendung und zwar auf der Flöte, sowohl bei dem asiatischen Cultus der Cybele und der kretischen Korybanten, als auch in Griechenland, nachdem sie von asiatischen Flüchtlingen unter Pelops nach dem Peloponnes verpflanzt war. Zu ihr steht, wie die äolische zur dorischen, die jonische oder jastische in einem Verwandtschaftsverhältnis, dem Ausdruck wie der Construction nach. Bei den Joniern, welche als Küstenbewohner den Einflüssen der Nachbarvölker mehr ausgesetzt waren als die Hellenen des europäischen Festlandes, musste die phrygische Tonart ihre enthusiastische Färbung zum Theil einbüßen und einen

*) Das gleichlautende Lokrisch hat die umgekehrte Eintheilung.

ernsteren Ausdruck annehmen, wesshalb sie auch für die tragische Monodie am liebsten angewendet wurde. Die mixolydische Harmonie endlich hatte einen aus Lydischem und Dorischem gemischten Ausdruck, insbesondere, so lange ihr die fünfte Stufe fehlte, wodurch sie mit der dorischen als eine und dieselbe Tonart galt; dies aber war zur Zeit ihrer Erfindung durch Sappho der Fall: Lamprokles, Sophokles' Lehrer, erst vervollständigte sie, und seitdem wurde sie als selbstständige Tonart in die Theorie aufgenommen. Die lydische Harmonie soll wie die phrygische durch Pelops aus Asien in Griechenland eingeführt worden sein; sie hatte einen sanften, klagenden Ausdruck und eignete sich besonders für die Elegie. Eine ihrer Unterarten, das Syntonolydisch, wurde bei Todtenklagen angewandt. Nach Aristoteles ist sie vorzugsweise beim Jugendunterricht zu benutzen, da sie weder zu hart, wie die dorische, noch zu schwärmerisch ist, wie die Phrygische. Um die Ansichten der Alten vom Ethos der Tonarten kurz zusammenzufassen, sei schliesslich noch bemerkt, dass Plato dieselben in klagende (Mixo- und Syntonolydisch) weichliche, für Gastmahl passende (Jonisch und Hypolydisch) und für den Staat brauchbare (Dorisch im Kriege, Phrygisch beim Gottesdienst) eintheilt, und den Gebrauch der beiden ersten Gattungen aus seiner Republik verbannt wissen will, wohingegen Aristoteles, minder exclusiv, jede Tonart gelten lässt, vorausgesetzt, dass sie am geeigneten Orte gebraucht wird. Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. verloren sich die griechischen Harmonien; in der Zeit zwischen Gregor und Guido aber kamen sie aufs Neue in Gebrauch, freilich in entgegengesetzter Ordnung.

4) Die Lehre vom Tonos (von den Transpositionsscalen) erscheint besonders verwickelt durch die verschiedenen Bedeutungen, die diesem Worte von den Alten beigelegt werden, indem sie es bald für »Stimmung«, bald für »Ganztonintervalle«, bald für »Transpositionsscala«, ja sogar für »Octavengattung« (Aristoxenus) und für »Klang« gebrauchen (die »siebentönige Kithara«). Die strenge Theorie versteht unter Tonos die Transpositionsscalen, deren die Griechen nach Intervallenfolge des »vollständigen« Systems (*Systema teleion*) auf jeder Stufe der chromatischen Tonleiter eine errichteten. Im Gegensatze zum römischen Kirchengesang des Mittelalters, welcher sich lediglich der Scala ohne Vorzeichen bediente und nur daneben das Synemmenon-System benutzte, um die sieben alten Tonarten auf vier Finaltöne zu reduciren, transponirten die Alten ihre drei Systeme auf alle Stufen der chromatischen Tonleiter. Die Benennungen der Töne blieb jedoch in allen Transpositionen dieselbe, wie auch auf Tasteninstrumenten, welche durch Verschiebung in eine andere Stimmung versetzt werden können, die Namen der Tasten dieselben bleiben. Die so gewonnenen, nur durch die Höhe ihres Ausgangspunktes verschiedenen Tonleitern hiessen Tonoi (auch Tropoi), und es hatte diese Benennung bei der schon erwähnten Vielseitigkeit des Wortes Tonos eine Verwirrung zur Folge, die um so grösser sein musste, als die Namen der Octavengattungen bei den Transpositionsscalen wiederkehren. Ihren Höhepunkt erreicht diese Verwirrung bei den Schriftstellern des späteren Alterthums (Boëtius u. A.), und erst Mitte des 17. Jahrhunderts gelang es dem Engländer Stiles, den Schleier theilweise zu lüften, bis endlich in unsern Tagen durch Böckh, Bellermand und Westphal das antike System in voller Klarheit dargestellt worden ist. Für die Uebertragung der antiken Tonleitern in moderne Notenschrift wurde eine sichere Basis gewonnen im J. 1847, nachdem Fortlage und Bellermand durch eine gründliche Untersuchung der antiken Notenschrift gleichzeitig und unabhängig von einander entdeckt hatten, dass der hypolydische Tonos der heutigen Tonleiter ohne Vorzeichnung entspricht. Doch ist die Methode der Uebertragung nur bei der Notation anzuwenden: was die absolute Tonhöhe der griechischen Scalen betrifft, so hat Bellermand aus dem Factum, dass der Umfang der menschlichen Stimme zu allen Zeiten derselbe war, bewiesen, dass sie beinahe eine kleine Terz tiefer war, als die antike Notation anzeigt, dass demnach das α der Griechen ungefähr dem heutigen f s entspricht. In der Blüthezeit der griechischen Kunst

waren nur sieben Tonoi in häufigem Gebrauch, nämlich der mixolydische, dorische, hypodorische, phrygische, hypophrygische, lydische und hypolydische Tonos.

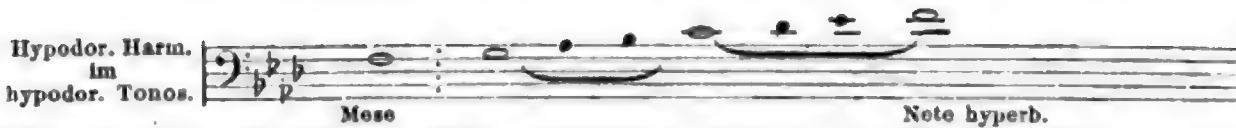
Nete hyperbolaton N. hyp. N. hyp. N. hyp. N. hyp.
 I. Mese II. Mese III. Mese IV. Mese
 Proslambanomenos. Prosl. Prosl. Prosl.
 Hypolydisch. Lydisch Hypophrygisch Phrygisch
 V. VI. VII.
 Hypodorisch Dorisch Mixolydisch.

Die Uebereinstimmung ihrer Benennungen mit denen der Harmonien ist nicht eine bloß zufällige, wie schon durch die Reihenfolge beider im Quintencirkel ersichtlich wird. Schreitet man nämlich von der Mese des Tonos ohne Vorzeichen, des hypolydischen (unserm A-moll entsprechend), in Quartan aufwärts und in Quinten abwärts, so erhält man die Mesen aller sieben Tonoi. Beginnt man andererseits vom Schlusston der hypolydischen Harmonie (der Parhypate Meson *f*), so erhält man die folgenden durch Abwärtsschreiten in Quartan und Aufwärtsschreiten in Quinten.

Schlusston der Hypolydischen Harmonie. Schlusston der Lydischen Harmonie. Schlusston der Hypophryg. Harmonie. Schlusston der Phrygischen Harmonie. Schlusston der Hypodorischen Harmonie. Schlusston der Dorischen Harmonie. Schlusston der Mixolydischen Harmonie.

Während sich so schon eine vollständige Uebereinstimmung zeigt in der Aufeinanderfolge der Tonoi und der Harmonien nur in entgegengesetzter Ordnung, so wird die Beziehung der doppelten Nomenclatur durch Folgendes völlig ins Klare kommen: Wenn man vom griechischen Tonarium ausgeht, welches ungefähr eine kleine Terz tiefer war als das unsrige, so ist der gemeinsame Umfang der Männerstimmen durch die Octave *f-f* eingeschlossen. In diesem Umfange können Tenore, Baritone und Bässe ohne Mühe Unisono singen. Wenn man nun den Ton *f* als Schlusston sämtlicher Harmonien annimmt, d. h. wenn man auf diesen Ton die sieben Octavengattungen baut, so ergibt sich, dass der mixolydische Tonos (6 *b*) mit der mixolydischen Harmonie zusammenfällt, ebenso der lydische Tonos mit der lydischen Harmonie, wie die folgende Tabelle es vollständig erweist:

Mixolyd. Harm. im mixolyd. Tonos. Hyp. hyp. Mese Param.
 Lydische Harm. im lyd. Tonos. Parh. hyp. Mese Trita diez.
 Phryg. Harm. im phryg. Tonos. Lich. hyp. Mese Paran. diez.
 Dorische Harm. im dorischen Tonos. Hyp. mes. Mese Nete diez.
 Hypolyd. Harm. im hypolyd. Tonos. Parh. mes. Mese Trita hyperb.
 Hypophryg. H. im hypophr. Tonos. Lich. mes. Mese Paran. hyperb.



Ein ähnliches Verfahren wird gewöhnlich befolgt bei der Ausführung der römischen Kirchentonarten, wenigstens in Belgien und in Frankreich, nur mit dem Unterschied, dass hier nicht die Schlussnote, sondern die sogen. Dominante, d. h. der in jedem Psalme vorherrschende Klang auf dieselbe Tonhöhe gebracht wird. — Aristoxenos führte sechs neue Tonoι ein, so dass jede chromatische Stufe der Octave, $f-f$, zur Mese eines Tonos wurde. Die neuen Tonoι erhielten die Namen der ihnen benachbarten alten Tonoι und wurden nur durch den Zusatz höher und tiefer (*oxyteros* und *baryteros*) näher bezeichnet. Die Wiederholung des hypodorischen Tonos in der Octave nennt Aristoxenus *Hypermixolydisch*.



Ein drittes System wurde von Aristoxenianern des 1. oder 2. Jahrhunderts n. Chr. aufgestellt; es umfasste fünfzehn Tonoι, für welche die sieben alten Benennungen beibehalten waren, mit Ausnahme des Mixolydisch, welches den Namen *Hyperdorisch* erhielt. Für die Kreuztonarten wurde die schwerfällige Nomenclatur des Aristoxenus verlassen und man nahm für sie die zur Zeit unbenutzten, gleichwohl aber nicht vergessenen alten Namen *Äolisch* und *Jastisch*; auch gewannen die Prädicate *hypo* und *hyper* für die Benennungen der Harmonien eine regelmässige Bedeutung, indem fünf mittlere Tonoι angenommen wurden, nämlich *Dorisch* (*B*), *Jastisch* (*H*), *Phrygisch* (*c*), *Äolisch* (*cis*) und *Lydisch* (*d*) und deren Oberquart-Scalen den Zusatz *hyper*, die Unterquart-Scalen den Zusatz *hypo* erhielten. Für den Chorgesang bediente man sich der sieben alten Tonoι, vom Hypolydisch bis zum Mixolydisch (*Hyperdorisch*); für die Instrumente dagegen scheint man mehr Rücksicht auf die Einfachheit der Vorzeichnung genommen zu haben, weshalb die Auloden die Tonoι von 3 \flat —3 \sharp , die Kitharoden die Tonoι von 2 \flat —1 \sharp , die Hydraleten der Römerzeit die Tonoι von 3 \flat —1 \sharp benutzten. Die Tonoι mit mehr als 3 \sharp haben im Alterthum nie eine wesentliche Rolle gespielt. An die Theorie der Tonoι schliesst sich die der *Topoi* an, welche sich mit den Klangregionen der griechischen Tonreihe in ihrer gesammten Ausdehnung beschäftigt; diese, drei Octaven und einen Ton umfassend (von dem hypodorischen *Proslambanomenos* *F* bis zur hyperlydischen *Nete hyperbolaion* \bar{g}), wird gewöhnlich dreifach nach Octaven abgetheilt, deren tiefste *Topos hypatoeides*, die mittlere *Topos mesoeides*, die höchste nebst dem noch übrigen Ton *Topos netoeides* heisst. Der Umfang der menschlichen Stimme, für welchen man sich mit zwei Octaven (*B-b*) begnügte, wird in drei *Topoi* eingetheilt: den *Topos hypatoeides* (*C-A*)

(*G-d*) , *netoeides* (*es-b*) (einige Schriftsteller nehmen noch einen vierten *Topos* an, den *hyperbolaieides*, für die über liegenden Töne), welche Eintheilung die jeder Stimme charakteristischen Töne umfasst, und der unsrigen im Bass, Bariton, Tenor und Frauenstimmen entspricht. — In der Entwicklungsgeschichte der Tonoι können

etwa fünf Abschnitte unterschieden werden: 1. Epoche: Man kennt nur drei Tonoï: den dorischen, phrygischen, lydischen. 2. Epoche: Zwei neue Tonoï kommen zu den dreien hinzu: der mixolydische, einen halben Ton über dem lydischen; der hypolydische (damals hypodorisch genannt) einen halben Ton unter dem dorischen Tonos. Dieses System der fünf Tonoï war zur Zeit des Aristoxenus noch bekannt; 3. Epoche: die der sieben Tonoï, wahrscheinlich zur Zeit des Damon, vielleicht von Damon selbst aufgestellt; 4. Epoche: die der dreizehn des Aristoxenus; 5. Epoche: die der fünfzehn des Aristides. In dem Maasse, wie die Chorgesangmusik durch die monodische und Instrumentalmusik verdrängt wird, verlieren die Tonoï, welche weit mehr der Bequemlichkeit der Sänger, als zur Modulation dienten, ihre Wichtigkeit, und verschwinden nicht lange vor dem Sturz des römischen Reiches gänzlich, indem ihre Namen von neuem auf die Harmonien, aber diesmal nicht auf die antiken, sondern auf die des christlichen Kirchengesanges übertragen werden.

5) Geschlechter und Schattirungen. Geschlecht (*genus*) ist eine bestimmte Combination der Klänge, die sich innerhalb des Quartenintervalles finden. Die dasselbe begrenzenden Töne heissen feststehende (*hestotes*) und bleiben in jedem der drei Geschlechter, dem diatonischen, dem chromatischen und dem enharmonischen unverändert, während die Zwischenklänge, die sogenannten »beweglichen« (*kinumenoï*) im chromatischen und enharmonischen Geschlecht nach dem untern unbeweglichen hinuntergestimmt werden, im Gegensatz zum diatonischen (von *diatino*, anspannen), wo sie das Maximum ihrer Spannung haben. Das durch Hinunterstimmen der beweglichen Töne nunmehr grösser gewordene höchste Intervall ist das Charakteristische für jedes der beiden Geschlechter: es wird im chromatischen zur kleinen Terz, nachdem die Lichanos um einen halben Ton hinuntergestimmt ist, im enharmonischen zur grossen Terz, nachdem die Lichanos um einen ganzen Ton hinuntergestimmt ist und sich nun im Unisono mit der früheren Parhypate befindet, welche ihrerseits um einen Viertelston hinuntergestimmt wird. Die durch das Hinunterstimmen der beweglichen Töne entstandene Intervallengruppe heisst das Pyknon (das Gedrängte) und ist hierbei in Bezug auf die Zusammensetzung der Intervalle zu bemerken, dass im Pyknon des enharmonischen Geschlechts auch das Halbtonintervall, weil aus zwei Viertelstönen bestehend, zu einem zusammengesetzten wird, während andererseits die Terz (im chromatischen Geschlecht die kleine, im enharmonischen die grosse) zu einem unzusammengesetzten (einfachen) wird. In Bezug auf ihre Stellung im Pyknon heissen die Töne eines chromatischen oder enharmonischen Tetrachords barypyknos der tiefste, mesopyknos der zweite und oxypyknos der dritte Ton des Tetrachords, der höchste des Pyknon. Die äusseren Töne des Systems, welche unter allen Umständen nicht zum Pyknon gehören (also Nete synemmenon, Nete hyperbolaion, sowie auch der Proslambanomenos), heissen apyknos. Neben der soeben beschriebenen Enharmonik erwähnt Aristoxenos noch einer älteren, von Olympos (700 v. Chr.) erfundenen, welche mit der neueren nur das Intervall der grossen Terz, nicht aber den Viertelston gemein hatte, indem ihr Erfinder nur drei Töne des Tetrachords benutzte. — Sowohl das enharmonische wie auch das chromatische Geschlecht wurden fast nie allein, sondern nur mit dem diatonischen gemischt angewendet: in den bei Aristides aufbewahrten Scalen der älteren Musiker das diatonische und enharmonische innerhalb desselben Tetrachords, bei Ptolemäus das chromatische und diatonische in verschiedenen aufeinander folgenden Tetrachorden. Zur Zeit beider Autoren wurde übrigens das enharmonische Geschlecht nicht mehr praktisch angewendet, nachdem schon 500 Jahre früher Aristoxenos sein allmähliges Verschwinden constatirt und beklagt hatte.

Wie die Harmonien so hatten auch die Geschlechter jedes ein ihm eigenenthümliches Ethos und wurden zur Erregung gewisser bestimmter Gemüthszustände gebraucht. Nach Theon v. Smyrna ist das diatonische männlich und für Jedermann verständlich, das chromatische klagend und pathetisch; es hat seinen

Namen von Chroma (Farbe), weil es die Mitte hält zwischen dem diatonischen und enharmonischen Geschlecht, wie die Farbe zwischen Schwarz und Weiss; das enharmonische endlich ist das künstlichste (*τεχνικώτατον*), von mystischem Charakter, nur den erfahrensten Musikern zugänglich. Der Gebrauch des chromatischen Geschlechts beschränkte sich auf die Kitharistik und die neuere Dithyrambenpoesie aus der Zeit der peloponnesischen Kriege; dagegen war es von der Tragödie ausgeschlossen, mindestens bis zu dem Dramaturgen Agathon, der es zuerst gebraucht haben soll. Das enharmonische Geschlecht, welches verhältnissmässig bequem auf der Flöte auszuführen war (durch theilweises Schliessen ihrer Löcher mit dem Finger), wurde demgemäss vorwiegend zur Cultusmusik gebraucht, wo bekanntlich die Flöte das Hauptinstrument war. In Bezug auf die Harmonien schloss sich die Chromatik vorwiegend an die phrygische und lydische (unser *Dur*), die Enharmonik dagegen an die dorische (unser *Moll*) an. Schattirungen (*Chroai*) nennt man die Intonations-Nuancen, welche durch die drei üblichen Arten, ein Instrument zu stimmen, beim diatonischen und chromatischen Geschlecht zum Vorschein kommen. Stimmt man nämlich in der ältesten Weise, in der der Pythagoräer, durch eine Quartens- oder Quintenfolge (*dia symphonias*) von der Mese aus — eine Art der Stimmung, welche bei allen Völkern noch heute in Gebrauch ist —, so wird die grosse Terz grösser als die natürliche, aus einem grossen und einem kleinen Ganzton bestehende (8:9 und 9:10), ihr Verhältniss wird 64:81 betragen, ein Komma mehr als 4:5. Stimmt man andererseits die Terz unmittelbar nach dem Gehör, so erhält man die natürliche, harmonische Terz, deren hoher Ton wie z. B.

in der Hornpassage  das *e* gegen seine Unterquinte

(a) etwas zu tief ist. Hieraus entstand die Nothwendigkeit einer temperirten Stimmung, welche Aristoxenus zuerst erkannte, so dass es nunmehr drei verschiedene Tonleitern giebt, von denen die erste (die pythagorische) in modernem Sinne unharmonisch, die zweite (die natürliche) praktisch unbrauchbar ist (wenigstens wenn man moduliren will), die dritte dagegen (die temperirte) sich zum gemeinen Gebrauche leicht bequemt und dem Ohr nicht zu unangenehm ist. Die Enharmonik war es, welche den Archytas das richtige Verhältniss der grossen Terz 4:5 auffinden liess. Gleichwohl entschloss man sich erst 500 Jahre später, zur Zeit Nero's, diese Terz in die diatonische Scala einzufügen, und so entstand das *Syntonon diatonos*, die regelmässige Gestalt des diatonischen Geschlechts, die von Didymus festgestellt, von Ptolemäus vervollkommenet, der Tonleiter unserer modernen Theorie entspricht. Diese genaue Diatonik ist indessen niemals, weder im Alterthum noch in christlicher Zeit die übliche Scala der Musiker gewesen, da das zu einer solchen Scala nothwendige Stimmungsverfahren, wiewohl ohne Schwierigkeit, doch viel zu complicirt war; diese drei Stimmungsarten galten im Alterthum als regelmässig; sie durften nach Belieben für denselben Zweck benützt werden und hatten dasselbe Ethos. Neben dem grossen und kleinen Ganzton giebt es noch einen übermässigen Ganzton (7:8), welcher auf das Verhältniss des siebenten zum achten Ton basirt ist, aus fünf (Aristoxenischen) Diäsen besteht und Ekbole genannt wird, ein Intervall, welches man auf dem Horn (zwischen *b* und *c*) hervorbringen kann. Der Gebrauch dieses Intervalles und seine Stellung im Tetrachorde charakterisiren die zwei Schattirungen, welche man neben dem regelmässigen Diatonon unterscheidet: das Diatonon tonaion oder entonon, wenn die Ekbole das tiefere, das Diatonon malakon, wenn sie das höhere Ganztonintervall bildet. Die Ausdehnung der Ekbole hat natürlich die Verkleinerung des benachbarten tieferen Intervalles zur Folge: die Zahl der Diäsen für die Intervalle des Tetrachords ist der Aristoxenischen Theorie zufolge: im Diatonon syntonon 2, 4, 4, im Diatonon tonaion 1, 5, 4, im Diatonon malakon 2, 3, 5. Das in der letzteren Schattirung vorkommende, aus drei Diäsen be-

stehende Ganztonintervall heisst entweder Spondeiasmos oder Eklysis, je nachdem es aufsteigend oder absteigend genommen wird. — Von diesen Schattirungen war das tonaion im Alterthum besonders beliebt; Archytas kannte kein anderes Diatonon und Ptolemäus nennt es 680 Jahre später »das einzige, welches unvermischt gebraucht werden könne«; er nennt es auch Diatonon meson, weil es die Mitte hält zwischen dem angespannten (syntonon) und dem weichlichen (malakon); dies letztere war hauptsächlich zur Zeit des Aristoxenus in Gebrauch. Die regelmässige Zusammensetzung des chromatischen Tetrachordes ist die von Aristoxenus angenommene: sechs Diäsen als höchstes Intervall und zwei zwischen jedem Halbton. Er nannte es Chroma tonaion und unterschied neben dem Verhältniss 2, 2, 6 noch zwei Schattirungen: das Chroma hemiolon $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, 7 und das Chroma malakon $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $7\frac{1}{2}$. Die Neu-Pythagoräer nennen das Chroma tonaion Chroma syntonon und unterscheiden ebenfalls eine Anzahl von Schattirungen, bei deren Bestimmung sie jedoch weder mit dem Aristoxenus, noch unter einander übereinstimmen. Die Enharmonik hat keine Schattirungen, was sich von selbst versteht, da ihre Stimmung nur auf eine Art stattfinden kann (nämlich die unbeweglichen Klänge nur durch Quinten- und Quartenstimmung, die oxypykna nur durch Terzenstimmung, endlich die mesopykna nur durch Herabspannung gefunden werden können). Die Chroai wurden auch vermischt gebraucht; Ptolemäus nennt vier derartige Mischungen (Migmata), sowie ihre Benennungen bei den Kitharoden und die Harmonien, welche sich für jede der Mischungen am meisten eignen.

6) Melopöie und Metabole, d. i. Musikalische Composition und Modulation. Das Wort Melos hat eine vierfache Bedeutung; es bezeichnet a) im engsten Sinne eine einfache Aufeinanderfolge auf- und absteigender musikalischer Klänge, b) die musikalische Composition mit Ausschluss des Rhythmus und der Lexis (des Wortes), d. i. die Melodie im heutigen Sinne, c) die vollständige musikalische Composition (*melos to teleion*). Melopöie heisst bei den Alten der praktische Theil der Harmonik, und zwar das Melos vom Rhythmus getrennt betrachtet. Aristides Quintilianus nennt sie die Kunst, das Melos zusammenzufügen (*ars conficiendi cantum*). Die drei Theile der Melopöie heissen Lepsis, die Wahl oder Bestimmung der Tonregion (des Topos) für das zu componirende Musikstück; Mixis die Mischung oder kunstgemässe Vereinigung der Klänge, Geschlechter, Harmonien, Tonoï und Topoi; endlich Chresis, die Anwendung oder Kunst der Stimmenführung in melodischem Sinne.

Nicht mit Unrecht nimmt die Lepsis in dieser Eintheilung die erste Stelle ein, da sie es ist, die den Stil des Tonstücks bestimmt; denn jeder der drei Topoi entspricht einem gewissen Gemüthszustand: der Topos mesoeides, von Aristides hesychastikos genannt, ist ruhig und würdig, zu Dithyramben geeignet; der Topos netoeides (systaltikos) weichlich und zu erotischen Gesängen, sowie für den Nomos brauchbar; der Topos hypatoeides (diastaltikos) endlich ist von erhabenem, heroischem Charakter und fand in der Tragödie seine Anwendung. War somit der Stil eines Tonstücks durch die Wahl des Topos bestimmt, so bestimmte dieser wiederum die Wahl der Harmonien, Tonoï, Geschlechter, des Rhythmus und der Instrumentirung. Mixis ist die Anwendung der in der Aristoxenischen Theorie getrennt behandelten Metabole oder Vertauschung; diese aber ist nichts anderes als eine Veränderung im Affekte der Melodie, welche einen gleichzeitigen Wechsel ihrer einzelnen Theile (Harmonie, Tonos, Rhythmus) mit sich bringt. Im Anschluss an die Definition des Bacchius ist »Metabole« kurzweg durch »Modulation« zu übersetzen: sie ist der wichtigste Theil der Mixis und sie kann nach Aristoxenus auf vielerlei Art angewendet werden: 1) als Metabole der Geschlechter, Uebergang von einem derselben in ein anderes, 2) als Metabole der Systeme, Modulationen, welche ohne Umstimmen der Saiten, durch den blossen Uebergang vermittelt des Diezeugmenon- oder Synemmenon-Systems möglich sind, also in die Oberquinte und Unterquarte, 3) als Metabole der Tonoï, Modulationen in entferntere Tonarten, nach Aristoxenus.

xenus der Uebergang von einem seiner dreizehn Tonoï in einen beliebigen anderen; die Metabole der Tonoï fällt bei Ptolemäus mit der der Systeme zusammen, und zu letzterer gehört auch wahrscheinlich die Metabole der Harmonien (welche in keiner der alten Theorien ausdrücklich erwähnt ist), eine Vertauschung, die nur durch den veränderten Finalton, nicht durch veränderte Vorzeichnung bewirkt wurde; im Chorgesang musste die Metabole der Harmonien mit der der Tonoï ohnehin zusammenfallen, da alle Harmonien im Umfang der einen Octave $F-f$ oder $f-f$ gesungen wurden (siehe S. 364), 4) als Metabole der Melopöie oder Uebergang von einem der drei topischen Stile in einen andern. Die Anwendung der Metabole erscheint zuerst bei Sakadas (590 v. Chr.), der einen »*Nomos trimeres*« componirte, einen Chor mit Flötenbegleitung in drei verschiedenen Tonoï, die erste Strophe dorisch, die zweite phrygisch, die dritte lydisch. Zur Zeit Terpanders war sie noch unbekannt, zu der des Phrynias dagegen (458 v. Chr.) schon in allgemeinem Gebrauch. — Ausser der Modulation ist wahrscheinlich auch zur Mixis zu rechnen die Kunst der Polyphonie, insoweit sie den Alten bekannt war: und dass sie ihnen bekannt war, dass die in der Mixis erwähnte Zusammenstellung von Tönen nur eine gleichzeitige gewesen sein kann, erhellt schon daraus, dass die Aufeinanderfolge der Klänge ausdrücklich als in das Gebiet der Chresis gehörig bezeichnet wird. Ebenso wenig ist es ein Beweis für das Nichtexistiren der Polyphonie im Alterthum, dass die harmonischen Theorien sich nicht über die Intervallenlehre hinauserstrecken, denn auch die Neuzeit kannte die Polyphonie lange, bevor Rameau um 1722 — in demselben Jahre, wo Bach's »wohltemperirtes Clavier« erschien — das moderne harmonische System aufstellte. Dass dagegen die Polyphonie bei den Griechen nur im frühesten Entwicklungsstadium vorhanden war, soll nicht bestritten werden, denn nach Aristoteles wurde sie im Gesange gar nicht angewendet und erschien überhaupt nur zweistimmig, entweder im Gesang mit Instrumentalbegleitung, oder beim Zusammenspiel zweier Instrumente, oder endlich auf einem Instrument. Letzteres beweist eine Stelle des Ptolemäus, wo er das Monochord tadelt, weil es das Zusammenspiel der beiden Hände nicht gestatte. Einige beim mehrstimmigen Satz zur Anwendung kommende Intervalle werden von Plutarch namhaft gemacht; jedoch darf seine Aufzählung nicht für vollständig gelten, da er bei derselben vom *Tropos spondaiacus* ausgeht, der als liturgischer Gesang wohl kaum alle bekannten und gebräuchlichen Combinationen enthielt. Die Frage, ob die Begleitung über oder unter der Singstimme befindlich war, beantwortet sich durch die Natur des begleitenden Instrumentes: da die Flöte die höhere, die Kithara die tiefere Tonregion umfasste, so musste in der Aulodik die Begleitung über, in der Kitharodik aber unter der Singstimme liegen. Eine weitere Frage ist die, ob die Begleitung in Noten von gleicher Dauer der Singstimme folgte. Dass dies nicht der Fall war, beweisen die semantischen Taktarten des Terpander, der *trochaios semantos* und der *orthios*, welche sich von dem dreizeitigen Trochäus und dem Jambus nur dadurch unterscheiden, dass sie statt dreier Achtel drei halbe Noten enthalten, von denen jede das vierfache der einzeitigen Kürze ist: Taktarten, deren Erfindung und Gebrauch nur durch die Annahme gerechtfertigt erscheint, dass man innerhalb derselben auch Noten von kürzerer Dauer anwendete. — Der erste Musiker, der eine harmonische Begleitung versuchte, war Archilochus, doch verlautet nichts von einer Weiterentwicklung der Polyphonie in den auf ihn folgenden Jahrhunderten musikalischen Strebens. Bei dem vorwiegend poetisch-literarischen Sinn der Griechen konnte dieser Zweig der musikalischen Kunst unmöglich zur Entfaltung gelangen: die polyphonische Begleitung blieb eine unwesentliche, unselbständige, nur hier und da, besonders bei Schlüssen hervortretende und war, um mit Aristoteles zu reden, nur eine Würze (*Hedysma*) der Musik. Erst zur Zeit Karl's des Gr. und Guido's fing man an, der Polyphonie, nachdem sie im Anfang des Mittelalters voll-

ständig verloren gegangen war, neue Aufmerksamkeit zuzuwenden, und von nun an schreitet sie in ihrer Ausbildung stetig vorwärts, trotz der Missgunst der Poeten und selbst einzelner Musiker, wie z. B. des Caccini, welcher den Contrapunkt eine Zerfleischung (*laceramento*) der Poesie nannte.

Die Chresis oder Stimmführung hat drei Theile a) Agoge (*ductus*, Führung), eine Aneinanderreihung von Tönen in unmittelbarer Folge, entweder in aufsteigender Richtung (*A. eutheia*) oder in absteigender (*A. anakamptusa*) oder endlich in auf- und absteigender Richtung (*A. peripheres*), wobei auch die durch Vertauschung der Systeme Diezeugmenon und Synemmenon entstehende Metabole zur Anwendung kommt. b) Ploke, das sprungweise Fortschreiten der Töne; sie handelt von den erlaubten und unerlaubten Intervallenschritten. c) Petteia, die Wiederholung oder häufige Wiederkehr desselben Tones; nach Aristides Quintilianus diejenigen Töne, welche in einer Melodie am häufigsten erscheinen müssen, um die Harmonie zu bestimmen und die Modulation vorzubereiten. Dass dies im Allgemeinen der Grundton der Harmonie oder ihre Quarte oder Quinte war, erhellt aus der wichtigen Stellung, die Aristoteles in seinen Problemen der thetischen Mese (die ja immer einer dieser Töne ist) zuertheilt, sowie aus der Behauptung des Aristides, dass die Petteia das Ethos eines Tonstückes zum Ausdruck bringe. — Zu der Agoge und der Ploke sind noch zu rechnen die bei Bryennius und dem Anonymus erwähnten, kleinere Tongruppen bildenden Fortschreitungen, bei welchen die Töne untereinander verbunden waren: so das Verlassen eines Tones in aufsteigender Richtung und Rückkehr zu ihm (*Proslepsis*) in absteigender (*Eklipsis*); ferner die ihnen entsprechenden Fortschreitungen in der Instrumentalmusik, jedoch hier ohne Bindung der Töne (*Prokrusis* und *Ekkrusis*), sowie eine Anzahl anderer Tongruppen, deren Beschaffenheit zweifelhaft ist, und welche etwa dem modernen Triller, Mordent etc. entsprechen mögen.

II. Die Rhythmik. Während im Gebiete der Harmonik der Abstand zwischen dem Alterthum und der Neuzeit ziemlich gross ist, so dass uns nicht selten jede, das Verständniss vermittelnde Brücke zu fehlen scheint, so hat die antike Rhythmik durchaus nichts Befremdendes für uns, ja, die Neuzeit darf sich nicht einmal einer Ueberlegenheit in diesem Theile der musikalischen Kunst rühmen, vielmehr muss sie an Reichthum der rhythmischen Formen, besonders in der Reihen-, Perioden- und Systembildung hinter dem Alterthum zurückstehen. Bei den Griechen hat der Rhythmus das Uebergewicht über Melodie und Harmonie und er repräsentirt nach Aristides das männlich-active, die Harmonie dagegen das weiblich-passive Element. — Im Gegensatz zu denjenigen Schriftstellern, welche die Metrik und die Rhythmik zusammen als eine Disciplin behandeln, stellt Aristoxenus zuerst eine Theorie der musikalischen Rhythmik gesondert auf. Nach ihm bildet die Rhythmik das einheitliche Band aller musischen Künste: die Klänge, die Silben der Sprache, die Bewegungen des Körpers (*Melos*, *Lexis*, *Kinesis*) sind die dem Einfluss des Rhythmus zugänglichen Objecte (*Rhythmizomena*) und können nur durch seine Vermittelung als Musik, Poesie und Tanz in die künstlerische Erscheinung treten. Rhythmus ist die Eintheilung der verschiedenen Elemente eines Tonstückes in symmetrische Zeitgruppen, in Perioden, Glieder und Takte. Die ersteren müssen in proportionirte Theile, die Glieder und Takte in Theile von gleicher Dauer zerfällt werden können. Die Urform des Rhythmus, die Bewegung ohne Takt, wie sie noch heute im römischen Kirchengesang und im Recitativ erscheint, war in der griechischen Musik, soweit sie uns bekannt ist, nicht in Gebrauch. — Die von Aristides überlieferte Theorie des Aristoxenus handelt von den Theilen der Rhythmik in nachstehender Reihenfolge: 1) von den Zeiten, 2) von den Taktgeschlechtern, 3) vom rhythmischen Tempo, 4) von der rhythmischen Metabole, 5) von der Rhythmopöie.

1) Unter den Zeiten ist die kleinste, der Chronos protos (erste Zeit, Kürze), nur von relativer, durch die Agoge (Tempo) bestimmter Länge oder

Kürze, im Allgemeinen der kurzen Silbe entsprechend und durch die moderne Achtelnote $\frac{1}{8}$ darzustellen. Dieser Chronos protos liegt aller rhythmischen Eintheilung der Alten als Einheit zu Grunde und aus ihm werden die Chronoi synthetoi zusammengesetzt: aus zweien der Chr. disemos, unserer Viertelnote entsprechend, aus dreien der Chr. trisemos, die punktirte Viertelnote, aus viere der Chr. tetrasemos, die halbe Note; auch sind hier die sogenannten irrationalen Zeiten zu erwähnen, welche aus einem Chr. protos und einem Bruchtheil desselben zusammengesetzt sind. — Den einfachen und zusammengesetzten Zeiten entsprechen Pausen von gleichem Werth: Chronoi kenoi (*tempora vacua*).

2) Von den Taktgeschlechtern. Nicht jede beliebige Reihe einfacher Zeiten bildet einen Rhythmus: dieselbe muss aus Gruppen von zwei, drei oder fünf Chronoi protoi bestehen oder auf solche zurückzuführen sein, um für das Gefühl erfassbar zu werden; auch muss innerhalb der einzelnen Gruppen ein Accent, ein sogenannter guter Takttheil vorhanden sein, durch welchen der Takt bestimmt wird; dies ist die Thesis oder Basis, welche zusammen mit der Arsis (dem schlechten Takttheil) die zwei Theile eines jeden Taktes, des geraden wie des ungeraden bildet, und dieser Eintheilung gemäss taktirten die Alten auch den Dreivierteltakt nicht mit drei, sondern mit zwei Schlägen. Die Vertheilung der Chronoi protoi auf die vier einfachen oder Grundtakte ist folgende:

der $\frac{3}{4}$ Takt	enthält	vier	Chronoi protoi,	2	für	die	Thesis,	2	für	die	Arsis,
„ $\frac{2}{3}$ „	„	„	drei	„	„	2	„	„	„	1	„
„ $\frac{3}{4}$ „	„	„	sechs	„	„	4	„	„	„	2	„
„ $\frac{5}{8}$ „	„	„	fünf	„	„	3	„	„	„	2	„

Diese Grundtakte, sowie die von ihnen abgeleiteten werden von Aristoxenus noch unterschieden a) nach der Grösse (*Megethos*), b) nach dem Geschlecht, c) nach einfachen und zusammengesetzten Takten, d) nach Rationalität und Irrationalität, e) nach der Gliederung (*kata Diairesin*), f) nach der Form (*kata Schema*), g) nach der Stellung der Thesis und Arsis. — Nach der Grösse unterscheiden sich die Takte durch die Anzahl einfacher Zeiten, welche sie enthalten: der kleinste enthält deren drei, der grösste fünfundzwanzig und innerhalb dieser beiden giebt es einen $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{16}{8}$, $\frac{18}{8}$ und $\frac{20}{8}$ Takt, welche sämmtlich entweder im gleichen Verhältniss (*Logos isos* 1:1) stehen, nämlich $\frac{4}{8}$ ($\frac{2}{4}$), $\frac{6}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{12}{8}$ ($\frac{3}{4}$), $\frac{16}{8}$, oder im Doppelverhältniss (*Logos diplasios* 1:2) $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{18}{8}$, oder im anderthalbigen Verhältniss (*Logos hemiolos* 2:3) $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{25}{8}$. Der $\frac{16}{8}$ Takt ist der grösste des vierzeitigen Taktgeschlechts, der $\frac{18}{8}$ der grösste des dreizeitigen, der $\frac{25}{8}$ der grösste des fünfzeitigen, denn eine weitere Vermehrung der Chronoi protoi würde der Sinn nicht erfassen können. Für die Taktgeschlechter hat Aristoxenus ihm eigenthümliche, den Grundtypen der metrischen Verfassungen entnommene Benennungen, nämlich das daktylische $\text{—} \cup \cup$ für den vierzeitigen, das jambische $\cup \text{—}$ für den dreizeitigen, das päonische $\text{—} \cup \text{—}$ für den fünfzeitigen Takt. — Einfache oder unzusammengesetzte Takte sind der $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Takt; diese, sowie die kleineren der zusammengesetzten sind der antiken und der modernen Rhythmik gemeinsam; die grösseren dagegen sind in modernem Sinne nicht Takte, sondern Satzglieder. — Zum hemiolischen Verhältniss ist noch zu bemerken, dass es bei den Alten nicht die untergeordnete Rolle spielt, wie der $\frac{5}{4}$ Takt in der modernen Musik, sondern in ihren Theorien als gleichberechtigt mit den zwei anderen Verhältnissen erscheint. Rationale und irrationale Takte sind solche, die aus ganzen Chronoi protoi bestehen und solche, welche Bruchtheile desselben enthalten; das irrationale Verhältniss wird von neueren Gelehrten in das Gebiet der Metrik verwiesen, von welcher aus es mit Unrecht von den alten Theoretikern auf die Rhythmik übertragen wurde. — Nach der Gliederung (*Diairesis*) unterscheiden sich diejenigen Takte, welche zwar dieselbe Grösse haben, aber

nicht demselben Geschlechte angehören, wie z. B. der $\frac{6}{8}$ und der $\frac{3}{4}$ Takt, deren ersterer, im gleichen Verhältniss (*logos isos*) stehend, dem daktylischen Geschlecht, der zweite aber, im Doppelverhältniss (*logos diplasios*), dem päonischen Geschlecht angehört. Ebenso unterscheiden sich der $\frac{12}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takt nur durch die Diairesis vom $\frac{3}{2}$ Takt; jene sind im gleichen Verhältniss, daktylischen Geschlechts, dieser im Doppelverhältniss, jambischen Geschlechts. Der $\frac{15}{8}$ Takt gehört bald zum Doppelverhältniss (jamb. Geschl.), bald zum hemiolischen (päon. Geschl.), jenachdem sich die fünfzehn Achtel in drei oder fünf Gruppen gliedern. — Nach der Form (Schema) unterscheiden sich Takte von gleicher Grösse und demselben Geschlecht, wenn die ihnen zu Grunde liegenden einfachen Takte nicht dieselben sind, wie z. B. $\frac{12}{8}$ und $\frac{6}{4}$, welche von gleicher Grösse und gleichem Verhältniss sind, auch beide dem daktylischen Geschlecht angehören, deren ersterer jedoch vier $\frac{3}{8}$ Takte, der letztere zwei $\frac{3}{4}$ Takte enthält. — Der Unterschied der Takte nach der Stellung der Thesis und Arsis (Antithesis) wird in der modernen Notation nicht ausgedrückt, da hier jeder Takt mit dem guten Takttheil beginnt; die Alten dagegen übertrugen den poetischen Rhythmus auf den musikalischen und begannen ihre Takte auch mit dem Auftakt, der Anakrusis, so z. B. beim Jambus und Anapästus.

3) Das rhythmische Tempo (Agoge) bezeichnet nichts anderes, als die längere oder kürzere Dauer der einfachen Zeit und in Folge dessen des ganzen Tonstücks.

4) Die rhythmische Metabole (Taktveränderung) kann nach Bacchius und Aristides auf vierfache Weise stattfinden: nach dem Ethos, jenachdem dasselbe ruhig (*hesychastikos*), weichlich (*systaltikos*) oder erhaben (*diastaltikos*); nach der rhythmischen Agoge, die Dauer der einfachen Zeiten oder das Tempo betreffend; nach den Taktfiguren oder der Art, den Takt mit Klängen von verschiedener Dauer auszufüllen, indem man dieselben bald auflöste, bald wieder zusammenzog (*kata Rhythmopoiias thesin*); endlich nach dem Rhythmus (*kata Rhythmon*), d. h. alle Taktveränderungen, nicht allein im modernen Sinne, sondern auch durch Antithese, sowie durch den Uebergang von einem zusammengesetzten Takt zu einem andern, welchem derselbe einfache Takt zu Grunde liegt.*) Die Metabole kann auch innerhalb einer Strophe, Periode oder selbst eines Satzgliedes stattfinden; unter den Vertauschungen letzterer Art sind die gebräuchlichsten die *Rhythmoi anaklomenoi*, z. B. die *Jonici anaklomenoi*, der Wechsel von $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt, die Dochmien, $\frac{5}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Takt etc. — Es gab zwei Arten zu taktiren: die eine für das Auge und zwar mit der Hand, welche in jedem Takte zwei Bewegungen (*Semeia*) machte, eine für die Arsis, eine für die Thesis; die andere für das Ohr, mit dem Fusse, jedoch nur mit einer Bewegung in jedem Takt für die Thesis. Die letzte Taktirungsart wurde beim Chorgesang, als zu wenig bemerkbar, nicht angewendet, wohl aber von den Instrumentalisten, welche die Taktschläge durch Metallsohlen noch verstärkten. Ein Semeion hatte nur der kürzeste Takt, der $\frac{3}{8}$; dieser jedoch kam nur selten als solcher, sondern meist zur Dipodie erweitert vor. Die zweizeitigen Takte hatten zwei, die grösseren dreitaktigen drei und die fünfzeitigen vier Semeia, welche letzteren sich so vertheilten, dass auf die zwei ersten Fünftel zusammen nur ein Semeion kam.

Die musikalische Rhythmik der Griechen lehnt sich eng an das Metrum der Poesie; die Länge und Kürze der Silben ist für ihre Vocalmusik allein maassgebend. Die inneren Taktcombinationen der Alten waren bei weitem nicht so reich wie in der modernen Musik, da ihre rhythmischen Regeln aus der Vocalmusik abstrahirt waren und diese durch ihre Abhängigkeit von der Poesie in ihrer Entwicklung beschränkt wurde. Die griechische Musik kannte

*) Z. B. Figaro's Hochzeit, Akt III., die Metabole vom $\frac{12}{8}$ zum $\frac{6}{8}$ Takt in der Arie der Susanna.

in ihren häufigsten Formen nur zweierlei Werthe, die Kürze (◌) und die Länge (◌[◌]) — die dreizeitige Länge (◌^{◌◌}) und die vierzeitige Länge (◌^{◌◌◌}) sind schon seltener — und eben so viel Pausenzeichen, aus denen sich alle rhythmischen Combinationen zusammensetzten; um so mannichfaltiger war dagegen ihre Satz- und Periodenbildung, d. h. die Vereinigung einzelner Takte zu einem zusammengesetzten Takt (*pous synthetos*), von den Metrikern Kolon genannt (bei uns Satzglied), und die Gruppierung dieser Kola; aus ihnen werden die Perioden auf viererlei Art gebildet: 1) indem zwei Sätze von gleicher Ausdehnung einander entsprechen (die stichische Periode), 2) durch Wiederholung einer Gruppe (palinodische P.), 3) durch umgekehrte Wiederholung einer Gruppe (antithetische P.), 4) durch umgekehrte Anordnung der Sätze um ein Mittelspiel (mesodische P.). Die Gruppierung der Perioden zu Systemen endlich kann entweder in strophischer oder in kommatischer Form stattfinden, d. h. derselbe Rhythmus kann sich mit anderen Textworten wiederholen oder der Text ist durchcomponirt. Die erstere Form hat zwei Unterarten: die monostrophische (deren kleinste das Distichon ist) mit einem Schema nach der Weise des modernen Liedes, und die perikopische, aus mehreren Gruppen von Strophen bestehend, jede Gruppe aus zwei oder mehr Systemen zusammengesetzt. Enthält die Perikope zwei Strophen von demselben rhythmischen und melodischen Schema, z. B.

A A B B C C
Strophe, Antistrophe, Str., Antistr., Str., Antistr.,

so heisst sie die syzygische (jedes Strophenpaar bildet eine Syzygie); enthält sie dagegen drei Strophen, von denen mindestens zwei dasselbe Schema haben (wie Pindar's Enkomien) z. B.

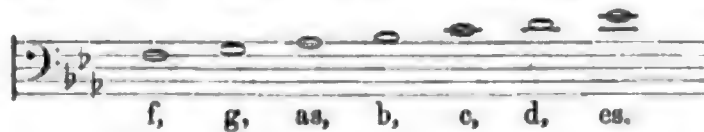
A A B A A B
Strophe, Antistrophe, Epode, Str., Antistr., Epode,

so heisst sie die epodische Perikope. Die kommatische Form ist die des kitharodischen und aulodischen Nomos der Instrumentalmusik und der späteren scenischen Monodie, d. h. da, wo der eigentliche Tanz fehlte, welcher, als Ursprung der Strophe, auch eine strophische Musik erfordert. Der Tanz im weiteren Sinne, wenn er als Orchesis den Chor, als Mimesis den Vortrag der Schauspieler begleitete, war dieser Bedingung nicht unterworfen, wohl aber das Hyporchema (Tanzlied), wo der Tanz den Vorrang vor dem Gesang hatte. — In der Geschichte der Rhythmik nimmt Archilochus die wichtigste Stelle ein durch die künstlerische Ausbildung der dem Volkslied entnommenen strophischen Form, sowie durch Einführung der populären Rhythmen, welche die fast ausschliesslich in Hexametern verfassten Nomoi Terpanders und Klonos' verschmäht hatten. Ihm folgten Alkäus und Sappho, die Schöpfer der graziösen Form des lesbischen Liedes, welche noch dem Horaz als Muster galt und dessen Rhythmen selbst in die christliche Hymnologie übergingen. — Ferner sind wichtig: Olympus, als Erfinder des päonischen und ionischen Rhythmus ($\frac{5}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt); Tyrtäus, als Erfinder des Anapästus für die spartanischen Schlachtgesänge; Thaletas, der, wenn auch selbst kein Erfinder, doch das Verdienst hat, die Rhythmen des Olympus und den kretischen Nationalrhythmus in den Chorgesang eingeführt zu haben; Alkman, der Erfinder der entwickelten Strophe; Stesichorus, der der perikopischen Form von drei Systemen (der epodischen Gliederung), welche beide Formen durch Pindar ihre höchste Ausbildung erhielten. — Die Tragödie, welche sich aus dem durch Lasus künstlerisch ausgebildeten Dithyrambus entwickelt hatte, bemächtigte sich aller bis dahin erfundenen rhythmischen Formen und fügte ihnen noch neue hinzu, wie z. B. die Dochmien ($\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Takt), sowie den trochäischen und jambischen Rhythmus mit vorher unbekanntem Dehnungen; dies alles freilich nur in der melischen Poesie, während sich der recitirte Theil der Tragödie auf den jambischen Trimeter und — ausnahmsweise meist in der Komödie — den

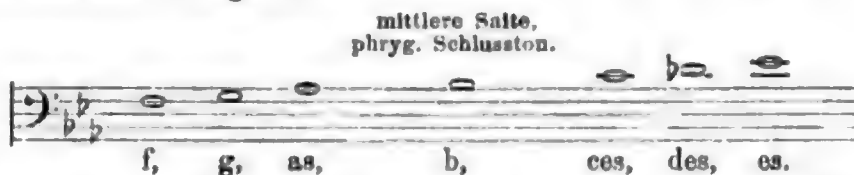
trochäischen Tetrameter beschränkte. Die ältere Tragödie (Aeschylus) zeigt eine grössere Mannichfaltigkeit in den Bestandtheilen ihrer chorischen Strophen, als die spätere des Euripides, wogegen sich diese durch die Vermischung der kommatischen und strophischen Form im Aufbau des ganzen Melos auszeichnet. — In der Komödie erhielten eine Menge volksthümlicher Rhythmen aus Liedern und Tänzen künstlerische Bedeutung; so z. B. die Sikinnis (der Satyrtanz) und die lascive Kordax. Die Instrumentalmusik endlich begnügte sich nicht mit den vom Gesange entlehnten rhythmischen Formen, sondern sie erfand deren ihr eigenthümliche, wie schon die einfachen Notenbeispiele des Anonymus beweisen.

III. Musikinstrumente. Die Griechen bedienten sich bei ihrer Kunstmusik zweier Arten von musikalischen Instrumenten: der Saiten- und Holz-Blasinstrumente. Blechinstrumente wurden nur zu kriegerischen, nicht zu künstlerischen Zwecken verwendet. 1) Die Saiteninstrumente waren von verschiedener Grösse und Form, und hatten eine verschiedene Anzahl von Saiten, durch welche, beim Mangel eines Griffbretts, ihr Tonvorrath bestimmt war. Diese Mannichfaltigkeit der Instrumente hörte jedoch mit den Perserkriegen auf; die Barbitos (das Instrument Anakreons), die Pektis (das der Sappho) und andere bei den griechischen Künstlern des 6. vorchristlichen Jahrhunderts beliebte Instrumente kamen ausser Gebrauch, und die Nationalinstrumente Lyra und Kithara wurden allein beibehalten, erstere zur Volksmusik, letztere für höhere Kunstleistungen. Das Spielen der Lyra erforderte geringere Fertigkeit als das der Kithara, auf welcher man neben den festen wahrscheinlich noch harmonische Töne hervorzubringen wusste, wenn wir anders die Nachricht des Athenäus über den Kitharasieler Lysander richtig verstehen. Sie wurde auf den Knien gehalten, und zwar wie bei unserer Harfe die tiefsten Saiten vom Körper entfernt; die tieferen Saiten spielte man mit der linken Hand, die höheren mit der rechten; die Erfindung des Plektrums, eines gebogenen Holzes, mit dem die Saiten geschlagen oder gerissen wurden, ist aus späterer Zeit, wie der Name Lichanos (Zeigefingersaite) beweist. Bis zur Zeit des Perikles hatte die Kithara, wie auch die Lyra sieben Saiten, welche folgende Namen führten: Tiefste (Hypate), Vortiefste (Parhypate), Zeigefingersaite (Lichanos), Mittelste (Mese), Dritte (Trite), Vorhöchste (Paranete), Höchste (Nete). Dies ist die sogenannte thetische Benennung (*Onomasia kata Thesin*), welche sich lediglich auf die Ordnung der Saiten, nicht auf ihre Intervallfolge und ihre Function bezieht. Das alte dorische Heptachord, welches zur Zeit Pindar's noch in Gebrauch war, wurde nach dem Synemmenonsystem gestimmt $\overbrace{e f g a} \overbrace{b c d}$; eine zweite Stimmung war die nach dem diazeuktischen System $\overbrace{e f g a} h c d$, wo die drei untersten Töne des getrennten Tetrachords oben der Mese hinzugefügt wurden. Das Bedürfniss, der Scala durch Hinzufügung der Octave einen Abschluss zu geben, veranlasste Terpander, der Kithara in der Höhe die Octave der Hypate (*e*) hinzuzufügen, wofür er jedoch, um die Siebenzahl der Saiten nicht zu überschreiten, einen der früheren Töne (den sechsten) wegliess, mit andern Worten, er stimmte seine höchste und vorhöchste Saite um einen Ton höher. Man stimmte die Klänge des alten dorischen Heptachords (nach Aristoteles), indem man von der Mese des dorischen Tons ausging und die übrigen Klänge durch Quarten- und Quintenschritte auffand: *b, f, c*, dann wieder *b, es, as, des, ges* und (im Synemmenonsystem) *ces*. (Dorisches Heptachord im diazeuktischen System: *f, ges, as, b, c, des, es*, im Synemmenonsystem: *f, ges, as, b, ces, des, es*). Die mit den so gefundenen Klängen mögliche dorische Melodie schloss entweder mit der tiefsten Saite (*f*), dann war sie eine authentische, oder mit der Mittelsaite (*b*), dann war sie eine plagalische; im ersten Falle war die Melodie auf das diazeuktische, im zweiten auf das Synemmenonsystem basirt. Die äolischen (hypodorischen) Melodien waren bloss mit der diazeuktischen Stimmung ausführbar, und zwar im plagalischen Bau,

d. i. mit der Mittelsaite als Schlussston. So lange die dorische und hypodorische Harmonie allein in Gebrauch waren, stimmte die Folge der Saiten mit deren Function, die thetische mit der dynamischen Benennung überein; dies hörte auf, nachdem die phrygische und lydische Harmonie (durch den Lydier Alkman) in den dorischen Chorgesang eingeführt war. Während bisher die Mese der dorisch-äolischen Harmonie (*b*) auch zugleich die mittlere Saite der Kithara war, und die tiefste Saite mit der Hypate meson zusammenfiel, so kann der Schlussston dieser neuen Harmonien jetzt nicht mehr mit der Mittelsaite oder der tiefsten Saite des dorischen Heptacords zusammenfallen. Um dieselbe Combination zu gewinnen, welche wir auf dem dorischen Heptacord constatirt haben, und die phrygischen Melodien mit der Mittelsaite oder der tiefsten Saite schliessen zu können, stimmte man die Kithara von der dynamischen Lichanos hypaton des phrygischen Tonos bis zur Tritē diezeugmenon desselben Tonos um.



In dieser Gestalt endigten die phrygischen Melodien auf der tiefsten Saite, d. i. sie waren authentisch; aber die dynamischen und thetischen Benennungen gehen ganz auseinander, denn die dynamische Hypate ist nicht mehr die tiefste, die dynamische Mese nicht mehr die mittlere Saite, sondern jetzt fällt die mittlere Saite oder thetische Mese mit der dynamischen Lichanos meson zusammen, und gleicherweise verändern auch die andern Saiten ihre Benennungen. Die Plagalmelodien der phrygischen Harmonie wurden ähnlich wie die dorische mit dem Synemmenon ausgeführt:



Für lydische Melodien brauchte man nur dieselbe Disposition festzuhalten; die tiefste Saite ward auf die Parhypate hypaton des lydischen Tonos gestimmt, die höchste auf die Paramese im authentischen Bau, auf die Tritē synemmenon im plagalischen Bau. Die drei Grundtonarten können dann sowohl in authentischer Form als auch in plagalischer ausgeführt werden; die Hypo-Tonarten dagegen nur in der plagalischen Form. Die hypodorische steht zur dorischen Harmonie in demselben Verhältniss, wie das Hypophrygisch zum Phrygisch, das Hypolydisch zum Lydisch. Von der in der Mitte unvollständigen Octave des Terpander bis zur Hinzufügung einer neuen, achten Saite zu den bisherigen der Kithara war nur ein Schritt, und zwar kann Pythagoras als der Urheber dieser Neuerung betrachtet werden, wengleich zu seiner Zeit und auch zu der seines Schülers Philolaus das Octochord noch nicht in allgemeinem Gebrauch war. Nun erhalten die vier höchsten Saiten der Kithara, die bisher nach dem Synemmenon-Tetrachord benannt waren, die Benennungen des diazeuktischen Tetrachordes: die frühere »Dritte« wird »Nebenmittlere« (Paramese), die »Vorhöchste« wird »Dritte«, die »Höchste« wird »Vorhöchste«. Mit der Einrichtung des Octochords fällt auch zusammen die Einführung der sieben Octaven-Gattungen und der ihnen nun genau entsprechenden sieben Tonoi; von den letzteren hat jeder zwei vollständige, eine Octave umfassende Scalen: eine diazeuktische für die authentischen, eine nach dem Synemmenonsystem für die plagalischen Melodien. Die mixolydische Stimmung allein war nur für authentische Melodien brauchbar; die plagalischen Melodien dieser Harmonie musste man mit der hypolydischen Stimmung im diazeuktischen System bilden. Für den Vortrag der Nomen, welche von Solosängern und zwar gewöhnlich von Tenoristen gesungen wurden, fand man die Chorstimme *F—f* zu tief und nahm statt des dorischen Tonos die mittlere Octave des lydischen,

welcher eine grosse Terz höher war. a, b, c, d, e, f, g, a . Jon von Chios, ein Zeitgenosse des Sophokles, erfand das Dekachord, indem er der Kithara wiederum zwei neue Saiten hinzufügte, welche mit den bisherigen acht in drei

verbundenen Tetrachorden gestimmt wurden: $e, f, g, a, b, c, d, es, f, g$; nach ihm Melanippides das Dodekachord, welches aus den vier Tetrachorden hypaton, meson, diezeugmenon und synemmenon bestand $e, f, g, a, b, c, d, es, e, f, g, a$ und die Möglichkeit bot, ohne Vertauschung der Tonoι, lediglich durch beliebige Anwendung des diazeuktischen und Synemmenon-Systems sämtliche Harmonien auszuführen. — Phrynis, der Sieger im Panathenaefest (456 v. Chr.), vermehrte zwar nicht die Zahl der Saiten, aber er erfand eine reicher combinirte Stimmung.

Die fünfzehn-saitige Kithara, die zur Zeit des Ptolemäus (unter Marc Aurel) allgemein in Gebrauch war und von ihm seiner Theorie zu Grunde gelegt wurde, umfasste die Töne von $B-b$ (vom dorischen Proslambanomenos bis zur dorischen Nete hyperbolaion), nach heutiger Stimmung etwa von $G-g$. Von nun an werden die Namen der Saiten des dorischen Tonos für die übrigen sieben Tonoι gebraucht, und während früher die Benennungen der Saiten (die Onomasia kata thesin) den Ausgangspunkt für die theoretischen Benennungen (Onomasia kata dynamin) bildeten, so werden nun umgekehrt die theoretischen Benennungen auf die Saiten übertragen. Um in den verschiedenen Tonoι zu spielen, brauchte man nicht das ganze Instrument, sondern nur eine einzige Saite in jeder Octave umzustimmen (nach dem Princip der modernen Harfe), wodurch es möglich wurde, in die benachbarte Tonart zu moduliren. In Folge eines solchen Umstimmens aber wurde, wie auch bei der sieben- und acht-saitigen Kithara, die dynamische Benennung (das Intervallverhältniss) eines jeden Tones der Scala eine andere: die tiefste Saite hiess, ausser im dorischen Tonos, dann nicht mehr Proslambanomenos, die höchste nicht mehr Nete hyperbolaion. Um aber in einem solchen Falle die in der Höhe oder Tiefe fehlenden dynamischen Klänge der Scala wiederzugewinnen, identificirte man in der Theorie Proslambanomenos und Nete hyperbolaion und begann von ihnen aus ein neues »vollständiges System« (S. teleion), z. B.

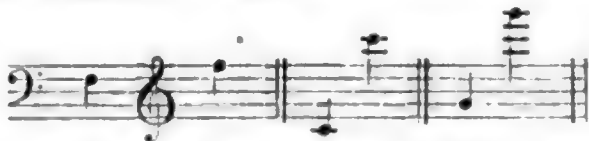
Mixolydischer Tonos.

Thetische Benennungen	Proslamb.	Meso	Nete hyperb.
Dynamische Benennungen	Nete diez. (Proslamb.) Nete hyperb.	Meso	Nete diez. u. ugm.

Im 3. Jahrhundert n. Chr., zur Zeit des Anonymus, findet man keine Spur mehr von der Stimmung des Ptolemäus; von hier an bleibt die Stimmung der Kithara unveränderlich im lydischen Tonos ($D-d$) und auf diese Stimmung beziehen sich alle späteren Schriftsteller bis auf Boëtius.

2) Holz-Blasinstrumente. Die Flöte (Aulos) spielte in der griechischen Musik eine kaum minder wichtige Rolle als die Kithara, wengleich durch sie nicht das sittlich-erhabene Element der Kunst, sondern das menschlich-pathetische repräsentirt war; ferner auch das orgiastische Element des Dionysus-Cultus, und dies besonders durch die Flöten der Barbaren (Phrygier), welche neben den griechischen in Gebrauch waren. Unter den verschiedenen Arten der Flöte, Monaulos, Diaulos (Doppelflöte), Aulos plagios (Querflöte), Syrinx (Hirtenflöte), hat nur die erstere künstlerische Bedeutung; sie ist, nach den Beschreibungen der Alten und den Abbildungen auf Reliefs, Vasen etc. zu urtheilen, eher unserer Clarinette als unserer Flöte zu vergleichen, sowohl was ihre Gestalt als auch ihre Tonhöhe betrifft; anfangs hatte sie nur drei bis vier Löcher, nach und nach aber wurden deren mehrere hinzugefügt, und zur Zeit des Aristoxenus betrug der Tonumfang der verschieden gestimmten Flöten zu-

sammen mehr als drei Octaven; in diesen Umfang theilten sich die tiefe Flöte (Anlos hyperteleios oder andreios) für den Männergesang; die mittlere (A. teleios) für das Solospiel bei den pythischen Wettkämpfen in Delphi und zur Begleitung des chorischen Gesanges; endlich die hohe (Skytalion) zur Begleitung der Jungfrauenchöre und der aus Phrygien und Lydien stammenden Klagegesänge etwa in folgender Weise:



Die für die Flöte gebräuchlichen Harmonien waren Dorisch, Jastisch (Hypophrygisch), Phrygisch und Syntonolydisch. — Um in verschiedenen Tonois zu spielen, nahm man entweder verschiedene Flöten (wie z. B. Aristoxenus von hypophrygischen und anderen Flöten spricht), oder man bediente sich der Klappen (wie von Pronomos von Theben erzählt wird), oder endlich man bedeckte die Löcher nur theilweise mit dem Finger, wodurch die bedeutendsten Flöten-Virtuosen nicht bloß jede beliebige Tonart, sondern auch die Vierteltöne des enharmonischen Geschlechts mit Sicherheit hervorbrachten. Ueberhaupt muss, nach der betreffenden Terminologie zu urtheilen, die Technik der antiken Flöte ungemein ausgebildet gewesen sein; von Sakadas wird erzählt, dass er in seinem Nomos, welcher den Sieg Apollo's über den Drachen Python feiert, das Zähneknirschen des sterbenden Drachen darstellte, in einer gewissen Weise, die dann Odontismos genannt wurde. — Der Ursprung der griechischen Flöte ist so alt wie der der Kithara, und sie wurde wahrscheinlich nicht von Olympus eingeführt, sondern nur von ihm durch asiatische Neuerungen vervollkommenet. Beide Instrumente, die Kithara wie die Flöte, fanden ihre Hauptwirksamkeit im Verein mit der menschlichen Stimme. Der Gesang zur Kithara, die Kitharodik, entwickelte sich aus den Hymnen, welche an bestimmte Cultusstätten, wie Delphi, Delos u. a. gebunden waren, und welche wegen ihrer stätigen Compositionsform »Gesetze« (Nomoi) genannt wurden. Diese Nomoi wurden auch bei musischen Wettkämpfen (Agonen) ausgeführt, und es werden als Prototypen der agonistischen Kitharoden Chrysothemis und Orpheus genannt, jener als Vertreter der dorisch-delphischen Sängerschule, dieser der äolisch-thrakischen, die sich durch orgiastische Beimischung von der religiösen Einfachheit der ersteren unterschied. Terpander war der erste, welcher den Nomosgesängen eine höhere künstlerische Vollendung gab, indem er einestheils den Inhalt des Epos in seine Lyrik aufnahm und anderntheils die bisher getrennten Kunstzweige des Dorischen und Aolischen vereinigte. Seine Blüthezeit fällt in die ersten Olympiaden; er ahmte, wie Plutarch sagt, die Gedichte des Homer und die Melodien des Orpheus nach. Die von ihm eingeführte Tonart der lesbischen Äolier wurde vom spartanischen Staate sanctionirt, und seine Anordnungen, die mit dem Namen der ersten musikalischen Katastasis bezeichnet wurden, behielten unveränderte Gültigkeit bis zur Zeit nach den Perserkriegen, wo Phrynis einen gekünstelten Stil an die Stelle der alten Einfachheit setzte. — Die Kitharodik gebrauchte zu Terpanders Zeit drei Harmonien: Dorisch, Hypodorisch (von Aristoteles »kitharodikotate«, die zur Kithara geeignetste genannt) und das noch nicht genau festgestellte Böotisch. Die ursprüngliche Taktart des kitharodischen Nomos war der Hexameter; Terpander erfand noch zwei weitere Taktarten, den Trochäus semantus, eine vierfache Verlängerung der einzelnen Theile des $\frac{3}{8}$ -Taktes ($\frac{3}{8}$) und den Rhythmus orthios, der dem Trochäus semantus zur Seite steht, wie der Jambus dem einfachen Trochäus, also ein $\frac{3}{2}$ -Takt mit dem Auftakt beginnend. — Die Eintheilung oder Gliederung des kitharodischen Nomos Terpanders war folgende: Prooimion oder Eparcha (Vorgesang); dann der eigentliche Nomos, bestehend aus Metarcha (Anfang), Katatropa (Wendung), Omphalos (Mitte), Metakatatropa (Rückwendung), Sphragis (Schluss, Siegel); endlich Exodion oder Epi-

logus (Nachgesang). — Die Instrumentalbegleitung ging im kitharodischen Nomos meist mit der Singstimme; die Mehrstimmigkeit beschränkt sich auf gelegentliches Erklängenlassen eines harmonischen Intervalles in der Begleitung. Der Terpandrische Nomos blieb ausschliesslich in den Händen der Terpandriden bis auf Aristokleides von Antissa (zur Zeit der Perserkriege), von wo ab die hieratischen Nomoi-Sänger nicht mehr erwähnt werden. Die Aulodik, die Kunst, den Gesang mit der Flöte zu begleiten, hat ihren mythischen Vertreter in Ardalos von Troizene, wie die Kitharodik den ihren in Chrysothemis; die erste historische Erscheinung unter den Auloden ist Klonas aus Tegea in Arkadien, der nach der Zeit Terpanders lebte und für die Ausbildung der Aulodik nicht minder wichtig ist, als jener für die Kitharodik. Plutarch nennt ihn den Erfinder der aulodischen Nomoi und Prosodien, Processionslieder, sowie der Elegoi, Klagelieder nach orientalischer Art, in welchen das Flötenspiel ein charakteristisches Element war. Er componirte auch Spende- oder Opferlieder (Spondeia), bei welchen ein eigenes, aus vier Längen gruppirtes Versmaass, das spondäische, zur Anwendung kam. Soviel über die Vereinigung der Instrumental- und Vocalmusik; ohne die letztere wurde die Kithara nur wenig benutzt; was wir von der »psile Kitharisis«, der blossen Kitharamusik wissen, beschränkt sich auf die Angabe des Athenäus, dass Aristonikos von Argos (700 v. Chr.) der erste war, der diese Musik ausführte, und dass Lysander von Sikyon um 586 v. Chr. neue Effekte durch sie hervorbrachte. Um so glänzender entwickelte sich dagegen das Solospiel auf der Flöte, die Auletik, welche bald in den musischen Wettkämpfen eine der Kitharodik gleichberechtigte Stellung einnahm. Die »psile Aulesis« wurde den Griechen durch phrygische Musiker bekannt, nachdem die Normen für die Kitharodik und Aulodik durch Terpander und Klonas bereits festgestellt waren; ihre mythischen Stammväter sind Hyagnis, Marsyas und ein älterer Olympus, als erster historischer Aulet aber gilt ein jüngerer Olympus, ebenfalls aus Phrygien, dessen auletische Nomen noch in späten Zeiten in grossem Ansehen standen. Sakadas (580 v. Chr.), ein echt hellenischer Künstler, war es, welcher der Auletik die Gleichberechtigung mit der Kitharodik im delphischen Agon zu verschaffen wusste; seine berühmteste Leistung war der schon erwähnte Nomos Pythios, welcher in fünf Theilen den Kampf Apollo's mit dem Drachen Python schilderte und durch das in ihm vorwaltende tonmalerische Element als Vorläufer der modernen Programmusik gelten kann. Er siegte dreimal bei den pythischen Spielen und erhielt nach seinem Tode eine (bei Pausanias erwähnte) Bildsäule auf dem Helikon. Er und ein älterer Künstler, Polynastus (640 v. Chr.), werden zusammen mit dem noch früher lebenden chorischen Componisten Thaletas (670 v. Chr.) von Plutarch als Stifter der zweiten musischen Katastasis bezeichnet, in welcher die Erfindung der neueren Enharmonik, sowie die sonstige Vermehrung der musikalischen Mittel der naiven Kunst der olympischen Schule ein Ende macht. Später geräth das Flötenspiel so sehr in Verfall, dass z. B. Plato es aus dem Jugendunterricht verbannt und lediglich den Sklaven zugewiesen haben wollte. Die Virtuosen unter den Auleten freilich wurden unter allen Musikern am meisten geehrt und sie erwarben auch am meisten, da sie nicht wie die übrigen von den Tragödiendichtern abhingen. Pindar selbst verschmäht es nicht, den Auleten Midas von Agrigent in einer seiner Epinikien zu besingen. — Neben der monodischen Auletik gab es auch eine mehrstimmige, z. B. die von Lasus erfundene, bei dem Feste der Panathenäen vorgetragene Xynaulia; endlich kannte man auch das Zusammenspiel von Aulos und Kithara, wie eine darauf bezügliche Stelle bei Strabo beweist.

IV. Chorische Musik. Die chorische Musik entwickelte sich unmittelbar aus dem Cultus, indem das Lob der Gottheit die Poesie schuf und der im Verkehr mit der Gottheit gehobene Sprechvortrag einen mannichfaltigen Wechsel der Accente bedingte, sich zur Melodie gestaltete. Zwei Hauptrichtungen sind hier zu unterscheiden: die sittlich-religiös-nationale, durch Apollo repräsentirt

und im dorischen Wesen begründet, und die menschlich-leidenschaftliche, durch Dionysos vertreten; diese fand im orgiastischen Charakter der phrygischen Musik ihren Ausdruck und war anfangs nur in Corinth vertreten. Der wichtigste Schritt zur Ausbildung des Chorgesanges war die Einführung der Gymnopädien (s. d.) in Sparta durch den Thaletas aus Kreta, d. h. die von Musik begleiteten Tänze nackter Jünglinge, bei welchen mit einer pädagogischen auch eine religiöse Tendenz vereint war; sodann die von Chor und Flöte begleiteten Waffentänze (Enoplia) im anapästischen Rhythmus (von denen das noch im späteren Alterthum bekannte Castorslied des Tyrtäus vielleicht ein Beispiel ist); das von Thaletas eingeführte Hyporchema (Tanzlied), ein Tanz mit Solo- und Chorgesang in lebhaftem $\frac{3}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ Takt; endlich die ebenfalls von Thaletas ausgehende Vervollkommnung der ältesten Gattungen der chorisches Musik: des Pän, ein Gebet zum Apollo, bald Bittgesang, bald Siegeslied (als pänisches Prosodion), des Hymenäus (Hochzeitlied), des Threnos (Todtenklage), der Epinikien und der Enkomien (Loblieder auf den Sieger beim Agon). Ihm folgten in der Ausbildung des Chorgesanges Alkman, der Erfinder der Parthenia, Frauenchöre während einer Procession gesungen, mit den bei den Böotiern gebräuchlichen Unterarten Daphnephorika und Oschophorika, jenachdem Lorbeern oder Weinranken dabei getragen wurden; dann Stesichorus von Himera, der Erfinder der strophischen Form, Pindar's Muster; endlich Simonides und Pindar. — Wie die Chormusik überhaupt eine dorische Institution war, so trugen auch die sämtlichen genannten Gattungen derselben den Stempel dorischer Gesittung, jener Reinheit und jenes Maasses, als dessen göttlicher Repräsentant Apollo gilt und dem als musikalischer Stil der Tropos hesychastikos entspricht. Das dionysische Princip dagegen, der diastaltische Tropos, ist nur durch den Dithyrambus vertreten, der von Arion erfunden sein soll und dessen musikalische Formen Lasus von Hermione in einer Weise entwickelte, dass die Trennung des dionysischen vom apollinischen Element offenkundig wird. Bald nach ihm gestaltet Thespis den Dithyrambus zum Drama um und dessen Nachfolger (Choirilus und Phrynikus, welcher letztere besonders die musikalischen Formen entwickelte) bilden den Uebergang zur Glanzperiode der griechischen Tragödie. Aeschylus, dessen Einfachheit mit der des Oratorium-Stils zu vergleichen ist, Sophokles, welcher eine grössere Mannichfaltigkeit in seinen Charakteren zeigt, endlich Euripides, der sowohl die metrischen wie musikalischen Formen in freier Art erweitert, die menschlichen Leidenschaften in ihren feinsten Nuancen zum Ausdruck bringt und dabei die äusserlichen theatralischen Kunstmittel nicht verschmäht, sie bilden den Höhepunkt des attischen Drama; nach der Zeit des Euripides, unter den letzten Dithyrambikern Phrynix, Philoxenus, Timotheus, Melanippides, Kinesias, welche besonders die Virtuosität der Sänger und den musikalischen Effekt ins Auge fassten, beginnt der unaufhaltsame Verfall der Tragödie. Der Gesang der Tragödie war entweder Chorgesang (Wechselgesang) oder Monodie in der Weise der späteren Dithyrambiker; letztere bildeten die Effektstücke in der Tragödie des Euripides. Auch der recitirte Theil der Tragödie wurde von Instrumentalmusik begleitet, und eine solche melodramatische Form nannte man Parakataloge. Ueber die Instrumentirung der Tragödienmusik fehlen alle Nachrichten, doch ist nicht zu bezweifeln, dass man die vorhandenen Mittel gerade hier im weitesten Umfang zur Anwendung brachte, entsprechend dem Geiste der Tragödie, welche alle Gattungen der musischen Kunst in sich vereinigte. Die gebräuchlichen Harmonien waren die hypodorische und hypophrygische für die Monodien; sie hatten den Charakter des »Praktikon« (welchen Aristoteles als den Göttern und Heroen angemessen bezeichnet), indem sie den Eindruck der Aktivität machen, durch welche das Subject als ein individuelles hervortritt. Für den Chor, der eine unbestimmte Willenslosigkeit darstellt, wo die Individualität sich einer höheren Macht hingiebt und in ihr aufzugehen bestrebt ist, nahm man das Mixolydisch

und Dorisch, welches dem »Aprakton«, der Passivität entsprach. Unter den Rhythmen wählte man für die Tragödie nur die allgemein verständlichen und unter diesen hatten die Tetrapodien das Uebergewicht. Die Zahl der im tragischen Chor mitwirkenden Personen betrug anfangs fünfundvierzig, wurde jedoch durch Aeschylus auf fünfzehn reducirt, indem er jene abwechselnd in jedem Theil seiner Trilogien auftreten liess. Das weltliche Lied erhielt zuerst künstlerische Form durch Archilochus; dieser brachte die Elemente des Volkliedes zur vollen Anerkennung und war so der Vater derjenigen Lyrik, welche später in Alkeios, Sappho und Anakreon ihren Höhepunkt erreichte. Er gestaltete den $\frac{3}{8}$ -Takt zum jambischen Trimeter, zum trochäischen Tetrameter und zu anderen Versmaassen um und ist der Erfinder der Parakataloge, des melodramatischen Vortrags, nach Plutarch »die Kunst, bei jambischen Compositionen die eine Parthie zur Begleitung sprechend vorzutragen, die andere zu singen«, eine Vortragsweise, die später auch in der Tragödie, und dort auch im anapästischen Rhythmus zur Anwendung kam.

V. Notation. Der Erfinder der Notenschrift ist (nach Westphal) Polymnastus, welcher sich dazu eines archaischen Alphabets bediente, dessen Buchstaben sich auf den in Argos entdeckten Inschriften wiederfinden. Diese Buchstaben erscheinen entweder in ihrer primitiven Form als Orthä (aufrechtstehende) und entsprechen dann den Untertasten unseres Klaviers; oder als Apestrammena (umgekehrte), die durch ein \sharp erhöhten und unter gewissen Umständen die durch ein \flat erniedrigten Töne, oder als Anestrammena (umgelegte, liegende), die durch ein \flat vertieften Töne (wie auch das f und c), wenn sie die oberen Töne eines Halbtonintervalls darstellen. Zu Polymnastus' Zeit notirte man nur die Instrumentalnoten; für die Notirung des Gesanges, die nicht über Lasus von Hermione rückwärts hinausreicht, benutzte man das uns bekannte neu-ionische Alphabet, wobei die mittlere Octave durch die einfachen Buchstaben, der übrige Theil der Scala durch verstümmelte und vielfach alterirte bezeichnet war. Da die Töne nicht nur an sich bezeichnet wurden, sondern auch noch nach ihrem Verhältniss zu anderen ein neues Zeichen erhielten, so gab es 68 verschiedene Notenzeichen sowohl für den Gesang als auch für die Instrumente. Die Dauer der Noten wurde durch die langen und kurzen Silben des Textes bestimmt und in folgender Weise bezeichnet:

— — — — —
 — — — — —
 A A A A A Pausen.

Bei der Notirung von Gesang und Instrumental-

Begleitung erhielt die Singstimme den Platz über dem Instrument, weil, wie Bacchius der ältere sagt, »der Mund, welcher allein die Worte hervorbringt, von der Natur über die Hände gesetzt ist, welche die Töne auf dem Instrument hervorbringen«. — Die Bedeutung der griechischen Musiknoten ist durch die neueren Arbeiten Bellermann's, Westphal's, Fortlage's so unzweifelhaft festgestellt, dass ihre Lecture ungleich weniger Schwierigkeit macht, als etwa die eines musikalischen Manuscripts aus dem Mittelalter, und es bedürfte nur der Auffindung einer antiken Tragödienmusik, um auch die vollständige Reproducirung derselben zu ermöglichen und uns in den Stand zu setzen, über ihre eigenthümliche Wirkung aus eigener Erfahrung zu urtheilen.

F. A. Gevaert.

Griechische Tonarten, }
 Griechische Instrumente, } s. Griechische Musik.

Grieg, Edvard, einer der hervorragenden Componisten der Gegenwart, geboren am 15. Juni 1843 zu Bergen in Norwegen als der Sohn des dortigen Consuls Alexander G. Als der Knabe sechs Jahr alt war, begann seine Mutter, ihm den ersten Clavierunterricht zu ertheilen, der ihm grosse Freude machte und ihn bald auch zu selbstständigen Compositionsversuchen anregte. Ole Bull, der bei einem Besuche in Bergen 1858 derartige Arbeiten G.'s sah, rieth, überrascht von dem sich darin kund gebenden aussergewöhnlichen Talente, dringend zur höheren musikalischen Ausbildung des Knaben. Darauf

hin bezog G. das Conservatorium zu Leipzig, dem er als einer der aufgewecktesten und strebsamsten Schüler bis 1862 angehörte, in welchem Jahre ihn eine schwere Krankheit zur Heimkehr nöthigte. Wieder genesen, besuchte er 1863 Gade in Kopenhagen, dessen Rathschläge und Compositionsweise von unverkennbarem Einflusse auf G.'s meist nordisch colorirte Folgewerke wurden. Im J. 1867 liess sich G. in Christiania nieder und gründete daselbst einen Musikverein, welcher mit grossem Erfolge die Meisterwerke der älteren und neuesten Tonkunst in sorgsam vorbereiteten Aufführungen vorführt und wohlthätige Wirkungen auf das mehr und mehr erblühende Kunstleben des Königreichs ausübt. An der Spitze dieses Vereins steht G. noch gegenwärtig als Dirigent. Als Componist hat er bis jetzt etwa zwanzig Werke in Leipzig veröffentlicht, bestehend in einem Pianofortconcert mit Orchester, 2 Duo-Sonaten, einer Claviersonate, zwei- und vierhändigen Stücken und Liedern, welche sämmtlich von der Kritik mit grosser Anerkennung aufgenommen wurden.

Grieninger, Augustin, musikkundiger deutscher Gelehrter, war um 1680 Augustinermönch und Doctor der Theologie zu Augsburg und hat daselbst ausser mehreren Erbauungsbüchern auch eine Compositionssammlung, betitelt: »*Cantiones sacrae 1, 2 et 3 vocibus, cum et sine instrumentis*«, herausgegeben.

†

Grienenwald, N., auch Grünewald geschrieben, ein wandernder deutscher Volkssänger, welcher zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebte und lange Zeit in den Diensten des Herzogs Wilhelm von Baiern zu München stand. Der um 1550 als Romanschriftsteller blühende Georg Wickram, Stadtschreiber zu Burghelm im Elsass, erzählt in einer Geschichte »von dem guten Schlemmer« eine Episode aus G.'s Leben, den er einen »berümpften Musicus vnd Componist«, gleichzeitig aber auch einen »guten Zechbruder« nennt. Ludwig Achim von Arnim erneuerte diese Anekdote im ersten Theile seiner »Kronenwächter« (Berlin, 1817) und brachte bei dieser Gelegenheit überhaupt Sitten und Gebräuche der Musiker jener Zeit zu trefflicher Anschauung.

Griepenkerl, Friedrich Konrad, deutscher Kunstästhetiker und Musikschriftsteller, geboren 1782 zu Peine im Braunschweigischen, war längere Zeit am Fellenberg'schen Institute zu Hofwyl im Canton Bern Lehrer, bis er 1816 als Professor an das Collegium Carolinum zu Braunschweig berufen wurde, in welcher Stellung er am 6. Apr. 1849 starb. Seine Hauptwerke sind ein »Lehrbuch der Aesthetik« (2 Theile, Braunschweig, 1827), in welchem die allgemeinen Ideen Herbart's systematisch entwickelt erscheinen, und ein »Lehrbuch der Logik« (2. Aufl., Helmstädt, 1831). Kleinere Aufsätze und Artikel kennzeichnen ihn als tüchtigen Musikfreund, der mit grosser Gründlichkeit besonders in die Werke Joh. Seb. Bach's eingedrungen ist, wie auch sein Antheil an der Herausgabe der von der Verlagsfirma C. F. Peters in Leipzig besorgten Edition Bach'scher Instrumentalcompositionen beweist, deren Vorrede ebenfalls von ihm herrührt. — Sein Sohn, Wolfgang Robert G., geboren am 4. Mai 1810 zu Hofwyl, erhielt seine wissenschaftliche und musikalische Ausbildung zu Braunschweig und bezog 1831 die Universität zu Berlin, wo er Theologie studiren sollte, die seinen Neigungen jedoch so sehr widerstrebte, dass er sie gänzlich aufgab und sich ausschliesslich literarischen Arbeiten widmete. Diese letzteren setzte er auch weiter fort, als er 1835 in das väterliche Haus zurückkehrte. Im J. 1839 wurde er zum Docenten der Aesthetik und Kunstgeschichte am Collegium Carolinum, ein Jahr später auch zum Professor der deutschen Sprache und Literatur am Cadettenhause zu Braunschweig ernannt, gab aber 1847 beide Stellen auf, ging 1848 nach Leipzig, kehrte jedoch noch in demselben Jahre nach Braunschweig zurück, wo er am 17. Octbr. 1868 in dürftigen Umständen starb. Er war ein sehr bedeutendes dramatisches Talent, wofür seine Trauerspiele »Maximilian Robespierre« (Bremen, 1851) und »Die Girondisten« (Bremen, 1852), zu denen sein Freund H. Litolff Musik schrieb, immer zeugen werden. In musikalischer Beziehung assimilirte er sich mit den

fortschrittlichen Bestrebungen der »Neuen Zeitschrift für Musik«, welcher er einige werthvolle kritische Aufsätze lieferte und strebte mit seiner Novelle »Das Musikfest oder die Beethovener« (Leipzig, 1838; 2. Aufl. 1841), sowie durch die Abhandlungen »Ritter Berlioz in Braunschweig« (Braunschweig, 1843) und »Die Oper der Gegenwart« (Leipzig, 1847) noch vor Rich. Wagner eine ideale Neugestaltung der Tonkunst an.

Griesinger, Georg August, Secretair der königl. sächsischen Gesandtschaft am österreichischen Hofe, geboren in Wien und ebendasselbst im J. 1828 gestorben, ist der Verfasser von »Biographischen Notizen über Joseph Haydn« (Leipzig, 1810).

Griessling, J. C., Hof-Blasinstrumentenmacher in Berlin, fertigte gemeinschaftlich mit B. Schlott, unter der Firma »Griessling und Schlott«, seit etwa 1808 vortreffliche Blasinstrumente. Um 1833 producirte er ein neues, von ihm »Harmonica-Contre-Bass« genanntes Fabrikat, welches alle ganzen und halben Töne vom Contra *a* bis zum eingestrichenen *c* leicht, rein und mit gleicher Stärke hervorbrachte und von G. A. Schneider in der Berliner Voss'schen Zeitung anerkennend beurtheilt wurde. G. selbst starb am 31. Mai 1835 zu Berlin, worauf die Fabrik von B. Schlott allein fortgeführt wurde.

Griestopf, Ulrich, aus Magdeburg, war der erste und älteste der 53 Organisten, welche 1596 zur Prüfung der Schlosskirchenorgel zu Grüningen berufen wurden. Vgl. Werkmeister's »*Organum Gruningense redivivum*« §. 11.

†

Griff, in gewöhnlicher Bedeutung das Erfassen eines Dinges mittelst der Finger einer Hand, wobei stets wenigstens ein Finger und der Daumen derselben Hand als zwei entgegengesetzt thätige Faktoren gedacht werden, welche zwischen sich das Erfasste halten, findet auch in abstrakten Ergehungen eine diesem Begriffe entsprechende Anwendung. In der Musik nennt man im Allgemeinen einen G. das Fassen eines oder mehrerer Finger, zu dem der die Fassung mitausführende Faktor ein anderer fester Körper, ein Brett etc., ist, wenn dies Thun einen Theil eines schwingenden Körpers zu einer gewünschten Tonzeugung bestimmt abgrenzt. Man spricht demgemäss bei Instrumenten, deren Ton durch Reissen oder Streichen von Saiten erzeugt wird, wenn durch festes Aufsetzen eines Fingers auf ein Brett die Länge einer zwischen Finger und Brett befindlichen Saite scharf begrenzt wird, von einem G.; ebenso wenn man durch Deckung eines Tonloches mittelst einer Fingerbewegung bei einem Blasinstrumente die Ausdehnung einer tönenden Luftsäule bestimmt, ja selbst wenn man bei Tasteninstrumenten durch Niederdrücken einer Taste mit dem Finger einen Ton erzeugt, aus welcher Wortanwendung mit der Zeit die Redeweise entstanden ist: einen Ton greifen. Da nun in der Musik jeder Finger einen G., und man somit mehrere G. gleichzeitig machen kann, so spricht man auch bei mehreren gleichzeitig durch G. erzeugten Klängen, je nach der Zahl derselben, von Doppel- und mehrstimmigen G., und je nach der Schwierigkeit, die solche G. bereiten, oder der Entfernung der Finger von einander bei Ausführung derselben von: leichten, schweren, engen oder weiten G. Der oben angeführten Redeweise: einen Ton greifen, bei Tonzeugungen durch G., die einer Tonmodification unterliegen können, folgend, bedient man sich in der Fachsprache auch der Ausdrucksweise: einen Ton rein greifen, besonders bei Auslassungen über durch Streichinstrumente erzeugte Klänge, während man bei durch Blasinstrumente geschaffenen Tönen höchstens die Ausdrucksweise »rein blasen«, da die Tonreinheit durch die Stärke des Blasens bedingt ist, angewendet findet.

32.

Griffbrett nennt man bei verschiedenen Tonwerkzeugen, denen der Ton entweder durch Streichen oder durch Reissen von Saiten entlockt wird, ein planes oder wenig gewölbtes Brettchen, das zur beliebigen Verkürzung der Saiten mittelst der Finger der linken Hand dient. Dasselbe findet man entweder auf dem Instrumenthals und einem Theile der Schalldecke geleimt oder

am Ende des Halses mit dem Instrumentkörper in festem Zusammenhange und in der Fortsetzung, den Saiten etwas näher geführt, über dem Resonanzboden schwebend angebracht. Es wird aus Ebenholz oder bei minder werthvollen Tonwerkzeugen aus anderem schwarz gebeiztem harten Holze gefertigt, damit es durch den Gebrauch nicht so schnell abgenutzt werden kann. Die Gestalt der G. ist je nach der Instrumentart verschieden. Bei Tonwerkzeugen, denen durch Reissen der Saiten der Ton entlockt wird, findet man das G. meist plan, stets in gleicher Breite gefertigt und unmittelbar dem Schallboden aufgeleimt, von dem es sich zuweilen, z. B. bei der Zither (s. d.), an dem vom Sattel (s. d.) entfernteren Ende etwas gegen die Saiten hin erhebt. Bei Streichinstrumenten hingegen ist das G. rundlich in der Breite geformt, damit das Streichen der Saiten leichter möglich, nach der dem Sattel abgewandten Seite hin jedoch breiter werdend, flacher (dem Stege [s. d.] entsprechend) gewölbt und den Saiten flächlich etwas näher gerückt; mit dem Instrumenthals steht es in festem Zusammenhange und weiterhin über dem Resonanzboden ist es frei schwebend. Früher erhielten sämmtliche G. Bunde (s. d.), jedoch seit dem 17. Jahrhundert sieht man dieselben bei Streichinstrumenten nicht mehr; selten findet man bei grössern derartigen Tonwerkzeugen in den G. an dem Rande, wo die stärkste Saite befindlich ist, Aushöhlungen. Man schreibt solcher Aushöhlung den Vortheil zu, dass beim Niederdrücken der Saite in dieselbe deren Schwingung schärfer begrenzt wäre und dass bei schmalen G. hiermit einem Heruntergleiten der Saiten vorgebeugt sei, da man durch das Eindrücken in die Aushöhlung die Saite fester halten könne. Neuerdings jedoch hat man auch diese Modification der G. bei Streichinstrumenten verworfen, da dadurch bei dicken Saiten eine Reibung beim Vibriren kaum zu vermeiden ist, das sehr oft ein den Ton benachtheiligendes starkes Schnarren erzeugt. Bei allen Reissinstrumenten findet man, wie ehemals, auch noch heute, auf der ganzen Ausdehnung des G. Bunde angebracht. Die Länge der G. ist je nach den Instrumentgrössen verschieden. Gewöhnlich erhält das G. die Ausdehnung der halben Saitenlänge, auch wohl etwas mehr; seltener zwei Drittheile dieser Ausdehnung. Bei Streichinstrumenten endet das G. meist unmittelbar bei den *f*-Löchern (s. d.), wenn nicht ein sorgsamer Erbauer für ein besonderes Instrument gerade eine andere Länge als geeigneter erachtet hat. — Der Name G. kommt selbstredend von der Auffassung, dass durch einen Griff (s. d.) auf ein Brett mittelbar ein bestimmter Ton erzeugt wird, wobei jedoch als selbstverständlich gedacht wird: dass der Griff auf das Brett die feste Abgrenzung einer einen Ton zeugenden Saite bezwecken muss. Obige Auffassung führte auch wohl dazu, die Claviatur der Tasteninstrumente »das G.« derselben zu nennen, weil die Töne durch Griffe auf dieselbe erzeugt werden, wenn man nicht die selbstverständlich gedachte Beschränkung, wie dies jetzt fast durchgängig geschieht, als die Auffassung mitbestimmend achtet. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Erfindung des G. eine uralte ist. Wir finden in China über 2500 v. Chr. beim Kin (s. d.) das G. unserer Lauteninstrumente und wenige Zeit danach dasselbe in Indien bei der Vina (s. d.), wie dasselbe fast gleichzeitig auch wohl auf dem Monochord der alten Aegypter angewandt worden sein muss, indem sonst wohl nicht in kürzester Folgezeit danach die Zwei- und Mehrsaiter mit dem unsern Streichinstrumenten ähnlichen G. dort hätten gepflegt werden können. Siehe hierüber den Artikel »ägyptische Musik« in diesem Werke, I. Theil S. 49 und 50. Ob die G. der letzterwähnten Tonwerkzeuge Bunde hatten oder nicht, lässt sich bis jetzt nicht mit Gewissheit nachweisen; wahrscheinlich ist jedoch das Vorhandensein von Bunden. Wie schon oben bemerkt, haben im Abendlande die Streichinstrumente erst mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Bunde verloren, indem die oft in diesem Werke erwähnten geringen Klangunterschiede der gleichbenannten Töne in den Harmonien der abendländischen Kunst als Erforderniss sich ausbildeten, deren Darstellung besonders den Streichinstrumenten zufiel, welchem Erfor-

derniss jedoch niemals genügt werden könnte, sobald die G. dieser Instrumentgattung Bunde hätten. 32.

Griffi, Orazio, italienischer Tonsetzer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Compositionen noch fünfstimmige gedruckte Madrigale (Venedig, 1586) übrig geblieben sind.

Griffin, Georg Charles, englischer Claviercomponist und Musiklehrer, geboren um 1770 zu London, hat daselbst Sonaten, Concerte u. s. w. für Harpsichord veröffentlicht.

Griffino, Giacomo, italienischer Opern- und Kirchencomponist, war zu Ende des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche zu Lodi und hat u. A. die Opern: »*La fede nel tradimento*« (1691), »*La pazzia d'Orlando*« (1692) und »*La Gosmena*« (1693) in Musik gesetzt. †

Grifflöcher nennt man die an verschiedenen Blasinstrumenten befindlichen Löcher, die mittelst der Finger zur Erzeugung von Tönen geschlossen oder geöffnet werden. 0.

Grifoni, Antonio, italienischer Componist, der meist in Venedig lebte, woselbst er 1770 als op. 1 seiner Werke *Sonate da camera* für zwei Violinen und Violoncello mit Cembalo erscheinen liess.

Griguy, N. de, französischer Organist, welcher an der Kathedrale zu Rheims angestellt war und ums Jahr 1700 ein Orgelbuch herausgab, in dem eine Messe und Hymnen auf die vornehmsten Feste des Jahres enthalten waren. †

Grill, Franz, deutscher Tonkünstler, welcher um 1795 zu Oedenburg als Kammermusiker eines ungarischen Edelmannes starb, hat seit 1790 sich durch mehrere im Haydn'schen Style geschriebene Compositionen bekannt gemacht. Zuerst in Offenbach erschienen von ihm 1790 und 1791: *III Sonates p. le Clav. av. Viol. obl.* op. 1, *III Sonates* ebenso op. 2, *III Quatuors à 2 Viol., A. et Velle.*, op. 3, Haydn gewidmet, *III Sonates* op. 4, *III Quat.* op. 5, *VI Sonates* op. 6 und *VI Quat.* op. 7; in Wien: 1791 *Caprice p. le Clav., VI Duos conc. p. le Clav. et Viol.*, 1795 II desgleichen, 1792 *III Quatuors à 2 V., A. et Vc.* und 1795 ein *Quatuor*. †

Grillo, Giovanni Battista, ein aus Frankreich stammender Componist, wurde am 30. Septbr. 1619 zum ersten Organisten an der St. Marcuskirche zu Venedig erwählt und verwaltete dies Amt bis 1623. Vgl. v. Winterfeld, »*Gabrieli und sein Zeitalter*«, Band I. S. 198, und Doglioni, *Cose notabili della città di Venezia* p. 207. Von seinen Compositionen hat er »*Sacri concentus*« (Venedig, 1618) veröffentlicht. †

Grillo, Nicolo, italienischer Kirchencomponist um 1750, von dessen Composition besonders Cantaten und die Musik zu neapolitanischen Volksposen über die Grenzen seines Vaterlandes hin hochgeschätzt waren. †

Grimaldi, ein altberühmtes italienisches Geschlecht, ist nächst den Fieschi's, Doria's und Spinola's die vierte der zum alten Adel gerechneten Familien Genua's. Im Staate und in der Kirche, nicht minder in der Wissenschaft und Kunst spielte sie über 500 Jahre lang (der letzte männliche Sprössling starb 1834) eine grosse Rolle. In der Musik zeichneten sich aus: Francesco Antonio G., geboren 1740 zu Seminora, gestorben 1784 zu Neapel, woselbst er Advocat gewesen war, lieferte ausser mehreren geschichtlichen Werken über Neapel und die Verfassung dieses Landes auch eine kleine Schrift: »*Lettera sopra la musica*« (Neapel, 1766). — Ritter Nicolini G., um 1685 zu Venedig geboren, war in seinem Vaterlande bereits als Basssänger der Oper berühmt, als er 1710 London besuchte, mit dem grössten Erfolge auftrat und u. A. auch in Händels »*Rinaldo*« sang. Dort verfasste er auch die Textbücher zu »*Hamlet*« und »*Hydaspe*«, welche Opern 1712 zur Aufführung gelangten. Später war er wieder in Venedig, wo er zum Ritter von San Marco ernannt worden war; Quantz hörte ihn daselbst im J. 1726. In Italien kannte man ihn nur unter dem Namen Nicolini. — Giovanni Pietro G., geboren zu Genua,

wurde Carmeliter und zuletzt Generalvicar seines Ordens in Rom. Er starb 1631 und galt für einen guten Dichter und Vocal- wie Instrumentalmusiker, der sich in seinem Wirkungskreise um die Pflege der Musik sehr verdient gemacht haben soll. — Luigi G. della Pietra, der letzte Spross dieser Familie, gestorben am 28. Juni 1834 zu Turin, war ein vortrefflicher Violinist und auch Componist für sein Instrument.

Grimarest, Jean Léonard le Gallois, s. Gallois.

Grimbaldus, gelehrter französischer Mönch und Priester des 9. Jahrhunderts, der vom Könige Alfred 885 nach Oxford berufen wurde, um die Wissenschaften daselbst fördern zu helfen. Er hielt zwei Jahre nach seiner Berufung daselbst, oft in des Königs Gegenwart, auch Vorlesungen über Musik. Vgl. Gerberts Geschichte der Musik und *Hist. of Music by Hawkins* Vol. I. p. 413.

†

Grimm, Friedrich Melchior, Baron von, ein geistreicher Kunstkenner, der während seines langen Aufenthalts in Paris mit den ausgezeichnetsten zeitgenössischen Persönlichkeiten in naher Verbindung stand, war zu Regensburg am 25. Decbr. 1723 geboren und erhielt durch seine keineswegs bemittelten Aeltern eine sehr sorgfältige Erziehung. Er studirte zuletzt in Leipzig und kam 1747 nach Paris. Hier wurde er Vorleser des damaligen Erbprinzen von Sachsen-Gotha, allein diese Stelle war nicht so lohnend, um seine Lage zu einer günstigen zu gestalten. Jedoch lernte er J. J. Rousseau kennen, mit dem er gleiche Begeisterung für die Musik theilte, und wurde durch diesen bei Diderot, dem Baron Holbach, der Frau von Epinay und anderen durch Geist und Geburt ausgezeichneten Personen eingeführt; überall gelang es ihm, sich in Gunst zu setzen. Als Secretair des Grafen von Friesen, Neffen des Marschalls von Sachsen, kam er noch mehr in die vornehmen Gesellschaften und suchte sich besonders den Frauen durch feines und gewandtes Wesen, sowie durch äussere Eleganz zu empfehlen. Als die Ankunft der italienischen Bouffons in Paris (1752) alle Kenner und Freunde der Musik in zwei Partheien spaltete, von denen die eine für Lulli und Rameau, die andere für die italienischen Componisten schwärmte, erklärte sich G. entschieden für die letztere und stand an der Spitze des *Coin de la reine*, so genannt, weil diese Parthei sich im Parterre unter der Loge der Königin zu versammeln pflegte, während die Freunde der französischen Musik den *Coin du roi* bildeten. Er schrieb bei dieser Gelegenheit zuerst die Broschüre »*Lettre sur Omphale*« (Paris, 1752), sodann aber die kleine pikante Schrift voll Geist, Witz und Geschmack »*Le petit prophète de Bömischbroda*« (Paris, 1753), und als die Gegner darauf zu antworten versuchten, schlug er sie durch seine »*Lettre sur la musique française*« völlig aus dem Felde. Doch gab letztere ein so gewaltiges Aergerniss, dass anfangs von Verbannung und Bastille die Rede war, bis endlich die Wuth sich legte und dem Verfasser statt dessen der Beifall aller Freunde der neuen Musikrichtung und der italienischen Truppe zu Theil wurde. Die Verbindungen G.'s mit den Encyclopädisten, seine Verhältnisse zu den Grossen Frankreichs, seine Kenntnisse, sowie die Geschmeidigkeit seines Geistes öffneten ihm nun bald eine glänzende Laufbahn. Nach des Grafen von Friesen Tode wurde er Secretair des Herzogs von Orleans. Damals fing er an, seine literarischen Bülletins für die Herzogin von Gotha und mehrere andere deutsche Fürsten über Gegenstände der französischen Literatur, Philosophie, Musik, Malerei u. s. w. zu schreiben, welche nach seinem Tode gesammelt erschienen, als: »*Correspondance littéraire, philosophique et critique*« (16 Bde., Paris, 1812, nebst Supplement von Alex. Barbier, Paris, 1814; neue vervollständigte Ausg., 15 Bde., Paris, 1829 fg.; deutsch im Auszuge, 2 Bde., Brandenburg, 1820—1823). Die geistreichsten Analysen und glänzende, pikante Urtheile sprechen sich in diesen Briefen aus; diejenigen über Musik sind voller Geist und Schärfe, aber nicht frei von Vorurtheilen und Irrthümern. Auch nachdem er 1776 zum Baron und vom Herzoge von Gotha zu dessen bevollmächtigten Minister am fran-

zösischen Hofe ernannt worden war, setzte er seine literarischen Correspondenzen fort. Nach dem Ausbruche der Revolution begab er sich nach Gotha, wo ihn 1795 die Kaiserin Katharina von Russland zum Staatsrath und zu ihrem bevollmächtigten Minister in Hamburg ernannte, welchen Posten er bekleidete, bis eine Krankheit, in Folge deren er ein Auge verlor, ihn nöthigte, seine Entlassung zu nehmen. Er ging hierauf wieder nach Gotha und starb daselbst am 19. Decbr. 1807.

Grimm, Heinrich. deutscher Componist und musikalischer Schriftsteller, lebte in der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts und war nach einander Cantor in Magdeburg und Braunschweig. An theoretischen Werken von ihm, die aber jetzt sehr selten sind, kennt man: »*De monochordo*« und »Unterricht, wie ein Knabe nach der alten Guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführt werden könne« (Magdeburg, 1624); an Compositionen: »*Tirocinia seu exercitia tironum musica concertationibus variis tam ligatis quam solutis ad tres voces concinnata*« (Halle, 1624), ferner mehrere fünf- und sechsstimmige Messen, deutsche Psalme etc. Gerber besass einige Compositionen G.'s in Tabulaturschrift; ein fünfstimmiges *Kyrie* und *Gloria* von ihm befindet sich in Becker's »Sammlung von Kirchengesängen berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrhundert« (Leipzig, 1834).

Grimm, Johann Friedrich Karl, musikkundiger Mediciner, geboren 1737 zu Eisenach und gestorben als Leibmedicus und Hofrath zu Gotha, gab heraus: »Bemerkungen eines Reisenden durch Deutschland, Frankreich, Holland und England« (Altenburg, 1775), worin mehrere Briefe die damaligen Musikzustände so treu schildern, dass Forkel dieselben in seine musikalisch kritische Bibliothek Band I. S. 232 etc. aufnahm. †

Grimm, Julius Otto, hervorragender deutscher Pianist und Componist der Gegenwart, geboren um 1830 zu Pernau, machte seine höheren musikalischen Studien auf dem Conservatorium zu Leipzig. Nach Vollendung derselben wurde er nach Göttingen berufen, siedelte aber später als Dirigent des Musikvereins nach Münster über, in welcher Stellung er sich, die edelste Richtung der Kunst pflegend und fördernd, noch jetzt befindet. Nebenbei ertheilt er auch Unterricht im Gesang und Clavierspiel. Seine im Druck erschienenen Compositionen bestehen aus Orchesterwerken verschiedener Art, Pianofortesachen, Gesängen und Liedern. Eine Suite von ihm für Streichinstrumente in Kanonform hat mit Erfolg die Runde durch die Concertsäle Deutschlands gemacht.

Grimm, Karl, königl. Hofinstrumentenmacher in Berlin, geboren daselbst 1794, erlangte durch die von ihm nach dem Vorbilde der besten italienischen Meister gefertigten Saiteninstrumente, besonders durch seine vorzüglich gebauten klangvollen Harfen, einen sehr ausgebreiteten Ruf. Er starb, auch als ausgezeichnete Trompetenbläser gerühmt, am 16. Juni 1855 zu Berlin. Die von ihm während einer dreissigjährigen Thätigkeit in Flor gebrachte Handlung übernahm 1851 unter der alten Firma C. Hellmig. — Sein Sohn Karl Constantin Louis G., geboren am 17. Febr. 1821 zu Berlin, widmete sich von seinem achten Jahre an dem Harfenspiele und brachte es, durch Parish-Alvars vorzüglich gefördert, zu ausgezeichnete Virtuosität auf diesem Instrumente. Nachdem er sich seit 1837 mit grösstem Erfolge öffentlich hatte hören lassen, wurde er 1844 als königl. Kammermusiker und erster Harfenist der Hofkapelle in Berlin angestellt und erhielt 1869 bei Gelegenheit seines 25jährigen Jubiläums den Titel eines königl. Concertmeisters. G. ist auch als Componist für sein Instrument bedeutend, hat jedoch von seinen Arbeiten nichts veröffentlicht.

Grimmer, Franz, guter deutscher Sänger und Componist, geboren 1728 zu Augsburg, lernte die Musik bei seinem Vater, einem bischöfl. Trompeter, und bei Giuliani und setzte die Musikübung während seiner akademischen Studienzeit in Salzburg eifrig fort. Als er im philosophischen und juristischen

Fache keine Anstellung zu finden vermochte, ging er als Sänger zur Koberwein'schen, dann zur Berner'schen Schauspielertruppe. Später gründete er ein Kindertheater, für das er kleine Opern componirte, die er auch selbst dirigirte. Als jedoch nach einiger Zeit dies Unternehmen sich nicht mehr halten konnte, verlegte er sich auf Ertheilung von Unterricht und starb 1807 zu Biberach.

Grisar, Albert, talentvoller belgischer Opern- und Romanzencomponist, geboren am 26. Decbr. 1808 zu Antwerpen, erlernte zunächst in seiner Vaterstadt und in Liverpool die Handlung, nebenbei Musik treibend. Seine Vorliebe für die letztere wurde so stark, dass er sich 1830 heimlich nach Paris begab, wo er eifrige Studien bei Reicha begann. Die belgische Revolution rief ihn aber allzu früh zu seiner Familie nach Antwerpen zurück, wo er seine Compositionsversuche fortsetzte und durch die berühmt gewordene Romanze »*La folle*« seinen Ruf begründete. Auch seine erste komische Oper, »*Le mariage impossible*«, zu Anfange 1833 in Brüssel gegeben, fand Beifall und veranlasste die Regierung, ihm ein Studienstipendium auszusetzen. G. eilte hierauf wieder nach Paris, wo es ihm gelang, als Componist von Romanzen sehr beliebt zu werden. Nun trat er mit Opern und Operetten hervor: 1836 mit »*Sarah*«, 1837 mit »*L'an mil*«, 1838 mit »*Le naufrage de Méduse*« (gemeinschaftlich mit Flotow und Piloti) und mit »*L'opéra à la cour*« und 1839 mit »*Lady Melvil*«, die sämmtlich so viele anmuthige und ansprechende Nummern enthielten, dass sie die freundlichste Aufnahme fanden. Seitdem folgten mit immer mehr sich steigerndem Erfolge: »*Le carillonneur de Bruges*« (1842), »*L'eau merveilleuse*« (1844), »*Gilles ravisseur*« (1849), »*Bon soir, Monsieur Pantalón*« (1852), »*Les amours du diable*« (1853), »*Le chien du jardinier*« (1855), »*Le joailler de St. James*« (1861, die umgearbeitete »*Lady Melvil*«) und »*La chatte métamorphosée*« (1862), von denen »das Wunderwasser«, »Guten Abend, Herr Pantalón« und »die verwandelte Katze« auch in Deutschland sehr beliebt wurden. Trotz seines Talentes und seiner Fruchtbarkeit gelang es G. nicht, in eine gesicherte Vermögenslage zu kommen, und er starb in dürftigen Verhältnissen am 15. Juni 1869 zu Asnières bei Paris. In seinem Nachlasse fanden sich noch sechs vollendete Opernpartituren, die er bei Lebzeiten vergeblich den Bühnendirectionen angeboten hatte.

Grisi, zwei Schwestern und beide berühmte italienische Sängerinnen. Die ältere, Giuditta G., geboren zu Mailand im J. 1805, wurde ihrer schönen Mezzosopranstimme wegen Gesangstudien zugeführt, die sie auf dem Conservatorium ihrer Vaterstadt unter Minoja und Banderali vollendete. Nachdem sie in den dortigen Conservatoriumsconcerten mit Beifall aufgetreten war, machte sie 1823 einen erfolgreichen künstlerischen Ausflug nach Wien und sang darauf auf den Opernbühnen von Mailand, Parma, Florenz, Genua u. s. w. In Venedig schuf Bellini eigens für sie den Romeo in seinen »*Montecchi e Capuletti*«, und diese Rolle besonders begründete ihr einen ungeheuren Ruf. Als sie im Novbr. 1832 in Paris als »*Straniera*« debütirte, fand man sich ihrem Rufe gegenüber enttäuscht, der Romeo jedoch und der Malcolm in Rossini's »*Donna del lago*« verschafften ihr vollständige Erfolge. Seit 1833 verblieb sie in Italien und zwar, da sie sich mit einem Grafen Barni verheirathete, zurückgezogen von der Bühne. Sie starb am 1. Mai 1840 auf ihrer Villa bei Robecco, unfern Lodi. Ihr Vater, ein ehemaliger Capitain Napoleons, überlebte nicht bloß sie, sondern auch seine jüngere, noch berühmtere Tochter. — Diese letztere, Giulia G., war am 28. Juli 1811 zu Mailand geboren. Gemäss den Traditionen der Familie, denn ihre Tante war die gefeierte Sängerin Grassini (s. d.), musste auch sie, 11 Jahre alt, obgleich man an ihrem Gesangtalente zweifelte, das Mailänder Conservatorium beziehen, von wo aus sie jedoch in das Mantalettenkloster in Florenz gebracht wurde. Drei Jahre später wurde sie dem Gesanglehrer Giacomelli in Bologna zugewiesen, und dieser wusste in der That erst ihre Stimme hervorzulocken und zu bilden, so dass sie, unterstützt von grosser Körperschönheit, 1828 als Emma in Rossini's »*Zelmira*« mit

glänzendem Erfolge in Bologna debütiren konnte. Als bald für den Carneval daselbst engagirt, sang sie im »Barbier«, im »Sposo di provincia« und in »Torvaldo e Dorlisca«, Parthien, die den Anfang ihres mit ihrem Ruhm gleichmässig wachsenden Rollenkreises bildeten. Hierauf ging sie nach Florenz und 1829 an das Scalatheater in Mailand, wo gerade auch die Pasta sang, die sich so sehr für die junge, überaus strebsame Collegin interessirte, dass sie, ebenso der Componist Marliani, dieselbe freundlich und uneigennützig in der Vollendung ihrer Gesangstudien unterstützte. Auch Rossini und Bellini, der für sie die Parthie der Adalgisa schrieb, näherten sich dem neu aufgehenden Gesangsterne, und das Publikum schwärmte für ihr Talent und ihre Jugend. Dadurch selbstbewusst geworden, brach sie, als ihr eine höhere Gagenforderung abgeschlagen wurde, ihren Contract mit dem Impresario und ging nach Paris, wo sie durch Vermittelung ihrer Verwandten als bald ein Engagement an der italienischen Oper erhielt. Gleich ihr erstes Debüt daselbst, am 16. Octbr. 1832, in Rossini's »Semiramis« sicherte ihr den weiteren grossartigen Erfolg, zu dem ihre wahrhaft antike Schönheit, die Reinheit, Leichtigkeit und Grösse ihrer Stimme nicht das Geringste beitrugen. Dieser Erfolg blendete sie jedoch nicht; sie setzte ihre Studien noch immer eifrig fort, und mit ihren eminenten Fortschritten wuchs auch ihre Popularität und hielt noch drei Jahrzehnte in Paris und London Stich. Verschiedene Opern, so 1834 die Puritani von Bellini, wurden in Paris eigens für sie geschrieben; sie führte gewissermassen das mezza voce-Singen, das ihr kaum Jemand seitdem in gleicher Art nachgemacht, erst ein. Hochtragische Rollen wie Norma waren ihr Anfangs zwar weniger vortheilhaft, doch gewann ihre Stimme mit der Zeit an Umfang und Macht, so dass sie auch als Herrscherin im dramatischen Genre gelten konnte. Während fünfzehn Jahren versah die G. das Amt der Primadonna abwechselnd in Paris und London, für welche letztere Stadt sie eine besondere Vorliebe hegte. Zum ersten Male verheirathete sie sich im J. 1836 mit dem Marquis de Melcy; nach Auflösung dieser Ehe schloss sie im J. 1844 eine zweite Verbindung mit dem berühmten Tenoristen Mario, der fünf Kinder entsprossen. (Kaiser Nicolaus nannte sie Grisetten; »nein Marionetten«, erwiderte die geistreiche Frau.) Mit Mario unternahm die G., welchen Namen sie auch in ihrer Ehe stets beibehielt, bis 1862 verschiedene Reisen, auch eine nach Amerika im J. 1854; das »kostbare Nachtigallenpaar«, wie Heine sagt, erntete, obwohl bereits Frische und Glanz seiner Stimmen fast gänzlich gewichen war, wenigstens viel Metall. Endlich, im J. 1862, zog sich die Künstlerin definitiv von der Bühne zurück, zur Freude ihrer Verehrer, die es geschmerzt hatte, den Verfall der einst so gefeierten Sängerin anzusehen. Auf einer Reise nach Petersburg zu ihrem Gatten begriffen, überfiel sie eine Lungenentzündung und allein in der fremden Stadt, fern von ihrer sonnigen Heimath, überraschte die Künstlerin das Lebensende am 29. Novbr. 1869 zu Berlin. Ihre Leiche wurde von dort nach Paris übergeführt, wo sie auf dem Père Lachaise in dem Grabe ihrer beiden vorangegangenen Töchter und nicht weit von Rossini, mit welchem sie im Leben so oft verkehrte, ruht. — Eine Ernestina G., Cousine der Vorgenannten, 1818 in Mailand geboren, hat sich als Sängerin in Italien gleichfalls grossen Ruf erworben.

Grisippos, ein Musiker im alten Griechenland, der sich besonders dadurch bekannt machte, dass er verliebten Leuten Nachtmusiken fertigte; derselbe soll auch in der Behandlung des Trigono und der Sambuca sehr geschickt gewesen sein. Vgl. Athen. lib. 14. †

Grob ist ebenso wie gravitätisch (s. d.) ein von früheren Orgelbauern öfter angewandtes Beiwort zu Registerbenennungen der Orgel, statt dessen man jetzt, wenn man überhaupt ein solches anwendet, das Wort »gross« gebraucht. G.-Stimmen sind also sogenannte grosse Orgelstimmen, d. h. solche, die grösser im Manual oder Pedal sind, als deren normale Grundstimmen (s. d.), die im Manual 2,5 und im Pedal 5metrig angenommen werden. So nennt man

z. B. G.-Subbass, G.-Untersatz etc. eine 10metrige Pedalstimme, die gewöhnlich nur 5metrig gebaut wird, und G.-Gedackt, G.-Principal etc. eine 5metrige Manualstimme, welche nach der Regel 2,5metrig gefertigt werden muss. Da unter den einfachen Namen die Eigenheiten der verschiedenen Orgelregister aufgezeichnet sind, so ist hier nur darauf aufmerksam zu machen, dass alle Registereigenheiten auch den Zügen eigen sein müssen, welche das Beiwort G. oder gross führen und dies Beiwort nur anzeigt, dass der Klang dieses Registers eine Octave tiefer und die Bauart desselben noch einmal so gross ist, als ein den gleichen Namen ohne diesen Zusatz führendes Register.

0.

Grobgedackt ist durch die Systematik liebenden Orgelbauer als Name der 5metrigen Orgelstimme Gedackt (s. d.), welche, wenn 2,5metrig, dann stets letztern Namen erhält, eingeführt. Diese Systematik fordert die Benennung Still-Gedackt (s. d.) für das ähnliche 1,25metrige Register. Oft findet man jedoch diese Benennung nicht ganz diesem System entsprechend angewandt, was jedoch nicht zu empfehlen ist.

0.

Groblicz, A., ein Instrumentbauer zu Warschau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, soll nach Lohlein's Zeugniß vorzügliche Violinen nach Muster der berühmten Stein'schen gefertigt haben.

†

Groblicz, Mar, polnischer Instrumentenmacher, vielleicht ein Vorfahre des Vorigen, über dessen Lebensumstände jedoch gar nichts bekannt ist. Im J. 1861 befand sich auf der Ausstellung polnischer Alterthümer in Lemberg eine ausgezeichnete *Viola di Gamba* von ihm mit der Inschrift: *Ad D(ei) G(ratiam) ukonczył M. Groblicz r. 1602* (verfertigt von M. Groblicz im J. 1602). Sie hatte einen Bezug von sechs Saiten: *D, G, c, e, a, d*, und war meisterhaft gearbeitet.

M—s.

Grobstimme ist eine der drei zunftgemässen, wunderlichen Tonbenennungen der früheren Trompeter für den ersten Aliquotton (s. d.) ihres damals meist in *C*-Stimmung geführten Instruments, welcher unserm heutigen kleinen *c* entsprach. Die andern beiden Benennungen waren: Flattergrob (s. d.) für das grosse *C*, und Faulstimme (s. d.) für das kleine *g*.

2.

Grobstimme, Heinrich, s. Baryphonus.

Gröbenschütz, J., königl. Kammermusiker und Bratschist der Hof- und Opernkapelle zu Berlin, verband mit dieser Stellung die Führung einer Musikalien-Verlagshandlung, die er 1799 von der Firma »Simon Schropp und Comp.« in Berlin übernahm und in Gemeinschaft mit seinem Schwiegervater Seiler unter der Firma »Gröbenschütz und Seiler« bis zu seinem Tode, im J. 1837, fortführte. Als Kammermusiker hatte er sich bereits 1826 pensioniren lassen. — Seine Gattin, Amalie G., geborene Seiler, galt für eine treffliche Clavierspielerin und Musiklehrerin und fand in der Zeit von 1809 bis 1816 in Concerten stets grossen Beifall. Sie starb 1845 zu Berlin. Rondos und Tänze ihrer Composition sind im Verlage ihres Mannes im Druck erschienen. — Der Sohn der beiden Vorgenannten, Felix G., ein tüchtiger Mediciner, der zuletzt Medicinalrath in Stettin wurde, hat sich als Gesangcomponist nicht unrühmlich ausgezeichnet und verschiedene ein- und mehrstimmige Lieder in Berlin, Leipzig, Hamburg und Kopenhagen herausgegeben.

Gröhen, s. Groh.

Groene, Anton Heinrich, fürstlich lippescher Kammersecretair zu Detmold, gab »Religiöse Lieder historischen Inhalts, von L. F. A. von Cölln gedichtet« (Rinteln, 1791), 1792 »Zwölf Serenaden für das Clavier mit einer theils obligaten, theils begleitenden Violine und Violoncello«, 1789 »Zwei Sonaten für Clavier« und »Sechzehn Singstücke« heraus, welche Compositionen in der Jenaer Literatur-Zeitung von 1792 No. 109 eine nicht unvortheilhafte Besprechung erfuhren.

†

Grönemann, Albert, deutscher Violinvirtuose, Orgelspieler und Componist, geboren zu Köln, lebte um 1739 zu Leyden, wo man seine Meisterschaft auf

der Violine der des berühmten Locatelli, der sich damals gerade in Amsterdam aufhielt, gleichstellte. Damals veröffentlichte er auch mehrere Violinsolos und Trios für zwei Violinen und Flöte. Um 1750 war er im Haag angestellt und zwar als Organist an der grossen Kirche. Leider verfiel er in Wahnsinn, wurde 1758 in eine Irrenanstalt gebracht und starb daselbst bald darauf. — Sein Bruder, Johann Friedrich G., war Flötenvirtuose und lebte zu gleicher Zeit wie sein Bruder zu Amsterdam und dann in London, wo auch mehrere Compositionen für Flöte von ihm erschienen.

Groenevelt, trefflicher Violinist und talentvoller Componist, geboren um 1840, machte seine höheren Musikstudien auf dem Conservatorium zu Leipzig von 1864 bis 1867 und debütierte als gediegener Musiker mit einem vorzüglich gearbeiteten Streichquartette. Er ging unmittelbar nach seinen ersten Erfolgen in Deutschland nach Amerika, liess sich in New-Orleans nieder und wird auch dort als ausübender Künstler und Musiklehrer sehr geachtet.

Grönland, Johann Friedrich, trefflicher Musikdilettant und Theoretiker, geboren um 1760 zu Schleswig, studirte, freundschaftlichen Umgang mit Cramer und Kunze pflegend, von 1780 bis 1782 zu Kiel und betheiligte sich als Mitarbeiter eifrig an Cramer's »Magazin der Musik«. Hiernach wurde er Secretair an der deutschen Kanzlei in Kopenhagen und rückte bis zum Director der königl. Porcellanfabrik auf. Er starb im Novbr. 1834 zu Altona als Organist und Musiklehrer. G. veröffentlichte ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder und Gesänge, die interessant in Auffassung und harmonischer Behandlung sind.

Groh ist der Name zweier deutscher Tonkünstler des 17. Jahrhunderts. 1) Heinrich G., welcher herzogl. Kapellmeister zu Merseburg war, gab 1622 »S. W. Marschalcks geistreicher Andachts-Wecker, in Melodien mit vier Stimmen übersetzt«, und 1676 »Tafel-Ergötzung in zwölf Suiten« heraus. — 2) Johann G., geboren zu Dresden, war um 1623 Organist zu Weissenstein bei Dresden und machte sich durch verschiedene Compositionen bekannt und beliebt. Von seinen Intraden, Paduanen u. s. w. kennt man noch: »36 Intraden« (Nürnberg, 1603); »30 Neue ausserlesene Padoanen vnd Galliarden auf allen musikalischen Instrumenten zu gebrauchen« (Nürnberg, 1604); »Bettler-Mantel, von mancherley guten Fläcklin zusammen geflickt, mit vier Stimmen« (Nürnberg, 1607); »30 neue ausserlesene Padoanen vnd Galliarden mit fünf Stimmen, so zuvor niemals in Truck kommen, sampt einem Quodlibet mit vier Stimmen componirt« (Nürnberg, 1612) und »der 104. Psalm zu 21 Versiceln gesangsweiss gesetzt, vnd nach Art der Mutetten zu 3, 4—8 Stimmen« (Nürnberg, 1613). Zu bemerken ist, dass auf dem Titel dieser Werke der Componist oft Gröhen oder Krochen geschrieben ist. †

Grohmann, Johann Christian, erst Professor der Philosophie zu Wittenberg und später, nach 1812, in gleicher Eigenschaft am akademischen Gymnasium in Hamburg thätig, gab u. A. auch »Annalen der Universität Wittenberg« in drei Theilen (1801 und 1802) heraus, in denen, am Ende des ersten Theils, die Zustände der Musik zu Wittenberg im 16. Jahrhundert dargestellt werden. †

Groidl, Karl, trefflicher Violinist und guter Dirigent, geboren 1807 zu Pressburg, erhielt eine sorgfältige musikalische Erziehung, besonders im Violinspiel. Schon mit 20 Jahren konnte er bei dem Theaterunternehmer Stöger der Orchesterdirektion vorstehen. Er folgte diesem Direktor 1832 nach Wien, als derselbe die Josephstädter Bühne daselbst übernahm und bekleidete noch 1836 den Posten eines Musikdirektors bei der genannten Bühne, für welche er Gelegenheitsmusiken, Melodramen und Singspiele schrieb, die jedoch nur einen Localruf erlangten.

Groll, Evermodus, deutscher Kirchencomponist, geboren 1756 zu Nitzenau in der Oberpfalz, wurde im Benediktinerkloster Reichenbach, sodann in

Regensburg wissenschaftlich wie musikalisch herangezogen. Er trat hierauf in das Prämonstratenser Kloster Scheftlarn und wurde Musikdirektor und Chorregent daselbst. Von seinen Compositionen, unter denen sich auch einige Sinfonien und andere Instrumentalwerke befanden, sind nur noch kleine vierstimmige Messen bekannt, welche 1790 erschienen sind. Nach Aufhebung seines Klosters, im J. 1803, lebte G. eine Zeitlang ohne Amt. Erst 1807 erhielt er die Pfarrei Allershausen, wo er 1809 starb.

Groos, Karl August (nicht Gross), intelligenter Musikfreund und Componist von volksthümlich gewordenen Weisen, geboren am 16. Febr. 1789 zu Sassmannshausen in der Grafschaft Wittgenstein, studirte Theologie und gab während eines längeren Aufenthalts in Berlin in den Jahren 1817 und 1818 in Verbindung mit Bernh. Klein heraus: »Deutsche Lieder für Jung und Alt« (Berlin, 1818). In diesem Werke befinden sich folgende allgemein bekannt gewordene Lieder seiner Composition: »Freiheit, die ich meine«, Ged. von Schenkendorf, »Ach Gott, wie weh thut Scheiden«, altes Volksgedicht, »Ich bin vom Berg der Hirtenknab'«, Ged. von Uhland, und »Von allen Ländern in der Welt«, Ged. von Schmidt v. Lübeck. Als Nr. 1 in Hoffmann von Fallersleben's Volksgesangbuch befindet sich das von G. componirte Lied »Abend wird es wieder«. G. selbst wurde Consistorialrath und Pfarrer in Coblenz, erhielt nachmals den Titel eines Regierungsrathes und starb am 20. Novbr. 1861 zu Coblenz.

Groot, David Eduard de, vorzüglicher holländischer Tonkünstler, ebenso ausgezeichnet als Clarinettenvirtuose wie als gediegener Componist und Dirigent, war am 8. April 1795 zu Amsterdam geboren. In seinem Studiengange als Clarinettist bildete die allgemeine musikalische Ausbildung einen Hauptbestandtheil. Zum Virtuosen herangereift, fand er nur in Bärmann, Berr und Cavallini ebenbürtige Rivalen, und seine Kunstreisen in den Niederlanden und Deutschland trugen ihm grossartige Erfolge ein. Seit 1830 lebte er ausschliesslich in Frankreich und war einige Zeit hindurch Orchesterdirektor am Theater zu Marseille, in welcher Eigenschaft er u. A. Spohr's »Faust« zuerst auf die französische Bühne brachte. Später liess er sich in Paris nieder, wo er im Umgange und geachtet von den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit eine ehrenvolle Stellung einnahm. Er starb am 29. März 1874 zu Paris. Seine bekannt gewordenen Compositionen bestehen in einer grossen Anzahl von Originalwerken und von Fantasien, Variationen u. dgl. für Clarinette, die einen höheren Kunstwerth beanspruchen dürfen. G. hinterliess drei Söhne, sämmtlich treffliche Musiker, von denen Adolph de G. der bekannteste ist und als Orchesterchef wie als Componist sich in Paris einen wohlbegründeten Ruf erworben hat.

Groppetto oder **Gruppetto** (ital.), der Doppelschlag (s. d.).

Groppe oder **Gruppo** (ital.), d. i. der Knoten, die Gruppe, bezeichnet in der Musik eine mordentartige Setzmanier aus vier geschwinden Noten gleicher Geltung, von denen die erste und dritte auf derselben, die zweite und vierte auf der nächsthöheren und tieferen Stufe oder umgekehrt stehen, also:



Im Uebrigen sehe man den Artikel Rolle.

Gros, Antoine Jean, französischer Tonkünstler, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris, wo er Unterricht im Clavier- und Harfenspiel ertheilte und um 1783 verschiedene seiner Compositionen für diese Instrumente veröffentlichte, so als op. 4 drei Duos für Clavier und Harfe, als op. 5 kleine Airs für Clavier oder Harfe etc.

Gros, Joseph le, s. Legros.

Grose, Michael Ehregott (Timotheus), deutscher Orgelvirtuose und Componist, war bis 1786 an der St. Gotthardt's-Kirche zu Brandenburg als

Organist angestellt, ging von dort in gleicher Eigenschaft nach Christiansund in Schweden und kam endlich nach Kopenhagen, wo er 1824 noch lebte. Er galt für einen tüchtigen Künstler auf seinem Instrumente und hat sich auch als Componist hervorgethan, indem er 24 Lieder mit Clavierbegleitung (Leipzig, 1780) und sechs Sonaten für das Clavier (Berlin, 1785) erscheinen liess. Noch andere Werke von ihm sollen in Kopenhagen herausgekommen sein.

Gros-fa wurden in Frankreich gewisse alte Kirchenstücke genannt, die in viereckigen, runden und weissen Noten aufgezeichnet waren. Näheres ist bis jetzt nicht ermittelt worden. Zuerst findet sich dieser Ausdruck im *Dictionnaire de musique* von J. J. Rousseau aufgezeichnet, jedoch ebenfalls ohne jede weitere als die eben gegebene Erklärung. Das Wort selbst schleppt sich seitdem zwecklos durch die musikalischen Wörterbücher. Wenn nicht endlich einmal eine gewichtigere Aufklärung über die Bedeutung des Wortes G. erforscht wird, so dürfte das gänzliche Auslassen dieses Ausdruckes vorzuziehen sein. O.

Grosheim, Georg Christoph, tüchtiger deutscher Tonkünstler und Musikpädagoge, geboren am 1. Juli 1764 zu Kassel, war das neunte von zwölf Kindern eines Hofmusikers des Landgrafen Friedrich II. von Hessen. Einen kümmerlichen Clavier- und Generalbassunterricht erhielt er von einem Freunde seines Vaters, musste sich aber um so mehr als Notenschreiber üben, um dem kärglichen Verdienste seiner Familie zu Hülfe zu kommen. J. J. Rousseau's Werke, die er schon früh las, machten einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn und regten ihn an, die Partituren für die Oper und die Kirche, die er zu copiren hatte, nicht bloß anzusehen, sondern auch zu studiren. Achtzehn Jahre alt, trat er als Bratschist in die Hofkapelle zu Kassel und wurde zugleich Musiklehrer am dortigen Schullehrerseminar. Die Auflösung der Hofkapelle und des Theaters nach Friedrich's II. Tode versetzte ihn, da er noch immer für Eltern und Geschwister zu sorgen hatte, in die traurigste Lage, der ihn auch die damals erlangte Gesanglehrerstelle an der Bürgerschule nicht völlig zu entreissen vermochte. Für die Verlagsbandlung von Schott in Mainz schrieb er viele Choralvorspiele, Chorgesänge, sammelte die besten Volkslieder, componirte »Hector's Abschied« von Schiller und gab die musikalische Zeitschrift »Euterpe« (4 Thle.) heraus. Als Kurfürst Friedrich Wilhelm I. ein neues Theater errichtete, wurde G. Musikdirektor an demselben und schrieb die Opern »Titania« und »Das heilige Kleeblatt«, aus denen die einzelnen Nummern bei Simrock in Bonn erschienen. Doch schon nach 1½ Jahren wurde auch dieses Theater wieder aufgelöst und G.'s Bedrängniss erneuerte sich und hielt an, bis er endlich zum Musiklehrer der Königin von Westphalen ernannt wurde, welche Stelle er auch bei der nachgehends wieder zurückgekehrten Kurfürstin von Hessen behielt. Seitdem war er überhaupt ein gesuchter Musiklehrer, der alle freie Zeit der Composition und Schriftstellerei widmete, welche Beschäftigung im freundschaftlichen Umgange mit Seume und dadurch, dass ihm die Universität Marburg den Doctortitel verlieh, einen neuen Aufschwung erhielt. Er war lange Zeit fleissiger Mitarbeiter an der »Eleganten Zeitung«, dem »Freimüthigen«, dem in Holland erscheinenden »Amphion« und an der »Cäcilia«, wie er denn auch für Schilling's »Universallexicon der Tonkunst« zahlreiche Artikel verfasste. An selbstständigen Werken schrieb er: »Ueber den Verfall der Tonkunst« (Göttingen), »Elementarlehre des Generalbasses«, eine Biographie der Mara, ein chronologisches Verzeichniss von Meistern und Beförderern der Musik, Fragmente einer Geschichte der Tonkunst, »Versuch einer ästhetischen Beleuchtung mehrerer musikalischen Meisterwerke«, »Mein Testament«, »Ueber die Pflege und Anwendung der Stimme« u. s. w. Componirt hat er ausser den weiter oben angeführten Werken: Volkslieder für Schulen (9 Thle.), 24 dreistimmige Choräle, vierstimmige religiöse Gesänge mit Orchesterbegleitung, die zehn Gebote, Messen, Psalme, die französische Oper »Les esclaves d'Alger«, das geistliche Drama »die Sympathie der Seelen«, viele Clavierstücke, Lieder

und Gesänge. Endlich besorgte er auch ein vollständiges Choralbuch und gab einen neuen Clavierauszug von Gluck's »Iphigenia in Aulis«, deren Text er ebenso wie den zur »Iphigenia in Tauris« übersetzt hatte, heraus. — G. starb zu Kassel im J. 1847.

Grosier, Abbé Jean Baptiste Gabriel Alexandre, auch Grossier geschrieben, französischer Schriftsteller, geboren 1743 zu St. Omer, gestorben 1823 zu Paris, gab in seinem grossen Werke »*Description générale de la Chine*« u. A. auch Aufschlüsse »*Sur les pierres sonores de la Chine*«.

Grosjean, Jean Romary, verdienstvoller französischer Orgelvirtuose und Componist, geboren am 12. Jan. 1815 in Rochesson, einem Dorfe im Departement der Vogesen, wo sein Vater Handwerker war, machte als Musikschüler des Ortsorganisten Lambert so vorzügliche Fortschritte, dass er schon 1837 als Organist an der Haupt-Pfarrkirche zu Remiremont und 1839 an der Kathedrale von St. Dié (in den Vogesen) angestellt werden konnte. Von dort aus besuchte er häufig Paris, um noch bei Boely auf der Orgel und bei Stamaty im Clavierspiel Anweisungen zu erhalten. Er hat Sammlungen von Orgelstücken verschiedener Componisten, untermischt mit eigenen Arbeiten, zum gottesdienstlichen Gebrauche herausgegeben und 1857 in der Bibliothek von St. Dié auch ein interessantes Manuscript, Tractate von Garlandus, Marchettus von Padua und Franco von Köln enthaltend, aufgefunden, über das Cousse-maker in einer Schrift »*Notice sur un manuscrit musical*« (Paris) berichtet hat.

Grosley, Pierre Jean, verdienstvoller französischer Gelehrter, Mitglied der Akademien zu Paris, Nancy, Châlons u. s. w., zu Troyes am 19. Novbr. 1718 geboren und ebendasselbst am 4. Novbr. 1785 gestorben, hat u. A. eine kurze »Geschichte der Musik« herausgegeben, die viele interessante Nachrichten besonders über damalige italienische Componisten enthielt. Das Werk erlebte unter dem Titel: »Nachrichten oder Anmerkungen über Italien und die Italiener von zween schwedischen Edelleuten« (Leipzig, 1766) eine Uebersetzung in's Deutsche, aus welcher Hiller die im zweiten Bande seiner »Wöchentlichen Nachrichten« enthaltenen Auszüge entnahm. †

Gross, ein Eigenschaftswort, das Hauptwörtern beigefügt wird, die über die gewohnte Ausdehnung hinausgehende Begriffe bezeichnen sollen, findet auch als Beiwort in der Fachsprache der Musik mannigfache Anwendung. Häufig hört man zunächst von Orgelbauern dies Wort gebrauchen. Die Bedeutung, welche diese demselben, aus der eben entwickelten Auffassung hervorgegangen, beilegen, ist der von *grob* (s. d.), wie diese an bezeichneter Stelle ausführlicher erörtert ist, gleich. — Auch in der Instrumentbaukunst im Uebrigen bedient man sich dieses Ausdrucks. Man spricht z. B. von einer *g.* Bassgeige, siehe *Contrabass*, im Gegensatze zu der kleinen, dem *Violoncello* (s. d.); einer *g.* Trommel (s. d.) etc., indem man früher nur in einer Grösse gebräuchliche also benannte Tonwerkzeuge als die normalen denkt. — In musikalisch-ästhetischen Ergehungen ist die Anwendung des Wortes *g.* ebenfalls eingebürgert, und man möge in dieser Beziehung den Artikel *gross* in dem Werke »Allgemeine Theorie der schönen Künste« von J. G. Sulzer, sowie die Erklärungen der Wörter »erhabens«, »grossartige« u. A. in diesem Werke nachlesen. — Endlich ist noch auf die Anwendung des Wortes *g.* in Bezug auf allgemeine, oberflächliche Intervallbezeichnung hier einzugehen, wobei zugleich manche wankenden oder zum Theil schon veralteten Anwendungen desselben mit zu erwähnen sind. Es kommen hierbei nur die sieben Grundklänge oder einfachen Intervalle der Octave in Betracht, da die zusammengesetzten (s. d.), *None*, *Decime*, *Undecime* etc., Wiederholungen der *Secunde*, *Terz*, *Quarte* u. s. f., nur unter gewissen Umständen von den einfachen Intervallen unterschieden werden, jedoch stets den Gebrauch des Beiwortes *g.* ebenso wie das entsprechende einfache Intervall fordern. Vom Urbegriff des Eigenschaftswortes *g.* ist die Anwendungsweise bei den Intervallen insofern abweichend, als man in der That das normale Intervall einer Scala: das *grosse* nennt. Am

klarsten giebt diese kleine Auffassungsverschiebung der Erklärung G. W. Fink in seinem »System der musikalischen Harmonielehre« S. 38, wenn er sagt: »Alle leitereigenen Klänge einer Tonart heisst man *g.* Intervalle, im Gegensatz zu den um einen Halbton erniedrigten oder erhöhten, welche dann kleine (*s. d.*) oder übermässige (*s. d.*) genannt werden.« Jedenfalls würde diese Feststellung, allgemein angenommen, in der Intervallbezeichnung eine Klarheit schaffen, die durch die Vermengung mehrerer Bezeichnungsweisen in der Gegenwart sich noch sehr getrübt breit macht. Man findet nämlich für die normalen Intervalle: Quarte, Quinte und Octave meist das Beiwort rein in Gebrauch, und zwar bei beiden letztern mit *g.* in gleicher Bedeutung. Von den Quartan nennt man jedoch die normale *c—f* eine reine, hingegen *f—h* eine grosse. Erstere Quarte wird sogar zuweilen die kleine genannt, wie aus der allgemeinen Musiklehre von G. Weber (1831) S. LXIII. erhellt, und letztere die *g.* In der nachfolgenden Tabelle finden sich alle *g.* genannten Intervalle in *C-dur* zusammengestellt und zugleich, um deren Vollständigkeit zu erzielen, einige Klänge über die Octave hinaus aufgezeichnet, diesen überdies die rein genannten, je nach der noch gebräuchlichen Anwendung dieses Beiwortes, bezugnehmend auf die gleichzeitige oder besondere von *g.* zugefügt.

	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	
grosse Secunden.	↔	↔		↔	↔	↔	↔				
grosse Terzen.	↔	↔		↔	↔	↔					
grosse Sexten.	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔				
grosse Septimen.	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔			
grosse Quarte.				↔	↔	↔					
	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔			reine Quarten.	
grosse Quinten.	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔			auch reine Quinten genannt.	
	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔			reine Octave.	
	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	reinePrimen.

Treten wir der Anwendung des Eigenschaftswortes rein in der Intervallbezeichnung näher, so ergibt sich: dass die ausschliessliche Bezeichnungsweise rein (*s. d.*) ihre Entstehung und noch fortwährende Anwendung den unveränderlich erachteten Schwingungsverhältnissen der hiermit ausschliesslich bedachten Intervalle zu danken hat, welche diese als vollkommene Consonanzen fordern. Deshalb spricht man nur von einer reinen Prime, da derselbe Klang nur durch eine gleiche Anzahl Schwingungen eines gleichen Körpers geschaffen werden kann, sowie von einer reinen Octave, weil diese durch doppelt oder halb so viel Schwingungen eines gleichen Körpers, als der Klang, von dem aus sie gemessen wird, erzielt wird. Die Quinte hingegen, da sie eine kleine Aenderung des Schwingungsverhältnisses zulässt, ja sogar im Kunstgebrauch oft

fordert, wird deshalb von einigen rein, von andern g. genannt. Man sieht, die Einführung der von Fink vorgeschlagenen Vereinfachung der oberflächlichen Intervallbezeichnung würde ein Fortschritt sein, der nur durch wenige, die akustischen Eigenheiten der Klänge bezeichnen wollende Theoretiker noch verhindert wird. Hoffentlich wird bald die Zeit kommen, in der auch diese Unklarheit schwinden wird, was, wie gesagt, nur zum Heile der Fachsprache in der Kunst geschähe, da nur zu Viele, den Grund dieser verschiedenen Bezeichnungsweise nicht klar wissend, immer eine gewisse Unsicherheit in ihrer Ausdrucksweise pflegen, welche durch die Anwendung der Wörter »rein« und »grosso« bei der Quarte nur noch gemehrt wird, indem für den Gebrauch dieser Wörter dort noch andere Beweggründe maassgebend sind, die zu ergründen dem eigenen Nachdenken überlassen bleiben mag. Diese oberflächliche Intervallbezeichnung, wie die ursprüngliche Bedeutung des Eigenschaftswortes g. führte auch zur Anwendung dieses Wortes bei kleineren Intervallbenennungen, d. h. bei solchen, deren Grösse die mathematische Klanglehre (s. d.) bestimmt; man spricht dem entsprechend von einer g. Diesis (s. d.) und einem g. Limma (s. d.). Solche durch die mathematische Klanglehre aufs Genaueste festgestellten Intervallverhältnisse, die dem menschlichen Ohre zu erkennen fast nicht möglich, ergeben nun selbst in grösseren — den Ganz- und Halb-
tönen — noch eine Verschiedenheit, die selbst dem Ohre kenntlich werden kann, und führten zu dem Gebrauch des Wortes g. auch in der Fachsprache der Musik in dieser Beziehung. Man spricht demgemäss von einem g. Ganzton und einem g. Halbton, deren genaue Grösse mitzutheilen hier nicht der Ort ist, weil über diese, wie über alle anderen beachtenswerthen Bedeutungen des Wortes g. die Specialartikel das Genauere bieten. Vgl. auch »Allgemeine Musiklehre« von A. B. Marx, S. 41, die Anmerkung. C. B.

Gross, Benedict Franz, vorzüglicher Concertsänger, geboren zu Neukirch in der preussischen Provinz Schlesien am 26. Aug. 1813, fand seiner ausgezeichnet schönen Stimme wegen als Knabe Aufnahme im Minoritenkloster zu Troppau, woselbst er neben dem wissenschaftlichen zugleich einen gründlichen Musikunterricht vom Kapellmeister Schmitz erhielt. Um Philosophie und Rechtskunde zu studiren, ging er nach Wien und benutzte diese Zeit, sich auch im Gesang noch weiter vervollkommen zu lassen. Aus gesellschaftlichen Kreisen, in denen er sich zuerst hören liess, wurde er bald in die Oeffentlichkeit gezogen, und sein künstlerisch gebildeter Vortrag, in Verbindung mit seiner schönen, trefflich geschulten Tenorstimme erregten in Concerten den grössten Beifall, so dass man sich für die Soloparthien bei grossen Aufführungen mit Vorliebe seiner Mitwirkung versicherte. Obwohl seine Lebensstellung ihm nicht gestattete, die musikalische Beschäftigung zur Hauptsache zu machen, so stellte er sein Talent, wo es nur anging, zuvorkommend allen wichtigeren Aufführungen zu Diensten und behauptete in jeder Beziehung eine der ersten Stellungen unter den Dilettanten Wiens. — Ein ebenfalls vortrefflicher Tenorist der Gegenwart ist Ferdinand G., welcher sich jedoch der Bühne gewidmet hat. Geboren am 8. Mai 1835 zu Wien, war er ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt und bereits im Comtoir thätig, als ihn seine schöne, überaus kräftige Tenorstimme, wie seine künstlerischen Neigungen bestimmten, sich der Bühnenlaufbahn zuzuwenden, für die ihn der Gesanglehrer Gentiluomo vorbereiten musste. Nachdem er 1857 in Wien debütiert hatte, wurde er 1858 in Olmütz, und von dort aus nacheinander in Pressburg, Brünn und Graz engagirt. Gastspiele in Pesth, Wien, Berlin und Leipzig während dieser Zeit befestigten seinen Ruf. In letztgenannter Stadt fand er eine besonders glänzende Aufnahme, in Folge deren er im Juli 1865 für das dortige Stadttheater dauernd gewonnen wurde und während eines sechsjährigen Aufenthaltes in allen Heldenparthien der deutschen, französischen und italienischen Oper der Liebling des Publikums war, das ihn 1871 nur ungern nach Rotterdam scheiden sah. Seit 1873 gehört G. der Bühne in Frankfurt a. M. an. Seine

unverwüstlichen Stimmittel, sein einen Kreis von beinahe 80 Rollen umfassendes Repertoire, seine vollkommene musikalische Sicherheit und Bildung, sowie sein verständnisvolles dramatisches Spiel, welchen Vorzügen gegenüber gewisse Mängel der Stimme und der Schule weniger in Betracht kommen, haben ihn zu einem der geschätztesten Mitglieder der heutigen deutschen Opernbühne gemacht.

Gross, eine Familie von Kammermusikern der königl. Kapelle in Berlin. Johann Gottlieb G., geboren 1748, war ein vortrefflicher Oboebläser (nicht Violoncellist) und starb am 8. Juni 1820. — Sein Sohn, Schüler und Amtsnachfolger, Friedrich August G., geboren am 17. Mai 1780, wirkte schon 1794 im Orchester des königl. Nationaltheaters mit und erhielt ein Jahr später seine definitive Anstellung. Er galt für einen ausgezeichneten Virtuosen seines Instrumentes, war übrigens auch zugleich tüchtiger Clavierspieler und hat auf beiden Tonwerkzeugen tüchtige Schüler gebildet. Am 6. Mai 1845 feierte er sein fünfzigjähriges Jubiläum als königl. Kammermusiker, bei welcher Gelegenheit er die goldene Medaille für Kunst erhielt und pensionirt wurde. Er erreichte ein für einen Oboisten aussergewöhnlich hohes Alter, indem er erst 1861 zu Berlin starb. — Sein Bruder, Heinrich G., war ein vorzüglicher Violoncellist und als solcher Schüler Dupont's. Schon als Knabe liess er sich mit grossem Beifall in Berlin öffentlich hören, erhielt um 1793 ein Engagement bei dem schwedischen Grafen de Geer und wurde etwa zwei Jahre später in der königl. preussischen Kapelle als erster Violoncellist angestellt. Auch als solcher liess er sich noch oft erfolgreich öffentlich in Concerten hören, starb aber schon im J. 1806 zu Berlin. Von seinen Compositionen für Violoncello ist nur Weniges, unter diesem eine Sonate op. 1 (Berlin, 1804) und ein Heft Variationen im Druck erschienen.

Gross, Georg August (nicht Gottfried August), trefflich und vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren am 28. Septbr. 1801 zu Königsberg, bildete sich als Violinspieler nach L. Maurer, als Pianist nach J. N. Hummel und brachte es auf beiden Instrumenten zu hoher Vollkommenheit. Musiktheorie und Composition studirte er bei Chr. Urban. Bereits 1820 fungirte G. als Concertmeister bei dem Orchester in Memel, machte 1830 eine grössere Kunstreise, wirkte dann als Musiklehrer in Lübeck und erhielt bald darauf einen Ruf als Musikdirektor nach Hildesheim. Von dort siedelte er 1837 nach Hamburg über und gründete und redigirte daselbst die »Hamburger musikalische Zeitung«. Er starb im J. 1853 zu Hamburg. Als Componist zeichnete er sich durch Gedicgenheit aus, jedoch sind von seinen musikalischen Arbeiten nur Psalme und andere geistliche, dann auch weltliche Gesänge und Lieder im Druck erschienen. Im Manuscript hinterliess er zahlreiche Clavier- und Violincompositionen. — Noch bedeutender als Virtuose und Componist war sein Bruder Johann Benjamin G. Geboren am 12. Septbr. 1809 zu Elbing, kam derselbe in jungen Jahren nach Berlin und legte durch Strebsamkeit und Selbststudium den Grund zu seiner nachmaligen Künstlerschaft. Sein Hauptinstrument wurde das Violoncello, auf dem ihn der königl. Kammermusiker Ferd. Hansmann unterrichtete, welchem Unterrichte er durch einen wahren Feuereifer entgegenkam, so dass er seiner Tüchtigkeit wegen schon 1824 im Orchester des Königstädtischen Theaters angestellt wurde, dem er bis 1829 angehörte. Er begab sich damals nach Leipzig, fand schnell Eingang in alle musikalischen Kreise und wurde auch öfter als Solist in die Gewandhausconcerte gezogen. Im J. 1833 trat er als Violoncellist in das Orchester des Stadttheaters zu Magdeburg, kehrte jedoch von dort in demselben Jahre nach Berlin zurück, von wo er der Einladung eines reichen Musikfreundes, von Liphardt, nach Dorpat folgte, der ihn unter vortheilhaften Bedingungen als Mitglied seiner Quartettkapelle engagirte. Als erster Violinist dieses Künstlerkreises fungirte Ferd. David, mit dem G. innige Freundschaft schloss. Diese Stellung vertauschte G. 1835, als sich der Quartettverein auflöste, mit der eines ersten

Violoncellisten des kaiserl. Orchesters in St. Petersburg. Nachdem er 1847 die Pensionsberechtigung erreicht hatte, beabsichtigte er, nach Deutschland zurückzukehren, liess sich jedoch, zum Musiklehrer des Grossfürsten Michael berufen, weiter in Russland fesseln. Leider erlag er schon ein Jahr später, am 1. Septbr. 1848, der Cholera. Wie als Violoncellovirtuose hat er sich als Componist einen ehrenvollen Ruf erworben; seine Werke huldigen einer edeln Richtung und zeichnen sich durch eine gründliche künstlerische Durchführung aus. Von denselben sind im Druck erschienen: Vier Streichquartette, ein Concert und ein Concertino, Duette, Uebungsstücke, Variationen, Divertissements u. s. w. für Violoncello, eine Sonate für Violoncello mit Pianoforte und eine eben solche (op. 1) mit Bass, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, ein Psalm (op. 2) u. s. w., im Ganzen einige vierzig Werke.

Gross, Peter, ein deutscher Instrumentalcomponist, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und von dessen Composition im J. 1616 Paduanen und Intraden für Instrumentenensemble gedruckt worden sind.

Grossartig, Grossartigkeit bezeichnet überhaupt Alles, was Anderes seiner Gattung und daher auch uns selbst hoch überragt, wenn wir es wahrnehmen oder auch nur denken; im ästhetischen Sinne ist es das über den nach Uebereinkommen als gross angenommenen Begriff weit Hinausgehende, dem eine bestimmte endliche Gränze nicht nachgewiesen werden kann und dessen Betrachtung einen tiefen, ergreifenden und zugleich zur Bewunderung herausfordernden Eindruck hervorrufft. In der Kunst für sich betrachtet, erscheint das G. immer nur als eine Eigenschaft und besondere Gattung des Schönen, man könnte sagen als ein Comparativbegriff des Schönen nach dem Erhabenen (s. d.) hin. Strenggenommen braucht das Schöne im Allgemeinen noch nicht grossartig und das Grossartige nicht immer schön zu sein. Auch die unförmliche, ungeheure Grösse, die einen unheimlichen Eindruck hervorrufft, ist grossartig, aber nicht schön. So wie aber auf dem Gebiete der Kunst überhaupt nichts Unförmliches statthaben kann, so kann auch hier nichts Grossartiges ohne Schönheit zugleich gebildet werden, wohl aber etwas Schönes ohne Grossartigkeit, denn die Schönheit ist Ziel der Kunst ohne Rücksicht auf ihre Gestalt, ob erhaben, grossartig oder naiv. Am Tonwerke speciell äussert sich diese ästhetische Eigenschaft durch energische Bewegung, kräftige und überraschende Harmonie, klare aber ungewöhnliche Gliederung der melodischen Theile, gemessene und festgefügte, dabei oft durch weite und kühne Schritte sich fortbewegende Tonfolge. Im Vortrage erfordert es eine besonders markige Abstufung des Klanges in allen seinen Graden bis zur mächtigsten Sonorität, im Schnellen wie im Langsamen hervorstechend ausgeprägte Betonung und kühne, dem Tongedanken voll und ganz entsprechende dynamische Schattirung.

Gross-Bassflöte, eine Gattung der Blockflöte, s. Flöte à bec.

Grossbritannien. Musik in England. Das in vieler Beziehung so reich begabte England ist in Hinsicht der schaffenden Kunst und namentlich der Tonkunst arm, und der göttliche Funke, der allein den höheren Künstler macht, scheint in dem feuchten britischen Klima nur glimmend sich zu erhalten, ohne jemals zu einer wirklichen Flamme aufzugehen. Kein englischer Tonsetzer hat sich einen europäischen Namen erworben, was um so mehr in Verwunderung setzen muss, als das Volk in seinem Kerne ein keineswegs unmusikalisches ist, und als die höheren und höchsten Schichten der Nation von jeher für die Pflege der Musik und für die Heranziehung ausländischer Tonkünstler Unsummen gespendet haben. Bei dem leuchtenden Glanze, welchen die letzteren über das Land ausbreiteten, ging die Nation selbst fast leer aus, und die eigene Production erborgte ihr Licht mehr oder weniger ausschliesslich von den Italienern, Franzosen und Deutschen, den im wahren Sinne des Wortes tonangebenden Nationen Europas. Eigentlich englische Musik ist in der Zeit der Altbritannier, die mit der keltischen zusammenfällt, weshalb wir die letztere besonders zu behandeln haben (s. Kelten), zu suchen. Sie

erhielt sich am längsten und getreuesten in Wales und in einem Theile von Schottland und ist selbst heut zu Tage noch nicht ganz erloschen; die Reste davon erfahren sogar eine gewisse künstliche Weiterpflege. Die um 450 n. Chr. eingewanderten Angelsachsen gaben der Musik ein ganz anderes Gepräge und zwar in der Art, wie sie dieselbe liebten und übten; das Urvolk, seine Sprache und Tonkunst drängten sie in die Hochgebirge. Von dem ächt Eigenthümlichen der Gesangsweisen der alten Sachsen ist noch weit weniger auszumitteln, als wir es von den britischen Kelten vermögen, obwohl die Vermuthung nahe liegt, dass nach Einführung des Christenthums (Ende des 6. Jahrhunderts), das sich eng mit dem herrschenden Volke lürte und ihm Concessionen zugestand, wie in keinem anderen bekehrten Lande, die vielschreibenden Mönche auf Aufzeichnungen Bedacht genommen hätten. Allein die Geistlichkeit nahm hier wie anderwärts auf das weltlich Volksthümliche leider keine Rücksicht, sondern pflegte und beschrieb ausschliesslich ihren kirchlichen Gesang. Aus ihren Quellen wissen wir, dass unter dem Apostel der Angelsachsen, Augustinus, welcher die Landessprache sogar zur Kirchensprache erhob, in welche er die Bibel übersetzte, vierzig Gehülfen standen, unter denen auch kunstgeübte Sänger waren. Diese führten den Gregorianischen Gesang (s. d.) zuerst in Kent ein, wo er auch ganz besonders gepflegt wurde, nicht minder weiterhin in den geistlichen Schulen zu Westminster, Worcester und York. Auf einer Kirchenversammlung zu Cloveshaven im J. 747 wurde festgesetzt, dass alle Geistlichen und Klöster der sieben Königreiche den Gregorianischen Gesang ganz unverändert und überall völlig gleich in allen Kirchen zu erhalten verpflichtet sein sollten. Ausserhalb der Kirche aber hielt das Volk an seinen Sängern (Barden), Croth- und Harfenspielern fest, die bei keinem Gastmahle oder Feste fehlen durften und die alten weltlichen Lieder und Balladen vortrugen, von denen das Lied von Beowulf als sprachliches Denkmal erhalten geblieben ist. So sehr auch die Mönchsgewalt in England überhand nahm und so sehr ihr das Volk, dem der Sinn für das Kirchliche von jeher im hohen Grade eigen, trotz aller Aussaugung, zugethan war, die Vorliebe für die Nationalweisen konnte von ihr nicht ausgerottet werden. Aus der kirchlichen Musikpflege aber ist nichts von Bedeutung hervorgegangen. Selbst von den Professoren der Musik, deren es seit 886, dem Jahre der Gründung der Universität Oxford durch König Alfred und der Ernennung des Joannes Monachus zum öffentlichen Lehrer dieser Kunst, so viele gab, zeichnete sich nicht Einer derartig aus, dass er und sein Thun namhaft gemacht zu werden verdiente. Man war zu conservativ, wie der Engländer es noch immer ist, und zu steif in einerlei Norm einer und derselben Musikweise festgebannt, gegen welche auch im Geringsten nichts unternommen werden sollte. Das Eindringen der Normannen 1066 änderte nur wenig an diesem Zustande. Die einheimische Musik blieb da, wo sie stets gewesen, beim Volke, das auch seine Sprache festhielt, während dem Hofe die französische Sprache und Kunst gehörte. Hier galten die Trouvères, der Dichtkunst gelernte Meister, und die Jongleurs, der Gedichte kundige Sänger, trugen nordfranzösische Rittergesänge und Fabliaux vor. Das Volk aber behielt seine wandernden Minstrels und mit ihnen seine heimathlichen Heldensagen und Balladen. Was jedoch in irgend einem anderen gebildeten Lande im Fache der Tonkunst Grosses oder Auffallendes geleistet worden war, wurde bald mehr oder minder glücklich durch die normännischen Könige in England eingeführt und von der Gesammtheit möglichst angenommen. Unter diesem Einflusse erst verschwanden mehr und mehr die altnationalen Elemente und mit ihnen endlich auch die angelsächsische Sprache, welche sich mit der altfranzösischen zur heutigen englischen verband. Im 13. und 14. Jahrhundert war es die Mensuralmusik und mit ihr verbunden der mehrstimmige Gesang, die, kaum im Auslande entstanden, auch alsbald Eingang und Anklang fanden, ohne aber grössere Fortschritte zu machen. Aus dem ganzen 15. Jahrhunderte sind nicht mehr als zwei weltliche Lieder übrig geblieben, von

denen nur das eine, ein 1447 gesetztes Jagdlied von John Cole, einen einigermaßen künstlerischen Werth hat. Die Entwicklungsphase und der ungeheure Aufschwung, den die Tonkunst gerade damals unter den Meistern der niederländischen Schule nahm, blieb in England nicht unbeachtet, aber es gehörte erst der Glanz dazu, den sich die neue Weise unter anderen Völkern errungen hatte, ehe Englands Neigung sich ihr zuwandte und sie festhielt. Immer jedoch wurde die Musik, wie sie eben war, von den Vornehmen und vom Hofe mehr zum Prunke des Hauses und zur Unterhaltung bei festlichen Veranlassungen herbeigezogen, oder sie diente dem Gottesdienste. In Folge dessen wurde neben dem Contrapunkte Orgel- und Lautenspiel sowie Gesang in sehr ausgedehnter Art betrieben; kein Tonsetzer damaliger Zeit (16. Jahrhundert) wird genannt, der nicht zugleich Organist, Sänger oder Lautenspieler war. Die übrigen Instrumente waren den Musikanten überlassen, die sie bei den öffentlichen Festen und Volksergötzlichkeiten handhabten. Unter der Regierung Heinrichs VII. und VIII. (1485 bis 1547) treten immer mehr schaffende und ausübende Tonkünstler nicht blos mit ihrem Namen und Titel als Professoren und Doctoren der Musik, sondern mit Belegen ihres Wissens und Könnens vor die Nachwelt, Allen voran in diesem Zeitraum Dr. Rob. Fayrfax (s. d.) und neben ihm Thomas Phelyppes, Robert und John Taverner, sowie John Marbek, welcher letztere für den Vater der Kirchenmusik in England gilt. Er brachte die beim öffentlichen Gottesdienste gebräuchlichen Hymnen und Gebete in Musik und legte sie 1550 gedruckt nieder. Nach diesen Gesängen wird zum Theil noch jetzt in den Kirchen der Reform gesungen. In letzter Linie der nationalen Berühmtheiten sind an dieser Stelle noch William Cornysh, John Dygon und George Etheridge zu nennen. Unter der Regierung Maria's (1553 bis 1558), der fanatischen Bekennerin der alten Kirche, ist als musikalische That nur zu erwähnen, dass die Lithurgie der Katholiken in Ordnung gebracht wurde. Der Aufschwung, den der Wohlstand und die materiellen Kräfte der Nation unter Elisabeth's Scepter (1558 bis 1603) nahmen, äusserte seine fördernde und belebende Rückwirkung auf die Wissenschaft und die Künste, nicht zuletzt auf die Musik. Unter den zahlreichen Schulen, die damals errichtet wurden, befand sich auch eine solche für den Contrapunkt, sowie das Gresham'sche Collegium (s. d.) und Rob. Parsons von Exeter that sich in harmonischer Behandlung der Kirchenhymnen hervor. Ein ganzer Kranz guter einheimischer Componisten, Musikschriftsteller und Virtuosen, als solche meist Mitglieder der Kapelle der Königin, tritt damals wirklich glänzend hervor, so Dr. John Bull, Will. Bird, Nathanael Giles, Farrant, Cawston, Oakland u. A., vor Allen aber der von allen zeitgenössischen Dichtern gepriesene, von Shakespeare gefeierte und verewigte Lautenist und Componist wahrhaft ausgezeichnete Madrigale, John Dowland, neben dem mit nicht geringerer Verehrung Thomas Morley zu nennen ist, welcher letztere auch das berühmte, dichterisch wie musikalisch hochzuschätzende Sammelwerk zu Ehren der jungfräulichen Königin »*The triumphe of Arianae*« (London, 1601) herausgab, das in 29 sechs- und fünfstimmigen Madrigalen folgende Namen mit überwiegend vortrefflichen Compositionen verewigt: John Bennet, Th. Morley, Th. Weelks, George Kirbye, Rich. Carlton, Edw. Johnson, Mich. Cavendish, John Lisley, John Farmer, John Hilton, John Milton, Rob. Jones, G. Croce, Thom. Hunt, Thom. Bateson, Mich. Este, John Mundy, Ellis Gibbons, Rich. Nicolson, Thom. Tomkins, John Wylbye, George Marson, John Holmes, Francis Pilkington, Dan. Norcome und Will. Cobbold. Sind auch nach ihnen noch viele von den Engländern mit Recht hochgehaltene Tonkünstlernamen bis auf Thom. Warwick, John Blow und Will. Croft zu nennen, so ist doch keiner darunter, der die englische Musik zu einer charakteristisch selbstständigen zu erheben vermochte. Selbst der hochgefeierte jüngere Henry Purcell, der Lieblingscomponist des gesammten Landes, und als solcher der Orpheus Englands genannt, vermochte dies nicht; er war und blieb in seinen berühmten Anthems und

Opernarien ein Nachahmer des italienischen Styls, der vorzüglich durch ihn zur zeitweisen völligen Herrschaft im Königreiche gelangte und zwar um so leichter, als sich das durch die grossen politischen Umwälzungen erschöpfte Volk der Tonkunst der Italiener, welche das irdische Dasein von seiner behaglichsten Seite auffasste, am liebsten zuwenden musste. Allerdings hatten die Greuel des Bürgerkrieges unter Karl I., die mit einem musikalischen Ereigniss eingeläutet wurden, indem den Schotten 1637 die englisch-bischöfliche Lithurgie mit Gewalt aufgedrängt wurde, hatte der Sieg der Puritaner, der sich sofort mit finsternem Hass gegen die Orgeln in den Kirchen und gegen alle Theater Vorstellungen wandte, und Cromwell's zehnjährige Herrschaft der Kunst und Wissenschaft nichts wie empfindlichen Schaden gebracht, allein die Restauration unter Karl II. und die Revolution von 1688 dienten um nichts weniger zum Heile, indem sie die Possenreisserei, den Spektakel und den sittenlosen Hofton der Musik einimpften und die wirklich selbstständigen und nationalen Anfänge in den Productionen für lange Zeit aufhoben. Höchstens, dass der Sinn für Virtuosität und diese selbst, die nun in aller Welt in London ihr Centrum sah, zu einer vorher ungeahnten Blüthe trieb. Die italienische Musik wurde, wie bemerkt, bevorzugt und zum Muster genommen und Carissimi's beliebte Werke, welche den Madrigalen ein Ende machten, wurden das A und O der englischen Tonsetzer. Dies war der Standpunkt der Musik und der Musikpflege in Kirche, Theater, Haus und Schule, als das für die Geschichte der Tonkunst in England interessante und hochwichtige 18. Jahrhundert begann, über welches Ch. Burney im vierten Bande seiner *»General history of music«* (London, 1789) die zuverlässigsten Aufschlüsse ertheilt und der wir an dieser Stelle denn auch in chronistischer Darstellung folgen.

Die Kunst, schulgerecht zu singen, scheint vor 1700 bei beiderlei Geschlecht wenig kultivirt worden zu sein. Roger North in seinem Manuscript *»Memoirs of Musica«* spricht zwar von Banister als einem ausgezeichneten Singmeister, aber die Darsteller, welche Purcell's allbeliebte Gesänge auf der Bühne ausführten, hatten als Sänger durchaus keine Kunstmethode. Es waren Bowen, Harris, Freemann und Pate, sowie die Damen: Mrs. Davies, Miss Shore, Mrs. Cross, Bracegirdle und Miss Champion. Bis zur Regierung der Königin Anna (1702 bis 1714) sangen die Mitglieder der königl. Kapelle gelegentlich auch auf dem Theater, doch diese Fürstin fand dies unanständig und liess es streng verbieten. Es gehörte zu den Seltenheiten, dass junge Mädchen für die Bühne gebildet wurden; die Furcht vor Verführung, Verworfenheit und vor der Meinung der Welt schreckte von vornherein die Eltern davon ab. Königlich concessionirte Schauspiel- und Opernhäuser gab es, und zwar auch erst seit 1660, nur in London, das eine im königl. Theater Drurylane, das andere im Herzogstheater von Lincolns-Inn-Fields. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts waren Weldon und Banister als Componisten am ersteren und Eccles am letzteren angestellt. John Eccles war ein populärer und talentvoller Bühnencomponist, und während der Regierung der Königin Anna waren seine Einleitungen (*entries*), Stücke und Tänze sehr beliebt, sowie auch, nach Purcell's Tode, seine Gesänge die bevorzugtesten wurden. Von den bekannt gebliebenen Stücken von ihm haben *»A soldier and a sailor«* in Congreve's *»Love for Love«* und ein *»Rope-dancing tune«* (Seiltänzerstück) mit zwei oder drei Rundgesängen das Verdienst der Originalität. Um das Jahr 1730 wurde er zum Militär-Musikdirektor (*Master of the king's band*) ernannt; in dieser Eigenschaft verblieb er bis zu seinem Tode, 1735, worauf ihm Dr. Greene folgte. — Im J. 1701 wurde eine Masque (s. d.), *»Acis und Galatea«*, verfasst von Mottaux und componirt von Eccles, am Drury-lane-Theater aufgeführt, in welcher die Sänger Hughs, Leveridge, die Damen Mrs. Lindsey und Champion figurirten. — Ein Jahr später folgte ebendasselbst Congreve's *»Judgment of Paris«*, mit Musik von Daniel Purcell, Bruder Henry's. Die letztere war bereits im J. 1699 componirt und zwar in Folge eines Aufrufs in der London Gazette, welcher

den Componisten bekannt machte, dass 200 Guineen in 4 Preisen (100, 50, 30 und 20 Guineen) an die besten Compositionen des genannten »Judgement« zur Aufmunterung in der Kunst vertheilt werden sollten. Von den Concurrenten erhielt Weldon den ersten, Eccles den zweiten, Dan. Purcell den dritten und Godfrey Finger, vielleicht der beste der Candidaten, den vierten Preis. Das Jahr 1703 ist besonders dadurch bemerkenswerth, dass von einer öffentlich auftretenden englischen Virtuosin die Rede ist. Mrs. Champion spielte nämlich in Lincolns-Inn play-house auf dem Harpsichord ein Stück zu ihrem Benefiz, solcher Art das erste Kunststück, wie es die damaligen Zeitungen nannten, und Mrs. Tofts, welche später in den grossen Opern so sehr bewundert wurde, sang in demselben Concerte mehrere italienische und englische Gesänge. Im J. 1704 erst wurde Weldon's preisgekröntes »Judgement of Paris« im Drury-lane-Theater aufgeführt, in welchem Mrs. Tofts die Parthie der »Pallas« sang. Ein Benefiz-Concert im Concertsaal York-buildings fand für Corbett damals statt, welcher sich nachmals Ruf als Kapellmeister der Oper erwarb. Ebenso gab Godfried Pepusch aus Berlin mit sieben jungen Musikern, welche er von dort herübergebracht hatte, ein Concert, dessen Musiknummern von seinem Bruder John Christian, nachmaligem Dr. Pepusch, componirt waren. Das wichtigste musikalische Ereigniss im J. 1705 war der erste Versuch einer Oper im italienischen Styl.

So oft auch schon während des 17. Jahrhunderts Versuche mit dem musikalischen Drama in England gemacht worden, immer war und blieb die Sprache, in welcher gesungen wurde, die englische. Der »Stilo recitativo« war im Anfang jenes Jahrhunderts durch Nicholas Lanieri von Italien herüber gebracht worden, beruhte aber ebenfalls nur auf dem Englischen. Später fuhren Henry Lawes und Andere fort, diese Gattung von erzählender Melodie in ihren Dialogen und historischen Gesängen nachzuahmen, und dies währte bis zur Zeit der Restauration, in welcher der Geschmack für französische Musik in den Concerten und Theatern die Oberhand gewann. Man wollte hauptsächlich damit dem Könige Karl II. schmeicheln, der alles liebte, was von jener Nation kam. Ungefähr in der Mitte seiner Regierungszeit, als zwischen den beiden Nationen grosse Verbindungen unterhalten wurden, gelangten die Berichte über die musikalischen Dramen am Hofe Ludwigs XIV., unter Leitung von Lulli, bis nach England, in Folge dessen König Karl und seine Höflinge den Wunsch äusserten, gleiche Vorstellungen in London ins Leben gerufen zu sehen. Cambert, der Vorgänger Lulli's, kam diesem Wunsche nach und brachte seine Oper »Pomone«, welche eigens für den Hof in Versailles componirt worden war, in London zur Aufführung. Die Vorliebe für französische Musik, oder vielmehr die Partheilichkeit für französische Politik war unter der kurzen Regierung König Jacobs II. nicht mehr so sichtbar, hätte sich unter König Wilhelm III. und Königin Marie auch nicht auf die früheren Gründe zurückführen lassen. Der Geschmack für italienische Musik dagegen machte sich schon vor Schluss des 16. Jahrhunderts geltend, und vollends während der Regierung der Königin Elisabeth standen Dichtung und Musik der Italiener bei den Engländern hoch in Achtung. Italienische Musik überhaupt war schon längst in England bekannt, ehe man sie nur singen hörte. Reggio war der erste Singmeister, und nach ihm fasste der italienische Gesang immer mehr Wurzel in diesem Lande. Die letzte Consequenz dieser Festsetzung war die Gründung der Oper. Bevor ein Versuch in dieser Art gemacht wurde, florirte eine italienische Sängerin Namens Margarita de l'Epine; sie liess immerwährend ihr letztes und allerletztes Auftreten vor ihrer Abreise anzeigen, aber sie kam nie fort und blieb in England bis zu ihrem Tode. Diese Künstlerin war mit einem Deutschen Namens Greber von Italien nach England gekommen. Im J. 1718, nachdem sie der Bühne entsagt hatte, heirathete sie Dr. Pepusch. — Wie erwähnt, geschah 1705 der erste Versuch, die wirkliche italienische Oper englisch übersetzt in England einzuführen. Cibber schreibt bei dieser Gelegenheit sehr richtig: »Die italienische

Oper hat sich längst bei uns in England eingeschlichen, aber in roher Verkleidung, so viel wie möglich sich unähnlich und in einer lahmen und humpelnden Uebersetzung in unsere Sprache.« Das Werk in Rede mit Recitativen aber war »*Arsinoë, Queen of Cyprus*«, verfasst von Stanzani in Bologna im J. 1677. Die englische »Version« der Oper wurde von Thomas Clayton in Musik gesetzt. Derselbe hatte Italien bereist und hielt sich berufen, dem vaterländischen Kunstgeschmacke eine Reform geben zu müssen. Die Sänger waren sämmtlich Engländer, nämlich die Herren Hughes, Leveridge und Cook und die Damen Tofts, Cross und Lyndsey. Die erste Aufführung fand am 16. Januar 1705 im Drury-lane-Theater statt. Die völlige Festsetzung und die weiteren Fortschritte der italienischen Oper in London sind eng mit der Biographie Händel's verflochten und können in dieser allgemeinen Uebersicht übergangen werden. S. jedoch Händel. — Noch mehr übrigens als die zuletzt genannten Sänger waren damals Ramondon und Holcomb, ebenfalls am Drury-lane-Theater, die Lieblinge des Publikums. Holcomb, in Salisbury Cathedral erzogen, wurde mit dem Kosenamen »*the boy*« (der Junge) belegt, so lange er seine »*treble voice*« behielt; er verliess später die Bühne und ertheilte Gesangsunterricht, in welchem Berufe er, bei beständigem Besuch der italienischen Oper, sich so auszeichnete, dass er alle anderen Engländer seiner Zeit übertraf. —

Zugleich mit der Oper gelangte die Instrumentalmusik zu Aufschwung und Blüthe. Am 29. Septbr. 1709 fand eine Musik-Aufführung in Stationers-hall zum Benefiz für Mr. Turner statt, merkwürdig deshalb, weil unter den Nummern des Programms zum ersten Male ein Solo des berühmten Arcangelo Corelli, gespielt von Mr. Dean, erwähnt wird. Corelli's Solo's, obgleich schon 1700 in Italien publicirt, waren nämlich in England noch nicht gedruckt herausgekommen. Gleichzeitig erschienen zwei (alsbald zur Berühmtheit gelangte) ausländische Musiker, Pepusch (s. d.) und Galliard (s. d.), in den theatralischen Ankündigungen, beide als dramatische Componisten, der erste noch ausserdem als Componist von Sonaten für Flöte und Bass und Cantaten, der andere als Oboevirtuose. Das Jahr 1714 brachte dem Lande einen ungeheuren Fortschritt im Bereiche der Violine, indem Veracini und darnach Geminiani eintrafen. Die Geschicklichkeit dieser Virtuosen brachte alsbald das Instrument zur Herrschaft über alle anderen. Die Compositionen und deren Ausführung von Nicola Mateis verfeinerten und bildeten die Ohren und lenkten die allgemeine Vorliebe nur um so mehr auf die Sonaten von Corelli. Mancher junge Aristokrat reiste eigens nach Italien, um Unterricht bei diesem grossen Meister zu nehmen. Aecht italienische Geigen zu erwerben, artete zu einer wahren Manie aus, so dass man sagte, die Engländer hätten Italien nicht allein viele seiner Gemälde und Statuen entzogen, sondern ganz besonders die werthvollsten Violinen. Nach Corelli's Tode wurde des Meisters Lieblings-Instrument von dem Engländer Corbet nach England gebracht und blieb lange Jahre im Besitz eines Gentleman in Newcastle, nach dessen Ableben es von Mr. Avison für Giardini gekauft wurde. Veracini, welcher in Europa als der grösste Meister der Violine seiner Zeit angesehen wurde, hatte sein Benefiz-Concert in Hickford's room. Seine Compositionen waren jedoch zu wild und flüchtig für den damaligen englischen Geschmack, zumal Corelli's Sonaten als Modelle von Einfachheit, Grazie und Eleganz in der Melodie, von Correktheit und Reinheit in der Harmonie betrachtet wurden. Bis zur Ankunft von Geminiani blieb er dennoch unübertroffen. Freilich war es dann der Erstgenannte, der auf den Fortschritt der Instrumentalmusik in Grossbritannien den ungeheuersten Einfluss ausübte. Im J. 1715 gab Matthew Dubourg, damals 12 Jahre alt, ein Benefiz-Concert im grossen Saale der James-Street; auch Signor Castrucci, soeben von Italien angelangt, veranstaltete Concerte. Dies war der Anfang der Laufbahn zweier Virtuosen, welche später eminente Tonkünstler wurden.

Von 1717 bis 1720 gab es keine italienische Oper im königl. Theater.

und die musikalisch-dramatischen Versuche in Lincolns-Inn Fields und Drury-lane in englischer Sprache waren sehr schwach. Zu dieser Zeit wurden französische Komödien im Haymarket-Theater aufgeführt, welche König Georg I. mit seiner Familie sehr oft besuchte. 1720, in welchem Jahre auch die *Royal Academy of music* gegründet wurde, gelangten wieder Opern und zwar mit ungewöhnlichem Glanze und grösster Pracht zur Aufführung. Andere musikalische Aufführungen jedoch scheinen in dieser Periode seltener gewesen zu sein als in irgend einer früheren oder späteren. Im J. 1722 wurde mit einer neuen Art von Unterhaltung im Opernhause speculirt, genannt »Ridotto«, eine Reihe von 24 Gesängen der letzt gegebenen Opern in einer Gesammtlänge von 2 Stunden.*) Die Sänger waren Senesino, Baldassari und die Damen Robinson und Salvai. — In diesem Jahre gab es auch ein Benefiz-Concert für Mr. Thomson, den ersten Herausgeber einer Sammlung schottischer Melodien in England. Seine durch Subscription ins Leben gerufene Sammlung rief eine wachsende Vorliebe für die Nationalweisen des Nachbarvolkes hervor. In dieselbe Zeit fiel das Abschieds-Concert von Castrucci, der sich bei dieser Gelegenheit als ersten Geiger der Oper ankündigte und damit nach einem Aufenthalte von 6 Jahren in England dem Publikum Lebewohl sagte, um nach seiner Heimath Rom zurückzukehren. — Ein anderes Concert, von Carbonelli veranstaltet, wurde in der Zeitung Daily Courant folgendermassen angekündigt und möge als Beispiel der musikalischen Verwöhnung damaliger Zeit dienen: »Act I. Ein neues Concert für 2 Trompeten, componirt und ausgeführt von Grano und Anderen; Concert von Albinoni ganz neu herübergebracht aus Italien; Gesang von Mrs. Barbier; Concerto, componirt vom Signor Carbonelli. Act II. Ein Concert für 2 Oboen und 2 Flöten, componirt von Dieupart; Concerto für Bass-Violine von Pippo; Gesang von Mrs. Barbier; auf Verlangen, das 8. Concert von Corelli. Act III. Concert von Carbonelli; Solo auf der »arch-lute« (Laute) von Signor Vebar; Gesang von Mrs. Barbier; Ein neues Concerto für die kleine Flöte, componirt von Woodcok und geblasen von Baston etc. etc.« Grano concertirte an einem und demselben Abende auf Trompete, German-flute und Common-flute, wie später der junge Burke Thumoth auf Trompete, Flöte und Harpsichord. — In jener Epoche des Aufblühens der Instrumentalmusik scheint William Babel, gestorben 1722 als Organist von Allhallows, Bread Street, und Mitglied der Privatmusik Georgs I., der erste, in England wenigstens, gewesen zu sein, welcher die Musik der Tasteninstrumente von der überladenen und complicirten Harmonie befreite, sie verfeinerte und vereinfachte. Später, nach der Ankunft Christ. Bach's, als man die ersten Pianofortes baute, mussten die Spieler der Tasteninstrumente ihre Grundlehren ganz und gar umändern. — Das denkwürdigste musikalische Ereigniss im J. 1723 war die Ankunft des ausgezeichneten Oboisten Giuseppe San Martini, dessen Compositionen später so berühmt wurden. Nicht minder erregte damals der 9 Jahre alte Irländer John Clegg auf der Violine Aufsehen. — Im März des folgenden Jahres gab Corbett, der erste Kapellmeister der Oper, zum zweiten Male aus Italien in die Heimath zurückgekehrt, im Haymarket-Theater eine sogenannte »Musikunterhaltung« mit verschiedenen Concerten für Violinen, Oboen, Trompeten, Germanflöten und Frenchhörnern, sowie mit mehreren Stücken eigener Composition für ein Instrument, welches niemals zuvor in England gehört sein sollte. Damals veröffentlichte George Hayden, Organist von Bermondsey, drei Cantaten, welche mit Recht lange sich in der Gunst der Freunde reiner englischer Musik hielten. Seit Purcell waren in der That keine werthvolleren erschienen. Ein anderes literarisches Denkmal war das im Auftrage des Hofes 1727 zur Feier der Thronbesteigung Georgs II. componirte Anthem von Händel. — Die »*Beggar's Opera*« (s. Bettleroper), welche am Ende des Jahres 1727 auf der

*) Nichts anderes sind die heut zu Tage im Crystal-Palace üblichen italienischen Opern-Concerte, welche ebenfalls eine Reihe von Gesängen bieten.

Bühne erschien, bildete eine denkwürdige Epoche der nationalen englischen Musik. Obgleich die Arien und Gesänge derselben keineswegs neu und eigens für dieses »Pasticcio« componirt waren, so stellte sich heraus, dass diese Oper die beste und wirksamste war, die jemals über die Bretter in England gegangen. Die Moral und Musik darin waren gleich verständlich und passend für das Publikum der Galerie, und das merkwürdige Werk ist ein Zugstück bis auf den heutigen Tag geblieben. — Im J. 1728 wurde der schon erwähnte Matthew Dubourg als Componist und Meister des königl. Orchesters in Irland angestellt. Dieser ausgezeichnete Künstler, 1703 geboren, war der natürliche Sohn des berühmten Tanzmeisters Isaac und erhielt seinen Hauptunterricht von Geminiani. Er blieb mehrere Jahre in Irland, besuchte aber seit 1735, nachdem er in den Dienst des Prinzen von Wales getreten war, regelmässig England. Irrthümlich wird von ihm behauptet, er wäre kein Componist gewesen. Aber obgleich er nichts veröffentlichte, schrieb er Oden und unzählige Solos und Concerte, welche er für seine eigenen Aufführungen benutzte und seinen Freunden hinterliess. Es befanden sich vortreffliche Werke darunter. Dubourg starb in London 1767. — Im J. 1728 war es auch, als der sammelsüchtige Corbett den Verkauf seiner Stainer- und Cremona-Violen und Bässe nebst vier berühmten Violinen der Meister Corelli, Gobbo, Torelli und Nic. Cosimi ankündigte, weil er sich von der Oeffentlichkeit zurückziehen gedächte. Man hörte auch wirklich nichts mehr von ihm, bis im März 1741 eine Anzeige erschien, worin er abermals merkwürdige Compositionen und Instrumente zusammen mit Gemälden zum Verkauf ausbot. Ob sich nun keine Käufer für diese Gegenstände fanden, genug, einige Jahre darauf, während seiner Krankheit, vermachte er die besten seiner musikalischen Instrumente dem Gresham College, mit Bestellung eines eigenen Dieners, welcher die Aufsicht darüber führen sollte, wofür er 10 £ jährlich aussetzte. Gleichwohl gelangten nach seinem Tode alle seine musikalischen Instrumente und Curiositäten unter den Hammer.

Unter den musikalischen Phänomenen jener Zeit figurirt ein gewisser Joachim Fredr. Creta, welcher 1729 zu London in mehreren Concerten auf zwei französischen Hörnern zu gleicher Zeit zweistimmig blies; sodann der siebenjährige Harpsichordspieler Kuntzen aus Deutschland. Dieser blieb viele Jahre in England, und bevor er nach Lübeck abreiste, woselbst sein Vater, Organist war, veröffentlichte er ein Heft wahrhaft genialer aber sehr schwieriger Uebungen. — Im J. 1730 erschien Miss Rafter, nachmalige berühmte Mrs. Clive, zum ersten Male auf der Bühne, und zwar zum Benefiz für Harry Carey, welcher ihr Singmeister gewesen zu sein scheint. Die Vorstellung fand im Drury-lane-Theater statt und in der Ankündigung derselben hiess es: »Heute Abend findet das Benefiz unseres Freundes Carey statt. Es werden zu seinem Nutzen und Frommen die Talente der drei Schwesterkünste Musik, Dichtung und Malerei sich vereinigen. Die musikalische Körperschaft versammelt sich im Haymarket und bildet einen Festzug, an der Spitze eine prächtige mobile Orgel, begleitet von allen erdenklichen Instrumenten, welche jemals im Gebrauch waren, von Tubal Cain an bis auf den heutigen Tag. Buchhändler, Autoren und Drucker bilden ebenfalls einen Zug am Temple-bar, von wo aus sie in Ordnung nach dem Covent-garden marschiren, voraus die Druckerei-Laufburschen. Dort angekommen, werden sich den zwei Körperschaften Musik und Dichtung die Brüder des Pinsels anschliessen. Nach der Einnahme einiger Erfrischung im Bierhaus Bedford Arms wird in feierlicher Procession nach dem Theater marschirt.« Dichtung und Musik bildeten im grauen Alterthum nur ein Ganzes, und viele der späteren Gelehrten wehklagten, dass diese Schwesterkünste getrennt sein sollten. Harry Carey und Jean Jaques Rousseau waren die einzigen Barden ihrer Zeit, welche die Geschicklichkeit besaßen, dieselben miteinander wieder zu versöhnen und zu vereinen. »*The honest Yorkshirman*« von Carey und »*le Devin du village*« von Rousseau sind unbestreitbare Be-

weise, dass populäre Weisen, wenn auch nicht eben gelehrt und elegant bearbeitet, einem dramatischen Gedicht sich ganz trefflich anpassen. Carey, der Dichter ohne tiefere musikalische Bildung, erfand viele liebliche und natürliche Melodien, welche den Worten richtigen Ausdruck liessen und leicht verständlich waren. Die Melodien der *Beggar's Opera* werden wohl nie mehr in so originaler, einfacher Art anderwärts wiederkehren. — Das nämliche Jahr brachte das erste Erscheinen der Miss Caecilia Young in einem Benefiz-Concert im Drury-lane-Theater. Diese Sängerin, nachmalige Gemahlin von Dr. Arne, mit guter natürlicher Stimme und prächtigem Triller, hatte als Schülerin von Geminiani eine Ausbildung erlangt, dass sie alle anderen englischen Rivalinnen ihrer Zeit hoch überragte. Gleichzeitig feierten damals der junge Clegg und seine Schwester, angeblich Schüler von Bononcini, Triumphe, der eine als Violinspieler und Componist, die andere als Sängerin. — Wie die italienische Oper die Veranlassung zu der englischen gab, so gab der ungeheure Erfolg von *Beggar's Opera* die Veranlassung zu unzähligen musikalischen Dramen und Ballad-Possen ähnlicher Art, wie die »*Village Opera*« (1731), verfasst von Charles Johnson und bestehend aus neuen Texten zu alten Melodien, sowie Bickerstaff's »*Love in a Village*«. Beide wurden sehr beifällig aufgenommen. Die beliebtesten musikalischen Dramen waren gleichzeitig »*George Barnwell*« und »*The Devil to pay*«. Miss Rafter und Mrs. Clive erlangten darin ihre Berühmtheit. Die anerkanntesten ausführenden englischen Musiker dieses Zeitraums waren: Dubourg, Clegg, Clarke und Festing auf der Violine, Kytch auf der Oboe, Jack Festing auf der sogenannten deutschen Flöte (German flute), Baston auf der gewöhnlichen Flöte, Karba auf dem Fagott, Valentin Snow auf der Trompete, und auf der Orgel: Roseingrave, Greene, Robinson, Magnus, Jack James und der blinde Stanley; als der Lieblingssänger auf dem Theater galt Salway und im Concertsaale Mountier von Chichester. Was die Componisten für die Nationalbühne betraf, so blieben Pepusch und Galliard ohne Rivalen bis 1732, in welchem Jahre neue Versuche auf dem Gebiete des musikalischen Drama in englischer Sprache von zwei Concurrenten, die schon längst hoch in der Gunst des Publikums standen, gemacht wurden, nämlich von John Frederic Lampe und Thomas Augustine Arne. Lampe, ein geborener Sachse, war 1726 nach England gekommen und hatte sofort Aufmerksamkeit erregt, indem schon am 25. Febr. jenes Jahres die Daily Post folgende Anzeige brachte: »Wir hören, dass eine Subscription für eine neue englische Oper, genannt »*Amelia*«, im Gange ist, welches Werk binnen Kurzem auf die Bretter des Haymarket-Theaters gelangen soll und von einem Künstler in Musik gesetzt ist, welcher dem Publikum bis jetzt noch unbekannt war.« Diese Oper, geschrieben von H. Carey und zuerst aufgeführt am 13. März 1732, in der Hauptparthie mit Miss Arne, der später als Mrs. Cibber so berühmt gewordenen tragischen Schauspielerin, besetzt, war nach der Anzeige »im italienischen Styl« gesetzt und wurde bald als von Lampe componirt erkannt. — Der Bruder der eben erwähnten Miss Arne, Thomas Augustine Arne, dagegen debütirte als dramatischer Componist mit der Musik zu Addison's Oper »*Rosamond*«, in welcher er seinem jüngsten Bruder die Parthie des Pagen zuertheilte. Dieselbe kam zuerst am 7. März 1733 im Lincolns-Inn Fields-Theater zur Aufführung, und war folgendermaassen besetzt: Mrs. Barbier — König, Mr. Leveridge — Sir Trusty, Master Arne — Page (erster theatralischer Versuch), Mr. Corfe — Gesandter, Mrs. Jones — Königin, Miss Chambers — Grideline, Miss Arne — Rosamond. Mit grossem Erfolg wurde diese Oper 10 Tage hintereinander aufgeführt, worauf der Componist im »italienischen Styl« die »*Opera of Operas*« schrieb, welche ebenfalls Erfolg hatte. Ausser Lampe und Arne suchten sich in demselben Compositionszeige zur Geltung zu bringen: Mr. John Christ. Smith, welcher 2 englische Opern, »*Teraminta*« und »*Ulysses*«, in Musik setzte, und de Fesch mit dem Oratorium »*Judith*«. — Obschon den Kunstkennern und Kunstfreunden die Werke von Corelli, Geminiani und Händel obenan in der

Werthschätzung standen, so wurden doch auch progressiv zunehmend immer mehr neue Leckerbissen publicirt und von dem Hof-Musikhändler Walsh öffentlich angepriesen, so Solos für Violine von Tartini, De Santis in Neapel, Berati und de Fesch; und für German-flute Solos von Bononcini, Quantz, Valentini und Tessarini. — Im J. 1735 erschien in England und trat mit grossem Erfolge auf, Caporale, ein ausgezeichnete Violoncellist. Ein Jahr später war es Mrs. Cibber, welche mit ihrer süssen und ausdrucksvollen Stimme als Sängerin die Zuhörer wahrhaft bezaubert hatte, die Alles von sich reden machte, da sie als tragische Schauspielerin, in der Rolle der Zara, im Drury-lane-Theater, wo ihr Bruder als Componist fungirte, debütirte. Es ist schwer zu sagen, wer von Beiden in der Folge am meisten gefeiert wurde, sie mit ihrem pathetischen Organ und ihrer imponirenden Haltung, oder er als Componist mit seinen originalen und angenehmen Musikstücken, von denen insbesondere ein gewisser Marsch jeden Abend Dacapo verlangt wurde. — Ein neuer gepriesener Sänger erschien mit Beard auf dem Londoner Schauplatze. Derselbe hatte seine musikalische Erziehung in der königl. Kapelle erhalten und trat zum ersten Male im Covent-garden-Theater in der »Royal Chace« auf, um sogleich durch den Vortrag von Galliard's Jagd-Gesang »With early horn« der Liebling des Publikums zu werden. Fast zur nämlichen Zeit waren die drei Miss Youngs die beliebtesten englischen Sängern. Caecilia, die älteste, heirathete später Arne, Isabella verhehelichte sich mit Lampe und Esther mit Jones. — Im J. 1737 war es wieder eine Oper »in italienischer Manier«, welche in Covent-garden Aufsehen erregte, nämlich der »Dragon of Wantley«, verfasst von Carey, mit Musik von Lampe. Nachdem das Werk 22 Abende über die Bühne gegangen war, wurden die weiteren Aufführungen durch den Tod der Königin Caroline, am 20. November, unterbrochen; es wurde aber im Januar darauf, bei Wiedereröffnung der Theater, wieder aufgenommen und erlebte so viel Aufführungen als Beggars opera. — Arne blieb nicht zurück und befestigte seinen Ruf als lyrischer Componist durch die prächtige Musik zu Milton's »Comus«. In diese »Maske« legte er die originellsten und lieblichsten Melodien, ganz verschieden von denen Händel's und Purcell's, welche von allen englischen Componisten entweder geplündert oder nachgeahmt wurden. Arne's Weisen und Vauxhall-Gesänge sind es denn auch, welche eine Aera in der national-englischen Musik begründeten, im ganzen Königreiche in seltenster Art beliebt wurden und eine Anregung auf den nationalen Geschmack ausübten, wie sie bisher noch nicht zu constatiren war. Bis zu der Zeit, als ein mehr moderner italienischer Styl in das »Pasticcio« englischer Opern durch Bickerstaff und Cumberland eingeführt wurde, erhielt sich Arne's Musik als ein Banner aller Vollkommenheit (»Standard of all perfection«) in allen Theatern und öffentlichen Gärten. Bemerkenswerth ist das Jahr 1738 noch dadurch, dass in den Zeitungen Londons die erste Versammlung der Mitglieder der Gesellschaft zur Ansammlung eines Fonds für erwerbsunfähig gewordene Musiker und deren Familien angekündigt wurde. Die sich mehr und mehr bewährende ausgezeichnete Einrichtung dieses Vereins wurde nicht allein in London und ganz England gebührend anerkannt und unterstützt, sondern sogar in Wien und anderen Grossstädten Europas. Händel gab schon 1739 Benefiz-Concerte für diesen Fond und führte am 28. März 1740 zu demselben Zwecke »Acis und Galatea« auf, ebenso 1741 seine Serenade, genannt »Parnasso in Festas«, in welcher Solos für die Oboe (San Martini), German-flute (Wiedemann), Violine (Clegg), Fagott (Millar) und Cello (Caporale) vorkommen. Im Herbst desselben Jahres ging Händel behufs Veranstaltung von Oratorienaufführungen nach Irland und fand dort die glänzendste Aufnahme, die noch jemals zuvor einem Musiker zu Theil geworden ist. Er führte dort, bewundert von dem Publikum, den Messias, Acis und Galatea, Esther, das Alexanderfest, die Hochzeitsserenade und die Ode auf den Cäcilientag auf. Von nun an überschritt der deutsche Meister die englische musikalische Welt wie ein Coloss, neben

dem nichts zu bestehen vermag. Von Irland und Schottland zurückgekehrt, beschäftigte er sich ausschliesslich nur noch mit geistlicher Musik und schuf 1743 den Samson, 1744 Semele, Susanna, Joseph und die übrigen monumentalen Werke bis 1751. Ausser ihm waren auf dem Oratoriengebiete noch fruchtbar Dr. Arne, Stanley, Dr. Worgan, Giardini, Smith, de Fesch, Dr. Greene und Dr. Arnold. Keinem von ihnen jedoch gelang es, mit seinen zum Theil sehr achtungswerthen Werken in einer auch nur annähernd erfolgreichen Art von Mit- und Nachwelt bewundert zu werden. Dr. Greene stand damals an der Spitze der Cathedral-Musik und des königl. Orchesters, Arne und Boyce betrachteten sich als Nebenbuhler und standen einer dem andern fortwährend an den Theatern im Wege, besonders im Drury-lane. Arne war zudem sehr ehrgeizig und betrachtete Händel immer als einen Tyrannen und Usurpator, gegen welchen er sich auch, wo es anging, auflehnte, freilich ohne Erfolg, »ein Marsyas gegen Apollo« sagt Burney ziemlich streng. Die Oratorienzeit brachte eine neue Concertära herauf. Im neuerbauten Concert-Etablissement »Ranelagh« war Chr. Festing (gest. 1752) erster Dirigent, auch Vorgeiger. Die Aufführungen fanden am Morgen statt, und Chöre aus Oratorien beschlossenen dieselben. Sir John Barnard kam beim Magistrate um Abschaffung dieser Morgen-Concerte ein, weil die jungen Kaufleute aus der City erweislich dadurch abgehalten würden, ihren Geschäften nachzugehen. Diese Petition hatte Erfolg, und die Concerte mussten auf den Abend verlegt werden. Alle grösseren Concertsäle übrigens erhielten von damals an Orgeln. Der erste Orgelspieler im »Ranelagh« war Keeble, der zweite Butler; Caporale war der Lieblingsvioloncellist des Publikums und Millar der beste Fagottbläser. — So war der Musikzustand in London im J. 1749, als der grosse Geiger Giardini in England ankam. Derselbe behielt vorläufig die Oberhand dem öffentlichen Interesse gegenüber, bis die immer zahlreicher herbeiströmenden deutschen Künstler und deren prächtige Leistungen ein teutonisches Interesse hervorriefen und eine Art germanischer Körperschaft begründeten, welche letztere ziemlich heftig und nicht ganz gerechtfertigt Giardini und seiner römischen Legion Opposition machte. Die Privat-Concerte in den Häusern der Reichen, wie sie später gäng und gäbe wurden, kamen nun auch allmählig auf die Tagesordnung. Das erste fand bei Lady Brown statt unter Oberaufsicht von Count St. Germain. Diese Frau war eine beharrliche Gegnerin Händels und protegirte nur ausländische Musiker, welche den neuen italienischen Styl cultivirten. Sie scheute sich nicht, ihre Fenster in Gefahr zu bringen, da sie Sonntag Abends die Aufführungen abhalten liess. Auch im Hause der Mrs. Fox-Lane, später Lady Bingley, fanden bemerkenswerthe Akademien statt. Diese Dame war die specielle Patronin Giardini's. Mrs. Lane spielte das Harpsichord, ebenso die Ladies Edgecumbe und Milbank mit grossem Geschick; Lady Rockingham, die Dowager Lady Carlisle, und Miss Pelham, Schülerinnen von Giardini, sowie Signor Mingotti waren die Sänger. Die Benefiz-Concerte von Giardini und von Mingotti wurden in Folge solcher Connexionen von der hohen Welt ausserordentlich frequentirt. — Ueber die übrigen Virtuosen und Tonkünstler ist nur wenig noch zu berichten. Lampe, der geniale Componist, verliess 1749 London, verweilte fast zwei Jahre in Dublin und ging Ende 1750 nach Edinburg, wo ihn im Juli 1751 der Tod im Alter von 59 Jahren ereilte. Pasquali, ein vorzüglicher Violinspieler, war 1743 nach England gekommen, siedelte jedoch 1753 nach Edinburg über, woselbst er, als Künstler und Mensch sehr geachtet, bis zu seinem Tode, im J. 1757, wirkte. Dr. Samuel Howard war bei den Dilettanten niedrigster Ordnung wegen seiner Balladen überaus beliebt. Als rechtschaffener Engländer zog er die Schreibweise seines Vaterlandes allen anderen Musikstilen vor und war fest überzeugt, dass seine Gesänge die besten in ihrer Art wären. De Fesch, welcher schon um 1730 von Deutschland nach England gekommen, war ein guter Contrapunktist und fleissiger Componist, aber seine Schöpfungen galten mit Recht meistens für

trocken und uninteressant. Wiedemann endlich, seit etwa 1726 in England, war Solobläser auf der German-flute und überhaupt ein guter Musiker.

Im J. 1762 fiel es Arne ein, seinen bisherigen Compositionsstyl, mit welchem er so trefflich noch den »Comus« gesetzt hatte, zu ändern und das ganze Königreich von da an mit solchen Gesängen zu beschenken, die dem modernisirten Geschmack des nationalen Ohres entsprachen. Wollte man seine Hauptwerke analysiren, so würden dieselben weder englisch noch italienisch erscheinen, wohl aber als ein liebliches Gemisch von italienischen, englischen und schottischen Musikingredienzien; viele seiner Balladen klingen stark an schottische Nationalweisen an. Unter den nationalen Componisten wird er immerhin eine hohe Stellung behaupten, denn seit Purcell's Tode gab es keinen Anderen, der sich eine so grosse Achtung als Künstler verschafft hätte. Von 150 musikalischen Stücken, welche in einem Zeitraum von 40 Jahren über die Nationalbühnen gegangen, waren allein 30 von ihm componirt worden. — Im J. 1763 war es das englische Pasticcio »*Burletta of Love in a Village*« und 1765 »*The summer's Tale*«, welche den vollständig italienisirten Geschmack der Zeit bekundeten. Die »*Duenna*«, ein anderes englisches Pasticcio, kam 1775 dazu, und Dr. Arnold, Dibdin und Shield erklärten sich offen für die neueste Richtung, so dass sie nicht anstanden, dieselbe anzunehmen und unter ihrem Einflusse zu schreiben. Dadurch wurde entschieden wenigstens die Gesangsbildung der einheimischen Künstler gehoben. Bis zur Zeit, wo sich die erste italienische Oper in England einbürgerte, hatte man nämlich äusserst geringe Ansprüche an die Sänger erhoben und nur Stimme und Gehör verlangt. Geräume Zeit nachher noch würdigte man den feineren Vortrag so wenig, dass die italienischen Sänger, wie Nicolini, Senesino, Bernacchi u. s. w., zu ihrem Erstaunen keinen Einfluss auf die Geschmacksrichtung ausübten. Der Umschwung in dieser Beziehung trat erst ein, als Dr. Arne's Compositionen und Anleitungen die englischen Lieder und Gesänge nach Muster des bel canto merklich verfeinerten. Das Pasticcio der englischen Oper, sowie die Instructionen von Tedeschini, Cocchi, Vento und Giardini, welche eigens dazu engagirt waren, Bühnensänger heranzuziehen, traten hinzu, und Tenducci's Auftreten endlich in »*Artaxerxes*« trug vollends dazu bei, den Geschmack des Publikums in eine bessere Bahn zu leiten, so dass Jeder, der Stimme und Gehör hatte, sich diese Art zu singen anzueignen suchte. Das Urtheil über Gesang und Sänger zeigte innerhalb von 30 Jahren genau den Unterschied, wie die Sitten civilisirter Völker verglichen mit denen von Wilden. — Um 1763 absorbirten Christ. Bach und Abel fast alles Interesse. Sie eröffneten eine Concert-Subscription, und die besten Künstler Londons liessen sich in das Orchester einreihen, in Folge dessen diese Concerte ununterbrochen volle 20 Jahre sich mit grossem Erfolg zu behaupten vermochten und erst durch die ähnlich organisirten sogenannten »*Professional-Concertes*«, die auf noch grössere Abwechslung bedacht waren, verdrängt wurden. Fischer, Cramer, Croadil, Cervetto und andere vorzügliche Künstler stellten ihren Ruf in jenen Concerten fest und stiegen immer höher in der Gunst des Publikums. Trotzdem die Unterricht ertheilenden Virtuosen sich mehrten, sah man noch immer das Ausland als die hohe Schule der Ausbildung in der Musik an, im Instrumentalzweige besonders Deutschland. Der Earl of Kelly z. B., vielleicht der begabteste Dilettant seiner Zeit, konnte (wie Pinto mittheilt), bevor er nach Deutschland reiste, kaum seine Geige stimmen. In Mannheim studirte er bei Stamitz Composition und übte das Violinspiel mit solchem Erfolge, dass er nach seiner Zurückkunft unter die besten Künstler des Landes gerechnet werden durfte. Auf dem Violoncello thaten sich als einheimische Concertspieler Gordon und Paxton hervor. Einen bedeutenden Einfluss als eminenter Musiker und als letzter Virtuose auf der Viola da Gamba durch sein unnachahmlich gesangreiches Spiel übte der eben erwähnte Abel aus, der als Kammermusiker in dem neu errichteten Orchester der Königin mit 200 £ angestellt war. Er wurde das

Vorbild aller jungen Künstler auf Saiteninstrumenten und Barthelemon, Cervetto, Cramer und Crosdil zählen zu seinen begeisterten Anhängern und Trägern seiner Schule. — Im J. 1785 erschien der berühmte Violinspieler Lolli in England, liess sich aber ziemlich selten öffentlich hören. Seine Compositionen und deren Ausführung durch ihn selbst waren so excentrisch, dass die meisten seiner Zuhörer ihn für wahnsinnig hielten. Jedoch war sein Ausdruck im seriösen Styl mitunter hochbedeutend. — Mrs. Billington, welche sich in ihrer frühesten Jugend als eine bedeutende angehende Pianofortespielerin gezeigt hatte, verwandelte sich 1786 ganz unerwartet zu einer reizend fesselnden Sängerin. Tasteninstrumente übrigens wurden schon damals vielleicht in keinem Lande der Erde, selbst von Dilettanten, besser gespielt, als zu dieser Zeit in England. Burney, Clementi, Cramer jun., Miss Guest, Hülmandel, die zwei Wesley's, Samuel Schröder und viele andere dürfen als die hervorragendsten Vertreter dieser Specialität angesehen werden. Als Oboebläser standen in dieser Zeitperiode Fischer, die Parks und Patria obenan; auf der German-flute Florio, Graef und Tacet; als Violoncellisten Cervetto und Crosdil; als Fagottisten Baumgarten und Parkinson; als Clarinettist Mahon. Baumgarten, der Vorgeiger im Covent-garden-Theater, war so lange in England, dass sein Verdienst seinen deutschen Landsleuten völlig unbekannt war. Ausser seinen tüchtigen Leistungen auf der Violine und Orgel verdienen seine Instrumental-Compositionen ehrend hervorgehoben zu werden. — Die Musikübung zu regeln und zu stärken, entstanden nun immer mehr wohlthuirte Vereine, welche den grössten Einfluss auf das Kunstleben und den Kunstsinn der Bevölkerung ausübten. Nur die berühmtesten des 18. Jahrhunderts seien hier genannt. Der Catch-Club, d. i. die Fugen- oder Rundgesang-Gesellschaft, wurde im J. 1762 vom Grafen von Eglington, Earl of March (später Herzog von Queensberry) errichtet. Der Geist und die edle Gesinnung dieser würdigen Gesellschaft verbesserte nicht nur die Art der Ausführung der Fugen, Kanons und Rundgesänge der alten Meister, sondern wirkte auch productiv belebend auf unzählige neue Compositionen dieser Art. Von der Gesellschaft der Professional-Concerte, denen man Haydn's wiederholten Besuch in England seit 1790 verdankt, war schon die Rede. Die Errichtung der »*Concerts of ancient musica*« geschah 1776 auf das eifrige Betreiben des Earl von Sandwich hin. Seit 1785 frequentirte die königliche Familie die Concerte dieses Vereins und gab denselben dadurch einen noch grösseren Aufschwung. Die Werke dahingeschiedener ehrwürdiger Meister, so namentlich die Purcell's und Händel's, wurden dort von einem ausgesuchten Orchester mit solcher Vollkommenheit und Energie ausgeführt, wie sie die Autoren selbst höchstens geahnt, niemals aber gehört hatten. Eine Institution, gleich ehrenwerth für den, dem sie gilt, wie für die englische Nation, sind die mit einer ausgesuchten Sorgfalt in Scene gesetzten sogenannten *Commemorations of Händel*, die seit 1784 jährlich stattfanden und noch gegenwärtig als unübertroffen grossartige Veranstaltungen unter dem Namen Händel-Festivals bestehen, wie denn die englischen Musikfeste der Gegenwart überhaupt, was den Glanz aller mitwirkenden Mittel betrifft, auf unerreichbarer Höhe stehen. Das Lokal für jene Erinnerungsfeierlichkeiten war die Westminster-Abtei in London. Heut zu Tage, wo noch grössere Räumlichkeiten erforderlich sind, finden sie im Krystallpalaste zu Sydenham statt. Schon im J. 1787 zählte der Chor und das Orchester 806 Ausübende, wozu noch 22 Solosänger kamen, unter denen die Namen Mara, Rubinelli, Harrison und Morelli hervorstachen.

So ist es die Musikpflege und die praktische Musikausübung, die in Grossbritannien noch gegenwärtig und vielleicht für immer auf der höchsten Stufe stehen. Die grössten Tondichter fremder Nationen leihen von ihrem Glanze und Ruhme gern dem kunstsinnigen England, das sie wie seine Söhne ehrt, und das einem Haydn, C. M. von Weber, Mendelssohn, Bellini, Benedict, Spohr, Meyerbeer, Hiller, Gounod u. s. w. eine unvergesslich ehrenvolle Aufnahme

bereitet hat. Den Dirigenten und ausübenden Künstlern, an denen das Land übrigens selbst nicht arm ist, galt das Inselreich nicht minder stets als erstrebenswerthes Eldorado, und der colossale Zuwachs an fremden reproductiven Kräften und Musiklehrern hat auf diesem Boden, statt wie anderwärts verderblich zu wirken, nur dazu beigetragen, die Vervollkommnung in jedem Fache, das die ausübende Tonkunst berührt, bis auf die Spitze zu führen und auf derselben zu erhalten, ein Beweis, dass der Sinn für die Musik hier gesund und lebenskräftig ist. Die Zahl der namhaften Componisten Grossbritanniens ist eine verhältnissmässig sehr geringe, und dieser Umstand vorzüglich hat es bewirkt, dass man die Nation nicht zu den bevorzugt musikalischen rechnet. Die eigentlich englische Oper, gegenüber der bis zum gegenwärtigen Augenblicke glänzend bevorzugten italienischen Oper, pflegten bis 1834: Bishop, zugleich der populärste Tondichter aller Arten von Songs, G. H. Rodwell, J. E. Loder, John Barnett und John Thomson; und weiterhin bis zur Gegenwart: Balfe, Hatton, Wallace und von Ausländern besonders Benedict. Die Oratorien- und Cantatenschöpfung regte seit Händel immer die begabtesten productiven Kräfte an. Hier sowie auf den anderen Gebieten der Kirchen-, Concert- und Kammermusik sind zu nennen: George Perry, E. Murdie, John Hullah, Horsley, Onslow, Sterndale Bennet, H. H. Pierson, Macfarren, W. F. Taylor, Henry Smart, H. Leslie, Oakley, Cowen, Will. Calcott, Steph. Glover, Arth. Sullivan, G. A. Osborne, Barnby, H. Gadsby u. s. w. Solo- und Chorgesang sind stets mit Fleiss und Ausdauer betrieben worden und weisen sehr bedeutende Resultate auf, wie sie ganz besonders, abgesehen von den Aufführungen der berühmten Singakademien Londons, auf den regelmässigen Musikfesten grossartigsten Maassstabes in Birmingham, Bradford, Gloucester, Lancaster, Leeds, Manchester, Norwich, Plymouth u. s. w. hervortreten. Um die Ausbildung im Solo-Kunstgesange haben sich in neuerer Zeit die in London habilitirten ausländischen Gesanglehrer Lablache, Manuel Garcia und Panofka grosse Verdienste erworben. Unter die vorzüglichsten englischen Sänger werden gerechnet: die Herren Braham, Fawcett, Harrison, Santley, Patey, Cummings, Rigby, Lane, Ainsworth, Castle. Der Sängerringen ist Legion, weshalb nur aufgeführt seien: Miss Paton, Miss Byron, Miss Hayes, Miss Salmer, Mstr. Anna Bishop, Miss Rafter, Miss Balfe, Miss Louisa Pyne, Miss Dolby, Clara Novello, Mstr. Lemmens-Sherington, Mstr. Parepa-Rosa, Miss Wynne, Mstr. Patey, Miss Whinery u. s. w. — Im Instrumentenspiel sind, gepflegt durch vortreffliche Anstalten, zu denen in erster Linie die 1822 unter Protektion des Königs und des vornehmen Adels gegründete, 1873 neugestaltete *Royal academy of music* in London gehört, sowie durch die besten Lehrer, nicht minder hervorragende Leistungen erzielt worden. Namentlich gelangte das Pianofortespiel, gelehrt von ausländischen Meistern, wie Clementi, J. B. Cramer und Moscheles, zu hoher Blüthe, und die Pianisten John Field, H. Litolf, Walter Bache, Edw. Dannreuther, Holmes, F. Barnett, Franklin Taylor, sowie die Pianistinnen Anderson, Dulken, Arabella Goddard und Bondy haben sich einen wohlbegründeten Virtuosenruf erworben. An Zahl stehen ihnen ausgezeichnete Orgelspieler nicht nach, als: Atwood, E. J. Hopkins, J. S. Cooper, Best, Elvey und Cusins. Auf der Harfe glänzten: Chatterton, Vater und Tochter, Parish-Alvars, John Cheshire, Aptommas, Wright etc., auf der Violine: Blagrove, Webb, Sinton, John Carodus, Doyle u. s. w. Instrumentenfabrikation, wie Alles, was zu den mechanischen Künsten gehört und wobei der berechnende Verstand vorherrscht, ist in Grossbritannien stets aufs Beste gediehen, und namentlich stand die Clavierverfertigung von jeher an der Spitze der Gattung. Die berühmtesten Pianofortebauer Londons mit zum Theil sehr altem guten Ruf sind jetzt: Broadwood, Collard, Cramer und Erard. Auch in den Orchestern findet man die schönsten und bestgearbeiteten Instrumente; die Kunstwerkstätten von Boosey, Chappell, Distin, Metzler u. s. w. in London cultiviren gegenwärtig, von der mächtigen Kirchen- und Concertorgel an, die übrigen Fabrikationszweige. So wirkt Alles

zusammen, um die Leistungen der zahlreichen Musikvereine, deren Ruf zum Theil noch aus dem 18. Jahrhundert stammt, zu hochbedeutenden zu stempeln. Als Dirigenten solcher Vereine haben sich neuerdings hervorgethan: Alfr. Mellon, Wylde, Hullah, J. Ella, Grove, G. Mount u. s. w. Gigantische Vereinigungen bis zu 3000 Sängern und Instrumentalisten kommen nur in England, vorzüglich bei den Erinnerungsfesten an Händel vor, und was auch immer für eine Meinung über den letzten Zweck derartiger Monstreaufführungen und deren direkten oder indirekten Einfluss auf die Kunst die Oberhand behalten mag, der Erfolg muss unter allen Umständen als beispielloos anerkannt werden. Dass aber, wo einmal der Hunger des Publikums auf musikalische Schauspiele von so riesigem Maassstabe gereizt worden ist, etwas dieser Art periodisch immer wieder aufgethan werden muss, um ihn zu stillen, das leuchtet ein. Gerade wie in den Spektakel-Opern der königl. italienischen Oper zu London, wird auch hierin jede folgende Darstellung ihre unmittelbare Vorgängerin an Massen und Pracht übertreffen müssen, wenn nicht ein Misslingen voraussetzen sein soll. Das jeweilige Schwanken der Massen, der Mangel an Stetigkeit, der noch häufigere Mangel an Feinheit der Ausführung, die unter solchen Verhältnissen unmöglich ist, und das gänzliche Untergehen aller zarteren Instrumentation in das furchtbare Klangmeer werden nur aufgehoben durch die Grossartigkeit und Erhabenheit, die jedes Ohr in Erstaunen setzt und die Seele mit Bewunderung über die Macht der Musik füllt.

E. Eberwein.

Gross-Contrabassgeige nennt man zum Unterschiede vom heutigen viersaitigen (oder dreisaitigen) den alten fünfsaitigen Contrabass. — Grosse Bassgeige, s. Contrabass (Contraviolon).

Gross-Gedacktbass ist der Name einer 10metrigen Pedalstimme, deren Pfeifen aus Kiefern- oder Eichenholz gefertigt werden. Ueber Bauart und sonstige Eigenheiten dieses Orgelregisters gilt dasselbe, was über Gedacktbass (s. d.) gesagt ist. — **Gross-Hohlflöte**, eine Pedalhohlflöte 2,5 Meter in der Orgel. — **Gross-Mixtur** heisst a) der ganze, noch nicht durch Register getrennte, daher stets zusammen ansprechende Hintersatz der alten Orgeln, oft aus dreissig bis vierzig Pfeifen bestehend. S. Principal und Orgel. b) Die grossen, 10-, 12- bis 20fach besetzten Mixturen in den älteren Orgeln. — **Gross-Octav**, die Octav 2,5 Meter, auch Aequalprincipal oder Kleinprincipal im Verhältniss zum Gross-Principal 5 Meter. — **Gross-Principalwerk** nennt man eine in manchen Orgelwerken disponirte Orgelabtheilung, die alle Principalstimmen: 5, 2,5, 1,67 bis 0,3metrige vereinigt. Gross-Principal für sich ist der Principal 5 Meter. — **Gross-Quinte** heisst eine Quintstimme in der Orgel, die stets dem Erscheinen derselben als Aliquotton (s. d.) in der Natur gemäss disponirt wird. In einem Manuale, das, nach der Regel gebaut, als grösste eine 2,5metrige Principalstimme besitzt, findet man deshalb eine 0,8 Meter-grosse Quinte. Giebt man jedoch dem Manual eine 5metrige sogenannte Gross-Principalstimme, so setzt man, falls das Werk sonst noch viele starke Stimmen besitzt, zur Deckung derselben eine 1,67metrige Quinte, welche dann den Namen G. erhält. — **Gross-Regal**, ein Regal 2,5 Meterton. — **Gross-Schwiegel**, der Schwiegelbass zu 2,5 Meter. — **Grossuntersatz**, ein Name, den man öfter in älteren Orgeln für eine 10metrige gedeckte Flötenstimme im Pedal angewandt findet, deren Mensur wie Intonation durchaus nicht gleichartig erstrebt worden ist. 2.

Grosse, Name mehrerer auf dem Gebiete der Tonkunst bekannt gewordener deutscher Männer. 1) Bernhard Sebastian G., um die Mitte des 18. Jahrhunderts Prediger in Ilmenau, ist der Verfasser einer Schrift, betitelt: »Die heiligen Verrichtungen in dem Hause des Herrn bei der neuen Orgel in der Ilmenauischen Stadtkirche mit einer kurzgefassten Orgelgeschichte« (Eisenach, 1765). — 2) Gottfried G., geboren zu Bardeleben bei Magdeburg am 12. Febr. 1745, gestorben als Prediger zu Wolmirsleben, veröffentlichte im vierten

Stücke dritten Bandes von Rosewitz' »Gedanken zur Verbesserung der öffentlichen Erziehung« (1782) eine Abhandlung über die Frage: »Inwiefern kann die Erlernung der Musik etwas zur sittlichen und gelehrten Erziehung beitragen?« — 3) Johann G., zu Anfange des 17. Jahrhunderts Gymnasial-Professor zu Halle a. S., gab eine Schrift: »*Miscella problemata de musica*« (Halle, 1638) in den Druck. — 4) Johann F. Grosse, Organist zu Klosterbergen bei Magdeburg, gab 1783 in Leipzig sechs Claviersonaten heraus, und soll auch als Lehrer der Musik sich eines achtbaren Rufes erfreut haben. Noch 1802 erschienen von ihm zu Magdeburg »Stunden der Erholung, am Clavier verlebt«. — 5) Johann Heinrich G., Organist zu Glaucha in Halle, gab ein Werk »Melodeyen sowohl alter als neuer Lieder« etc. (Halle, 1798) heraus, das 609 Weisen bietet. Dies Choralbuch ist eigentlich nur ein Abdruck der im Freylinghausen'schen Gesangbuche enthaltenen Melodien. — 6) Johann Wilhelm G., um 1790 Organist zu Kahla im Sachsen-Altenburg'schen, componirte u. A. sechs Choralvorspiele für die Orgel, die 1787 in Rudolstadt erschienen.

Grosse, Samuel Dietrich, vorzüglicher deutscher Violinvirtuose, geboren 1757 zu Berlin, erhielt seine höhere Ausbildung auf der Violine durch Lolli und kam (vor 1779) in die Kapelle des kunstsinnigen Prinzen Friedrich Wilhelm, nachmaligen Königs von Preussen. Im J. 1780 unternahm er eine überaus erfolgreiche Kunstreise nach Paris, von der er 1782 zurückkehrte und sein Ansehen in Berlin begründete. Ein Jahr später gab er sein erstes Violinconcert heraus, das in Paris bereits allgemeinen Beifall gefunden hatte. Ebenso wurde von ihm französisch die komische Oper »*Le retour désiré*« zur Aufführung gebracht und 1786 in Potsdam eine auf die französische Colonie componirte Jubiläumscantate. Nach dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's II. 1786 kam er mit in die königl. Kapelle, starb aber schon 1789 an einem Zehrfeiber. Von seinen Compositionen für Violine sind in Berlin drei Concerte, eine Sinfonie concertante, sechs Duos mit Bratsche und drei Streichtrios als op. 1 bis 4 erschienen.

Grosse Cadenz, der Ganzschluss.

Grosse Diesis ist der Name eines Hilfs- und Temperatur-Intervalls (s. d.), das nur in der mathematischen Klanglehre in Gebrauch ist; dasselbe wird durch die Proportion 648:625 dargestellt und ist zweiunddreissig pythagoräischen Komma's oder dem didymischen Komma (81:80) und der kleinen Diesis (128:125) zusammengenommen gleich. Letztere ist nur so gross wie einundzwanzig pythagoräische Komma's. Mehr über die G., sowie über die frühere und heutige Anwendung dieses Kunstausdruckes bietet der Artikel Diesis (s. d.).

O.

Grosse Octave nennt man alle Klänge unseres Tonreiches, welche durch grosse Buchstaben notirt werden. Dies sind alle die in der abendländischen Kunst angewandten Töne, welche innerhalb der Klangregion liegen, die durch die Töne, welche durch ungefähr 65,625 Schwingungen in einer Secunde und durch ungefähr 131,25 in der gleichen Zeit erzeugt werden, begrenzt ist.

O.

Grosse Secunde ist ein dissonirendes Intervall, dessen Grösse, genau genommen, nicht immer eine gleiche ist (s. Ganzton), das aber, oberflächlich ausgedrückt, stets aus zwei Halbtönen besteht. In solcher Auffassung kann man also wohl behaupten, dass alle G. gleich sind. In der diatonischen Folge von *C-dur* giebt es sonach fünf G., nämlich: *C—D*, *D—E*, *F—G*, *G—A* und *A—H*, während nur zwei kleine: *E—F* und *H—c* darin vorkommen. Ueber die harmonische Wirkung sehe man den Artikel: Consonanzen und Dissonanzen nach.

O.

Grosse Septime nennt man das Intervall zwischen der ersten und siebenten Stufe der diatonischen Durleiter; in *C-dur* also *C—h*. Dasselbe besteht aus fünf Ganztönen und einem grossen Halbton (s. d.) und wird durch die Proportion 15:8 dargestellt. Ueber die Eigenheit dieses Intervalls in Zusam-

menklängen bietet der Artikel Consonanzen und Dissonanzen das Nothwendige. 0.

Grosse Sexte ist ein Intervall, das sechs diatonische Stufen der Tonleiter umschliesst, die vier Ganztöne und einen grossen Halbton vertreten. Dies Intervall ist eine Consonanz und wird dessen Eigenheit als solche in den Artikeln »Consonanz und Dissonanz« und »Harmonie« näher erörtert. Die G. wird stets durch die Proportion 5:3 dargestellt. 0.

Grosse Terz (latein.: *Ditonus*), ist ein Intervall, das aus drei diatonischen Stufen, d. h. aus zwei Ganztönen besteht; die mathematische Darstellung desselben geschieht durch das Verhältniss 5:4. Sie ist zudem dasjenige Intervall, in dem die Klänge in der Unterquinte beider im abendländischen Tonsystem nur herrschenden Tongattungen, Dur (s. d.) und Moll (s. d.), verschieden sind, weshalb man sie als das den Durcharakter besonders kennzeichnende Intervall betrachtet. Die consonirenden Eigenthümlichkeiten der G. sind in dem Artikel Consonanz und Dissonanz ausführlicher besprochen. 0.

Grosse Tonart hört man zuweilen die Durtonart nach der ihr eigenen grossen Terz nennen; jedoch ist diese Bezeichnung nicht zu empfehlen, da nur die Vereinfachung der Fachsprache die schnellste Förderung in der Sachkenntniss verheisst. 0.

Grosser Basspommer (ital.: *Bombardone*) hiess ein jetzt veraltetes Blasinstrument, das in dem Artikel Bombard (s. d.) näher beschrieben ist. Jener Beschreibung sei hier ergänzend hinzugefügt, dass dies Tonwerkzeug mittelst eines *Ess* (s. d.) wie das Fagott (s. d.) intonirt wurde und einen Tonumfang von *F*₁ bis *f* besass. 2.

Grosser Dreiklang wird der aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte bestehende Accord genannt. S. Dreiklang.

Grosser Ganzton. Von den durch die mathematische Klanglehre in der abendländischen Kunst festgestellten Intervallen kennt man der oberflächlichen Bezeichnung ihrer Grösse nach zwei Gattungen: Ganz- und Halbtöne, und in jeder dieser Gattungen im allgemeinen wieder zwei Arten, grosse und kleine benannt. Letztere Bezeichnungen erhalten dieselben je nach dem Grössenverhältniss ihrer sie darstellenden Proportionen zu einander. Da nun die Ganztöne der diatonischen Folge theilweise durch die Proportion 9:8, theilweise durch das Verhältniss 10:9 dargestellt werden müssen, so sieht man durch Vergleichung der Verhältnisse (s. d.), dass nur Intervallen von erst-erwähnter Grösse die Benennung G. zufallen kann. Derartig sind nun in der Durfolge die Intervalle von der ersten zur zweiten, von der vierten zur fünften und von der sechsten zur siebenten Stufe (in der *C-durleiter* also die Fortschreitungen von *C—D*, *F—G* und *A—H*), welche auch in der That bei genauerer Bezeichnung G. genannt werden, im Gegensatze zu den Intervallen, welche die zweite und dritte, und die fünfte und sechste Stufe (in *C-dur* also die Töne *D—E* und *G—A*) bilden, die kleine Ganztöne geheissen werden. Die G. unterscheidet jeder mit feinem Gehör Begabte genau, trotzdem der Unterschied zwischen beiden Ganztonarten nur ein geringer ist. Der G. besteht nämlich aus $10:9 + 81:80 = 9:8$, siehe Addition der Verhältnisse, d. h. aus dem kleinen Ganzton und dem syntonischen Komma (s. d.), während der kleine Ganzton um das syntonische Komma kleiner ist. Wenn in unserer diatonischen Tonfolge sich auch nur zwei Arten der Ganztongattung vorfinden, so ist hiermit nicht die Artenzahl derselben für den praktischen Gebrauch für immer abgeschlossen, denn je nach den Anforderungen, welche eine Temperatur (s. d.) an die Entfernung der Klänge in einer Scala macht, kennt man bisher schon noch manche G., die zur Anwendung empfohlen worden sind, und jede neue Aufstellung eines Tonsystems führt neue solche im Gefolge. Da aber andere bisher empfohlene Tonsysteme bisher sich keiner allgemeineren Anerkennung erfreuten, und noch vielleicht zu erwartende heute nicht betrachtet werden können, so unterlassen wir hier jede derartige Erwägung. Nur zum

Beweise für die eben aufgestellte Behauptung sei auf eine Durchsicht des Mar-purg'schen Werkes »Versuch über die musikalische Temperatur etc.« verwiesen. Seite 58 des Werkes findet man in Ansehung des G. noch besonders folgende vier aufgezeichnet: *a*) $144:125=(9:8)+(128:125)$; *b*) $256:225=(9:8)+(2048:2025)$; *c*) $1125:1024=(9:8)+(128:125)$ und *d*) $729:640=(9:8)+(81:80)$.

Grosser Halbton wird das in der diatonischen Folge zweimal auftretende kleinere Intervall (in *C-dur*: *E—F* und *H—c*) genannt, dessen Grösse man durch die Proportion 16:15 darstellt. Derselbe entspricht in seiner Grösse der kleinen Secunde (s. d.) und unterscheidet sich von dem kleinen Halbton (s. d.), der wirklich kleinsten Klangstufe unseres praktischen Ton-systems, wie die kleine Secunde von der übermässigen Prime (s. d.), d. i. wie das Verhältniss 16:15 von dem Verhältniss 25:24.

Grosser, Henriette, geschätzte deutsche Sängerin, geboren 1818 in Berlin, wuchs in einfachen Verhältnissen bis zu ihrem 15. Jahre ohne irgend welchen Musikunterricht auf, als sie ihrer schönen Stimme wegen dem General-Intendanten Grafen von Brühl empfohlen wurde, der sie darauf hin als Choristin bei der königl. Oper anstellte und durch den Kammermusiker Beutler im Gesange ausbilden liess. Im J. 1834 trat sie zum ersten Male in kleinen Soloparthien auf; da sie aber nicht hinlängliche Beschäftigung erhielt, verliess sie 1836 die königl. Bühne und nahm ein Engagement als Primadonna in Königsberg beim Theaterdirektor Hübsch an, wo es ihr in der That bald gelang, sich auszuzeichnen. Nachdem sie 1837 auf dem Hoftheater in Berlin Gastrollen gegeben hatte, erhielt sie zu eben solchen nach Prag Einladungen, wo sie, trotzdem die gefeierte Lutzer erst kurz vorher an derselben Stelle gesungen hatte, so gefiel, dass sie als erste Sängerin dort gewonnen wurde. Ihre Stimme war damals von grossartigem Volumen und beherrschte einen Umfang vom kleinen *g* bis dreigestrichenen *d*; ihr Gesang zeichnete sich zudem durch reine Intonation und gefühlvollen Vortrag aus. Ihre besten Leistungen waren die als Donna Anna, Desdemona, Königin der Nacht, Agathe, Rezia, Anna (Weisse Dame), Camilla (*Zampa*), Zerline (*Fra Diavolo*) u. s. w. Um 1850 verliess sie Prag, gastirte in Dresden und zog sich daselbst in das Privatleben zurück. Sie sang noch einmal 1855 in einem Concerte des Gustav Adolph-Vereins zu Berlin, wohin sie auch später übersiedelte und wo sie noch jetzt in Zurückgezogenheit lebt.

Grosser, Joseph Aloys, guter deutscher Orgelspieler und vielseitig und gründlich gebildeter Tonkünstler, war ein Schüler des Organisten Otto in Grätz und starb als langjähriger Cantor zu Warmbrunn in Schlesien im April 1821. — Sein Sohn Johann Emanuel G., geboren am 30. Jan. 1799 zu Warmbrunn, war musikalisch in vorzüglicher Art beanlagt und wurde von seinem Vater auf's Sorgfältigste unterrichtet. Um sich dem Schulfache zu widmen, ging er nach Breslau, wurde 1821 als zweiter Lehrer nach Warmbrunn zurückberufen und ein Jahr später als Cantor und Organist nach Friedberg am Queis versetzt. Hier erwarb er sich trotz eines nur kurzen Aufenthaltes grosse musikalische Verdienste, theils durch die Gründung von stehenden Winterconcerten, theils durch sein treffliches Orgelspiel, nach dem sich viele junge Talente bildeten. Im J. 1823 kam er als Organist an die katholische Stadt-Pfarrkirche nach Hirschberg und endlich 1826 als Rector nach Polkwitz. Er hat eine grosse Menge von Messen, Offertorien, Graduale's, Begräbnissliedern, sowie von Variationen, Tänzen für Pianoforte u. dgl. m. componirt; auch gab er ein musikalisches Wochenblatt und endlich Biographien von Haydn, Mozart und Seb. Bach heraus, die nicht ohne Interesse, aber ohne Belang sind.

Grosses Hallelujah nennen die Juden die Psalme 113 bis 117, weil darin besondere Wohlthaten Gottes gegen das jüdische Volk gepriesen werden.

Dieser Lobgesang wird in den Synagogen am Passah- und Laubhüttenfeste abgesungen.

Grosses Limma nennt man in der mathematischen Klanglehre ein kleines Intervall, das entweder als Unterschied zwischen der kleinen Terz und dem kleinen Ganzton oder dem grossen Ganzton und dem kleinen Halbton angesehen werden kann. Beider Unterschied ist nämlich gleich gross und wird durch das Verhältniss 27:25 dargestellt, welcher Unterschied ebenfalls gleich ist der Summe von dem grössern Halbton (16:15) und dem syntonischen Komma (81:80). Das Verhältniss des G. zum kleinen, darzustellen durch die Proportion 135:128, wie sonst Bemerkenswerthes über das G. bietet der Artikel Limma (s. d.).

2.

Grosses Orchester ist die Bezeichnung des für die moderne grosse Oper und die Sinfonie erforderlichen Instrumentenensembles, worin neben dem vollständigen Chore der Bogeninstrumente (Violine I und II, Viola, Violoncello und Contrabass) alle gewöhnlichen Gruppen der Holzblasinstrumente, desgleichen die Messinginstrumente in mehr Gattungen und zahlreicher besetzt als im kleinen Orchester, zur Verwendung kommen. Der Holzbläserchor besteht im Allgemeinen aus je zwei Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotten, wozu unter Umständen noch ein dritter Bläser, um die Genannten abzulösen, eine Piccoloflöte und auch wohl ein Contrafagott kommen; der Messinginstrumentenchor aus zwei (resp. vier) Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen und einer Basstuba (Ophycleide). Ferner gehören zwei Pauken dazu. Das Orchester der Grossen Oper insbesondere nimmt noch ausserdem mitunter die Harfe und mehrere andere Holzblasinstrumente (als Bassethorn, englisch Horn, Bassclarinette) und ebenso noch verschiedene andere Gattungen von Blech- und Schlaginstrumenten (ital.: *Banda*) in Anspruch.

Grossi. Verschiedene Italiener dieses Namens haben sich in der Musikwelt einen Namen gemacht. — **Andrea G.** hiess ein Violinist und Tonsetzer, der 1725 in Diensten des Herzogs von Mantua stand und von dessen Werken mehrere gedruckt sind. Noch bekannt ist nur sein op. 3 (Bologna, 1696), das zwölf Sonaten für 2, 3, 4 und 5 Instrumente (Violinen) enthält. — **Antonio Alfonso G.**, aus Cremona gebürtig, war ums Jahr 1690 in Italien als berühmter Sänger bekannt. — **Carlo G.**, verdienstvoller Sänger, Dichter und Componist der venetischen Schule, lebte Ende des 17. Jahrhunderts zu Venedig. Von seinen Werken wurden daselbst die auch von ihm selbst gedichteten Opern »*Giocaste, regina d'Armenia*« (1676), »*Il Nicomede in Britania*« (1677) und »*Artaserse*« (1669) aufgeführt. — **Giovanni Francesco G.** veränderte seinen Namen in Siface (s. d.) und hat sich unter dem letzteren einen grossen Ruf erworben. — Noch sei bemerkt, dass die Leipziger musikalische Zeitschrift Jahrg. II. S. 348 eines Tonkünstlers G. erwähnt, der ums Jahr 1800 in Italien zu den vorzüglichsten Componisten gezählt wurde. Vielleicht ist damit der weiter unten folgende Gaetano G. gemeint.

†

Grossi, Gaetano, berühmter Fagottist, zu Mailand geboren, wurde 1782 Kammermusiker des Herzogs von Parma, kehrte aber nach dem Tode des Herzogs Ferdinand nach Mailand zurück, wo er am 14. Febr. 1807 starb. Mehrere Compositionen von ihm für sein Instrument sind Manuscript geblieben. — Seine Tochter, **Rosalinda G.**, geboren zu Parma 1782, war eine vortreffliche Opernsängerin. Den ersten Unterricht genoss sie bei Giuseppe Colla und vervollkommnete sich noch unter Fortunato's und Paer's Leitung. Sie verheirathete sich mit dem Violinisten Prospero Silva und glänzte auf den ersten Bühnen Italiens, besonders in Mailand und Venedig. Leider starb sie in vollster Jugendblüthe schon 1804 zu Mailand.

Grossi, Gennaro, intelligenter italienischer Musikliebhaber, war Advocat in Neapel und veröffentlichte ein Werk: »*Le belli arti, opuscoli storici musicali*« (Neapel, 1820).

Grossmann. 1) Ein Instrumentalcomponist, dessen Vornamen unbekannt sind, lebte wahrscheinlich zu Wien. Traeg's Katalog vom J. 1799 weist von ihm drei Quartette für zwei Clarinetten, Viola und Bass auf, die jedoch nur im Manuscript vorhanden waren. — 2) Burkhard G., von Beruf fürstl. sächsischer Einnehmer zu Jena und Burgau im Anfange des 17. Jahrhunderts, machte sich um die Musik verdient durch die Herausgabe einer Sammlung von Tonwerken sächsischer Componisten, 43 an der Zahl, die den Titel »Angst der Höllen und Friede der Seelen« (Jena, 1623) führte; dieselbe enthielt nur Compositionen des 116. Psalm, für drei bis fünf Stimmen sehr künstlich eingerichtet. — 3) Johann Franz G. hiess ein berühmter Orgelbauer, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Patschkau lebte und u. A. 1754 zu Münsterberg ein Werk mit 25 klingenden Stimmen, zwei Manualen und Pedal baute. — 4) Friederike G., deutsche Sängerin und Schauspielerin, s. Unzelmann.

†

Grothead, Robert, englischer Gelehrter des 13. Jahrhunderts, geboren von armen Eltern zu Suffolk, studirte in Oxford und Paris und starb als Bischof zu Lincoln am 9. Octbr. 1253. Er hat u. A. Commentare zu der *Musica et arithmetica* des Boethius geschrieben. Vgl. Hawkins, *Hist. of music vol. II* p. 83.

†

Grotekord, Elias, Organist aus Halberstadt, hiess nach Werkmeister's Org. Gruning. rediv. §. 11 der 27. von den 53 zur Prüfung des Orgelwerks zu Grüningen 1596 berufenen Sachverständigen.

†

Grotesk (vom ital. *grottesco*), d. i. abenteuerlich, phantastisch, ein von der Malerei auch in die Musik übergegangener Kunstausdruck, bedeutet eine launenhafte Ausmalung oder witzige Zusammenstellung scheinbar widersinniger Gegenstände. In ersterer Beziehung artet das Groteske leicht in das Bizarre, Widersinnige einer ungezügelter Phantasie aus und wird demnach eine Art von Zerrbild; in letzterer, wo es mit Absicht und Freiheit dargestellt wird, gehört es zur Gattung des Komischen und zwar des niedern Komischen. Obgleich das Groteske noch weniger als das Komische durch die Musik allein darstellbar ist, so können doch groteske Scenen, vorzüglich in der dramatischen Komik und in der theatralischen Tanzkunst, durch die Musik wesentlich unterstützt und gehoben werden. Auf solche Scenen spekulirt daher hauptsächlich einestheils die romantische, anderentheils die Buffooper.

Grothe, Heinrich, deutscher Tonkünstler, geboren am 26. Jan. 1796 zu Berlin, verlor 1804 durch einen unglücklichen Fall das Augenlicht und bildete sich auf der Berliner Blindenanstalt bei H. Griebel so erfolgreich zum Pianisten aus, dass er sich mit Beifall öffentlich hören lassen und 1817 als Clavierlehrer dieses Instituts angestellt werden konnte. Als solcher erfand er einen mit Nutzen zur Verwendung gekommenen Notensatzkasten zum Unterrichten der Blinden in der Musik nach Logier's System. Im J. 1821 unternahm er eine Kunstreise durch das mittlere Deutschland, starb aber schon am 12. Jan. 1826 zu Berlin.

Grotius, Hugo, oder de Groot, einer der vielseitigsten Gelehrten, geboren am 10. April 1583 zu Delft und nach einem sehr romantischen und bewegten Leben am 18. Aug. 1645 zu Rostock gestorben, hat auch einige die Musik betreffende Schriften hinterlassen. In seinem 15. Jahre, als er die juristische Doctorwürde erhielt, schrieb er zu Paris Anmerkungen zum *Martianus Capella*. Ferner finden sich in seinen *Annotationes in vet. et nov. testamentum et in decalogum* viele Auseinandersetzungen über fremde und eigene Anschauungen der hebräischen Musik. Vgl. Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1790.

†

Grotte, Nicolas de la, als der geschickteste französische Orgel- und Spinettspieler seiner Zeit gerühmt, lebte um 1583 als Kammerorganist und Kammerdiener König Heinrichs III. zu Paris. Er hat Ronsard's, Bayf's, Desportes', Sillac's und Anderer Chansons vierstimmig gesetzt (Paris, 1570 bei Adrian

le Roy) und ausserdem 3-, 4-, 5- und 6stimmige Airs und Chansons (Paris, 1583 bei Jean Cavellat) herausgegeben. Vgl. Verdier Bfbl. †

Grotz, Dionys, gegen Ende des 18. Jahrhunderts Organist und Componist im Stifte Varnbach in Baiern, hat deutsche Gesänge zur Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung der Orgel, 2 Violinen, Altviola, 2 Waldhörnern und Violone (Augsburg, 1791) veröffentlicht. †

Grua, Gasparo, italienischer Tonsetzer und Organist, lebte in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, angestellt an der Giovanni Battista-Kirche zu Monza im Mailändischen. Von ihm erschienen Messen und andere Kirchengesänge (Venedig, 1651).

Grua, Karl Louis Peter, einer der unterrichtetsten Musiker seiner Zeit, geboren 1700 zu Mailand, begann daselbst seine musikalischen Studien und vollendete dieselben bei seinem Oheim, dem weiter unten aufgeführten Wilhelm Grua. Besonders als gewandter Contrapunktist gerühmt, wurde er kurfürstl. pfälzischer Kapellmeister und dirigierte 1742, in welchem Jahre er auch die mit glänzendem Erfolge gegebene italienische Festoper »Cambise« für die Vermählung des Kurfürsten Karl Theodor schrieb, die Oper in Mannheim. In dieser Stadt starb er im J. 1775. *Duetti da camera* von ihm in Manuscript befinden sich in der königl. Bibliothek zu Dresden. — Sein Sohn, Franz Paul G., geboren am 2. Febr. 1754 zu Mannheim, erlernte bei seinem Vater Clavierspiel und Harmonielehre und setzte seine Studien beim Kapellmeister Holzbauer fort. Der Kurprinz Karl Theodor schickte ihn 1773 zur weiteren Ausbildung nach Italien, wo G. Unterricht beim Pater Martini in Bologna und bei Traëtta in Venedig nahm. Im J. 1779 kehrte er zurück und erhielt in München, wohin der pfälzische Hof übersiedelt war, den Titel eines Rathes und Kapellmeisters. Am Leben war er noch 1812. Von seinen Compositionen kennt man zahlreiche Kirchensachen, als 31 Messen, 3 Requien, 29 Offertorien, 3 Stabat mater, sodann auch Concerte für Clavier, Flöte, Clarinette u. s. w. und die italienische Oper »*Telemacco*«, 1780 in München mit grösstem Erfolge aufgeführt. — Der Oheim des zuerst Genannten, Wilhelm G., war ebenfalls in Mailand geboren und musikalisch gebildet. Nachdem er Italien bereist hatte, kam er nach Deutschland und wurde 1697 in Düsseldorf Kapellmeister. Von dort wurde er 1714 nach Mannheim berufen. Fünfstimmige Messen von ihm mit Instrumentalbegleitung sind im Druck erschienen (München, 1712).

Grube, Hermann, deutscher Mediciner, geboren zu Lübeck 1637 und gestorben im Febr. 1698 zu Hadersleben als Arzt, veröffentlichte eine Schrift, betitelt: »*Conjecturae physico-medicae de icu tarantulae et vi musices in ejus curatione*« (Frankfurt, 1679). †

Gruber, Benno, Benedictinermönch der Abtei Waldenburg, an welcher er als Musikdirektor fungirte, ist der Componist eines Stabat mater und von »*Antiphonae Marianae*« (Augsburg, 1793). Er starb im J. 1798. — Ein älterer Tonkünstler dieses Namens, Erasmus G., war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Surintendant in Regensburg und verfasste eine Vorrede zu dem 1637 daselbst erschienenen Werke »*Synopsis musica, oder kurze Anweisung, wie die Jugend kürzlich und mit geringer Mühe in der Singkunst abzurichten*« (s. Gradenthaler). — Ein Hans G., zu Simitz in Kärnthen 1693 geboren, wurde 1732 unter den Nürnberger Tonkünstlern mit Achtung genannt, in Folge dessen auch sein Porträt, in Kupfer gestochen, erschien. Sonst ist nichts weiter über ihn bekannt geblieben. Vielleicht ist er der Vater des weiter unten aufgeführten Georg Wilhelm G.

Gruber, Franz, der Componist des bisher Haydn zugeschriebenen weit verbreiteten Weihnachtsliedes »*Stille Nacht, heilige Nacht*«, war als Sohn eines armen Leinwebers am 25. Novbr. 1787 zu Hochburg im Innviertel (Oberösterreich) geboren. Für die Lehrerlaufbahn vorbereitet, kam er 1808 als Lehrer und Organist nach Arnsdorf unweit Salzburg, wo er 22 Jahre lang wirkte, bis er 1830 nach Berndorf und von dort 1835 als Stadtpfarr-Chorregent

und Organist nach Hallein berufen wurde. Er starb nach einer langen segensreichen pädagogischen Thätigkeit am 7. Juni 1863 zu Hallein. Sein beliebtes Weihnachtslied ist eine Gelegenheitscomposition, die auf Wunsch des Dichters derselben, Joseph Mohr, damaligen Hilfspriesters in Oberndorf (gestorben am 4. Decbr. 1848 als Vicar in Wagram) entstand. Beide sangen es zum ersten Male in der Christnacht 1818 mit dem Kirchenchore und mit Gitarrebegleitung in der St. Nicola-Pfarrkirche zu Oberndorf zum Entzücken der versammelten Gemeinde. — G.'s Sohn, ebenfalls Franz G. geheissen, geboren am 27. Novbr. 1826 zu Arnsdorf, wurde von seinem Vater schon früh wissenschaftlich und musikalisch unterrichtet, so dass er im zehnten Jahre bereits aushülfeweise den Orgeldienst versehen und mit 15 Jahren in das Lehrerseminar zu Salzburg eintreten konnte. Dort erhielt er zugleich vom Kapellmeister Taux Unterricht in Generalbass und Harmonielehre, vom Musiklehrer Stummer auf der Violine und erwarb sich ein ehrenvolles Zeugniß vom Mozarteum. 1843 Schullehrergehülfe und Chorverseher in Mauterndorf, ein Jahr später an der Schule zu St. Andreä in Salzburg, kam er 1846 an die k. k. Hauptschule zu Hallein. Dort gründete er 1847 einen Musikverein und 1849 eine Liedertafel, mit welchen Instituten er gute Aufführungen veranstaltete. Daneben wirkte er als pädagogischer Schriftsteller und Componist. Von einem Herzleiden schon 1864 heimgesucht, starb er, allgemein geachtet, am 27. April 1871 zu Hallein. Einen Nekrolog auf ihn brachte die damalige Salzburger Zeitung No. 98. Von seinen Compositionen, etwa 60 an der Zahl und bestehend aus 12 Messen, 2 Requien, etwa 20 Graduales und Offertorien, 12 Tantum ergo, 5 Litaneien, einer Vesper, 4 Te deen, ferner aus Ouvertüren, Potpourris, Clavierstücken, Liedern und Gelegenheitscompositionen, gelangten nur sechs in den Druck. Seine Werke für Männerchor besitzt als Eigenthum ziemlich vollständig die Liedertafel in Hallein.

Gruber, Georg Wilhelm, einer der bedeutendsten deutschen Violinvirtuosen und ein gediegener Componist und Dirigent, wurde am 22. Septbr. 1729 zu Nürnberg geboren und musikalisch von den Organisten Dretzel und Siebenkees, sowie vom Stadtmusiker Hemmerich (Violinspiel) unterrichtet. Seit seinem siebenten Jahre war er zugleich Kirchendiscantist. Noch nicht 18 Jahre alt, begab er sich als Violinvirtuose auf seine erste Kunstreise durch Deutschland, auf der er auch schon als Componist grossen Beifall fand. In Dresden liess er sich vom gräflichen Brühl'schen Kapellmeister Umstadt im Contrapunkt noch vollends unterweisen und kehrte dann um 1750 nach Nürnberg zurück, wo er Anstellung als Violinist erhielt. Ferrari's damaliger Besuch in Nürnberg wirkte auf die Vollendung seines Violinspiels so wesentlich ein, dass man um 1760 ihn für den ersten Virtuosen seines Instrumentes in Deutschland erklärte, und dass seine Vaterstadt, stolz auf seinen Besitz, ihn 1765, als der Kapellmeister Agrell starb, zu dessen Nachfolger ernannte, wie sie ihn auch später, um ihn vollends zu fesseln, zum Complimentarius und Stadtrathschenk erhob. G. starb zu Nürnberg am 22. Septbr. 1796. In allen Gattungen der Musik, bis auf die Gelegenheitscomposition herab, ist er selbstschöpferisch überaus thätig gewesen. Obenan stehen seine Kirchenwerke verschiedenster Art, darunter die Oratorien »das selige Anschauen des gekreuzigten Herrn«, »die Auferstehung Jesu«, »der sterbende Herzog des Lebens«, »die Feier des Todes Jesu«, »die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem« (nur letzteres ist im Druck erschienen), sowie Trauermusiken auf den Tod der Kaiser Franz I., Joseph II., Leopold II. Dazu kommen Sinfonien, Sextette, Quartette, Trios, Duette, Clavier-, Violin- und Hornconcerte, Suiten, Variationen, Lieder u. s. w. Für sein bestes Werk gilt ein ungedruckt gebliebenes Stabat mater. — Sein Sohn, Johann Siegmund G., geboren 1759 zu Nürnberg und ebendasselbst am 3. Decbr. 1804 als Doctor beider Rechte und Rathsconsulent gestorben, zeichnete sich besonders in den wissenschaftlichen Zweigen der Musik aus, wie, da Compositionen von ihm nicht bekannt geworden sind, mehrere gründliche

literarische Arbeiten beweisen. So seine »Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der vorzüglicheren musikalischen Bücher«, welche er 1785 und 1790 durch Nachträge, die in Frankfurt und Leipzig erschienen, ergänzte; ferner sein alphabetisches Verzeichniss musikalischer, zum Theil sehr seltener Schriftsteller und endlich eine Sammlung Biographien berühmter Tonkünstler als Beitrag zur musikalischen Gelehrten-Geschichte (Frankfurt und Leipzig, 1786).

Gruber, Johann Gottfried, gründlicher deutscher Gelehrter, geboren am 29. Novbr. 1774 zu Naumburg an der Saale, studirte seit 1792 zu Leipzig Philosophie, Philologie und Geschichte, nachher auch Mathematik und Naturwissenschaften und trat 1803 in Jena als Privatdocent und als Schriftsteller im Fache der Kunstgeschichte, Archäologie und Aesthetik auf. Von dort siedelte er zuerst nach Weimar, dann nach Dresden über, bis er 1811 die philosophische Professur an der Universität zu Wittenberg erhielt, worauf er 1815 seine akademische Lehrthätigkeit in Halle fortsetzte. Mit Ersch (s. d.) verband er sich nach Hufeland's Tode zur Herausgabe des Riesenwerkes »Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste«, deren erste Section (A bis G) er nach Ersch's Tode vom 18. Bande an allein zu Ende führte. Hochgeehrt starb er 1851 zu Halle. Seine zahlreichen ästhetischen Aufsätze in der schliesslich von ihm auch redigirten »Allgemeinen Literaturzeitung«, sein unvollendet gebliebenes »Wörterbuch für Aesthetik und Archäologie« (1. Band, Weimar, 1810) und vor allem seine eifrige Theilnahme an dem bereits erwähnten Nationalwerke sichern ihm auch in den Annalen der Musik ein ehrenvolles Andenken.

Gruber, Karl Anton, Edler von Grubenfels, bemerkenswerther Dilettant und Musikfreund, geboren am 28. Juni 1760 zu Szegedin in Ungarn, erhielt eine gründliche Ausbildung seiner wissenschaftlichen Befähigung und seines Musiktalentes, so dass er es auf verschiedenen Instrumenten zur grössten Fertigkeit brachte. Zuerst am königl. Bergamte zu Rhonaseker angestellt, dann als k. k. Verpflegungsoffizier, weiterhin Secretär des Grafen Batthiany zu Wien und zuletzt Comitats-Assessor und Bibliothekar zu Pressburg, war er 1836 noch am Leben. Seine Liebe zur Tonkunst hat er immerwährend bethätigt, in seiner Jugend durch eine Abhandlung »Gedanken über Bartl's Tastenharmonica« und später als eines der ältesten Mitglieder des rühmlichst bekannten Pressburger Kirchenmusikvereins.

Grüel, Eugen (Karl Theodor), ein zu bedeutenden Hoffnungen berechtigender junger Tonkünstler, wurde am 5. Octbr. 1847 als der jüngste Sohn eines Predigers zu Pömmelte, einem Dorfe in dem preussischen Regierungsbezirke Magdeburg geboren. Seine Mutter, eine Tochter des 1854 in Magdeburg gestorbenen Musikdirektors Wachsmann, lenkte das Gemüth des Knaben schon früh zur Neigung für die Musik, und in Folge dessen kam G., nachdem er das Magdeburger Klostersgymnasium besucht hatte, 1864 nach Berlin, wo er eifrige Violinstudien beim königl. Concertmeister Zimmermann begann. Später jedoch befasste er sich ausschliesslich mit musiktheoretischen Studien und arbeitete zunächst 1½ Jahre lang bei H. Bellermann auf dem Gebiete des strengen Contrapunkts, worauf er sich der Compositionalehre zuwandte. Was von G.'s Arbeiten bis jetzt im Drucke erschienen ist, beschränkt sich auf eine Sonate, Clavierstücke und Lieder, die jedoch ein emporstrebendes aussergewöhnliches Talent bekunden.

Gröger, Joseph, deutscher Geistlicher, dabei guter Clavierspieler und Componist, war um 1780 in der Grafschaft Glatz geboren. Er studirte zu Glatz und Breslau und war nach einander Kaplan in Mittelsteine und in Habelschwerdt, wo er im Febr. 1814 starb. Als Kirchencomponist war er bei seinen Landsleuten sehr geachtet; von anderen seiner Arbeiten ist ein Singspiel, »Hass und Aussöhnung«, in Partitur und im Clavierauszuge (Breslau, 1798) erschienen.

Grünbaum, Johann Christoph, gründlich gebildeter deutscher Tonkünstler und Sänger, geboren am 28. Octbr. 1785 zu Haslau bei Eger, erhielt seine musikalische Bildung als Discantist des Klosters Waldsassen in der Oberpfalz und vom 13. Jahre an am Dome zu Regensburg, wo er zugleich das Gymnasium besuchte. Nach Verwandlung seiner Sopranstimme in einen angenehmen Tenor, ward er 1804 auf Empfehlung seines Lehrers, des Abbé Sterkel, beim Regensburger Theater engagirt, das er 1807 mit der Prager Bühne vertauschte, welcher er 11 Jahre lang als erster Tenorist angehörte. Im J. 1813 verheirathete er sich mit Therese Müller, der Tochter des beliebten Volkscomponisten Wenzel Müller, und wurde mit ihr 1818 an das Hofoperntheater zu Wien berufen. Den Wiener Aufenthalt gab er 1832 auf und lebte seitdem als Gesanglehrer und musikalisches Factotum Berliner Musikverleger in der preussischen Residenz. In letzterer Eigenschaft hat er gegen 50 italienische und französische Opern und hunderte von Canzonen und Romanzen sehr geschickt und sanggerecht in's Deutsche übersetzt, Vaccaj's Gesangsmethode und Berlioz' »*Traité d'instrumentation*« deutsch bearbeitet und zahlreiche praktische Gesangarrangements ausgeführt. Auch als Componist ist er in früherer Zeit mit Gesängen und Operneinlagen, sowie mit zwei komischen Terzetten aufgetreten. Als Biedermann geachtet, starb er am 10. Jan. 1870 zu Berlin. — Seine Gattin, die einst hochgefeierte Therese G., geborene Müller, wurde am 24. Aug. 1791 zu Wien geboren und gehörte schon seit ihrem fünften Jahre der Bühne an. Im J. 1807 kam sie mit ihrem Vater, der zugleich ihr Lehrer war, nach Prag, wo der letztere die Kapellmeisterstelle erhalten hatte. Dort vollendete der italienische Sänger Aloisi ihre gesangliche Ausbildung und führte sie ihrem Ruhme entgegen. Sie wurde der Liebling des Prager Publikums und erregte, von C. M. v. Weber zudem mit begeisterten Worten öffentlich empfohlen, auf Kunst- und Gastspielreisen in Wien, München und Berlin (1817) das grösste Aufsehen. Allgemeine Trauer herrschte in Prag, als sie 1818 der Berufung als Primadonna der Hofoper in Wien folgte. Auch hier wurde sie durch ihren kunstfertigen, wahrhaft dramatischen Gesang der erklärte Liebling der Kunstfreunde, und ihre Desdemona, Donna Anna und Eglantine galten für unübertreffliche Meisterschöpfungen. Als im J. 1828 das Hofopernhaus verpachtet wurde, trat sie in den Pensionsstand und widmete sich lediglich der Ausbildung ihrer Tochter Karoline, welche in der Folge eine höchst anmuthige und geistreiche Sängerin wurde. Mit dieser und ihrem Gatten kam sie 1832 nach Berlin, wo sie noch gegenwärtig (1874) hochbetagt, aber ziemlich rege und rüstig lebt. — Ihre eben erwähnte Tochter, Karoline G., wurde am 28. März 1814 zu Wien geboren und debütirte daselbst, von ihren Eltern herangebildet, am 22. Aug. 1829 als Emmeline in Weigl's »Schweizerfamilie«, der letzten Aufführung unter Direktion des Componisten. Alsbald engagirt, sang sie ein Jahr lang an der Wiener Hofbühne, machte, als dieselbe auf einige Monate geschlossen wurde, mit ihrer Mutter eine Kunstreise über Hamburg, Hannover, Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt a. M. u. s. w. und nahm endlich ein Engagement beim Königsstädter Theater zu Berlin an, wo sie am 15. Febr. 1832 mit glänzendem Erfolge debütirte. Noch in demselben Jahre wurde sie an die königl. Bühne in Berlin gezogen und trat daselbst als Amazili in Spontini's »Cortez« zuerst auf. Ihr Hauptfach wurden jedoch die höheren Soubrettenrollen und Coloraturparthien. Zum allgemeinen Bedauern entsagte sie, die auch im Privatleben höchster Achtung genoss, im J. 1844 gänzlich der Bühne und verheirathete sich bald darauf mit dem trefflichen Hofschauspieler Bercht in Braunschweig, mit dem sie bis zu ihrem Tode, am 26. Mai 1868, in einer musterhaften Ehe lebte. Leider hatte sie den Schmerz, einen zu den grössten Hoffnungen als Componist berechtigenden Sohn, Alfred Bercht, der soeben in Berlin seine höheren musikalischen Studien vollendet hatte, 1866 sich vorangehen zu sehen. Eine Sinfonie dieses letzteren erschien als nachgelassenes Werk in Partitur zu Braunschweig.

Grünberg, Gottlieb, blinder Flötenvirtuose, geboren 1802 zu Hannover, liess sich auf Kunstreisen erfolgreich in Deutschland und Dänemark hören. Im J. 1832 ging er nach Weimar, woselbst er ein neues, schnell wieder verschollenes Instrument, »Furoria«, erfand. Seine Reisen und sein Leben behandelt eine Schrift (Hannover, 1834), welche, wie es in der Vorrede heisst, behufs seiner und der Seinigen bürgerlichen Existenz erschien.

Grünberger, Theodor, deutscher Geistlicher und Componist, der Ende des 18. Jahrhunderts in einem schwäbischen Kloster wirkte. Er hat sich durch mehrere von 1795 bis 1802 im Druck erschienene Compositionen geistlicher Art nicht unvorthailhaft bekannt gemacht. Gerber in seinem Tonkünstlerlexicon vom J. 1812 führt die Titel derselben auf. †

Gründig, Christoph Gottlob, deutscher Theologe, geboren am 5. Septbr. 1707 zu Dorfhain, starb am 9. Aug. 1780 als Superintendent und erster Prediger zu Freiberg und ist der Verfasser einer »Geschichte des Singens beim Gottesdienste« (Schneeberg, 1753).

Grüneberg, Johann Wilhelm, deutscher Orgel- und Clavierbauer zu Brandenburg in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vollendete u. A. 1796 in der Katharinenkirche zu Magdeburg das grosse Orgelwerk, dessen Disposition man in dem zweiten Jahrgange der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung aufgezeichnet findet.

Grünwald, Karl Heinrich, berühmter deutscher Sänger und Componist, welcher zuerst 1703 bekannt wurde, in welcher Zeit er beim Hamburger Theater angestellt war. Für dies Institut soll er mehrere Opern componirt haben, von denen aber nur noch die 1706 sehr beifällig gegebene, Namens »Germanicus, oder die gerettete Unschuld« bekannt geblieben ist. Von Hamburg wurde er als königl. Sänger nach Berlin berufen und sang hier 1708 in der Festoper »Alexander und Roxanen's Hochzeit« die Parthie des Alexander. Nach dieser Zeit kam er als Vicekapellmeister nach Darmstadt und starb daselbst 1739. Was er in der letzteren Stellung componirt hat, bleibt noch zu erforschen. Jedenfalls hat er damals dem Pantalon, auf dem er eine sehr bedeutende Fertigkeit besass, grossen Eifer zugewendet. Denn um 1717 machte er mit diesem Instrumente mehrere erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland, auf denen er auch wieder Hamburg berührte.

Grüninger, Erasmus, deutscher Theologe und Musikgelehrter, geboren zu Winnenda 1566, wurde 1586 zu Tübingen Magister und sechs Jahre später daselbst Professor der Musik. Endlich, 1614, als erster württembergischer Prediger angestellt, starb er am 19. Decbr. 1631. Vgl. Jöcher und Oelrichs. †

Grünwald, Professor am Theresianum zu Wien, brachte sich um 1796 als beliebter Clavierspieler daselbst zur Geltung. Auch als Componist versuchte er sich, und es sind von ihm einige Quartette und mehrere andere Stücke bekannt geworden, doch kaum über den Bereich Wiens hinausgekommen. †

Grünwald, Adolph, trefflicher deutscher Violinvirtuose, geboren in Schlesien und von den besten Lehrern, u. A. von Böhm in Wien ausgebildet, nahm 1849 seinen bleibenden Aufenthalt in Berlin und erwarb sich daselbst durch häufige Mitwirkung in Concerten als Solospieler, sowie durch Veranstaltung von Kammermusikaufführungen einen bedeutenden Localruf. Seit 1862 wirkt er ausschliesslich als Lehrer seines Instrumentes an der von Theod. Kullak geleiteten »Akademie der Tonkunst« und hat eine Reihe trefflicher Schüler gebildet. Als Componist ist er nicht bemerkenswerth hervorgetreten; für Veranstaltung einer Ausgabe von Haydn's Streichquartetten, die er mit Fingersatz versah, erhielt er den Titel eines königl. Professors der Musik.

Grützmacher, Friedrich (Wilhelm Ludwig), einer der ausgezeichnetsten Violoncellovirtuosen der Gegenwart, wurde am 1. März 1832 zu Dessau geboren. Sein Vater, Mitglied der herzogl. Hofkapelle, ertheilte dem Sohne frühzeitig den ersten Musikunterricht, übergab ihn aber später, als sich bei G.

Neigung zum Violoncellospiele bemerkbar machte, zur weiteren Ausbildung dem ausgezeichneten Violoncellisten Karl Drechsler, bei dem er so überraschend schnell fortschritt, dass er in seinem achten Lebensjahre schon mit grösstem Beifalle öffentlich auftreten konnte. Den theoretischen Unterricht genoss G. unter Friedr. Schneider, dem er auch die ernstesten, ächt künstlerischen Grundsätze verdankte, denen er in der Folgezeit unverändert treu geblieben ist. Im J. 1848 wandte sich G. nach Leipzig und fand dort seine erste bescheidene Stellung in einem Musikcorps. Aber Ferd. David's Scharfblick erkannte bald die Begabung G.'s; er verschaffte ihm Gelegenheit zum Solospieler in einem Gewandhausconcerte, und von da an war ihm der Weg zu Ruhm und Ehre gebahnt. Durch ein unermüdliches Streben unterstützt, entfaltete sich sein grosses Talent nunmehr so schnell, dass man ihm schon ein Jahr später, als Nachfolger B. Cossmann's, die Stellung eines ersten Violoncellisten und Solospielers der Gewandhausconcerte, sowie eines Lehrers am Conservatorium übertrug. In diesen Stellungen wirkte er mit grösstem Eifer und Erfolge bis 1860, in welchem Jahre er von Jul. Riets nach Dresden gezogen wurde, um der Kette vorzüglicher Violoncellisten, welche die dortige Stellung stets bekleideten (J. F. Dotzauer und F. A. Kummer), als neues Glied beigefügt zu werden. G., der mit dem Titel eines königl. sächsischen Kammervirtuosen ausgezeichnet wurde, ist jetzt einer der gekanntesten und geschätztesten Vertreter seines Instrumentes, sowohl als Concert- wie als Kammermusik-Spieler, welche ehrenvolle Meinung er durch viele Kunstreisen in Deutschland, England, Holland, Dänemark, Schweden, der Schweiz etc. fest begründet hat. Auch als schaffender Künstler hat er sich einen geachteten Namen erworben durch Veröffentlichung von bereits mehr als sechzig Werken (Concerte, Phantasie- und Unterrichtsstücke für sein Instrument, daneben auch grössere Orchester- und Kammermusik-Compositionen, Lieder, Pianofortestücke u. s. w.), sowie durch Uebertragen vieler classischen Musikstücke auf das Violoncell, endlich durch Ausgrabung alter, der Vergessenheit anheimgefallener Musikstücke. Als Lehrer seines Instrumentes endlich gilt er gegenwärtig unbedingt als der erste und der gesuchteste. Stets von einer grossen Schülerzahl aus allen Ländern umgeben, hat er auch bereits viele tüchtige und wieder namhaft gewordene Violoncellisten gebildet, z. B. seinen jüngeren Bruder Leopold, Th. Krumbholz in Stuttgart, F. Hilpert, E. Hegar in Leipzig, R. Bellmann in Schwerin, W. Fitzenhagen in Moskau, W. Herlitz in Dessau u. v. A. — Der bereits erwähnte Bruder und Schüler G.'s, Leopold G., geboren am 4. Septbr. 1835 zu Dessau, begann seine künstlerische Laufbahn als Mitglied des Gewandhaus- und Theaterorchesters zu Leipzig und wurde später, nach Weggang der jüngeren Gebrüder Müller von Meiningen, als erster Violoncellist in die herzogl. meiningensche Hofkapelle berufen. Ausser als tüchtiger Solo- und Orchesterspieler hat er sich auch bereits durch Veröffentlichung einer Reihe ansprechender Compositionen für sein Instrument vortheilhaft bekannt gemacht. Darunter befindet sich auch ein Concert mit Orchester.

Grund, zwei Brüder, beide ausgezeichnete deutsche Harfenvirtuosen und zu Prag geboren: Christian G. am 22. Juni 1722 und Eustach G. im J. 1724. Ihr Vater, ein geschickter Porträtmaler und Musikfreund, lenkte ihre Neigung der letzteren Kunst zu, und Beide widmeten sich mit Eifer und Talent der in Deutschland sehr vernachlässigten Harfe, wobei sie die allgemeinen Musikstudien gleichwohl nicht vernachlässigten. Auf Kunstreisen, die der ältere nach Süden und Osten (Wien, Warschau u. s. w.), der jüngere nach Westen (München, Stuttgart, Darmstadt u. s. w.) unternahm, erwarben sie sich einen glänzenden Ruf, der eine vornehmlich in der Improvisation, der andere durch sein beispiellos fertiges Spiel. Beide traten in die Dienste des Bischofs zu Leitmeritz und bald darauf in die des Kurfürsten von Baiern. Weiterhin waren sie am Hofe des Markgrafen von Anspach bis zu dessen Tode, worauf Christian nach Würzburg ging und dort am 11. Novbr. 1784 als fürstbischöfl.

Kammermusicus starb. Eustach dagegen begab sich nach Auflösung der Anspacher Kapelle nach Stuttgart und von da nach Tettwang am Bodensee, wo er in Diensten des Grafen von Montfort gestorben sein soll. Er hatte sich bereits in München mit einer Hofdame aus der angesehenen Familie von Fugger verheirathet, die er jedoch wieder verlassen hatte. Diese Ehe blieb kinderlos. — Eine Tochter Christian's, Elisabeth G., hatte sich zur Guitarre- und Harfenvirtuosin ausgebildet und lebte in Würzburg als sehr geachtete Lehrerin auf den genannten Instrumenten.

Grund, Friedrich Wilhelm, rühmlich bekannter deutscher Componist, Dirigent und Musiklehrer, geboren am 7. Octbr. 1791 zu Hamburg, war der Sohn eines achtungswerthen Musikers Namens Georg Friedrich G., der ihn auf dem Violoncello ausbildete, während Schwenke ihm einen gediegenen Clavierunterricht ertheilte. Auf beiden Instrumenten liess er sich in seinem 17. Jahre mit dem grössten Erfolge hören und gab in Folge dessen die wissenschaftliche Studienbahn, die er als Lebensberuf verfolgen sollte, ganz auf. Eine Lähmung der rechten Hand verwies ihn jedoch ausschliesslich auf Unterrichtertheilung und Composition, und in beiden Beziehungen erwarb er sich einen bedeutenden Localruf, der sich noch steigerte, als er auch fördernd und hebend in die Musikzustände Hamburgs mit eingriff. Nach dieser Seite hin gründete er 1819 die Hamburger Singakademie und übernahm 1828 die philharmonischen Concerte, zwei Institute, die noch jetzt in Blüthe stehen und einen wohlthätigen Einfluss auf das Kunstleben der Stadt ausüben; als Dirigent stand er selbst bis 1862 an der Spitze derselben, darauf bedacht, den Programmen die hervorragendsten Kunstschöpfungen zuzuführen. Noch als 76jähriger Greis betheiligte er sich lebhaft an der Begründung eines Hamburger Tonkünstlervereins, dessen Bestehen er als eine Nothwendigkeit für die Fortdauer gesicherter Musikverhältnisse erachtete. Diese Gesellschaft ehrt dankbar in ihm und Karl G. P. Grädener ihre eigentlichen Stifter. Von seinen zahlreichen gehaltvollen Compositionen sind theils gedruckt, theils als Manuscript bekannt geworden: die Opern »Mathilde« und »die Burg Falkenstein«, die Cantate »die Auferstehung und Himmelfahrt Christi«, eine achtstimmige Messe a capella, Hymnen von Krummacher, Sinfonien und Overtüren, ein Octett für Pianoforte und Blasinstrumente, Quartette für Pianoforte und Streichinstrumente, Sonaten für Clavier allein und mit Violine, ebenso mit Violoncello, Clavieretüden und andere Stücke, ein Divertissement für Pianoforte zu vier Händen und Violoncello, vierhändige Polonäsen, weltliche und geistliche Gesänge und Lieder u. s. w. — Sein Bruder, Eduard G., geboren am 31. Mai 1802 zu Hamburg, bildete sich zum Violinvirtuosen aus und machte seine höheren Studien bei Louis Spohr. Auf mehreren Kunstreisen erwarb er sich als Virtuose sowohl wie als guter Musiker grosse Anerkennung. Im J. 1829 wurde er Hofkapellmeister in Meiningen und entfaltete eine umfangreiche Thätigkeit bis 1858, in welchem Jahre er sich pensioniren liess, worauf J. J. Bott sein Nachfolger wurde. Von seinen Compositionen sind Overtüren, ein *Quatuor brillant*, ein Concert, ein Concertino und Solo's für Violine, sowie Lieder vortheilhaft bekannt geworden.

Grundabsatz, s. Absatz.

Grundaccord (französ. *accord fondamentale*) bezeichnet diejenige Accordlage, in welcher der Grundton zugleich Basston ist, während er in den Umkehrungen seinen eigentlich ihm zukommenden Platz als tiefster Ton an ein anderes Intervall des Accordes abgibt. Wesentlich gleichbedeutend ist der Fachausdruck Stammaccord. Jedoch pflegt man den letzteren mehr in Bezug auf die Umkehrungsfähigkeit der betreffenden Accorde, den Ausdruck G. hingegen mehr in Hinsicht auf die Lage des Grundtones im Basse anzuwenden. S. auch Accord.

Grundbass (französ. *basse fondamentale*) ist die Reihe der tiefsten Töne der Tonart, auf welche sich alle einzelnen Accorde einer Grundstimme, durch

deren Verbindung das harmonische Gewebe eines Tonstückes hervortritt, gründen müssen, wenn sie als einzelne Glieder des Ganzen die unumgänglich notwendige Beziehung auf die zu Grunde liegende Tonart enthalten sollen. Diese Fundamentaltöne einer jeden Tonart sind die Tonica mit ihrer Ober- und Unterdominante. Die Kenntniss des G. dient zur Beurtheilung der Richtung der Harmonie in zweifelhaften Fällen, und diese gründet sich auf die Ableitung der Stamm- und abstammenden Accorde. Rameau war der Erste, der ein System des G.'s (sowie der Harmonie- und Accordlehre in unserem Sinne überhaupt) entwickelt hat. Kein Theoretiker vor ihm gedenkt eines Fundamentaltasses zur Aufklärung zweifelhafter Sätze oder zur Beurtheilung des richtigen Gebrauches der Harmonie.

Grundharmonie, identisch mit Grundaccord (s. d.).

Grundig, Johann Zacharias, trefflicher und gediegener Sänger und Gesanglehrer, war in seiner Jugend Tenorist der königl. Kapelle zu Dresden und später, bis zu seinem Tode im J. 1720, Cantor an der Kreuzschule daselbst. Zu seinen Gesangschülern zählen auch die beiden Graun, und seine Methode hat sich besonders an Karl Heinrich Graun vortheilhaft bewährt.

Grundig, Christoph Gottlob, s. Gründig.

Grundke, Johann Kaspar, deutscher Musiker, geboren um 1730 zu Naumburg in Schlesien, war von 1754 bis 1786 Kammermusiker der königl. Kapelle zu Berlin, anfangs als Violinist, später als Oboebläser.

Grundmann, Jacob Friedrich, einer der vorzüglichsten deutschen Holzblaseinstrumentenbauer des 18. Jahrhunderts, geboren 1727 zu Dresden, erlernte die Fabrikation bei Pörschmann in Leipzig. Nach Dresden 1753 zurückgekehrt, begründete er sein eigenes Geschäft, das immer mehr in Aufschwung kam; namentlich waren seine Clarinetten, Oboen und Fagotte, die sich durch Ton und Ansprache vor allen anderen damaliger Zeit auszeichneten, bis nach Polen und Russland hin stark beehrte und theuer bezahlte Artikel. G. selbst starb am 1. Octbr. 1800, und seine Fabrik übernahm sein Schüler und Gehülfe Joh. Friedr. Floth.

Grundnote, die tiefste Note eines Accords oder einer Tonart, ist gleichbedeutend mit Grundton.

Grundstammaccord, pleonastische Bezeichnung für Grundaccord (s. d.).

Grundstimmen nennt man in der Orgelbaukunst die einfachen Stimmen (s. d.), welche in dem Manual oder Pedal derselben für gewöhnlich als die tiefsten, den Grund und Boden bildenden, erachtet werden, also im Hauptmanuale die 2,5-, im Oberwerk die 1,25- und im Pedal die 5metrigen. Dies hat seine Ursache darin, dass man das Tonreich der Orgel, um es leichter in rationeller Weise verwerthen zu können, in der Art eingetheilt hat, dass die tiefsten Klänge desselben dem Pedal, die höchsten dem Oberwerk und die mittleren dem Hauptwerk einverleibt wurden, was eben zur Annahme von G. in jedem der genannten Orgeltheile führte, da ausser diesen Stimmen höhere zu denselben nach Ermessen als selbstverständlich zugehörig angenommen wurden. Wenn nun in der Neuzeit andere Rücksichten auch oft zur Ueberschreitung dieser Hauptregel führten, so beweisen doch alle Orgeldispositionen, dass nicht die Ueberschreitungen zur Regel wurden, sondern nur zu einer Modification derselben führten; man findet nämlich stets oben angegebene Stimmen in den daneben verzeichneten Orgeltheilen vorherrschend, und nennt deshalb auch diese die G. der Orgel. In älteren Werken finden sich noch andere Auffassungen verzeichnet. So sagt J. S. Hallen in seiner »Kunst des Orgelbaues« (1789): »Alle Octavstimmen nennt man G. der Orgel«, fährt aber fort: »Indessen nimmt man ein 2,5metriges Werk zum Grunde oder eigentlichen Ton einer Orgel an. Es accordirt mit der natürlichen Menschenstimme und fast mit allen Instrumenten, mit dem Flügel, Violoncell, mit der Bassgeige, Posaune, Hautbois und der Flöte. Alle übrigen Orgelstimmen hat man sich blos zur

Unterstützung des 2,5 Metertons, und zur Nachahmung aller musikalischen Instrumente, zu einem Ganzen ausgedacht. Diese vier Hauptstimmen, nämlich die 10-, 5-, 2,5- und 1,25metrige, geben einer ganzen Orgel ihren Namen, und man sagt von einer Orgel: es ist ein 10-, 5-, 2,5- oder 1,25metriges Werk. Diese Stimmen kommen vorn in der Orgel, wenn man dazu Platz hat und die Kosten aufbringen kann, zu sehen.« Dieser Auffassung ähnlich ist die G. C. Fr. Schlimbach's in seiner Schrift »Ueber die Orgel« (1801), die folgendermassen lautet: »G. nennt man solche Orgelstimmen, die jedesmal den Ton angeben, den der angeschlagene Clavis besagt, ohne Rücksicht auf Tongrösse. So ist z. B. Octave 1,25 Meter gross eine G., indem sie, wenn man den Clavis *c* anschlägt, richtig den Ton *c* hören lässt, er sei nun 2,5-, 1,25- oder 0,625-metrig. Wollte man in Rücksicht der Tongrösse eine solche Stimme bestimmter charakterisiren, so könnte man Octav 2,5 Meter eine Mittelgrundstimme, Octav 0,625 Meter eine überkleine G. nennen. Zu den G. gehören also alle Octavstimmen; ausgenommen sind Quinte, Terz etc.« — Grundstimme oder Basis nennt man in theoretischer Beziehung die Bassstimme eines Tonstückes. S. Bass.

0

Grundton (französ.: *tonique*) hat eine verschiedene Bedeutung, je nachdem der Ausdruck mit Accorden, mit Tonarten oder mit einem bestimmten Tonstück in Verbindung gebracht wird. 1) Der Grundton eines Accordes ist derjenige Ton, auf welchem der terzenweise Aufbau des Accordes sich erhebt, zu dem also die übrigen Intervalle des Dreiklanges im Verhältnisse von Terz und Quinte, die des Septimenaccordes von Terz, Quinte und Septime erscheinen, wie z. B. *c* in den Accorden *c e g* und *c e g b*. Von den Umkehrungen der Accorde her ist bekannt, dass der G. seinen Platz als tiefster Ton mit einem der über ihm liegenden Accord-Intervalle vertauschen kann, ohne deshalb sein Wesen als G. aufzugeben. — 2) Der G. einer Tonart oder die *Tonica* heisst derjenige Ton, auf welchem ihre diatonische Dur- oder Molltonleiter errichtet wird und auf den die ganze Tonbewegung innerhalb der Tonart sich zurückbezieht; als G. des harmonischen Dreiklanges Ausgangs- und Endpunkt der Tonart auch im harmonischen Sinne. — 3) Der G. eines Tonstückes, richtiger der Hauptton (s. d.) oder die *Tonica*, ist derjenige Ton, dessen harte oder weiche Tonleiter die Hauptgrundlage desselben ausmacht, also der G. oder die *Tonica* der Haupttonart des Tonstückes. Die Benennung Hauptton oder *Tonica* ist vorzuziehen, um diesen G. der Haupttonart des Tonstückes von den Grundtönen der verschiedenen Nebentonarten, in welche die Modulation im Verlaufe des Satzes sich wendet, zu unterscheiden.

Grundtonart, s. Haupttonart.

Grund- oder Radicalverhältniss nennt man in der Kanonik (s. d.) der Musik jedes Verhältniss, dessen Ausdruck nicht durch kleinere ganze Zahlen bewerkstelligt werden kann. Demgemäss nennt man die Verhältnisse 4:3 und 3:2 G., während 6:4, 9:6 u. A. Irradicalverhältnisse genannt werden.

0

Gruner, Johann August, vortrefflicher deutscher Oboebläser, geboren 1730 zu Altenburg, war seit etwa 1766 königl. preussischer Kammermusiker und starb als solcher am 16. Octbr. 1799 zu Berlin. — Ein gleichnamiger älterer deutscher Tonkünstler, Joseph G., um 1712 zu Engelsberg geboren, war Tenorist im Chore der Jesuitenkirche zu Olmütz, woselbst auch 1737 ein Oratorium seiner Composition, betitelt: »*Passio domini nostri Jesu Christi in Golgatha consummata*«, aufgeführt wurde. — Der bedeutendste Musiker dieses Namens ist Nathanael Gottfried G., 1794 zu Gera als Cantor und Musikdirektor gestorben. Er war, namentlich in Kirchenstücken, einer der beliebtesten Componisten des 18. Jahrhunderts. Seine auf Cantatenart und durchcomponirten Choräle (etwa 15 an Zahl), seine Motetten, Psalme und die Passionscantate »Dein Zion streut dir Palmens« galten als vorzüglich in ihrer Art; gedruckt davon ist nur wenig. Von seinen Claviersachen, namentlich


Concerten und Sonaten, sind einige sogar in Frankreich gedruckt worden, andere erschienen in Leipzig. Nach seinem Tode kamen noch mehrere Hefte vierstimmiger Gesänge bei Tsch in Dessau heraus.

Grappetto, s. Groppetto. — Gruppo, s. Groppo.

Grutsch, Franz Seraph, fleissiger deutscher Componist, geboren am 24. Octbr. 1800, zeichnete sich schon früh als Kirchensänger und Violinist aus. Bei den Gebrüdern von Blumenthal trieb er höhere Violinstudien und Harmonielehre. Schon 1815 wurde er als Violinist beim Orchester der vereinigten Bühnen von Pressburg und Baden und 1816 beim Theater an der Wien angestellt. Im J. 1830 wurde er zweiter Dirigent im Hofopertheater und ein Jahr später auch Mitglied der k. k. Kapelle. Von seinen zahlreichen gewandt geschriebenen Arbeiten erschienen im Druck: Stücke für Gesang, für Clavier und für Streichinstrumente; ungedruckt blieben: Ouvertüren, Quartette, Trios, Violinduette, Concertstücke, zwei Opern, Messen, geistliche und weltliche Gesänge u. s. w.

Gryphius, Andreas, eigentlich Greif, wie sich seine Vorfahren auch nannten, hervorragender lyrischer, besonders aber dramatischer Dichter, war der Sohn eines Geistlichen und zu Grossglogau am 2. Octbr. 1616 geboren. Seit 1631 besuchte er die höheren Schulen in Görlitz, Fraustadt und studirte in Danzig von 1634 bis 1636 die Rechte. Von 1638 an war er neun Jahre lang auf Reisen durch Holland, England, Frankreich und Italien. In seine Heimath zurückgekehrt, wurde er 1647 Landsyndikus des Fürstenthums Glogau, trat 1662 in die Fruchtbringende Gesellschaft, die ihm den Namen »der Unsterbliche« ertheilte, und starb am 16. Juli 1664 plötzlich inmitten einer Sitzung der Landstände. Er hat u. A. zwei Singspiele, »Majuna« und »Piastus«, gedichtet, ersteres zur Feier des Westphälischen Friedens, letzteres zu Ehren des Herzogs Christian von Liegnitz, in denen, entgegengesetzt den später aufgekomenen Operntexten, das poetische Element noch kräftig neben dem musikalischen besteht. — Sein ältester Sohn, Christian G., geboren am 29. Septbr. 1649 zu Fraustadt, gestorben am 6. März 1706 als Bibliothekar, Professor und Rector des Magdalengymnasiums zu Breslau, war ebenfalls ein verdienstvoller Dichter, hatte aber seine Hauptstärke in der gründlichen Kenntniss der altgriechischen Sprache. Nach Jöcher hat er einen Traktat, »Von den Meistersingern« betitelt, im Manuscript hinterlassen.

G-Schlüssel (ital. *chiave di sol*) nennt man jedes im Anfange oder im Laufe der Aufzeichnung eines Tonstückes im Notensysteme vorkommende Zeichen, welches anzeigt, dass auf einer Linie desselben, gewöhnlich die zweite von unten, stets das g^1 zu stellen ist. Dem jetzt in dieser Weise angewandten Zeichen

 gibt man überall eine gleiche Form, deren Gestaltung sich nicht sofort durch sich selbst erklärt. Dasselbe ist wahrscheinlich nichts anderes, als eine allmählig aus dem Buchstaben g des deutschen Alphabet's sich entwickelt habende Arabeske. G. Weber giebt in seiner allgemeinen Musiklehre die Entwicklung in folgender Art:



Jetzt erklärt man die Arabeske gewöhnlich in der Weise, dass der um die zweite Systemlinie kreisende Zug der nothwendige, die Linie hervorhebende Theil des G-Schl. ist, während alle anderen Züge nur Verzierungen desselben sind. Dieser Schlüssel wurde nach Erfindung der C-Schlüssel (s. d.) in Gebrauch genommen, um die höheren durch Instrumente zu gebenden Töne, in damaliger Zeit die der Violinen, in ähnlicher Weise, wie man die Stimmen

notirte, d. h. innerhalb des Systems, aufzeichnen zu können. Diesem ersten Brauche entsprechend erhielt dieser Schlüssel auch den Namen Violinschlüssel und wurde in Frankreich auf die erste, wie auch auf die zweite Linie gesetzt; dieser Name ist jetzt fast der vorherrschende. Ersterer Brauch blieb nur local, und man nannte deshalb auch den G-Schl. auf der ersten Linie den französischen Violin- oder G-Schl. In neuerer Zeit ist derselbe ganz ausser Gebrauch gekommen, und man kennt überall nur den Violin- oder G-Schl. als auf der zweiten Linie des Systems stehend. Dieser G-Schl. hat sich bisher der ausgedehntesten Verbreitung vor allen anderen Schlüsseln in der musikalischen Notirungskunst zu erfreuen gehabt, die erst in neuester Zeit wieder etwas beschränkt worden ist. Zuvörderst notirte man alle Tongänge für Tonwerkzeuge, die die in und über dem Bereich der Frauenstimmen liegenden Klänge vertreten, in demselben. Zu hochgelegene Töne, deren Aufzeichnung in diesem Schlüssel auch noch zu viel Nebenlinien erfordern würden, wie z. B. die Klänge der Piccoloflöte (s. d.), zeichnete man sogar um eine Octave tiefer, und andere, deren Tonreich eigentlich eine Octave tiefer zu notiren wäre, wie die der Guitarre (s. d.), des Tenors (s. d.), des Hornes (s. d.) u. A. eine Octave höher, indem man es nicht für nothwendig hielt, sich die eigentliche Tonhöhe klar zu machen, sondern das Tonreich des eben zu behandelnden Instrumentes ins Auge fasste. Hierdurch wurde Jedem das Lesen der im G-Schl. notirten Klänge viel geläufiger, als der in anderen Schlüsseln verzeichneten, und man notirte, um eine leichtere Darstellung zu ermöglichen, in einfachster Weise — *C-dur* — auch Tongänge für Instrumente, deren Grundton nicht *c* war, wie z. B. für Clarinette (s. d.), Hörner (s. d.), Trompeten (s. d.) etc., über welche Notirungsart die Specialartikel genauere Auskunft ertheilen. Ja, man ging endlich so weit, dass man alle Klänge im G-Schl. aufzuzeichnen für vortheilhaft hielt, indem man die Anwendung von nur einem Schlüssel in der Kunst für ausreichend und vortheilhaft erachtete. Man findet, dieser Annahme entsprechend, manche Werke von Romberg und dessen Zeitgenossen in dieser Weise gedruckt. Allgemeiner jedoch hat jetzt die Anschauung wieder Platz gegriffen, die Aufzeichnung der Klänge je nach ihrer wirklichen Höhe so viel als möglich sich zur Aufgabe zu machen, und ist dadurch die Anwendung des G-Schl. vielfach mehr eingeschränkt worden, was, wie in dem Artikel Schlüssel (s. d.) gezeigt, durchaus empfehlenswerther ist, als dilettantischen Gelüsten nach Vereinfachung nachzukommen, durch welche nur zu leicht einer zunehmenden Unklarheit der Tonverhältnisse im Tondenken Vorschub geleistet wird.

2.

G-sol-re-ut (ital.) ist der aus der Guidonischen Solmisation stammende Sylbename des kleinen sowohl als des eingestrichenen *g*, indem, wegen der sogenannten Mutation (s. d.) der Sylben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, auf den Tönen *g* und *g'* entweder *sol*, *re* oder *ut* gesungen werden musste, je nachdem sie einem natürlichen weichen oder harten Hexachorde angehörten. Kamen *g* oder *g'* im II. oder V. *Hexach. naturali*, dessen Grundton der Ton *c* ist, in Anwendung, so wurden sie mit *sol* benannt, also: *c d e f g a*. Bewegte sich
ut re mi fa sol la.

dagegen der Gesang im III. oder VI. *Hexach. mollari*, in welchem die *b*-Saite erforderlich wurde, so fiel auf *g* die Silbe *re*, weil es in diesem Falle die zweite Stufe des auf *f* begründeten Hexachordes war, auf welche *re* gesungen werden musste: *f g a b c d*. War endlich der *Cantus durus* des IV. und VII.
ut re mi fa sol la.

Hexachordes, welche den Ton *g* selbst zum Grundton hatten, herrschend, so fiel auf ihn, wie stets auf die erste Stufe eines jeden Hexachordes, die Sylbe *ut*, also *g a b c d e*. Indem in den Namen eines jeden Tones alle Sylben,
ut re mi fa sol la.

welche er in der Mutation erhielt, zusammengezogen wurden, entstand für *g* die Benennung G-sol-re-ut, womit auch zugleich der G-Schlüssel bezeichnet

wurde, indem G auch *Clavis signata* oder Schlüsselton ist. S. Solmisation. — In der neueren Solmisation der Italiener und Franzosen wird, nachdem man durch Hinzufügung der siebenten Sylbe *si* die Mutation überflüssig gemacht hat, der Ton *g* stets nur *sol* genannt.

Guadagni, Gaetano, einer der berühmtesten Castratensänger des 18. Jahrhunderts, geboren zu Lodi um 1725. Als Contr'altist (Hautcontre) erschien er zuerst 1747 auf der Opernbühne zu Parma, liess sich 1754 vor dem französischen Hofe und im *Concert spirituel* zu Paris überaus erfolgreich hören und sang dann wieder in Italien, u. A. auch den Telemacco, welche Parthie Gluck eigens für ihn geschrieben hatte. Gluck war es auch, der G.'s Engagement für Wien veranlasste und ihm dort 1766 den Orpheus in seiner gleichnamigen Oper anvertraute. Ein Jahr später entzückte G. bis 1770 London, besonders in Bertoni's »Orfeo«, in den er, wie es scheint, die Gluck'sche Tartarus-scene einlegte, die Engländer. Hierauf war er wieder in Italien und erregte in Venedig solchen Enthusiasmus, dass man ihn zum Ritter von San Marco erhob. Von Verona aus ging er 1771 mit der verwittweten Kurfürstin Marie Antonie von Sachsen an den Hof von München und wurde dort der bevorzugte Sänger des Kurfürsten Maximilian Joseph. Im J. 1776 noch liess er sich vor König Friedrich II. hören und schied reich beschenkt von Potsdam. Er kehrte nach Italien zurück und wurde an der Kirche San Antonio in Padua als Sänger angestellt. Dort starb er 1797 in glänzenden Verhältnissen und hochgeehrt als Künstler sowohl wie als freigebiger, wohlthätiger Mensch. Sein Vortrag des Recitatives sowie der pathetischen und rührenden Stellen soll unvergleichlich schön gewesen sein.

Guadagnini, Lorenzo, geschickter italienischer Geigenbauer, Ende des 17. Jahrhunderts zu Piacenza geboren, war ein Schüler des Stradivari zu Cremona und wirkte in seiner Vaterstadt, später in Mailand. Von den Arbeiten seines Lehrers unterschieden sich die seinigen unvortheilhaft durch die meist dumpf klingende dritte Saite. — Sein Sohn und Schüler, Giovanni Battista G., gleichfalls in Piacenza geboren, hielt den Ruf seines Namens aufrecht und vererbte ihn auf seine Nachkommen. Derselbe starb um 1785 zu Turin. Noch gegenwärtig existiren Glieder dieser Familie als Instrumentenmacher und zwar in Neapel.

Guadet, J., französischer Gelehrter und musikalischer Schriftsteller, gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu Bordeaux geboren, ist der Verfasser des bemerkenswerthen Werkes »*Les aveugles musiciens*« (Paris, 1846).

Gualtoli, Francesco Maria, italienischer Tonsetzer von Ruf, geboren 1563 zu Carpi und gestorben am 3. Jan. 1628 ebendasselbst als Kapellmeister an der Kathedralkirche (seit 1593) und der Bruderschaft St. Rochus (seit 1602), hat in der Zeit von 1600 bis 1618 mehrere Sammlungen von gut gearbeiteten Kirchengesängen, Madrigalen und Canzonetten zu Venedig veröffentlicht.

Gualtieri, Antonio, italienischer Madrigalencomponist, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Monsilice, unweit Padua, und gab 1613 fünfstimmige Madrigale zu Venedig heraus.

Guami, Giuseppe, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Domorganist zu Lucca, war zugleich ein berühmter Violinist und Tonsetzer. Von seinen Werken kennt man: »*Sacrae cantiones vel motetti 5—10 voc.*« (Venedig, 1585), »*Canzonette francese a 4, 5 e 8 voci, con un madrigale passeggiato*« (Antwerpen, 1613) und »*Madrigali a 5 voci*« (Venedig, 1565), die sämmtlich in der Münchener königl. Bibliothek sich befinden sollen. In der Sammlung »*Ghirlanda de' madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi*« (Antwerpen, 1601) sind ebenfalls einige Stücke von G. enthalten. — Sein Bruder, Francesco G., zu Lucca geboren, war gegen Ende des 16. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche San Marcellino, von 1588 bis etwa 1591 auch zweiter Organist an San Marco zu Venedig und hat 1592 und 1593 ebenfalls Motetten seiner Composition veröffentlicht.

Guarache heisst einer jener spanischen Nationaltänze, die unverkennbar der maurischen Empfindungsweise entsprossen sind, indem der Charakter derselben, anmuthigste Fröhlichkeit gemischt mit pikanter spanischer Coquetterie und Grandezza, der Keckheit und kühnen Leidenschaft sich ergibt. Unsere Oper, der Stapelplatz des Imposanten aller Erdvölker, hat auch die G. in den Kreis ihres Materials gezogen, und viele Componisten haben sich in Nachbildung derselben versucht. Die G. besteht aus einem zweitheiligen Hauptabschnitt und einem Trio. Der erste Theil des Hauptabschnittes wird im $\frac{3}{4}$ -Takt notirt (nur Auber hat in seiner »Stumme von Porticia« eine G. im $\frac{6}{8}$ -Takt geschrieben) und steht in der Tonika. Der zweite Theil weicht anfangs nach der Dominante aus und wiederholt dann korrekt den ersten Theil. Das Trio, gewöhnlich in der Tonart der Subdominante gesetzt, steht im $\frac{3}{4}$ -Takt. Der Tanz ist im Hauptabschnitt in mässiger Schnelle auszuführen, die sich im Trio etwas steigert. Der Hauptabschnitt, wieder in mässiger Bewegung, bildet den Schluss des Tanzes. In Spanien wird die G. stets von einer Person getanzt, welche die dazu gehörige Musik selbst auf einer Guitarre ausführt. Zuerst sind die Bewegungen des Tänzers mässig, steigern sich jedoch immer mehr während des Tanzes. Wenn die G. auch nicht so verbreitet ist, wie der Bolero (s. d.), der Fandango (s. d.), die Cachucha (s. d.) und andere, so ist sie doch in einem Theile, Andalusien, noch heute einer der bevorzugten Lieblingstänze.

2.

Guaranita oder Guarana (spanisch), auch Garanita geschrieben, ist der Name einer Abart der spanischen Guitarre (s. d.), deren schrille Klänge, von der Handpauke begleitet, in Brasilien und Südamerika die fast einzige Musik zu den nationalen Tänzen liefert.

2.

Guardasoni, Domenico, intelligenter italienischer Sänger und Operndirektor, taucht erst in seinen Mannesjahren und zwar als Mitglied der italienischen Oper in Dresden auf. Um 1790 übernahm er die Direktion der Gesellschaft, welche abwechselnd in Prag und Leipzig italienische Opern aufführte und brachte diese durch seine geschickte und umsichtige Führung zu Ruf und Bedeutung. Später pachtete er das landständische Theater in Prag und führte dasselbe bis zu seinem Tode im J. 1806. Im Mailänder *Indice de'spettacoli* wird in der Zeitperiode des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts ein Operncomponist Italiens gleichen Namens aufgeführt, der möglicher Weise dieser G. ist.

Guarducci, Tommaso, berühmter italienischer Sänger, geboren zu Montefiascone um 1720, wurde in Bologna durch Bernacchi zu einem der grössten Künstler seines Faches herangebildet, der in der Zeit von ungefähr 1745 bis 1770 auf allen grösseren Opernbühnen seines Vaterlandes, wie auch in London wahrhaft glänzende Triumphe feierte. Im J. 1771 zog er sich von der Oeffentlichkeit zurück und verlebte den Abend seines Lebens in stiller Häuslichkeit theils zu Florenz, theils zu Montefiascone. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geworden.

†

Guarin, Pierre, französischer Gelehrter und Pater der Congregation S. Mauri des Benediktinerordens, starb 1730 zu Paris während der Herausgabe seiner »*Grammatica hebraica et chaldaica*« (Paris, 1726), deren Vollendung sein Schüler P. Nic. le Tournois übernahm. Im *Tom. II lib. III cap. I, »de accentibus, et de Hebraeorum accentuum modulatione«* liefert G. Melodiebeispiele der deutschen, französischen, italienischen und spanischen Synagogengesänge, wozu er die Notentypen eigens hatte schneiden und giessen lassen.

†

Guarneri oder Guarnerio, eine der classisch-berühmten italienischen Geigenbauer-Familien, deren ältestes Glied Pietro Andrea G., geboren um 1630 zu Cremona, war, der, aus der Schule des Geronimo Amati hervorgegangen, wiederum der Lehrmeister Stradivari's wurde. Seine anerkannt vorzüglichen Instrumente tragen die Jahreszahl von 1662 bis 1680. — Sein Sohn und Schüler, Pietro G., geboren um 1670 zu Cremona, verlegte um 1700

seine Kunstwerkstätte nach Mantua und war bis zum J. 1717 thätig. Seine Fabrikate stehen übrigens denen seines Vaters bedeutend nach. — Der ausgezeichnetste Künstler seines Namens und Faches ist Antonio Giuseppe G., am 8. Juni 1683 zu Cremona geboren und ein Bruderssohn des zuerst genannten Pietro Andrea. Er soll ein Schüler des Stradivari gewesen sein und lieferte seine besten Instrumente während der Jahre 1725 bis 1745, in welchem letzteren Jahre er gestorben ist.

Guarnerio, Guglielmo, richtiger wohl Guarnier, latinisirt Guarnerius, ein aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Niederlanden stammender Contrapunktist und als solcher Mitbegründer der neapolitanischen Schule unter Ferdinands Regierung in den Jahren 1458 bis 1494. Als Gafori 1478 in Neapel anlangte, lehrte G bereits dort die Tonkunst öffentlich, Nach Fétis' Mittheilungen sollen sich auf der Stadtbibliothek zu Cambrai zwei handschriftliche Hymnen G.'s befinden.

Guazzi, Eleuterio, italienischer Tonsetzer, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister in Diensten der Republik Venedig stand. Von seinen Compositionen erschienen Arien, Madrigale u. s. w. (Venedig, 1602).

Guazzoni, Federigo, italienischer dramatischer und Kirchencomponist, im Mailändischen geboren, vollendete seine Musikstudien in Neapel und fungirte zuerst als Kapellmeister in mehreren kleinen Städten Italiens, bis er 1770 eine eben solche Stelle in Rom erhielt, wo er 1787 starb. Seine Opern sind gänzlich verschollen; Kirchenstücke von ihm waren bis nach Wien gedrungen. Man bezeichnete den Styl derselben als einen leichten, aber reinen.

Guck oder Gucky, Valentin, deutscher Componist, aus Kassel gebürtig, war im Anfange des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister daselbst und durch Composition und Herausgabe mehrerer Werke bekannt. Erhalten geblieben von den letzteren sind: »*Tricinia*, dreistimmige weltliche Lieder beydes zu singen vnd auff Instrumenten zu spielen« (Kassel, 1603) und »*Opus musicum, continens textus metricos sacros festorum Dominicalium et feriarum, 8, 6 et 5 vocibus inceptum*« (Kassel, 1605). †

Guddok, Gudok oder Guduk, ein bei dem Landvolk in Russland sehr beliebtes Streichinstrument. Dasselbe gleicht unserer Violine, ist jedoch roher geformt und wird mit einem unseren Bassbögen ähnlichen geschweiften Bogen behandelt. Der Bezug des G. besteht aus drei Darmsaiten, die in Quinten gestimmt sind und, auf einem geraden Sattel und Stege ruhend, über ein planes Griffbrett hinweggehen. Die Einrichtung ist deshalb so getroffen, damit man, wenn man auf der höchstgestimmten Saite die Melodie spielt, die anderen Saiten gleichzeitig anstreichen kann, wodurch der Melodie stets ein Bordun (s. d.) zugefügt wird. Natürlich wählen die Spieler meist solche Tongänge, zu denen die Quinte harmonirt. Selten kommt es vor, dass die Melodien in Tonarten ausweichen, zu denen die offenen Saiten disharmonisch. In solchen Fällen greift der Spieler (Gudoschnik genannt) mit dem Daumen der linken Hand über die Bordunsaiten und schafft dadurch eine andere zu der Abweichung harmonirende Quinte. Die Leistungen dieses Tonwerkzeuges sind somit nicht derartig, dass sie im ausgebildeten abendländischen Tonleben sich einer Pflege erfreuen dürften, sondern entsprechen eher einer Culturstufe, in der das Wachwerden des Gefühls für Harmonie mit der allgemeinen Andeutung einer solchen sich begnügt. 2.

Gué, Philippe du, französischer Tonkünstler und Musiklehrer, der um 1750 zu Paris lebte. Er hat mehrere Cantatillen und andere Gesänge, sowie Stücke für Musette herausgegeben.

Guédon des Fresles, französischer Tonkünstler, war im Anfange des 18. Jahrhunderts königl. Kammermusiker zu Paris und hat nach Boivius' Catal. 1729 p. 11 ein Buch Cantaten seiner Composition veröffentlicht.

Guedron, Pierre, französischer Componist, geboren 1565 zu Paris, war

Anfangs des 17. Jahrhunderts als Musikmeister des Königs Ludwig XIII. angestellt, für dessen Hoffestlichkeiten er in Gemeinschaft mit Bataille, Mauduit und Bochet mehrere Ballets schrieb. Bedeutender aber war er als Componist vieler ein- und mehrstimmiger Gesänge (sogenannter *Airs de cour*), die etwa von 1605 bis 1630 in ganz Frankreich hoch geschätzt waren und von denen Edward Filmer eine Auswahl, ins Englische übersetzt (London, 1629), herausgab.

Gueinz, Christian, deutscher Gelehrter und Musikkritiker, geboren 1592 zu Kola in der Lausitz und gestorben am 3. April 1650 als Magister und Rektor am Gymnasium zu Halle, hat u. A. eine Disputation: »*De musica publica*« (Halle, 1634) und »*Problemata de musica*« (Halle, 1635) verfasst

†

Gueit, Marius, guter französischer Orgelspieler und Componist, geboren um 1810 zu Paris, kam, da er schon früh erblindet war, ins Pariser Blindeninstitut, woselbst er von Mad. Vanderbuch im Clavierspiel, von Benazet auf dem Violoncello und später auch von den Organisten Lasceux und Morrigues unterrichtet wurde. Gründlich ausgebildet, wurde er 1831 Organist an der Kirche St. Paterne zu Orleans, bis er 1841 in gleicher Eigenschaft an die Kirche St. Denis au Marais zu Paris berufen wurde. Er hat sich durch Orgel- und Vocalcompositionen, besonders Motetten, in hervorragend vortheilhafter Art bekannt gemacht, ist der Verfasser einer Schule für Orgue expressif und galt für einen vorzüglichen Improvisator.

Guenée, Lucas, trefflicher Violinist und Orchesterchef, geboren am 19. Aug. 1781 zu Cadix, trat im J. V. der französischen Republik in das neu errichtete Conservatorium zu Paris, wo Gaviniés, dann Rode seine Lehrer im Violinspiel waren. Mit dem ersten Preise gekrönt, kam er als Violinist in das Orchester des Theaters der rue Louvois und 1809 in das der Grossen Oper, nachdem er noch bei Mazas Unterricht genommen und die Composition, zuletzt bei Reicha, eingehend studirt hatte. Als Pensionair der Grossen Oper trat er 1834 als Orchesterchef in das Theater des Palais royal und starb im J. 1847 zu Paris. Er hat Streichquartette und Trios, Violinduette, Concerte, Capricen u. s. w., sowie die komischen Opern »*La chambre à coucher*«, »*La comtesse de Troun*« und »*Une visite à la campagne*« componirt.

Guenin, Marie Alexandre, französischer Violinvirtuose und geschickter Instrumentalcomponist, geboren am 20. Febr. 1740 zu Maubeuge, erhielt schon früh Violinunterricht, zuletzt, seit 1760, in Paris bei Capron, woselbst er gleichzeitig bei Gossec Composition studirte. Im J. 1765 trat er im Concert spirituel mit einem Concert eigener Composition unter grossem Beifall auf, wurde erster Violinist im Orchester der Grossen Oper, alsdann auch der königl. Kapelle, 1777 Musikintendant des Prinzen von Condé und 1780 Soloviolinist der Oper, welche letztere Stelle 1800 Kreutzer übernahm. Im J. 1810 pensionirt, fungirte G. noch als Kammervirtuose des in Frankreich lebenden Königs Karl IV. von Spanien, kehrte 1814 nach Paris zurück und starb daselbst um 1819 in dürftigen Umständen. Mit 14 seit 1770 geschriebenen Sinfonien hat sich G. in Frankreich einen ausgebreiteten Ruf erworben; sehr geschätzt waren gleichzeitig Violintrios und Duette, Concerte für Violine und ein Violaconcert, Claviertrios, Sonaten für Clavier und Violoncello, Violoncelloduette u. s. w. von ihm. — Sein Sohn, Hilaire Nicolas G., geboren am 4. Juli 1773 zu Paris, studirte bei Langlé, Guichard und Piccini Gesang, bei Gobert Clavierspiel und bei Gossec Composition, worauf er vierzig Jahre lang als angesehener Gesang- und Clavierlehrer in Paris wirkte. Nur Clavierstücke von ihm sind im Druck erschienen. — Von einer Componistin Namens G., die zu Amiens lebte, weiss man, dass sie 1755, im 16. Lebensjahre, eine Oper »*Daphnis et Amalthée*« in Musik gesetzt hat, die daselbst unter grossem Beifall aufgeführt wurde.

Günther, in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Organist an

der neustädter Kirche zu Dresden und 1789 an der Kreuzkirche ebenda, soll einer der bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit gewesen sein. †

Günther, F. A., zu Anfange des 19. Jahrhunderts Organist und Pianist zu Sondershausen, ist der Verfasser einer daselbst erschienenen »Theorie des Clavierspiels«.

Günther, Friedrich, namhafter deutscher Sänger, aus dem Hohensteinischen gebürtig, wirkte seit 1768 als Bassist am Theater. Die Zeit von 1770 bis 1780 war die seines Glanzes, in der er zu Gotha und Weimar engagirt war. Im J. 1790 entsagte er der Bühne, ging nach Basel und verbrachte seine letzten Jahre daselbst in Zurückgezogenheit. †

Günther, Carl Friedrich, erster Hautboist im sächsischen Infanterie-Regiment von Zanthier ums Jahr 1788, gab um diese Zeit drei Sammlungen Märsche und 1798 ein militärisches Quodlibet für Clavier in Dresden und Leipzig heraus. Ausserdem sollen noch einige kleinere Stücke von ihm erschienen sein. †

Günther, Konrad, im J. 1617 Vicekapellmeister in Weimar, starb daselbst als wirklicher Kapellmeister 1638. Seine Wirksamkeit im Berufe muss eine hervorragende gewesen sein, trotzdem nichts Besonderes darüber sich bis zur Gegenwart erhalten hat, denn am achten Sonntag nach Trinitatis hielt der damalige Generalsuperintendent Johann Kromayer ihm zu Ehren eine solenne Leichenpredigt. †

Günzer, Marx, geschickter deutscher Orgelbauer zu Augsburg, der nach Stetten's Kunstgeschichte S. 159 im J. 1611 in der dortigen Barfüsserkirche und 1613 in der heiligen Kreuz-Kirche daselbst die Orgeln baute. †

Guérillot, Henri, guter französischer Violinvirtuose, geboren 1749 zu Bordeaux, war um 1786 Violinist und Solospieler im Concert spirituel zu Paris und starb 1805 als erster Violinist des Opernorchesters daselbst. Durch Composition von Violinconcerten und Violinduetten, die 1782 zu Lyon, später zu Paris gedruckt erschienen, war er auch als Tonsetzer nicht unrühmlich bekannt. †

Guérin, E., französischer Ingenieur, erfand zu Paris im J. 1844 den sogenannten Pianographe, eine Maschine, welche die auf dem Pianoforte gespielten Stücke gleichzeitig zu Papier bringt. Diese Erfindung erregte zwar einiges Aufsehen, hat aber keine Verbreitung gefunden.

Guérin, Emanuel, genannt G. aîné, französischer Violoncellist und Componist für sein Instrument, geboren 1779 zu Versailles, trat 1796 ins Pariser Conservatorium und war daselbst Levasseur's Schüler. Mit dem ersten Preise für Violoncellospiel gekrönt, erhielt er 1799 im Orchester des Theaters Feydeau Anstellung und wurde 1824 als Violoncellist der Komischen Oper pensionirt. Von seinen Compositionen sind Duette, Sonaten und Variationen für Violoncello im Druck erschienen.

Guérini, Francesco, italienischer Violinvirtuose aus Neapel, stand von etwa 1740 bis 1760 als Kammermusiker in Diensten des Prinzen von Oranien und lebte nach dieser Zeit in London. Von seinen Compositionen sind in Amsterdam zehn Werke im Druck erschienen, welche in Violinosolos, Trios, Duos und sechs Violoncellosolos mit Generalbass bestehen. †

Guérout, französischer Musiker und Componist, besonders von Cantaten u. s. w., lebte um 1750 zu Paris. — In neuerer Zeit hat sich ebendasselbst ein Publicist, Adolphe G., geboren 1810 zu Radepont im Departement de l'Eure, u. A. auch durch musikalische Aufsätze, hervorgethan.

Guerre, Elisabeth de la, s. Laguerre.

Guerrero, Francisco, berühmter spanischer Contrapunktist aus Sevilla, woselbst er auch als Kapellmeister, über 72 Jahre alt, im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts gestorben ist. Noch heute zeugen für seine tiefe Musikkenntniss einige Werke, die in den Archiven Roms, welche Stadt er Studien halber besucht hatte, bewahrt werden. Sechs Messen von ihm, von denen

Baini eine, genannt »*Beata mater*«, anführt, welche Sebastian, König von Portugal, gewidmet waren, erschienen 1565 in Paris. Ferner erwähnt Baini in seiner Palestrina-Biographie eines vierstimmigen Miserere G.'s, das er dem römischen Sängercollegium geschenkt hatte. Die Bibliothek zu München besitzt ein »*Magnificat per 8 musicae modos variatum*«, 1563 zu Löwen gedruckt. In derselben Stadt war 1565 auch noch ein vierstimmiges Magnificat erschienen, das man am häufigsten von G.'s Werken angeführt findet. Vgl. Antonii Bibl. Hisp. und Draudii Bibl. Class. p. 1631. — Ein anderer Tonsetzer dieses Namens, Pietro G., ebenfalls Spanier, lebte im 16. Jahrhundert meistens in Italien und trug dort, wie es heisst, viel zur Verbesserung der Kunst bei.

†

Guerriero (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung kriegerisch.

Gürlich, Joseph Augustin, gründlicher deutscher Musiker und guter Dirigent, geboren 1761 zu Münsterberg in Schlesien, besuchte die von den Jesuiten geleitete lateinische Schule in Breslau und trieb dabei eifrig Clavier- und Orgelspiel. Nachdem er daselbst theologische Collegien gehört hatte, wurde er um 1779 als Lehrer der katholischen Schule und 1784 auch als Organist bei der St. Hedwigskirche in Berlin angestellt. Im J. 1790 trat er als Kammermusiker und Contrabassist in die königl. Kapelle und componirte seitdem kleine, beifällig aufgenommene Ballets, mehrere italienische Einlagestücke u. s. w. Bei der Vereinigung der beiden königl. Theater im Juli 1811 ward er neben F. L. Seidel zum königl. Musikdirektor an der Oper ernannt, als welcher er die kleineren Opern einstudiren musste. Im März 1816 zum königl. Kapellmeister befördert, starb er schon am 27. Juni 1817 zu Berlin. Er war auch als Lehrer der Musiktheorie sehr geschätzt und zählte u. A. L. Berger und L. Hellwig zu seinen Schülern. Componirt hat er ein Oratorium »*L'obedienza di Gionata*«, ein *De profundis*, ein Magnificat, eine nicht zu Ende gekommene Oper »*Alfred der Grosse*« und drei Singspiele, vier Cantaten, Musik zu Schauspielen, 19 zum Theil sehr beliebte Ballets, ein- und mehrstimmige Gesänge und Clavierstücke. Angenehme, fließende Erfindung und harmonisches Geschick waren ihm im hohen Grade eigen.

Guersan, französischer Geigenbauer, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu Ende der Regierung Ludwigs XIII. zu Paris und arbeitete mit bedeutendem Erfolge nach dem Muster Amati's.

Guerson, Guillaume, geboren zu Longueville bei Dieppe in der Normandie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ist nach der Ansicht der Geschichtsforscher einer der ältesten Contrapunktisten und Musikschriftsteller. Hawkins in seiner Hist. of Music Vol. III p. 239 folgert aus der Schreibart und den Buchstaben seines Werkes: »*Utilissime musicales regule cunctis sumopere necessarie plani catus siplisis contrapuncti reru factura tonoru et artis accentuandi tam exepclariter quam practices*«, das bei Michel Thouloze zu Paris ohne Datum gedruckt worden ist, dass G. noch vor den Zeiten Gafor's gewirkt habe. Von dem genannten Traktate erschienen noch drei andere, etwas vermehrte und mit veränderten Titeln versehene Ausgaben 1509, 1513 und 1550.

†

Gueston, Nicolas, französischer Violinvirtuose und guter Musiker überhaupt, geboren um 1614 zu Châteaudun, stand als Componist für sein Instrument bei den Zeitgenossen in besonderer Achtung.

Guest, Ralph, englischer Tonkünstler, geboren 1742 zu Basely, kam mit 21 Jahren in die Portland-Kapelle zu London, erhielt zugleich bei Frost Unterricht im Orgelspiel und wurde endlich selbst Organist an der St. Mary-Kapelle. Einige Sammlungen von Psalmen, Hymnen und Songs von ihm bekunden den guten Musiker. — Sein Sohn, George G., 1771 zu London geboren, in der königl. Kapelle allseitig ausgebildet, erhielt bereits 1787 Anstellung als Organist zu Tye und zwei Jahre später zu Wisbeck bei Cambridge. Als Orgelspieler und Musiklehrer genoss er eines verbreiteten Rufes, den er

auch als Componist vieler im Druck erschienenen Orgelstücke, Hymnen und Anthems, Catches und Glee's, von Quartetten für Flöte und Streichtrio u. s. w. bewährte. — Eine Pianistin, Jeanne Marie G., vielleicht eine ältere Schwester des zuletzt Genannten, hat 1783 als Claviervirtuosin in den grossen Concerten zu London allgemeine Bewunderung erregt. Auch in der Composition bewandert, gab sie 1786 vier Claviersonaten mit Violinbegleitung heraus, welche der König Georg III. als Geschenk entgegennahm.

Guet (französ.), d. i. die Wacht, nennen die gelernten Feldtrompeter ein Tonstück in Form eines Marsches oder Biciniums, welches bei der Wachtparade geblasen wird. S. Feldstücke.

Güttler, Johann Michael, ein Lautenbauer zu Breslau, der nach Baron's Untersuchung des Instruments der Laute p. 97 vorzüglich die Hervorbringung eines starken Tones sich zur Aufgabe stellte. †

Guetwillig, Georg Ludwig, deutscher Theologe und Kirchencomponist und etwa um 1720 im Bairischen oder Schwäbischen als Klostergeistlicher thätig, veröffentlichte durch den Druck ein Antiphon: »*Alma redemptoris mater*«, ein »*Ave regina*«, ein »*Regina coeli*« und ein »*Salve regina a voce sola*«, 2 Viol. e Bass. gener. als op. 3 zu Augsburg bei Lotter. †

Guevara, Francisco Vellez de, ein musikkundiger portugiesischer Edelmann des 15. Jahrhunderts, gab ein Werk: »*De la realidad y experiencia de la musica*« betitelt, heraus; Druckort desselben und Datum, wann es erschienen, ist unbekannt. Vgl. Machado Bibl. Lus. T. III. p. 765 im Artikel *Tristaõ da Sylva*. — Ein spanischer Tonkünstler, Pedro G. de Loyola, wird als in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebend genannt. †

Gueymard, Louis, französischer Bühnentenor von Ruf, geboren am 17. Aug. 1822 zu Chaponnay im Departement der Isère, erhielt seine gesangliche Ausbildung erst seit 1845, wo er ins Pariser Conservatorium trat und Schüler Levasseur's wurde. Sofort nach seinem Austritte aus dem Institute, 1848, wurde er für die Grosse Oper in Paris gewonnen, welcher er auch ununterbrochen über 25 Jahre lang als erster Heldentenor angehörte, obwohl seine Stimme schon seit 1863 Spuren des Verfalls aufwies, so dass Meyerbeer ihm die Rolle des Vasco da Gama in seiner »*Africanerin*« nicht anvertraut wissen wollte. Ueberhaupt interessirte bei G. von jeher mehr die robuste Elementargewalt seines Organs, als die feinere, ausdrucksvolle Art zu singen, die ihm allzusehr abging. — Seine Gattin, Pauline G., geborene Deligne-Lauters, 1834 in Belgien geboren und auf dem Conservatorium zu Brüssel gebildet, war in ihrer Blüthezeit eine vortreffliche Sängerin. Sie gehörte 1854 dem Théâtre lyrique zu Paris als erste Sängerin an, wurde aber 1857 für die Grosse Oper engagirt und wirkte daselbst an der Seite ihres Gatten, mit dem sie seit 1858 verehelicht ist, als erste dramatische Sängerin beinahe 17 Jahre hindurch.

Gugel, Joseph und Heinrich, zwei Brüder, ersterer um 1770, letzterer um 1780 zu Stuttgart geboren, gehörten von etwa 1796 bis 1816 zu den anerkannt grössten Waldhornvirtuosen Deutschlands. Ihr Vater war herzogl. württembergischer Kapellmeister und starb 1804. Derselbe hatte den älteren Sohn sehr frühzeitig bei seinem Schwager, dem Waldhornisten Scholl in Wien, untergebracht, von dem ausgebildet, Joseph der Lehrer des jüngeren Bruders wurde. Beide waren noch Knaben, als sie der Vater des Gelderwerbes wegen auf Kunstreisen schickte, auf denen sie viele Zeichen mitleidsvoller Theilnahme und Aufmunterung fanden, die sie zu rastlosem Fleisse anspornten. Bald galten sie im Zusammenspiel für unübertrefflich, und die besten Componisten ihrer Zeit widmeten ihnen eigens für sie geschriebene Duette. Nach langjährigen Concertreisen traten sie in die sachsen-hildburghausen'sche Hofkapelle, wo der Oeffentlichkeit weitere Spuren verloren gingen. Man weiss nur, dass der Jüngere, Heinrich, mit seinem Sohne, der ebenfalls Hornist war, um 1837 als kaiserl. Kammermusiker in St. Petersburg lebte. Dieser Heinrich G. hat auch

einige seiner Compositionen für Horn, nämlich ein Concert, ein Notturmo und zwölf Etüden, durch den Druck veröffentlicht.

Guggumos, Gallus, ein Kirchencomponist und im Anfange des 17. Jahrhunderts als Hoforganist des Herzogs von Bayern angestellt, gab von seiner Composition *Motetti a 4, 5 e 6 voci* (Venedig, 1612) heraus. †

Gugl, Matthäus, deutscher geistlicher Componist und Musiktheoretiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war Organist des Domstifts in Salzburg. Sehr geschätzt und verbreitet war noch lange nach seinem Tode sein Lehrbuch: »*Fundamenta partiturae in compendio data*, d. i. kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbass oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen (spielen) zu lernen« (Salzburg, 1719; 2. u. 3. Aufl. Augsburg, 1747 u. 1777). Von seinen ebenfalls zu ihrer Zeit sehr beliebten Compositionen hat man bis jetzt noch nichts wieder aufgefunden. — Ein anderer, später lebender Componist dieses Namens, Georg G., figurirt nur noch in der gedruckten Literatur, indem von ihm, 1790 zu Mannheim, eine Sinfonie und sechs Quatuors erschienen. Ueber seine Lebensumstände ist nichts Näheres bekannt geblieben.

Guglielmi, Pietro, berühmter italienischer Componist, namentlich von komischen Opern, geboren im Mai 1727 zu Massa Carrara, wurde von seinem Vater Giacomo G. musikalisch unterrichtet, bis er, achtzehn Jahre alt, das Conservatorio di San Loretto in Neapel besuchen konnte, an dem Durante unterrichtete. Dieser letztere soll grosse Mühe gehabt haben, G., der für ebenso ungelehrig als faul galt, den tieferen Studien zuzuführen; schliesslich aber musste er bekennen, dass aus seinem schlechtesten Schüler einer seiner besten geworden war. Kaum aus dem Institute entlassen, debütierte G. 1755 in Turin mit seiner Erstlingsoper, die glänzenden Erfolg hatte. Gleiches Glück hatte er an zahlreichen anderen Bühnen Italiens, von denen er Compositions-aufträge erhielt, bis er 1762 von Venedig aus als kurfürstl. Kapellmeister nach Dresden berufen wurde. Nach einigen Jahren vertauschte er Dresden mit Braunschweig und dieses endlich 1772 mit London. Ruhmgekrönt kehrte er aus der Weltstadt 1777 nach Neapel zurück, wo er sein Andenken durch Paisiello und Cimarosa vollständig verdunkelt sah und nun mit neuen Opern erfolgreich mit diesen gefeierten Grössen in die Schranken trat. In staunenswerther Fruchtbarkeit liess er Oper auf Oper folgen, bis ihn 1793 der Ruf als päpstlicher Kapellmeister an St. Peter nach Rom führte, von welcher Zeit an er mit unvermindertem Fleisse der Composition von Kirchenwerken oblag, mit denen er ebenfalls grosse Ehre einlegte. Er starb am 19. Novbr. 1804 zu Rom. Sein Familienleben war ein nichts weniger als musterhaftes; seine Gattin hatte er vernachlässigt über Liebschaften oft abenteuerlicher Art, die er mit dem Degen, den er sehr gut führte, behauptete und seine acht Söhne der Erziehung fremder Leute überlassen. Der Ausführung seiner Werke gegenüber duldete er keinerlei Willkür von Seiten der Musiker oder Sänger, und berühmten Grössen, wie der Mara und dem Tenoristen Babbini, machte er bei der geringsten Eigenmächtigkeit klar, dass sie seine Musik und nicht die ihrige zu singen hätten. Seine Werke erreichen beinahe die Zahl 200, darunter über 60 Opern, und sind bei der Schnelligkeit, mit der sie gearbeitet wurden, natürlich von sehr ungleichem Werthe, aber es existirt keine einzige Oper von ihm, die nicht eine Fülle der trefflichsten Inspirationen aufzuweisen hätte. Im Fache der komischen Oper war er der Bahnbrecher für Paisiello und Cimarosa, die ihn an Weichheit und Pathos einestheils, an Eindringlichkeit und fliessender Schreibart andertheils übertrafen, nicht aber an Lebendigkeit des Styls und ungezwungener Heiterkeit, welche Vorzüge in der komischen Oper eine glänzende Verwerthung fanden. Die werthvollsten und berühmtesten seiner Opern sind: »*I due gemelli*«, »*I viaggiatori*«, »*Rinaldo*«, »*Artaserse*«, »*Arsace*«, »*La serva innamorata*«, »*I fratelli*«, »*Pappa Mosca*«, »*Didone*«, »*Eneo e Lavinia*«, »*La pastorella nobile*«, »*La bella pescatrice*«. Die beiden letzteren und noch etwa fünfzehn

andere befinden sich in der Partitur auf der königl. Bibliothek zu Dresden. Von seinen Oratorien wird besonders »*Debora e Sisara*« anerkennend hervorgehoben, welches sich ebenfalls in Dresden befindet. Endlich hat er noch Intermezzi, Serenaden, dann auch Clavierquartette, Claviersolos und Divertissements für Clavier, Violine und Violoncello geschrieben. — Der berühmteste seiner Söhne war Pietro Carlo G., um 1763 zu Neapel geboren und auf dem dortigen Conservatorio di San Loretto im Clavierspiel, Gesang und der Composition ausgebildet. Seine erste Oper wurde am San Carlotheater gegeben und verschaffte ihm Aufträge von den bedeutendsten italienischen Opernbühnen. Wie sein Vater ging auch er nach London, von wo er erst nach 1810 zurückkehrte, Kapellmeister der Herzogin Beatrix von Massa Carrara wurde und als solcher am 28. Febr. 1817 starb. In seinen Opern zeigt er sich als glücklicher Nachahmer des Styls seines Vaters; die bekanntesten derselben sind: »*Asteria e Tesco*«, »*La fiera*«, »*Il naufragio fortunato*«, »*L'equivoco delli sposi*«, »*La serva bizzarra*«, »*L'eredità di bel prato*«, »*L'isola di Calipso*«, »*La persuasione coretta*«, »*Ernesto e Palmira*«, »*Don Papirio*«, »*Romeo e Giulietta*«, »*La moglie giudice del marito*«. — Sein jüngster Bruder Giacomo G., geboren am 16. Aug. 1782, machte vortreffliche Gesangstudien bei Mazzanti und Nicolò Piccini, dem Neffen des gleichnamigen berühmten Componisten, und lernte auch bei Capanna Violinspiel. Sehr beifällig debütierte er als Tenorist auf dem Argentinatheater zu Rom, sang hierauf auf den bedeutendsten italienischen Bühnen und endlich auch in Amsterdam und Paris. In der französischen Hauptstadt war er von 1809 bis 1811 und trat dann noch etwa zehn Jahre lang in Italien auf. Seine Stimme war durchaus nicht gross, dafür aber sehr angenehm und durch einen geschmackvollen Vortrag ausgezeichnet.

Guglietti, Domenico, berühmter italienischer Baritonsänger, geboren um 1730 zu Campoli bei Sora im Neapolitanischen, machte in Gizzi's Gesangschule, sodann auf dem Conservatorio di San Onofrio zu Neapel die gründlichsten Studien und liess sich hierauf auf den Hauptbühnen Italiens, in England und in Dresden mit grossem Erfolge hören. Endlich zog er sich von der Bühne und nach Neapel zurück, wo er die Anstellung als Sänger der königl. Kapelle erhielt und im J. 1803 starb.

Guhr, Karl Friedrich Wilhelm, ausgezeichnete deutscher Dirigent und trefflicher Pianist und Violinist, wurde am 30. Octbr. 1787 zu Militsch in Schlesien geboren, wo sein Vater Cantor und Schulcollege an der evangelischen Kirche und Hauptschule war. Von diesem empfing der Knabe einen guten musikalischen Unterricht, besonders im Clavier- und Violinspiel, so dass er im 14. Jahre bereits Mitglied der reichsgräfl. Maltzahn'schen Kapelle werden und für den Grafen Viola da Gamba-Solos, Concerte und Sextette schreiben konnte. Auch für die Kirche seines Ortes componirte er mehrere sehr beifällig aufgenommene Stücke. Beim Kapellmeister Faust in Militsch machte er höhere Violinstudien, die er bei Janitschek in Breslau eifrig fortsetzte, während er dort auch bei Berner und Wölfl Clavierspiel weiter trieb und vom Kapellmeister Schnabel einen gediegenen theoretischen Unterricht empfing. Auch vom Abt Vogler erhielt er damals einige Unterweisungen. Von 1804 bis 1807 fungirte er wieder in seiner früheren Stellung in Militsch, von wo er als Kammermusiker nach Würzburg berufen wurde, welchen letzteren Posten er jedoch nicht antrat, da ihm das Amt eines Musikdirektors am Theater zu Nürnberg winkte, dem er den Vorzug gab. In Nürnberg entfaltete er sein Direktions-talent und seine vorzüglichen Kenntnisse auf eine das Publicum überraschende Art und sah auch seine beiden auf Kotzebue'sche Texte componirte Opern »*Feodora*« und »*Deodata*« höchst beifällig aufgenommen. Auch in Concerten hatte er als Violinist grossen Erfolg. In jene Zeit fällt auch seine Vermählung mit der vortrefflichen Sängerin Epp. Ungern liess ihn die Theaterdirektion nach Ablauf seines Contractes 1813 nach Wiesbaden ziehen, wo G. die Direktion des fürstl. nassau'schen Theaterorchesters übernahm, und als der Fürst

des Krieges wegen noch in demselben Jahre seine Bühne aufhob, das Theater auf eigene Rechnung weiterführte, bis ihn der Kurfürst von Hessen als Direktor des Hoftheaters und der Kapelle nach Kassel berief. Hier gelang es G. durch sein seltenes Geschick, die Bühne aus verwahrlosten Zuständen, in Bezug auf Oper sowohl wie auf Schauspiel, zu einer der ersten in Deutschland zu erheben. Neben anderen Werken componirte er damals binnen wenigen Wochen auch seine beste Oper »die Vestaline« auf den deutsch übersetzten Text der Spontini'schen Oper, da von der letzteren der Kurfürst als Franzosenfeind nichts wissen wollte. G.'s Werk gefiel sehr, und der Kurfürst nahm die Dedication desselben an. Unter seinen übrigen im Laufe der Zeit folgenden Arbeiten ragen eine Messe, eine Sinfonie und die Oper »König Siegmars« (1819), Text von Rochlitz, hervor. Im J. 1821 folgte er einem vortheilhaften Rufe nach Frankfurt, und sein ausgezeichnetes Wirken in der freien Reichsstadt als Dirigent der Museumsconcerte und als Kapellmeister der Oper, später zugleich als Mitdirektor des Stadttheaters ist noch gegenwärtig unvergessen. Er starb hoch verehrt und als viel erfahrener Tonmeister weithin anerkannt am 22. Juli 1848 in Folge eines Schlaganfalles. Von seinen in Frankfurt verfassten Compositionen sind nur ein vierhändiges Pianofortersonata, eine Clavier-Sonate und ein Violinconcert im Paganini'schen Style bekannt geworden; seine unermüdliche Direktionsthätigkeit gestattete ihm eben nur selten Compositionsmüsse. Ausserdem veröffentlichte er 1831 eine Schrift: »Paganini's Kunst die Violine zu spielen«, worin er die bis dahin unenträthsel gebliebenen Effekte und Kunststücke des grossen italienischen Virtuosen aufdeckte und erklärte. Einen Necrolog auf G. gab Karl Gollmick heraus (Frankfurt a. M., 1848). — Ein jüngerer Bruder G.'s, Friedrich Heinrich Florian G., geboren zu Militsch am 17. April 1791, erhielt gleichfalls den ersten Musikunterricht von seinem Vater Karl Christoph G. und wurde schon früh als fertiger und geschmackvoller Violin-, Clavier- und Orgelspieler geschätzt. Im J. 1807 trat auch er in die gräfl. Maltzahn'sche Kapelle zu Militsch, widmete sich aber, als dieselbe 1810 aufgelöst wurde, auf dem Seminar zu Breslau dem Schulfache. Nach Vollendung dieser Studien wurde er seinem Vater in Militsch adjungirt und 1818, zwei Jahre vor dessen Tode, zum wirklichen Nachfolger desselben als Cantor und Schulcollege ernannt. Er gründete einen Dilettantenverein, den er in Flor brachte, und mit dem er bemerkenswerthe Aufführungen veranstaltete. Zu selbstschöpferischer Thätigkeit liessen ihm seine Berufsgeschäfte keine Zeit; man kennt daher von ihm nur ein Choralbuch mit dreistimmigen Gesängen, das auch drei Nummern seiner Composition enthält und einen für den Unterricht in Schulen bestimmten »kleinen Gesangscatechismus« (1828).

Gui, ein 1315 gestorbener Mönch zu St. Denis, schrieb ausser anderen Werken über Musik einen Tractat über die Töne. — Ein etwas später, gleichfalls im 14. Jahrhundert lebender Gelehrter dieses Namens war Abbé von Chalis, einem Cisterzienserkloster in Bourgogne und verfasste eine Schrift über den Kirchengesang.

Guicciardi, Francesco, ein um 1690 berühmter Opernsänger, der, in den Diensten des Herzogs von Modena stehend, noch 1718 in den italienischen Opernaufführungen zu Dresden mitwirkte.

Guichard, Abbé Jean François, geschickter französischer Tonkünstler, geboren zu Mans am 26. Aug. 1745, war als Knabe Zögling der Cathedral-Maitrise seiner Vaterstadt und kam um 1787 als Altsänger an Notredame nach Paris, an welcher Kirche er auch eine geistliche Anstellung erhielt und zum zweiten Musikmeister aufrückte. Die Revolution beraubte ihn der Vortheile dieser Stellungen, und er sah sich auf Ertheilung von Unterricht im Guitarrespiel und auf Composition für dieses Instrument angewiesen. Er veröffentlichte mehrere Sammlungen sehr melodiöser Romanzen und Chansons, eine Schule und Stücke für Guitarre, Violinduette u. s. w. Früher hatte er Kirchensachen (Messen, Motetten, Hymnen) herausgegeben, sowie »*Essais de nouvelles*

psalmodies ou fauxbourdons à une, deux ou trois voix, divisées en sept tons majeurs et mineurs (Paris, 1783) und dazu ein »*Supplément transposé en plain-chant pour faciliter l'exécution des essais de nouvelle psalmodie etc.*« G. starb zu Paris am 24. Febr. 1807. — Ein älterer französischer Tonkünstler desselben Namens, Henri G., bekannt durch einen heftigen Streit mit Lulli im J. 1675, componirte 1703 die Oper »Ulyssee«.

Guichardt, Daniel, französischer Kirchencomponist, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war Direktor des Kinderchors der Kirche von Chinon in der Touraine und erhielt 1588 für seine Motette »*Deum aurora etc.*« einen Preis.

Guida (ital.; französ. guide) nennt man den Führer (dux) in der Fuge (s. Fuge), überhaupt die mit dem Thema vorangehende Stimme im Kanon und in der Imitation; dann aber auch den Custos (französ.: guidon, ital.: mostra, deutsch: Notenzeiger), s. d.

Gul d'Auxerre, altfranzösischer Theologe, seit 933 Bischof von Auxerre, als Nachfolger Valdric's, und 961 gestorben, war Verfasser von kirchlichen Texten und Gesängen.

Guidetti, Giovanni, italienischer Musikgelehrter und Theologe, geboren 1532 zu Bologna, kam als Geistlicher nach Rom und wurde nach Baini's Zeugniß daselbst Palestrina's Schüler in der Composition. Papst Gregor XIII. ernannte ihn zum Oleriker des Vaticans und zu seinem Kaplan und erteilte ihm 1575 auch eine Präbende in der päpstlichen Kapelle, zugleich aber auch den Auftrag, den Chordienst an der Peterskirche zu verbessern, und die Vollführung desselben, unterstützt von Eifer und reichen musikalischen Kenntnissen, hat G. zu seiner ausschliesslichen Lebensaufgabe gemacht. Gemeinschaftlich mit Palestrina und später allein hat er den liturgischen Gesang, wenn auch nicht seinem ganzen Umfange nach, so doch in seiner Reinheit wiederhergestellt, so dass er für den Cantus firmus das wurde, was Palestrina für die polyphone Kirchenmusik war. G.'s emendirte und neu herausgegebene liturgische Gesangbücher der päpstlichen Kapelle dürften auch gegenwärtig allein als die authentische Quelle für den gregorianischen Kirchengesang gelten. Diese sind: »*Directorium chori ad usum sacro-sanctae basilicae Vaticanae*« (Rom, 1582; 2. Aufl. 1589 mit dem Zusatze »*et ad usum omnium ecclesiarum*« und viele spätere Ausgaben bis 1737); »*Cantus ecclesiasticus passionis domini nostri Jesu Christi etc.*« (Rom, 1586); »*Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae etc.*« (Rom, 1587); endlich »*Praefationes in cantu firmo, juxta ritum sanctae Romanae ecclesiae etc.*« (Rom, 1588; in einer 2. Aufl. mit Verbesserungen von F. Soriano und Manilio, Rom, 1619). G. selbst starb am 30. Novbr. 1592, 60 Jahre alt, zu Rom.

Guidetti, Giuseppe, Musiker im Orchester der Petroniuskirche zu Bologna, starb daselbst am 7. Decbr. 1625. Im Munde des Volkes führte er den Beinamen dal Biabò oder Biambo, nach einem damals wahrscheinlich sehr beliebten italienischen Volksinstrumente, von dessen Beschaffenheit jedoch keine Kenntniß erhalten geblieben ist. Sein Ruf in der Behandlung dieses Instrumentes zog auch die Aufmerksamkeit der höchsten Gesellschaft auf sich, und es wird berichtet, dass die Päpste Clemens VIII. und Paul V., sowie andere Fürsten sich an seinem Spiel erfreuten und ihn reich beschenkten. Vgl. Masini, Bologna perlust. p. 687.

Guidi, Giovanni, italienischer Kirchencomponist, geboren um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Florenz, hatte seinen Landsmann Magrini, Schüler Clari's, zum Lehrer und wurde Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Trastevere zu Rom, welches Amt er noch hochbetagt im J. 1827 bekleidete. In der Sammlung des Abbate Santini zu Rom finden sich mehrere vier- und achtstimmige Psalme von ihm, sowie das Oratorium für drei Stimmen mit Orchester »*Le tre ore di agonia di Giesù Cristo*«.

Guido von Arezzo (Guido Aretinus), ein Mönch des Benedictinerklosters

Pomposa unweit Ferrara und Ravenna, wirkte in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und ist theils durch eigene Verdienste, theils durch die ihm von seinen Nachfolgern zugeschriebenen musikalischen Erfindungen und Verbesserungen zu einer grösseren Berühmtheit gelangt, als irgend ein anderer Musiker des Mittelalters. Wie über sein Wirken, so sind auch in Bezug auf sein Leben die irrthümlichsten Angaben lange Zeit verbreitet gewesen, bis Kiesewetter in seiner Kritik der von Guido handelnden Dissertation Angeloni's*) und Fétis in seiner »*Biographie des musiciens*« auch hierüber eine gründliche Untersuchung anstellten. Die einzigen zuverlässigen Nachrichten über sein Leben befinden sich in einem Briefe, mit welchem er sein Hauptwerk, den *Micrologus*, dem Bischof Theodald**) von Arezzo zueignet, und in einem zweiten Briefe an seinen Freund und Schüler, den Mönch Michael im Kloster Pomposa, mit einer sein Antiphonar begleitenden Abhandlung über seine Unterrichtsmethode. Aus diesen Briefen erhellt, dass G. sich schon als Mönch des Klosters Pomposa durch seine Kenntnisse und Fähigkeiten besonders auf musikalischem Gebiete auszeichnete. Hier erfand er, gedrängt durch die Mängel des damaligen Musikunterrichtes, eine Lehrmethode, mittelst welcher, nach seiner Aussage, der Schüler in einem Monat diejenige Fertigkeit im Singen erwerben sollte, zu deren Erlangung früher zehn Jahre kaum genügt hatten. Durch die praktische Bethätigung seiner Erfindung innerhalb des Klosters erweckte er jedoch die Eifersucht seiner Genossen und selbst seines Vorgesetzten, des Abtes, so dass er sich genöthigt sah, seinen Aufenthaltsort zu verlassen und weitere Reisen zu unternehmen. Seine im zweiten der obengenannten Briefe befindlichen Worte »*inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum*«, sowie die Angaben des »*Chronicon slavorum*« und des »*Chronicon Alberti, abbatis Stadensis*« haben zu der Behauptung Anlass gegeben, dass G. um diese Zeit vom Erzbischof Hermann nach Bremen berufen sei, um dort den Kirchengesang zu reformiren. Gegen diese Annahme spricht das später zu erwähnende Factum der Berufung durch den Papst Johann XIX. (von Andern Johann XX. genannt); denn dieser starb am 8. Novbr. 1033, der Erzbischof Hermann aber gelangte erst am 24. Aug. 1032***) zu seinem Amte, und bei der Schwierigkeit des Verkehrs in damaliger Zeit erscheint die Annahme einer so weiten Reise innerhalb der kurzen durch jene beiden Daten bezeichnete Frist allerdings etwas gewagt. Wenn aber dieser Einwand nicht stichhaltig sein sollte — da bekanntlich schon lange vor G.'s Zeiten die Sendboten der Kirche unerschrocken durch halb Europa zogen, und G. durch seinen bei jeder Gelegenheit bewährten reformatorischen Eifer um so weniger die Beschwerden einer Reise scheuen musste — so dürften dagegen die Worte des *Chronicon Slavorum* »*Hermannus quemdam Guidonem musicum Bremam adduxit*« gegründeteres Bedenken erregen, und zwar wegen des Wortes »*quemdam*«; im J. 1067 geschrieben, konnte jene Stelle des *Chronicon* unmöglich den durch die päpstliche Berufung seit 34 Jahren zu hohem Ruhme gelangten Guido im Auge haben, den Guido, von welchem schon im J. 1028 sein Zeitgenosse Sigebert von Gemblours schrieb: »*Claruit hoc tempore in Italia Guido Aretinus, multi inter musicos nominis*«, sondern es muss mit jenem »*gewissen Guido*« ein anderer dieses Namens gemeint sein. Neben dieser Quelle über G.'s Reise nach Bremen, welche als die älteste, von den späteren Chronisten ohne Kritik reproducirte die wichtigste ist, sei noch der Vollständigkeit wegen die Mittheilung des Hamburger Geschichtschreibers Albert Crantz erwähnt: »*Quo tempore* (d. h. zur Zeit des

*) Angeloni »*Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*« Parigi, appresso l'autore, eine umfangreiche, mehr durch die panegyrische als durch wissenschaftliche Behandlung des Stoffes bemerkenswerthe Arbeit.

**) Bei Angeloni: Tedaldo, bei Gerbert: Teudaldus. Burney wie Fétis schreiben »Theobald«, ohne jedoch die von Gerbert abweichende Schreibweise zu motiviren.

***) Dem vom Chron. Slavorum und dem Chron. Alberti Stadensis übereinstimmend bestätigten Todestage seines Vorgängers Libentius II.

Kaisers Konrad) *floruit Guido musicus per Italiam qui multas lustrabat provincias, emendans corruptam et adulterinam musicam, quum traderet pueris per flexuras articulorum in manibus discernere cantum.* Gerbert führt sie in seinem Werke *de cantu et musica sacra* I. S. 283 und II. S. 48 als Beweis für G.'s Aufenthalt in Bremen an und stützt sich dabei auf die Worte *multas provincias*, scheint jedoch das vorhergehende *per Italiam* übersehen zu haben, welches gerade dem Zweifel an G.'s Wirksamkeit ausserhalb Italiens neue Nahrung giebt und jene »Provinzen« des Albert Crantz, sowie die *prolixi fines* in G.'s Briefe an Michael in einer engeren, mehr localen Beziehung erscheinen lässt. Uebrigens wissen die italienischen Schriftsteller jener Zeit nichts von G.'s Aufenthalt in Deutschland und ebenso wenig findet sich in den Annalen deutscher Stifter, die er hätte berühren müssen, eine desfallsige Angabe, wodurch denn die Glaubwürdigkeit des ganzen Factums auf ein äusserst geringes Maass reducirt ist.

Das Gebiet der Sage und Hypothese verlassend, finden wir G. im Benedictinerkloster zu Arezzo wieder, woselbst der von Pomposa vertriebene Flüchtling eine gastliche Aufnahme gefunden hatte. Hier war es, wo er eine dreimalige Aufforderung vom Papst Johann XIX. erhielt, zu ihm nach Rom zu kommen — *tribus me ad se nuntiis invitavit*, wie er in seinem Briefe an Michael schreibt — und ihm die Vortheile seiner Gesang-Unterrichtsmethode zu erklären. Diese Reise hatte einen vollständigen Erfolg, denn alsbald nach seiner Ankunft wurde G. vom Papst empfangen; der Gesangunterricht begann, und nach kurzer Zeit schon in der ersten Lection war der hohe Schüler im Stande, den Ton einer Antiphonie selbst zu finden und zu singen. Darüber entzückt, drang er sogar in G., Rom zu seinem Aufenthaltsort zu machen, was dieser jedoch in Anbetracht seiner durch die Sommerhitze gestörten Gesundheit ablehnen musste. Nebenher aber hatte er auch in Rom seinen ehemaligen Obern, den Abt von Pomposa wiedergetroffen, welcher ihm sein Bedauern aussprach, vor Zeiten den Stimmen der Verläumder Gehör gegeben zu haben, und ihm gleichzeitig die Vortheile des klösterlichen Lebens so anziehend schilderte, dass sich G. entschloss, mit ihm nach Pomposa zurückzukehren. Ob er diesen Entschluss unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Rom ausgeführt, wird dadurch fraglich, dass er in dem zur selben Zeit geschriebenen Brief an den Mönch Michael diesem seine Methode aufs ausführlichste auseinandersetzt, was ihm wohl unnöthig erschienen wäre, wenn er die Aussicht gehabt hätte, baldigst mit ihm in persönlichen Verkehr zu treten.

Hiermit sind die authentischen Angaben über G.'s Leben erschöpft; alles Weitere beruht nur auf Conjecturen. Dass G. in Arezzo geboren ist, kann kaum bezweifelt werden, da er auf fünfunddreissig, seine sämtlichen Werke umfassenden Manuscripten als »Guido Aretinus« oder auch nur schlechthin als »Aretinus« figurirt. Mazzuchelli in seinen *Scrittori d'Italia* will sogar wissen, dass er der Familie Donati angehört habe, und stützt sich dabei auf eine handschriftliche Note vor einem Exemplar der Sonette des »Fra Guilton d'Arezzo«. Gleichwohl erhoben sich noch im vorigen Jahrhundert Zweifel über seinen Geburtsort, nachdem im Jahre 1768 der Italiener Paolo Serra unter den Handschriften der Königin Christine von Schweden in der vaticanischen Bibliothek einen *Tractatus Guidonis Augiensis* entdeckt hatte, welcher mit dem Micrologus seinem Inhalte nach völlig übereinstimmt. Hier liegt aller Wahrscheinlichkeit nach eine Verwechslung mit dem Abte Berno vor, welcher in Gerbert's Sammlung den Beinamen Augiensis führt und zwar vom Kloster Augia dives (Reichenau), wo er Abt war. Wenn ferner aus dem Titel von vier anderen Handschriften der vaticanischen Bibliothek *Guidonis augensis aretini libri de musica* gefolgert wird, dass G. dem Kloster Auge in der Nähe der Stadt Eu in der Normandie angehört habe — woraus dann weiter geschlossen wurde, dass G. in der Normandie geboren sei — so ist hier ein Anachronismus im Spiele, denn das *Monasterium Augense* ist (nach Mabillon's

»Annalen der Benedictiner«) erst im J. 1059 gegründet. Die Zeit seiner Geburt ist wenigstens annäherungsweise zu bestimmen, sowohl durch das vorhin erwähnte Zeugniß des Sigebert von Gemblours, nach welchem G. schon im J. 1028 ein berühmter Mann war, als auch durch das noch präcisere des Baronius. Dieser nämlich citirt in seinen »*Annales ecclesiae*« ein Manuscript, enthaltend die Briefe G.'s, mit den Worten: »*Explicit Micrologus Guidonis suae aetatis anno XXXIV, Johanne XX. romanam gubernante ecclesiam*«. — Johann XX. (richtiger XIX.) bestieg aber im Aug. 1024 den päpstlichen Stuhl und starb im J. 1033, so dass die Geburt G.'s in den Zeitraum von den Jahren 990 bis 999 mit Sicherheit gesetzt werden kann. Ueber die Zeit und den Ort seines Todes gingen und gehen noch heute die Meinungen in ähnlicher Weise auseinander, wie in Bezug auf sein Leben. Höchst glaubwürdig erscheint die Angabe der Chronisten des Camaldulenserordens, insbesondere des Ziegelbauer (*Centifolium camaldulense XXXVIII*) und Costadoni (*Annales camaldulenses anno 1034*), dass G. als Prior des Camaldulenserklusters Avellana (*monasterium Fontis Avellanae*) am 17. Mai des Jahres 1050 gestorben ist. Wenn auch jene beiden noch im Manuscript existirenden Quellen in der Angabe des Zeitpunktes von G.'s Wahl zum Prior von einander abweichen, so stimmen sie doch in Bezug auf den oben angegebenen Todestag überein, ebenso in Bezug auf das Jahr 1030, in welchem G. vom Gründer des Klosters zu seinem Gehülfen und Stellvertreter erwählt sein soll. Letzteres Zeugniß lässt nicht allein die Angabe eines älteren Cataloges der Prioren von Avellana, nach welchem im J. 1025 ein Guido zu dieser Würde erhoben wäre, durchaus unglaubwürdig erscheinen, sondern es rechtfertigt auch die Behauptung der Camaldulenser, welche den G. gar nicht als Benedictiner gelten lassen wollen, ihn vielmehr für sich in Anspruch nehmen. Ein Portrait G.'s im Refectorium des Klosters von Avellana mit der Inschrift »*Beatus Guido, inventor musicae*« erhöht noch die Wahrscheinlichkeit ihrer Behauptung, auch kann die dem G. in die Hand gegebene Papierrolle mit der eckigen Choralnote aus einer mehrere Jahrhunderte späteren Zeit nichts gegen die Echtheit des Bildes beweisen, da man sich bekanntlich im Mittelalter und noch weit in die Renaissancezeit hinein nicht scheute, Bilder stückweise zu übermalen und zeitgemäss mit Zuthaten auszustatten. Endlich spricht für die Meinung der Camaldulenser das Factum, dass die Annalen der Benedictiner den G. gänzlich mit Schweigen übergehen, was schlechterdings nicht zu erklären ist, sobald der Vielgefeierte ihr Ordensbruder war.

Bietet schon die Untersuchung der Lebensumstände des G. mancherlei Schwierigkeiten, so werden diese noch grösser, wenn es sich darum handelt, einen klaren Einblick in seine Wirksamkeit zu erhalten. Denn bei dem Stande der Wissenschaft im 11. Jahrhundert und bei der ausserordentlichen und vereinzelt Stellung G.'s, welcher als der erste die Klosterzelle verliess, um das Evangelium der musikalischen Praxis nach seinen allerdings schwachen Kräften »allen Völckern« zu predigen, konnte es nicht ausbleiben, dass man ihm eine Menge von Erfindungen zuschrieb, welche theils von seinen Vorgängern, theils von seinen Nachfolgern ausgegangen sind. Burney (in seiner »*general history of Music*« II.) sagt darüber sehr richtig: »Wenn die grossen Musiker des Alterthums, deren Namen unserem Ohr so vertraut sind, nicht gleichzeitig Dichter gewesen wären, so würde die Zeit ihr Andenken längst verwischt haben . . . Guido indessen ist einer von jenen durchs Schicksal begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Nachkommen keine Grenzen kennt. Er wurde lange im Reiche der Musik als Oberherr angesehen, dem alle herrenlosen Sachen zufallen mussten, nicht blos solche, auf die er ein anerkanntes und selbständiges Recht hatte, sondern auch das, was irgend ein Zufall in die Hände seiner Verehrer gespielt. Und sind einmal die Menschen in einem derartigen Zuge von Freigebigkeit, ohne durch Neid oder Nebenbuhler-Ansprüche zurückgehalten zu werden, so warten sie nicht, bis der Klingelbeutel

umhergereicht wird, sondern sie geben frei und unaufgefordert, was sie ohne Mühe finden und ohne Bedauern entbehren können.« In der That wurde mit G.'s Namen von Abschreibern und Historiographen der frühesten Zeiten bis zu den Compilatoren des 17. Jahrhunderts — unter denen der Jesuitenpater Kircher, Verfasser der »*Musurgia universalis*«, einer der fleissigsten aber auch der leichtsinnigsten war — der ärgste Missbrauch getrieben; selbst noch Rousseau hat es nicht vermieden, gewisse, mit G.'s eigenen Worten in Widerspruch stehende Traditionen zu wiederholen, und erst der gründlichen Forschung des vorigen Jahrhunderts, eines Forkel und Burney, ist es gelungen, die Verdienste G.'s auf ihr richtiges Maass zurückzuführen. Noch im gegenwärtigen Jahrhundert wurde von einem Landsmanne des Aretiners, Luigi Angeloni (»*Sopra la vita etc. di Guido d'Arezzo*«), der Versuch gemacht, denselben zum Theil wieder in seine alten Entdeckerwürden einzusetzen, doch auch er fand in Kiesewetter und Bottée de Toulmont Gegner von solchem Gewicht, dass sein Bestreben erfolglos bleiben musste. Nach Angeloni, der am liebsten dem G. seinen alten Namen eines »Erfinders der Musik« erhalten sehen möchte, hatte vor G.'s Zeit in Italien die grösste Unwissenheit und Finsterniss, wie in allen Culturzweigen, so auch in musikalischen Dingen geherrscht; der Geschichtschreiber Muratori berichtet dagegen nur, »dass die Musik im Laufe des 11. Jahrhunderts einen Zuwachs erhielt durch Guido von Arezzo, einen Mönch von Pomposa, der gegen 1022 blühte« und wenn G. selbst in seiner Epistel an den Mönch Michael von den vielen ihm bekannten scharfsinnigen Philosophen spricht, »welche mit Hilfe italienischer, gallischer, germanischer und selbst griechischer Lehrer die Musik studirten«, so erscheint die ihm von seinen Lobrednern zugewiesene Ausnahmestellung als durchaus ungerechtfertigt. Vor allem ist nicht zu übersehen, dass seit Gregor dem Grossen, welcher seinerseits schon die Kirchentönearten als Erbstücke der griechischen Musik vorgefunden hatte, der Gesang in der christlichen Kirche unausgesetzt gepflegt worden war, wie denn auch durch ihn die Benennung der Töne mittelst der sieben ersten Buchstaben des Alphabets, sowie die Neumenschrift mit ihren, das Auf- und Absteigen der Stimme versinnlichenden Zeichen in den Gesangbüchern des lateinischen Ritus eingeführt ist, woselbst sie sich bis weit über G.'s Zeit hinaus erhalten hat, ja bis ins 14. Jahrhundert, nachdem die moderne Notenschrift längst erfunden und ausgebildet war.

Soviel über G.'s Stellung zu seiner Zeit im Allgemeinen. An einzelnen Erfindungen sind ihm mit Unrecht zugeschrieben: 1) Das Gamma (Γ), der tiefste Ton seiner Tonreihe; noch Glarean, der geachtetste Musikschriftsteller der Renaissancezeit, berichtet in seinem Dodekachordon (Basel, 1547), dass G. auf die unterste Linie seines Systems den Ton *ut* gesetzt und ihn den Griechen zu Ehren Gamma genannt habe, während G. selbst in seinem Micrologus Cap. II das Gamma als »von den Neueren hinzugefügt« (*«a modernis adjunctum»*) bezeichnet. 2) Die Notation durch Buchstaben des lateinischen Alphabets, welche, wie erwähnt, schon von dem hlg. Gregor zur Bezeichnung der Töne benutzt wurden. 3) Das Monochord (ist bei Guido kein anderes als bei Boëtius). 4) Die Lehre von den Tropen (Modis oder Tonarten) stammt von Gregor d. Gr. 5) Die Diaphonie erscheint bei G. kaum weiter ausgebildet als ein Jahrhundert früher bei Hucbald; nur schien ihm dessen Quarten-, Quinten- und Octaven-Organum zu hart, und er schlägt eine weichere Diaphonie vor, welche er die seinige nennt (*«nostra vero molliore»*), wo die Quarten den wichtigsten Platz einnimmt, und sich die Stimmen zum Schluss einander nähern, um im Einklang auszutönen. 6) Das Clavier, Polyplectron oder Spinett (kann schon deshalb nicht von G. erfunden sein, weil es als Unterrichtsmittel das Monochord bei ihm verdrängt haben würde). 7) Die Solmisation oder die Benennung der sechs ersten Töne der Tonreihe durch die Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la*. Hierüber findet sich in keinem seiner Tractate etwas Bestimmtes; nur in den »*Musicae regulae rythmicas*« stehen sie über den Tönen

der Scala von *F—aa*. G. wollte die bekannte Hymne auf Johannes den Täufer

<i>C D F \widehat{DE} D</i>	<i>D D C D E E</i>
Ut que-ant la - zis	re - so - na - re fi - bris
\widehat{EFG} <i>E D \widehat{EC} D</i>	<i>F G a G \widehat{FED} D</i>
Mi - ra ges - to - rum	fa - mu - li tu - o - rum
\widehat{Ga} \widehat{GFE} <i>F G D</i>	<i>a G a F \widehat{Ga} a</i>
Sol - ve pol - lu - ti	la - bi - i re - a - tum
	\widehat{GF} <i>E D \widehat{CE} D</i>
	Sanc - te Jo - an - nes

lediglich als Hilfsmittel benutzen, um dem Schüler das Intervallverhältniss der Kirchentonarten (Octavengattungen) einzuprägen, ihm die Fertigkeit beizubringen, jeden gehörten Ton richtig aufzufassen, nicht seiner Tonhöhe, sondern seiner *proprietas* nach, d. h. dem Verhältniss nach, in welchem er zu den übrigen Tönen einer musikalischen Phrase steht, wie wenn man heute von einer Tonphrase angeben soll, ob ihr Schlussston die Quinte, Terz etc. ist. Dass G. seinen Silben keine andere Bedeutung gegeben und sie niemals auf eine bestimmte Tonhöhe bezogen hat, ist von Raymund Schlecht (Caecilia, Organ für kath. Kirchenmusik, Jahrg. 1873) ausführlich und mit dem Hinweis auf G.'s eigene Worte dargelegt. Es heisst nämlich im Briefe an Michael: »*Si quis itaque uniuscuiusque particulae (des Hymnus) caput ita exercitatus noverit, ut confestim quaecumque particulam voluerit indubitanter incipiat, eisdem sex voces, ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit*«, d. h. »wenn er die sechs Zeilen durcheinander und ausser Zusammenhang singen kann, dann braucht er, wenn er den Ton *A* in irgend einer Melodie sieht, nur das »*Labi reatum*«, bei *F* nur das »*famuli tuorum*« sich ins Gedächtniss zu rufen, um die folgenden Intervalle richtig zu treffen. — »*Audiens quoque aliquam neumam sine descriptione, perpende, quae harum particularum ejus fini melius aptetur, ita ut finalis vox neumae et principalis particulae aequisonae sint*«. Wäre z. B. der Schluss einer »gehörten« Melodie oder eines Melodiesatzes (*neuma*) folgender:



so muss der Schüler versuchen, welche Zeile des Hymnus sich ihm am besten anpasst. Legt er »*Famuli tuorum*« an, so erhält er:

	<i>F G a G F E D D</i>
	Fa - mu - li tu - - o - rum.

und merkt alsbald die Nicht-Uebereinstimmung; so auch beim Versuch mit den übrigen Zeilen des Hymnus, ausgenommen bei »*Mira gestorum*«, wo er fühlen wird, dass der Schlussston des Neuma und die »*principalis particulae*«, der Anfang der Hymnenzeile, gleichklingend (*aequisonae*) sind:

	<i>E F G E D E C D</i>
	mi - - - ra ges - to - rum.

und wissen, dass die gehörte Melodie mit *E* schliesst. 8) Das Solmisations-System nach Hexachorden und Mutationen, welches sowohl von Engelbert von Admont (13. Jahrh.), als auch schon im J. 1112 von Sigebert von Gemblours als eine Erfindung des G. bezeichnet wurde, ist weder in dessen eigenen Schriften, noch auch in denen seiner nächsten Nachfolger (z. B. des Joh. Cotton) erwähnt. Vielmehr sprechen seine eigenen Worte (Micrologus, Cap. 5) dafür, dass sein System überall auf der Octave beruhte: »*Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum diem eundem dicamus; ita octavas semper voces easdem esse figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus. Unde verissime poeta*) dixit esse septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est adjectio sed earumdem renovatio et repetitio* »*Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces Septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas; septem autem litteris dupliciter sed dissimiliter designantur, hoc modo:*

a b c d

Γ A B C D E F G a b c d e f g a b c d x

Erst Mitte des 12. Jahrhunderts entstand in den Singschulen folgendes Solmisations-Schema:

H. naturale. H. molle. Hexachordum durum.	ee	—	—	—	—	—	—	la
	dd	—	—	—	—	—	—	la sol
	cc	—	—	—	—	—	—	sol fa
	hh	—	—	—	—	—	—	mi
	bb	—	—	—	—	—	—	fa —
	aa	—	—	—	—	—	la	mi re
	g	—	—	—	—	—	sol	re ut
	f	—	—	—	—	—	fa	ut —
	e	—	—	—	—	—	la	mi —
	d	—	—	—	—	—	la sol	re —
	c	—	—	—	—	—	sol fa	ut —
	h	—	—	—	—	—	mi	—
	b	—	—	—	—	—	fa	—
	a	—	—	—	—	—	mi re	—
G	—	—	—	—	—	sol re	ut —	
F	—	—	—	—	—	fa ut	—	
E	—	—	—	—	—	la mi	—	
D	—	—	—	—	—	sol re	—	
C	—	—	—	—	—	fa ut	—	
B	—	—	—	—	—	mi	—	
A	—	—	—	—	—	re	—	
I'	—	—	—	—	—	ut	—	

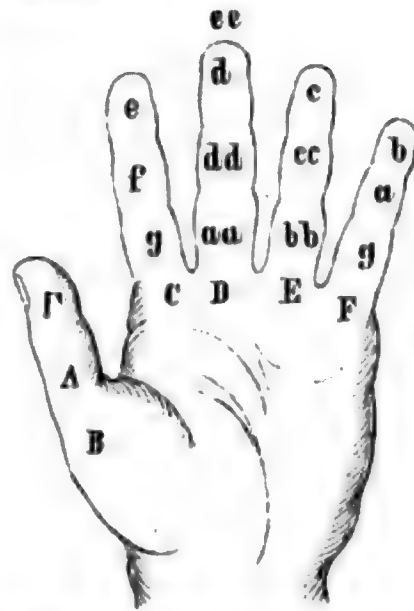
Die Hauptschwierigkeit dieses Solmisations-Systems bestand in der Mutation, d. h. dem Wechsel der Silben, welcher nöthig wurde, um beim Uebergang von einem Hexachord in das andere dem *mi-fa*, welche Silben immer den Halbtonschritt bezeichneten, seinen Platz zu erhalten. Ja sogar musste beim Aufsteigen schon der dem Halbtonschritt vorhergehende Ton, beim Absteigen die beiden vorhergehenden Töne ihre Namen wechseln. Die Schwierigkeiten dieser Methode, der verschiedenen Silbenbenennungen für denselben Ton, je nach dem Hexachord, welchem er angehörte (so hies z. B. der zweite Ton des *Hexachor-*

*) Virgil.

dum molle G-sol-re-ut, der dritte *a-la-mi-re*), wurden schon frühzeitig empfunden, wie denn ein mittelalterlicher Schriftsteller die Solmisation ein *»crux tenellorum puerorum«* nennt; gleichwohl blieb sie noch bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts in Gebrauch, wo sie in Buttstedt den letzten Vertheidiger, in Mattheson dagegen einen Gegner fand, dessen Angriffen sie nicht zu widerstehen vermochte.

9) Auch in Bezug auf die sogenannte harmonische oder Guidonische Hand findet sich in G.'s Werken nicht die leiseste Andeutung, wenn sie auch bald nach seinem Tode in einem Werke des Abtes Wilhelm von Hirschau, *»De musica et tonis«*, in folgender Abbildung erscheint:

Die Guidonische Hand bezweckt nichts weiter, als die Namen und die Reihenfolge der neunzehn Töne (ohne das \sharp und das \flat , welches letztere über den Mittelfinger gesetzt wurde) dem Schüler einzuprägen, indem man einem jeden derselben seinen Platz auf einem der neunzehn Gelenke der Hand anwies: das obere Glied des Daumens bekam das Gamma, hierauf fuhr man herab, dann quer hinüber, am kleinen Finger hinauf, an den oberen Gliedern der folgenden drei entlang, am Zeigefinger wieder herab u. s. w. im Kreise. Auch diese Erfindung hatte einen unverhältnissmässigen Erfolg und wurde von Späteren vielfach in anderer Weise wiederholt, so in Henri Faber's *»Ad musicam practicam introductio«* (1571), wo jeder der drei Mittelfinger einen von unten aufsteigenden Tetrachord repräsentirt und mit einem Schlüssel versehen ist.



Dies sind die wichtigsten unter den Erfindungen, welche dem G. mit Unrecht zugeschrieben worden sind; seine wirklichen Entdeckungen oder Verbesserungen bestehen:

- 1) in einer neuen Unterrichtsmethode zum Vom-Blatte-Singen und
- 2) in der Einführung der Linien sowie der Benutzung der Zwischenräume (Spatien) bei Notirung der Gesänge, und es gereicht ihm zu besonderer Ehre, jene Dinge nicht nur erdacht, sondern auch seine Methode — in dem *»Micrologus«*, dem *»Briefe an Michael«* und in dem Prologe seines Antiphonars — mit Klarheit dargelegt zu haben, wengleich sein Latein, der damaligen Zeit gemäss, kein elegantes ist — soweit wenigstens dem von dem Fürstabt Gerbert zu St. Blasien publicirten und von den unzweifelhaft echten Manuscripten der Pariser Bibliothek (vormals in der Abtei St. Evroult) nicht selten abweichenden Texte zu trauen ist.

Von den seit Alters her unter G.'s Namen cursirenden Schriften über Musik — welche begreiflicherweise nicht minder zahlreich waren, als die ihm zugeschriebenen Entdeckungen und Erfindungen — wählte Gerbert für seine gegen Ende des vorigen Jahrhunderts veranstaltete Ausgabe der *»Scriptores ecclesiastici de musica sacra potentissimuma«* (Band II.) die folgenden, von ihm für echt gehaltenen: 1) *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae*, dem Bischof Teudaldus von Arezzo gewidmet, wo in 20 Capiteln eine Theorie der Musik, nicht wie bei seinen Vorgängern von philosophischen, sondern von praktischen Gesichtspunkten ausgehend, dargestellt ist. 2) *Musicae Guidonis regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae*, Regeln in gereimten Versen, welche den Inhalt des vorigen Werkes resumiren. 3) *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolatae*, mit angeführtem ausführlicherem Tractate *Epilogus de modorum formulis*, welcher letztere, nach seinem

von dem übrigen abweichenden Styl*) zu urtheilen, nicht von G. ist. 4) *Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu**)* directa, giebt über G.'s Lebensverhältnisse, sowie über seine Lehrmethode mannigfachen Aufschluss. 5) *Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis.* 6) *Quomodo de arithmetica procedit musica.* Die Echtheit dieser beiden Tractate wird allgemein, die des letzteren sogar von Gerbert bezweifelt. Das wichtigste Guidonische Manuscript aber war dem Gerbert noch unbekannt: der *Cod. Biblioth. Uticensis* (der sog. Codex von St. Evroult, gegenwärtig in der Pariser Bibliothek), welcher neben den kleineren Abhandlungen »*De modorum formulis*«, »*Epilogus de modorum formulis*« und »*Mensura Boëtii*« ein unzweifelhaft von G. stammendes Antiphonar und Graduale nebst Psalter enthält, letztere nach dem von G. erdachten und beschriebenen verbesserten System mit Neumen auf vier Linien (die obere grün, die zweite von unten roth, die übrigen nur mit dem Griffel gerissen) und mit Benutzung der Zwischenräume notirt.

Diese Vereinfachung des Liniensystems, verbunden mit der vorhin erwähnten Verwendung der Silben *ut, re, mi, fa, sol*, bildet das ganze Geheimnis der Guidonischen Unterrichtsmethode. Durch die erstere wurde allerdings kein geringer Fortschritt erzielt, wenn man sich die Schwierigkeiten vergegenwärtigt, welche das Zuviel oder Zuwenig der Linien dem Lernenden bereiteten, jenachdem für jede Note eine besondere Linie genommen und durch das Gewirre der Linien eine schnelle Uebersicht unmöglich gemacht wurde, oder aber man sich mit einer einzigen Linie begnügte, wo dann die richtige Entzifferung der grösstentheils in der Luft schwebenden Tonzeichen fast nur vom Zufall abhängig war. Uebrigens ist der Charakter der reformatorischen Bestrebungen G.'s keineswegs ein radicaler. Mit der zu seiner Zeit gebräuchlichen Notenschrift, den Buchstaben für die Schule, den Neumen für die Kirche und die Choralbücher, hat er keinerlei Veränderung vorgenommen. Er erklärt sich mit Vorliebe für die Buchstaben:

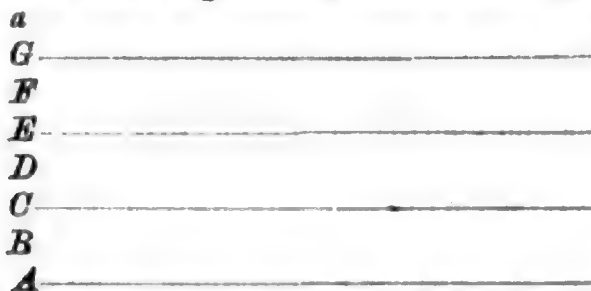
»*Solis litteris notare optime probavimus*«,

hält aber die Neumen nicht für entbehrlich:

»*Causa vero breviandi neumae solent fieri
Quae si curiosae fiant habentur pro litteris.*«

d. h. wenn ihr Steigen und Fallen durch Linien klar gemacht ist:

»*Hoc si modo disponantur litterae cum lineis*«



Dass Guido den C- und F-Schlüssel, sowie die farbigen Linien erfunden und eingeführt habe, glaubt Forkel aus folgenden Worten im Prolog zu seinem Antiphonar schliessen zu dürfen:

»*Ut proprietates sonorum discernatur clarius
Quasdam lineas signamus variis coloribus
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus.*«

Jedenfalls legte G. ein besonderes Gewicht auf die Verdeutlichung der Neumen durch Buchstabe und Farbe, ohne welche sie einem Brunnen zu vergleichen

*) Kiesewetter.

**) d. h. über die Art und Weise, eine unbekannte Melodie ohne Hilfe des Lehrers oder eines Instrumentes sich einzuprägen.

seien, dessen noch so reichliches Wasser Niemandem nütze, wenn kein Strick zum Schöpfen vorhanden ist:

»At si littera vel color neumis non intererit

Tale erit, quasi funem dum non habet puteus

Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.»

Auch noch die ältere, schon bei Hucbald vorkommende Notation mittelst Trennung und Aufsichtung der Textes-Silben in sieben Linien ohne Benützung der Spatien findet sich bei G. im Microlog; Noten im modernen Sinne hat er nicht gekannt und eben so wenig Punkte; Angeloni freilich bezieht, wie schon Pater Kircher, alles, was G. von »Neumen« sagt, auf »Noten«, während bei ihm die Neumen als Notenzeichen stets nur durch den Plural »Neumae« ausgedrückt sind, der Singular »Neuma« aber eine melodische Phrase bedeutet. Auch das bei G. häufig vorkommende Wort »notae« giebt keinen Anhaltspunkt zur Widerlegung der obigen Behauptung, da es bald für »vox«, bald für »neumae«, »signum«, »litterae« etc. gebraucht ist.

G.'s grosses und unbestreitbares Verdienst besteht darin, dass er zuerst die Nothwendigkeit erkannte, die philosophischen und mathematischen Speculationen seiner Vorgänger wenigstens theilweise in einer Kunst aufzugeben, in welcher die Praxis einen so wichtigen Platz einnimmt. Der Eifer für seine Kunst, der Scharfsinn, mit welchem er die musikalische Noth seiner Zeit begriff und das Bedürfniss, den von ihm gefundenen Weg zur Besserung aller Welt zu zeigen, machen ihn zu einer ebenso achtungswerthen wie sympathischen Erscheinung der gesammten Musikgeschichte. Sobald er sich über das rein praktische Gebiet hinansbegiebt, bleibt auch er allerdings nicht frei von jener Beschränktheit, welche die Geistesarbeit des Mittelalters selbst in den strebsamsten Epochen kennzeichnet. So empfiehlt er eine Methode, Melodien zu erfinden, indem man die Vocale a e i o u, die ja in keiner Silbe fehlen, wiederholt der Reihe nach unter die Tonzeichen des Monochords schreibt, wonach dann jedes geschriebene Wort gesungen werden könne (*»quod ad cantum redigitur omne quod scribitur«*) — ein Verfahren, welches heutzutage nur Lächeln erregen würde. Wenn aber G. trotz dieser »Homunculus-Melodiebildung in der Retorte der fünf Vocale« (wie sie Ambros im zweiten Theile seiner Geschichte der Musik sehr treffend benannt hat) verlangt, dass die Töne des Gesanges den durch die Worte ausgedrückten Empfindungen entsprechen (*»ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae«* etc.) — wenn er ferner mit unerbittlicher Strenge gegen die Oberflächlichkeit des Virtuositenthums zu Felde zieht,*) welches sich damals wie zu allen Zeiten durch Eitelkeit und Missgunst gegen Neuerungen unvortheilhaft auszeichnete, so beweist er damit eine für jene Zeit ungewöhnliche Weite seines künstlerischen Horizontes; man wird seinem musikalischen Charakter eine gewisse Grossartigkeit nicht absprechen dürfen, vielmehr zugeben müssen, dass er, wie durch seine Leistungen, so auch durch seine Tendenz in der Geschichte der Culturbestrebungen des Mittelalters einen der wichtigsten Plätze einnimmt, und dass die ihm bis auf den heutigen Tag erwiesene Ehre — auch ein Monument ist ihm vor einigen Jahren in seiner Vaterstadt Arezzo errichtet worden — keineswegs eine unverdiente ist.

Näheres über Guido findet man in Angeloni's Dissertation *»sopra la vita le opere ed il sapere di Guido«* und in der darauf bezüglichen Schrift Kiesewetter's, welche letztere das Studium der ersteren beinahe überflüssig macht. Ferner bei Bottée de Toulmon *»Notice sur Guido d'Arezzo«* tome XIII. des *mémoires de la Société royale des Antiquaires de France*. Endlich

*) *»Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores«* heisst es im Prolog zu den *»regulae de ignoto cantu«* und im Anfang des versificirten Prologs:

»Musicorum et cantorum magna est distantia,

Isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica.

Nam qui facit quod non sapit, definitur bestia.«

bei Forkel (allgemeine Geschichte der Musik, Band II), Burney (*a general history of music* II, 2), Fétis »*Biographie des musiciens*« und De la Borde »*Essai sur la musique*« III, S. 345. W. Langhans.

Guidon (französ.), der Notenzeiger, s. Custos.

Guidonius, Joannes, holländischer Gelehrter, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts wirkte, schrieb: »*Minervalia, in quibus scientiae praeconium atque ignorantiae socordia consideratur, artium liberalium in musicen decertatio lepida appingitur*« (Mastricht, 1554). †

Guidonische Hand, s. Guido von Arezzo.

Guidonische oder aretinische Silben, s. Guido von Arezzo.

Guidonisches System, s. Guido von Arezzo.

Guignon, Jean Pierre, berühmter französischer Violinvirtuose, geboren am 10. Febr. 1702 zu Turin, trieb zu Paris als Knabe anfangs Violoncelloübungen, wandte sich aber dann der Violine mit solchem Erfolge zu, dass er sogar für Leclair ein Nebenbuhler wurde. Seit 1733 im Dienste des Königs, wurde er Violinlehrer des Dauphins (nachmaligen Königs Ludwig XV.) und erhielt 1741 den Titel eines *Roi des violons et des ménétriers*, den er 1773 wieder ablegte, da er selbst im Processwege keines der alten damit verbundenen Vorrechte behaupten konnte. Mit ihm hörte dieser Titel dann auch gänzlich auf. G. selbst starb am 30. Jan. 1774 zu Versailles am Schlagflusse. Als Componist hat er mehrere Bücher Sonaten, Duos, Trios und Concerte veröffentlicht.

Guillaume de Machau oder de Machaut, altfranzösischer Dichter und Musiker, geboren um 1284 im Dorfe Machau bei Rethel in der Champagne, trat 1301 in die Dienste Johanna's von Navarra, Gemahlin Philipp's des Schönen von Frankreich, und 1307 als Kammerdiener in die des Königs. Im J. 1316 wurde er Geheimschreiber Johann's von Luxemburg, Königs von Böhmen, nach dessen Tode 1346 in der Schlacht von Crecy ihn Bona von Luxemburg, Herzogin von der Normandie, in Dienst nahm. Nach deren Ableben beim Herzog Johann von der Normandie, nachmaligem Könige Johann von Frankreich als Geheimschreiber, hatte er diese Stelle auch noch bei dem Nachfolger desselben, Karl V., inne. Er lebte 1369 noch, da er in seinem Werke »*La prise d'Alexandrie*« noch der Ende jenes Jahres fallenden Ermordung des Königs Peter von Jerusalem und Cypren Erwähnung thut. — Zahlreiche Compositionen G.'s, als zwei- und dreistimmige französische und lateinische Motetten, Rondeaux, Balladen, scherzhafte Chansons und eine Krönungsmesse für Karl V. bewahrt die Manuscriptensammlung der Pariser Bibliothek. Perne hat letztere Messe in die moderne Notation übertragen. Ein gleichfalls erhalten gebliebenes Gedicht G.'s »*Li temps pastoure*« handelt u. A. auch von den im 14. Jahrhundert im Gebrauche gewesenen Instrumenten.

Guillaume, Edme, zu Ende des 16. Jahrhunderts Canonicus zu Auxerre, erfand um 1590 die Kunst, das Cornett in Schlangenform zu winden. Von dem ersten Gebrauch eines so gewundenen Instruments in dem Hause G.'s berichtet der Abbé Lebeuf Tom. I. p. 643 seiner Geschichte von Auxerre. Diese Erfindung soll die Erbauung des Serpent (s. d.) angebahnt haben. †

Guillaud, Maximilien, französischer Tonkünstler aus Châlons sur Saône und als Musiker in der Saint-Chapelle zu Paris angestellt, veröffentlichte einen »*Traité de musique*« (Paris, 1554), den er dem damaligen königl. Kapellmeister zu Paris, Claude de Sermisy, zueignete. Einige seiner Messen findet man auch noch unter den 12 vierstimmigen Messen, die ebenfalls 1554 zu Paris erschienen. †

Guillemain, Gabriel, französischer Violinvirtuose und Componist, geboren am 15. Novbr. 1705 zu Paris, scheint seine Tüchtigkeit dem eifrigen Studium der Werke Corelli's gedankt zu haben. Im J. 1738 wurde er Violinist der Kapelle und Kammermusik des Königs und componirte 1749 für die Bühne

das sehr beifällig aufgenommene Divertissement »*La cabale*«, ausserdem noch für sehr schwer und bizarr erachtete Violin-Sonaten, Trios u. s. w. Melancholischen und scheuen Charakters wagte er nicht, im *Concert spirituel* aufzutreten, und als er am 1. Octbr. 1770 in dienstlichen Angelegenheiten sich von Paris nach Versailles begab, legte er in einem Anfalle von Wahnsinn sogar Hand an sich selbst, indem er sich in der Nähe von Châville durch vierzehn Messerstiche tödtete.

Guillet, Charles de, flandrischer Componist und Musikgelehrter der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Brügge, woselbst er wahrscheinlich auch geboren war, und veröffentlichte 1610 »24 *Fantaisies selon l'ordre des douze modes*«, welche gemäss den Regeln des Zarlino gesetzt waren. Die Manuscriptensammlung der Hofbibliothek zu Wien besitzt von ihm handschriftlich eine »*Institution harmonique*« in drei Büchern.

Gullon, de, vortrefflicher französischer Dilettant, der mit grosser Fertigkeit Violine und Fagott spielte. Bis zur Zeit der Revolution war er Infanterieofficier der königl. Armee und gab von seiner Composition, 1780 in Lyon, später in Paris Violin-Quartette, Duette und Soli heraus. Er hinterliess u. A. auch ein Fagottconcert, das aber nicht im Druck erschienen sein dürfte.

Gullon, Albert, geschickter französischer Componist, geboren zu Meaux im J. 1801, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Pariser Conservatorium, wo er für einen der ausgezeichnetsten Schüler galt und mehrere Compositionspreise davontrug. Auch in der Folge schuf er auf fast allen Compositionsgebieten überaus Bemerkenswerthes, starb aber 1854 zu Venedig, ohne seinem Rufe auch im Auslande Geltung verschafft zu haben.

Gullon, Henri Charles, französischer Vocal- und Instrumentalcomponist, lebte um 1730 als praktischer Musiker und Musiklehrer zu Paris und hat zahlreiche Gesangssachen, Stücke für Violine, Flöte u. s. w. geschrieben und veröffentlicht.

Gullou, Joseph, vorzüglicher französischer Flötenuirtuose und Componist für sein Instrument, geboren 1786 zu Paris, kam mit elf Jahren auf das Conservatorium seiner Geburtsstadt und wurde dort von Devienne, später auch von Wunderlich im Flötenspiel unterrichtet. Mit dem ersten Preise ausgezeichnet, verliess er 1808 das Institut, musste aber bis 1815 warten, ehe er Anstellung als zweiter Flötist im Orchester der Grossen Oper und in der königl. Kapelle erhielt. Ein Jahr später wurde er Lehrer seines Instruments am Conservatorium und rückte nach Tulou's Abgange auch zum ersten Flötisten der Oper auf. Schlechte Vermögensumstände veranlassten ihn 1830 zu Concertreisen, und er besuchte Belgien, Berlin, Hamburg, Stockholm u. s. w. In St. Petersburg liess er sich endlich nieder, betrieb aber weniger die Musik als die Färberei. Später wandte er sich der Musikschriftstellerei zu und starb im Septbr. 1853 zu St. Petersburg. Concerte, Duos, Fantasien, Variationen u. s. w. seiner Composition für Flöte sind in Paris erschienen.

Guineo ist der Name eines der vielen im 16. Jahrhundert in Aufnahme gekommenen Tänze französischen oder norditalischen Ursprungs, die ihrer freien Bewegungen und üppigen Stellungen wegen damals sehr anstössig gefunden, trotzdem aber von der Menge mit vielem Beifall aufgenommen wurden. Von allen diesen Tänzen blieb nur die Gaillarde längere Zeit hindurch in der Mode. Die Musik des G. war wahrscheinlich der zur Gaillarde ähnlich, die, entweder im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$, seltener im $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt geschrieben, von ausgelassenem lustigen Charakter ohne besondere rhythmische Merkmale war.

2.

Guipi ist der Name einer der ältesten einfachen Raga's (s. d.) der Inder, welche um ein Sruti (s. d.) alterirte Töne haben.

0.

Guiraud, Ernest, talentvoller und geschickter französischer Componist, der, auf dem Conservatorium gebildet, in unabhängiger Stellung zu Paris lebt. Von seinen Balletpartituren hat sich »Der Schmied von Gretna-Green« ausser

in Paris auch in St. Petersburg, Wien und Berlin grossen Beifall erworben. Andere bedeutende Werke von ihm sind eine Concert-Ouvertüre op. 10 und eine Suite für Orchester.

Guit, altfranzösischer Dichter und Musiker des 13. Jahrhunderts, lebte zu Dijon, wo er auch geboren war. Sechszehn seiner Chansons befinden sich in der Manuscriptensammlung der Staatsbibliothek zu Paris.

Guitarre (span.: *guitarra*, ital.: *chitarra*, französ.: *guitare* oder *guiterne*) ist der Name eines Tonwerkzeugs, dessen Geschichte hinaufweist bis zur Urzeit der Tonkunst, die uns Instrumentgestaltungen vorführt, welche oft nur scheinbar denen der heutigen G. durchaus fremd zu sein scheinen. Unmittelbar entstand dieselbe aus dem El-Aud (s. d.) der Araber, das etwa 270 n. Chr. zuerst vollendet construirt, sich verbreitete. An der Gestaltung dieses Tonwerkzeugs repartiren das griechisch *κithára* geheissene Instrument und das alte Griffbrettinstrument der Assyrer und Aegypter zu gleichen Theilen. Wie in diesem Werke Theil I. S. 323 ausführlicher berichtet ist, wurden die Griffbrettinstrumente wahrscheinlich in beiden genannten Ländern selbständig erfunden. Für die assyrische Erfindung derselben sprechende Gründe findet man an eben angegebener Stelle verzeichnet. Für die Erfindung in Aegypten spricht die Aehnlichkeit dieses Instrumentes mit der Hieroglyphe, die wahrscheinlich Abbild eines paraphonen Monochords war, das den ersten Hierophanten zur Feststellung ihrer der Sphärenscala nachgebildeten Tonfolge diente, und deshalb in die Schrift aufgenommen, dort, doppelt gestellt, eine nachdrückliche Versicherung der Wahrheit des Gesagten: Ja, ja! bedeutete. Diesen Griffbrettinstrumenten verliehen die Araber die der *κithára* eigenen Schallkasten in Schildkrötenschaalenform, wovon dies Instrument den Namen El-Aud erhielt, worauf unsere Benennung Laute (s. d.) zurückzuführen ist. Trotzdem nun über den Ort der Fertigung der ersten modernen G. in abendländischer Art nichts bekannt ist, so lässt sich nach dem ersten Auftreten und der Verbreitungsweise derselben schliessen, dass Spanien das Heimathland derselben war und die El-Aud dem Erfinder der G. zum Vorbilde diente. Die erbitterten Racenkämpfe in Spanien, 710—1274, die zu einem Rückschritt und dem gänzlichen Verschwinden der arabischen Kunst daselbst Veranlassung gaben, führten zur Erfindung der modernen G. Mit der Ausbreitung des Christenthums nämlich kam auch die durch die Kirche eingeführte und gepflegte abendländische Musik in Spanien zur Geltung, welche im damaligen Entwickelungsgange, wie unsere Musikgeschichte nachweist, von dem Geiste der in Blüthe stehenden arabischen Kunst sich nichts einzuverleiben vermochte; höchstens konnten rohe Nachbildungen von arabischen Tonwerkzeugen allmählig als Diener des neuen Geistes der Musik sich einer Anerkennung erfreuen, die mit der Fortschreitung der Kunst sich derselben entsprechend änderten und vervollkommneten. Die Verfertiger von arabischen Tonwerkzeugen wurden durch Fanatismus zwar vertrieben oder vernichtet und die Kirche gestattete nur dem abendländischen Tongeiste die öffentliche Pflege, doch vermochte sie nicht das Gedenken an einen wichtigen Faktor des Volkslebens, an die El-Aud, aus der Allgemeinvorstellung zu vernichten. Das milde Klima Spaniens, das dem Musiktreiben in freier Natur zu jeder Zeit günstig war, der romantische, für malerisches Erscheinen schwärmende Geist der Spanier, wie die im Volke tief eingewurzelte Gewohnheit, durch Gesang in romantischer Form seiner Liebe Ausdruck zu geben, forderte ein leicht behandelbares, zur Gesangbegleitung wohl geeignetes und bequem transportables Tonwerkzeug, das der El-Aud Erbtheil übernahm. Dies Erbtheil übernahm die G., die aber erst zu Ende des 16. Jahrhunderts zu einer Normalgestaltung gekommen zu sein scheint, denn erst nach dieser Zeit wurde die G. in Italien und Frankreich bekannt. Die damalige Gestalt derselben war unserer heutigen G. ziemlich gleich. Der Schallkasten derselben bestand aus einer planen Decke und einem planen Boden nebst einer rechtwinklich mit ihnen verbundenen Zarge. Die Ober- und Unter-

flächen des Kastens hatten, ähnlich den fast gleichzeitig sich ausbildenden Streichinstrumenten, in der Mitte jeder Seite eine Einbiegung, zwischen welchen Einbiegungen sich in dem Resonanzboden das Schalloch befand. Saitenbefestigung und Griffbrettbeschaffenheit waren in der Art unserer heutigen schlechtesten G.; nur zeigten dieselben weniger Bünde (s. d.) und einen wenigerseitigen Bezug (s. d.). Wenn das El-Aud in primitivster Form nur vier Saiten besass, so finden wir in erster Zeit die G. mit fünf, von denen die beiden tiefsten mit dem Daumen der rechten Hand, die andern drei mit dem Zeige-, Mittel- und Ringfinger derselben tönend erregt wurden. Die Sicherheit bei der Saitenbehandlung bewirkte man durch feste Aufstellung des kleinen Fingers auf die Resonanzbodendecke, wie noch heute. Nachdem die G. über 200 Jahre in diesen Ländern in stets steigender Verbreitung sich eingebürgert hatte, hielt sie endlich durch die Herzogin Amalie von Weimar im J. 1788 aus Italien ihren Einzug in Deutschland. Der Instrumentbauer Jacob August Otto zu Jena war während der ersten zehn Jahre darauf alleiniger Nachbildner dieses importirten Instrumentes. Er fügte auch dem Bezuge der G. auf Anrathen des königl. sächsischen Kapellmeisters Naumann die sechste Saite hinzu. Vgl. darüber seine eigenen Auslassungen in seinem »Ueber den Bau der Bogeninstrumente etc.« betitelten Werke. Mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts steigerte sich die Liebhaberei für die G. in Deutschland zu einer wahren Wuth, welche erst um 1840 zum Stillstand gelangte zugleich mit der Verbreitung des verbesserten Pianos und dem allgemeinen Erkennen: dass die grossen Opfer an Zeit, um die G. zur Darstellung von Kunstschöpfungen zu verwenden, durchaus nicht dem sich entwickelnden Kunstsinne entsprechend sich verhielten. Auch grosse Meister in der G.-Behandlung, wie Giuliani und N. Paganini, konnten sich nur Anerkennung für angeeignete in Erstaunen setzende Geschicklichkeit, doch nicht bleibende Verehrung für bereitete Kunstgenüsse erringen, weshalb denn auch Männer wie Paganini später der Pflege der G. gänzlich entsagten. Dass die G., da sie eben Folie für viele Virtuosen und unendlich zahlreiche Dilettanten war, auch massenhafte als Verbesserungen erachtete Modificationen im Laufe der Zeit erhielt, erscheint natürlich. Die jetzt meist überall verbreitete G., denn auch in Spanien hat man die deutsche Einführung eines sechssaitigen Bezuges derselben gutgeheissen, hat überall eine gleiche Form. Der Schallkasten besteht aus zwei parallelen dünnen Brettern, das eine, Resonanzboden (s. d.) genannt, aus mit durchsichtigem Firnis bestrichenen Tannenholz; das andere, Resonanzdecke geheissen, aus nach aussen etwas gewölbtem, polirtem Ahornholz gefertigt, und einer ebenfalls aus polirtem Ahornholz gemachten meist 10 Cm. hohen Zarge (s. d.). Decke wie Boden sind von gleicher Gestalt, der arabischen Ziffer 8 ähnlich. Die höchste Breite des oberen Theils beträgt 23 Cm. und die des unteren 31 Cm. Etwas über die Mitte des Schallkastens hinaus sind die Decken an beiden Seiten, wie bei der Violine, einwärts geschweift, jedoch ohne Ecken zu haben. Die tiefste Einbiegung derselben ist 17 Cm. unterhalb des Griffbretts gelegen, wo sich die Ränder bis auf 19 Cm. nähern. Gerade in der Mitte der tiefsten Einbiegung befindet sich in der Resonanzdecke das 9 Cm. Durchmesser besitzende runde Schalloch. Unterhalb des Schallloches, 29 Cm. vom obern Schallkastenrande entfernt, liegt ein 9 Cm. langes und 1 Cm. breites Brettchen, das auf den Resonanzboden aufgeleimt ist; dasselbe trägt den Steg (s. d.) und zeigt unter demselben sechs runde Löcher, die nach der Schallochseite in eine saitendicke offene, beinahe bis zum Stege gehende Rinne auslaufen. Diese Löcher dienen zur Befestigung der Saiten. Man macht nämlich am Ende derselben einen Knoten, der durch das runde Loch gesteckt wird. Indem man den Knoten dem Stege näher zieht, geht die Saite in die Rinne und der Knoten im Resonanzkasten hinter dieselbe. Jede Anspannung der Saite nun vom andern Ende her zieht den Knoten so nahe es angeht an die Rinne, muss jedoch nicht vermögen, dieselbe durch diese zu ziehen. An diesem Resonanz-

kasten befindet sich ein Hals von 5 Cm. Breite und 31 Cm. Länge, der oben plan, wie der Resonanzboden, und unten rund ist. Auf der oberen, gewöhnlich schwarz gefärbten Seite des Halses sind Bünde aus eingelegten Elfenbein- oder Metallstreifen, welche auf gleich gefärbter, auf dem Schallboden fortgesetzter Unterlage noch bis in die Nähe des Schalloches fortgesetzt sind. Ein etwas höherer Bund am Ende des Halses dient als Sattel (s. d.) für die Saiten des Bezuges. Am Halse stumpfwinklich fest angefügt, befindet sich das Wirbelbrett (s. d.). Durch dasselbe sind von unten nach oben zweckentsprechend sechs Löcher für die Wirbel gebohrt, deren walzenförmige Enden, ein Loch zeigend, durch welches die zu spannende Saite gezogen wird, über dasselbe hervorragen; die Flügelenden der Wirbel sind unter dem Brette. Einige G. haben auch statt des Wirbelbretts ein Wirbelhaus (s. d.), ähnlich dem bei den Streichinstrumenten. Zuweilen findet man auch G., die, um das Zurückgehen der Wirbel, also das Verstimmen der Saiten zu vermeiden, statt der Wirbel eiserne Schrauben von oben herein in den hohlen Wirbelkasten laufen haben, welche messingne Knöpfchen, die an der äussern Seite sich befinden, und in denen Spalten zum Einhängen der Saiten gefeilt sind, auf und nieder winden, was durch Hülfe eines kleinen Schlüssels von Messing, wie an einer Stutzuhr, bewerkstelligt wird. Auch Vorrichtungen, wie an den Wirbeln der Contrabässe construirt, findet man bei G. vor. Nicht eigentlich zur G. gehörig, aber doch allen eigen ist noch, dass sich am äussersten Ende im Wirbelbrett ein Loch befindet, durch das ein breites Band gezogen werden kann, dessen anderes Ende dann an einem Knopfe befestigt wird, der in der Mitte der Zarge, dem Halse gerade gegenüber, befindlich ist. Dies Band, so lang, dass es, über den Hals des Spielers gelegt, dem Instrumente eine solche Lage vor der Brust desselben gestattet, dass es zur bequemeren Handhabung des Tonwerkzeugs dienlich ist und dem Spieler ein malerisches Auftreten erleichtert, wird von Vielen gern gesehen. Von den sechs den Bezug bildenden Saiten sind die drei das höhere Tonreich vertretenden: Darmsaiten, die andern drei sind entweder mit Kupfer- oder Silberdraht überspinnene Seidensaiten, oder zwei solche und eine, die höhere nämlich, eine überspinnene Darmsaite. Diese Saiten bieten in ihrer Normalstimmung aufsteigend vier Quarten und eine Durterz, wie folgende Angabe der Klänge der freien Saiten zeigt: *E, A, d, g, h* und *e'*. Zuweilen stimmt man auch, um in *F*- oder *B-dur* gesetzte Tonstücke leichter ausführen zu können, die tiefste Saite in *F* und seltener aus ähnlichen Gründen sogar in *G* oder *A*. Beim Spiel der G., deren Saiten durch Reissen mit den Fingerspitzen der rechten Hand tönend erregt werden, hält man den Hals derselben so zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand, dass die Finger derselben sich bequem auf dem Griffbrett bewegen können. Den untern G.-Theil stützt man entweder auf das rechte Knie oder die rechte Lende, so, dass der Resonanzboden abwärts gekehrt ist, oder hält denselben gegen das untere Ende des rechten Brusttheils, jenachdem man beim G.-Spiel sitzt oder steht. Das Reissen der Saiten liegt, wie erwähnt, der rechten Hand ob, und bewirkt man dasselbe, indem man den kleinen Finger der rechten Hand in der Nähe des Schalloches fest auf den Resonanzboden setzt, mit dem Zeige-, Mittel- und Ringfinger derselben je eine der höheren Saiten zu behandeln sich beflüssigt und dem Daumen die auf den drei tieferen Saiten zu erregenden Töne auferlegt. Bei gewünschtem starkem, arpeggioartigem Anschlage der Saiten führt man auch nur mit dem Daumen der rechten Hand allein von der tieferen zur höhergestimmten Saite querüber. Die verschiedenen Anschlagsarten, deren es ausser den angeführten noch einige giebt, sowie die besondern Anschlagstellen der Saiten werden ebenso wie die verschiedenen Lagen, in der sich die linke Hand beim Greifen der Töne bewegen muss, in den verschiedenen G.-Schulen, an denen durchaus kein Mangel ist, gelehrt, wo man sie die Applicatur der Hände nennt. — Wenden wir uns nun zur Beleuchtung der Anwendung der G. im Kunstleben, so kann es derselben Niemand bestreiten, dass

sie sich besonders zur einfachsten Begleitung von Gesangstücken eignet, sobald dieselben nur accordisches Accompagnement fordern und eine Octave über dem Tonreich der G. erklingen, also zur Begleitung von Sopranparthien, weniger zu Tenor- und noch weniger zu Bassgesängenbegleitung. In gleicher Weise steht auch der Werth der G. im Ensemble. Als Soloinstrument, wie man es in seiner Blüthezeit einzuführen versuchte, hat es sich nicht bewährt, trotzdem Virtuosen sich mühten, eigens dafür gesetzte Tonstücke, wie Fantasien, Sonaten, Variationen etc., selbst mit Trillern, Doppeltrillern und Flageolettönen versehen, auf durchaus vollendete Weise darauf vorzuführen; der Ton des Instruments, die eigentliche Seele desselben, ist kalt und dürftig und muss in einer Zeit, wo man sich immer mehr dem gefühlten Ton zuwendet, an Verehrern verlieren. Deshalb ist es nicht ungerecht, zu behaupten, dass seine Vorzüge es ihm nicht erlauben, in der Kunst eine bedeutende Stelle einzunehmen, wofür jedoch seine vielfache Anwendung bei niedern Kunst- und Dilettantenleistungen, wo es fast unentbehrlich gewesen, reichlich entschädigt. Das bedeutende Tonreich der G., welches von *E* bis *b*² reicht, kann Jeder leicht zu beherrschen sich aneignen, und die Stimmung der Grundsaiten derselben gestattet in *C*-, *G*-, *D*-, *A*-, *E*- und *F*-*dur*, sowie in *A*-, *E*-, *Fis*-, *Cis*- und *D*-*moll* stehende Tonstücke bald ausführen zu lernen; Tonstücke jedoch mit mehr Versetzungszeichen darzustellen ist schwieriger, und gebraucht man hierzu den *Capo tasto* (s. d.). Bei grösserer Beherrschung des Instruments lässt sich oft, ohne der Natur desselben Gewalt anzuthun, mehr auf demselben herstellen, als man glauben sollte. Um dies jedoch zu vermögen, ist eine schulgerechte Behandlungsweise desselben durchaus zu empfehlen, die in jeder G.-Schule nachgewiesen wird; die bekanntesten der letzteren sind: die von Bortolazzi, Bevilacqua, Bernhardt, Carulli, Doisy, Fiedler, Giuliani, Harder, Lehmann, Molino, Pacini, Scheidler, Sor, Spina, Stählin, Wohlfahrt u. A. Ein vollständigeres Verzeichniss bietet Whistling in seinem »Handbuch der musikalischen Literatur«, S. 420. Auch der Compositionen für G. sind nicht wenige, doch sind auch diese meist ältern Datums. Zwar sind die G.-Schulen auch meist alle einer früheren Zeit entsprossen, doch sind sie um deswillen noch heute die besten, weil man in neuester Zeit nicht mehr Versuche macht, höchste Kunstleistungen auf dem Instrumente zu erstreben und auch sonst die G. nur noch in der einfachsten Weise gepflegt wird und zwar vorzüglich in deren Urheimath: Spanien. Um dazu befähigt zu werden, genügt eine einfache Tabulatur der G., die man denn von dort her auch in Massen beziehen kann, während solche in Deutschland seltener hergestellt werden. — Im Orient hat sich übrigens die G. in Anbetracht der Saitenzahl ihres Bezuges, wie der Zahl ihrer Bunde, in umgekehrter Weise ausgebildet, wie im Occident. In erster Art, weil bei der Führung einer Melodie, da der Morgenländer keine Harmonie in unserem Sinne kennt, die einfache Vertretung der Klänge des Tonreichs ausreichend ist, und in zweiter, weil innerhalb der Octave in allen orientalischen Musikkreisen eine grössere Tonzahl als bei uns in Gebrauch ist. Die heutige arabische Kunst besitzt der Zahl nach die meisten G.-Arten. Diese theilt man dort in zwei Gattungen, gitarrenartige Tonwerkzeuge mit Drahtsaiten und solche mit Darmsaiten. Erstere nennt man *Tanburen* (s. d.). Da diese Gattung somit einen besondern Namen führt und die Benennung G. oder eine ähnliche daraus abgeleitete meist nur für Griffbrettinstrumente mit Darmsaiten dort wie anderwärts in Gebrauch ist, so dürfen hier die Arten der *Tanburen*, die in allen andern orientalischen Musikkreisen Nachahmung fanden, ganz ausser Acht bleiben. Die G. im arabischen Musikkreise hat fünf Saiten. — In Indien kennt man mehrere Arten der *Schikâra* (s. d.), von denen zu merken ist, dass sie einige Eigenheiten der *Vina* (s. d.), des Nationaltonwerkzeugs, aufweisen, und deren eine, die *Schikâra* von Madras, bald als Reiss-, bald als Streichinstrument Anwendung findet. Alle Arten sind meist nur viersaitig. Die indischen, *Sitar* (s. d.) genannten Musikinstrumente dagegen haben sechs- und siebensaitige Bezüge aus

Metallsaiten, gehören also nach Obigem zur Gattung der Tanburen, und lassen wir deshalb diese hier trotz der Benennung ausser Acht. — Die persische Schara (s. d.) hat nur vier Saiten. In China kennt man in neuerer Zeit drei G.-Arten: Pun-gum (s. d.), viersaitig; Gut-komm (s. d.), ebenfalls viersaitig; und Sam-jun (s. d.), nur dreisaitig. In Japan kultivirt man zum Spiel bei Tänzen vorzüglich eine zweisaitige G., von der ein gutes Bild, das zugleich über die Nutzenanwendung derselben belehrt, in *The illustrated London news* No. 1807 des Jahres 1874 pag. 349 gegeben ist. — Schliesslich seien hier noch kurz einige der Bestrebungen, die G. zu vervollkommen, aufgezeichnet. Thielemann, Instrumentbauer in Berlin, beschäftigte sich seit dem J. 1806 mit Vorliebe mit der Verbesserung der G. und hat die Frucht seiner Bestrebungen in zwei Abhandlungen niedergelegt. (Leipziger allgem. musikal. Ztg. 1818 S. 756 und 1820 S. 717.) Eine ebenfalls die Verbesserung der G. betreffende Abhandlung befindet sich in derselben Zeitung vom J. 1813, in der der Instrumentbauer Arzberger seine Erfahrungen mittheilt. Besonders um den Damen, deren Lieblingsinstrument die G. in den Zeiten ihrer Blüthe war, die wunden Fingerspitzen beim Reissen der Saiten zu ersparen, erfand ein Deutscher in London, dessen Namen nicht bekannt geblieben ist, eine Claviatur mit sechs Tasten. Durch einen Mechanismus bewirkten diese, dass Tangenten aus dem Körper der G. durch ein länglich geformtes Schalloch die Saiten tönend erregten. Die Funktion des Greifens der Töne verblieb auch bei dieser G. der linken Hand. Der Erfinder nannte dies Tonwerkzeug: Pianoforte- oder Tastengitarre. Der Hang, der G. eine möglichst romantische Form zu verleihen und derselben dabei zugleich die leichteste Behandlungsweise anzuweisen, führte einen Franzosen, dessen Namen gleichfalls nicht bekannt geworden ist, dazu, der G. die Form einer Lyra zu verleihen, die mit Griffbrett versehen war und ausserdem eine Tastatur, gleich der der eben erwähnten Tastengitarre, hatte. Dies Instrument, welches sich in den Jahren von 1820 bis 1830 einiger Verbreitung erfreute, nannte sein Erbauer Lyragitarre. Im J. 1823 erfand Joh. Georg Stauer in Wien die sogenannte Gitarre d'amour (s. d.), italienisch *chitarra con arco* und deutsch Bogen- auch wohl Violoncellgitarre geheissen, deren genauere Beschreibung in einem besonderen Artikel gegeben ist. Hier sei nur bemerkt, dass die Erfindung nicht eine G. bietet, sondern ein Streichinstrument. Ende der zwanziger und anfangs der dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts kam auch eine sogenannte Gitarren-Harfe (s. d.) in Gebrauch, über die das Bekannte in dem betreffenden Artikel gegeben wird. Trotzdem nun in neuester Zeit die G. aus Künstlerhänden fast gänzlich verschwunden ist und deshalb auch Verbesserungen derselben fast gar nicht mehr versucht werden, so findet man doch noch hin und wieder Fabrikate angepriesen, die eine Bereicherung derselben an Saiten zeigen. So bietet die deutsche Musikerzeitung 1874 No. 12 S. 95 in der Anzeige des Instrumentfabrikanten Georg Heidegger Terz-, Tenor- und Bass-Gitarren eigener Konstruktion mit abzuschraubendem Halse und Stahlspreizen an, die neun, zehn und dreizehn Saiten führen. Diese Zubereicherung, die eine Resonanzkastenveränderung etc. erfordert, ist nur eine der Lauteneigenthümlichkeit entnommene Nachbildung und bietet der Kunst selbst nichts neues Beachtenswerthes.

C. Billert.

Gitarre d'amour (französ.; italien. *chitarra con arco* und deutsch Bogen-, Liebes-, Violoncell- oder Knie-Gitarre) nannte man ein von Joh. Georg Stauer in Wien im J. 1823 erfundenes Streichinstrument, das der Gitarre nachgebildet war. Dies Instrument, von dem im ersten Bande der musikalischen Zeitschrift »Caecilia« S. 168 eine bildliche Darstellung geboten wird, war der Form nach ein Mittelding zwischen Gitarre und Cello. Von der Gitarre hatte dasselbe einen Theil der Gestaltung des Resonanzkastens und das mit Bunden versehene Griffbrett, vom Cello die den Streichinstrumenten überhaupt eigenen Gestaltungen des Resonanzbodens, des Saitenhalter

und des Griffbretts, nämlich, dass alles dies gewölbt gebaut wurde, damit der Bogen auch den einzelnen Saiten Töne zu entlocken vermochte. Als Besonderes hatte es vom Cello den Steg (s. d.), der dem des Violoncells ganz gleich war, und die ähnlich den *f*-Löchern (s. d.) angebrachten zwei Klangöffnungen statt des einen sonst der Gitarre eigenen runden Schalloches. Diese Erfindung lehrt wieder recht deutlich, wie Instrumentenbauer oft glauben, eine neue Schöpfung zu bieten und nur eine Modification eines längst in die Rumpelkammer geworfenen Tonwerkzeugs vorführen, weil sie nicht Musikgeschichte oder Kenntniss der Instrumente der Vergangenheit als Berufsnothwendigkeit erachten. Wie viel Zeit und Mühe würden sich gerade die vorzüglichsten der Instrumentenbauer, die grübelnden, ersparen, wenn ihnen dies Wissen zu eigen wäre. — Man kann die G. eigentlich nur als eine Abart der alten *Viola bastarda* (s. d.) betrachten. Der Bezug der G. bestand gleich dem der gewöhnlichen Gitarre aus sechs Saiten, die auch gleich denselben in *E, A, d, g, h* und *e'* gestimmt wurden. Vgl. Leipz. musikal. Zeitung vom J. 1828 S. 813. Die G. machte in der ersten Zeit grosses Aufsehen und soll sich auch einiger Verbreitung und Verbesserungen durch den Instrumentenbauer Ertl in Wien erfreut haben, worauf derselbe sogar ein k. k. Patent erhielt. Welcher Art diese Verbesserungen jedoch waren, ist nicht weiter bekannt, weshalb sich vermuthen lässt, da er und der Erfinder der G. fast nur die einzigen Verfertiger solcher Instrumente waren, dass dieselben mehr in kleinen Dingen, die gross bekannt gemacht wurden, um die Aufmerksamkeit auf den Verbesserer zu lenken, bestanden. Auch ein Virtuose dieses Instruments ist zu verzeichnen, nämlich der Musikdirektor Birnbach in Berlin, doch keine G.-Schule. Wiener Berichten aus jener Zeit zufolge war der Klang der G. bezaubernd schön und einem Blasinstrument ähnlich singend, in der Höhe dem Oboentone, tieferhin aber dem Bassethorn ähnlich. Nebstdem gewährte es grosse Leichtigkeit in der Ausführung schwieriger Passagen, ja selbst schnell nebeneinander folgender Terzengänge, wie auch chromatischer Läufe, welche letztere freilich auf dem mit Bunden versehenen Griffbrette mit eben der Leichtigkeit durch blosses Auf- und Abgleiten der Finger hervorgebracht werden können, wie z. B. auf dem Claviere auf ähnliche Weise die diatonische *C-dur*-Tonleiter gestrichen wird. Vorzüglich anmuthig, behauptete man, soll es sich unter Begleitung einer gewöhnlichen Gitarre ausgenommen haben. In wie weit diese Berichte der Wahrheit entsprochen haben oder blos durch Interesse geschaffene waren, lässt sich heute nicht mehr entscheiden, da das Instrument kaum noch in Raritätensammlungen sich vorfindet; gebaut wird es lange nicht mehr. Die Streichinstrumente, jene Beherrscher unserer Musikwelt, die kleine harmonisch oft geforderte Tonänderungen, ohne derselben zu gedenken, eintreten lassen, und das Ohr unserer Musikliebhaber, das solche Veränderungen im Genusse der Kunst, wenn es angeht, beansprucht, kann mit einer Stereotypscala, wie sie die G. nur zu bieten vermag, nicht mehr zufriedengestellt werden. C. B.

Gitarrenaufsatz, s. *Capo tasto*.

Gitarren-Harfe nannte man ein um 1828 von einem Deutschen, dessen Name nicht bekannt geworden ist, erfundenes Reissinstrument, das in seiner Behandlungsweise Aehnlichkeit mit der einer Gitarre hatte. Die G. kann als eine mehrsaitige Gitarre betrachtet werden, welche jedoch aufrecht, wie die Harfe gestellt wird. Die Saiten der G. werden einzig mit den Fingern der rechten Hand tönend erregt und können mittelst eines kurzen Griffbretts durch die Finger der linken Hand verkürzt werden. Darin bestand wohl auch die Hauptähnlichkeit mit einer Gitarre. Obgleich man damals fand, dass die G. sich besonders zur Begleitung des Gesanges in einfachen Accorden eignete und einen wunderbaren, ätherischen Klang habe, der mehr dem einer Aeolsharfe als dem einer Gitarre gliche, so war es dennoch der G. nicht möglich, dauernder Anerkennung sich zu erfreuen, denn dieselbe, mehr eine Frucht des kränklichen Zeitgeistes: neue Tonwerkzeuge erfinden zu wollen, sah wenig

Lebenstage. Jetzt ist die G. längst verschwunden und nur sehr selten trifft man eine oder die andere noch in Kunstkabinetten an. C. B.

Gukuk, s. Cuculus.

Guldor, Ignaz und Peter, zwei Brüder, die sich Compositionsruhm erworben, und von denen der erstere 1757, der letztere 1761 zu Raaburg bei Steyerburg geboren ist. Messen, Offertorien, Vespern u. s. w. ihrer Composition standen gegen Ende des 18. Jahrhunderts in besonderer Achtung.

Gulomy, J. C., tüchtiger Violinvirtuose, geboren am 22. Juni 1821 zu Pernaú, machte zahlreiche, von Erfolg begleitete Kunstreisen, bis er 1853 die feste Stellung als Concertmeister der fürstl. Kapelle zu Bückeburg annahm, welche er noch gegenwärtig inne hat.

Gumbert, Ferdinand, einer der talentvollsten und beliebtesten Liedercomponisten der neuesten Zeit, geboren am 21. April 1818 zu Berlin, erhielt bei schon früh sich documentirenden musikalischen Anlagen Unterricht auf der Violine bei Nieber, später bei Ed. Ritz, einem Schüler Rode's. Seine schöne Sopranstimme, verbunden mit der Sicherheit im Treffen der schwierigsten Intervalle, zog, als er gleichzeitig das Gymnasium zum grauen Kloster besuchte, die Aufmerksamkeit des dortigen Gesanglehrers, Prof. Em. Fischer (a. d.), auf sich, der ihn darauf hin auch in den Anfangsgründen des Generalbasses unterrichtete. Da G., dem Willen seiner Eltern gemäss, sich nicht professionell der Musik widmen sollte, so trat er als Lehrling in die Buchhandlung von Veit, setzte aber in den Mussestunden seine Studien in der Musiktheorie und Composition bei Cläpius eifrig fort, brachte in einem Dilettanten-Orchesterverein auch sein Violinspiel zu guter Geltung und sang sehr fleissig. Letztere Uebung führte ihn 1839 der Bühne zu. Zuerst in Sondershausen für jugendliche Liebhaber- und Naturburschen-Parthien engagirt, ging er 1840 nach Köln, wo er bis 1842 als Baritonist mit sehr sympathischer Stimme ein ebenso geachtetes wie beliebtes Bühnenmitglied war. Auf Conradin Kreutzer's Rath entsagte er dem Theater und widmete sich in seiner Vaterstadt ausschliesslich der Composition und der Ertheilung von Gesangunterricht und zwar mit ausserordentlichem Erfolge. Von 400 Liedern, die er bis 1874 veröffentlichte und die sich auf 120 Hefte vertheilen, sind sehr viele nicht nur in Deutschland überaus beliebt geworden, sondern auch, in die betreffenden Landessprachen übersetzt, nach Frankreich, England, Schweden und Spanien gelangt. Sie danken diese seltene Verbreitung ihrer anmuthigen, originellen, sehr sangbaren und leicht fasslichen Melodik, der gegenüber das harmonische Element und das, was die jetzige Zeit Vertiefung nennt, allerdings zurücktritt und nur nebensächlich erscheint, gemäss G.'s künstlerischem Grundsatz, dass ein gutes Lied schön bleiben müsse, selbst wenn es der Begleitung ganz entbehre. Auch die mit Unrecht vernachlässigte Gattung des Liederspiels brachte G. wieder zu Ehren. Er schuf auf diesem Gebiete: »Die Kunst geliebt zu werden« (1848), »Der kleine Ziegenhirt« (1854), »Bis der Rechte kommt« (1856) u. s. w., von denen das erstere mit grossem Erfolge über fast alle deutschen Bühnen ging und sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Ebenfalls mit Glück versuchte sich G. als Liederdichter und als Uebersetzer französischer und spanischer Romanzen der Frau Viardot-Garcia, der schwedischen Lieder Jenny Lind's, der polnischen Lieder von Chopin u. s. w.; ebenso hat er die Opern »Das Glöckchen des Eremiten«, »Die Africanerin«, »Mignon«, »Der König hat's gesagt« und fünf Offenbach'sche Operetten ins Deutsche übertragen. Der Musik und speciell dem Gesange und der Oper widmete er vortreffliche literarische Abhandlungen, welche sich in der Berliner Musikzeitung »Echo« (bis 1860), im »Theaterdiener« (1860 bis 1869) und in der »Gartenlaube« (1873) befinden. Für die »Neue Berliner Musikzeitung« besorgt er seit 1861 die Opern-Berichterstattung, und die einschlägigen Artikel dürfen den besten und sachkundigsten beigezählt werden, welche gegenwärtig überhaupt erscheinen. Unter dem Titel »Musik. Gelesenes und Gesammeltes« (Berlin, 1860) endlich veröffentlichte er

eine Reihe von Aussprüchen, Epigrammen und Gedichten über die Tonkunst. — Vortheilhafte Anerbietungen zu Anstellungen, die ihm im Laufe der Zeit oft winkten, hat G. zurückgewiesen; er lebt in unabhängiger Stellung in Berlin, das er überhaupt selten, nur auf kurze Zeit verlassen hat und ist als Mensch durch sein lebenswürdiges, freimüthiges und geistvolles Wesen gleich sehr geschätzt und geachtet, wie als Künstler.

Gumpelzhaimer, Adam, deutscher Componist geistlicher und weltlicher Lieder, geboren um 1560 zu Trostberg in Oberbaiern, erhielt seinen hauptsächlichsten Unterricht in der Musik durch den Pater Jodocus Enzmüller im Kloster St. Ulrich in Augsburg. Im J. 1575 trat er als Musiker in die Dienste des Herzogs von Württemberg, übernahm aber 1581, nachdem er sich als fruchtbarer und gediegener Liedercomponist schon einen bedeutenden Namen erworben hatte, die Cantorstelle in Augsburg, die er bis zu seinem Tode, Anfangs des 17. Jahrhunderts, verwaltete. Seine geistlichen Lieder (meist mehrstimmig und bis zu acht Stimmen) stehen denen Lasso's, Hasslers' u. s. w. fast ebenbürtig da; eine Menge Sammlungen derselben sind in Gerber's Tonkünstler-Lexicon vom J. 1812 aufgeführt. Auserdem veröffentlichte er ein *»Compendium musicae latinum-germanicum«* (Augsburg, 1595), welches nach Fétis, der das Erscheinungsjahr früher setzt, zwölf Auflagen erlebte.

Gumpenhuber, der grösste deutsche Virtuose auf dem Pantalon nächst Hebenstreit, geboren um 1730 im Bayrischen, war in der Zeit von 1755 bis 1758, wo er Russland wieder verliess, kaiserl. Kammermusiker in St. Petersburg. Alle näheren Mittheilungen über ihn fehlen. Er hat zahlreiche Concerte, Capricen u. s. w. für sein Instrument componirt, von denen jedoch sehr wenig im Druck erschienen ist.

Gumprecht, Otto, geistvoller deutscher Musikschriftsteller, geboren 1823 zu Erfurt, machte rechtswissenschaftliche Studien zu Breslau, Halle und Berlin und erwarb sich den Titel eines Dr. jur. Seit 1848 musikalischer Berichterstatter der Nationalzeitung, geniesst er eines bedeutenden Rufes als Kritiker, den er weniger durch tiefe und gründliche musikalische Fachkenntnisse, als durch unvergleichliche stylistische Gewandtheit, geistreiche Ausschmückung und grosse Belesenheit rechtfertigt. An selbständigen Schriften veröffentlichte er: *»Musikalische Charakterbilder. (Schubert. — Mendelssohn. — Weber. — Rossini. — Auber. — Meyerbeer.)«* (Leipzig, 1868) und die kritische Studie: *»Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“«* (Leipzig, 1873).

Gandelwein, Friedrich, tüchtiger deutscher Contrapunktist, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Amtsschreiber zu Dambach in der Altmark. Bekannt geblieben von seinen Arbeiten ist nur noch *»Der Psalter mit neuen Melodien auff vier Stimmen, da der Discant die rechte Melodiam führt, in Contrapuncto simplici gegeneinander vbersetzt«* (Magdeburg, 1615), welches Werk deswegen bemerkenswerth ist, weil bis dahin stets in Choralbüchern die Melodie fast durchweg dem Tenore gegeben wurde. Vgl. Draudii Bibl. class. germ. †

Gung'l, Joseph, einer der beliebtesten Tanzcomponisten und Concertdirigenten der Gegenwart, geboren am 1. Decbr. 1810 zu Zsámbék in Ungarn, war der Sohn eines Strumpfwirkers und zum Lehrer bestimmt, welchem Berufe er nach bestandnem Gehülfenexamen auch drei Jahre lang oblag. Bereits Lehrer, nahm er auch den ersten musiktheoretischen Unterricht beim Regens chori Semann in Ofen. Als Hautboist trat G. in das 4. Artillerie-Regiment zu Graz, wurde bald Kapellmeister und leitete als solcher acht Jahre lang das Musikcorps dieses Regiments. Mit dem berühmt gewordenen *»Ungarischen Marsch«* op. 1 begann er 1836 seine Compositionsthätigkeit und sah gleich seine ersten Werke auf Concertreisen, die er mit seiner Kapelle nach München, Augsburg, Nürnberg, Würzburg und Frankfurt a. M. unternahm, überaus glänzend aufgenommen. Wahrhaft gefeiert wurde er als Componist und Dirigent in Berlin, wo er 1843 eine Civillkapelle gründete und bis 1848 ununterbrochen Concerte gab. Im Octbr. 1848 besuchte er mit seinem Orchester die Vereinigten Staaten

von Nordamerika, von wo er erst im August 1849 wieder zurückkehrte und alsbald zum königl. preussischen Musikdirektor ernannt wurde. Die nächsten sechs Jahre wurde er für die Sommermonate unter glänzenden Bedingungen für die Direktion der Concerte in Pawlowsk bei St. Petersburg engagirt, während er im Winter in gleicher Art in Berlin, Moskau und Graz thätig war. Von 1858 an war er Kapellmeister des 23. österreichischen Infanterie-Regiments, bis er 1864 seinen Aufenthalt in München nahm, von wo aus er häufige Kunstreisen nach Berlin, Kopenhagen, Stockholm, Amsterdam und der Schweiz antrat. Von besonders glänzendem Erfolge begleitet war sein Auftreten in London, im Herbst 1873. Bis zum Januar 1874 hat er 300 Tänze und Märsche (sämmtlich bei Bote und Bock in Berlin erschienen) veröffentlicht, die sich zum grossen Theil durch gesangreiche, eigenartige Melodik, wie durch prägnante Rhythmik vor den Werken anderer Tanzcomponisten vortheilhaft auszeichnen. — Seine Tochter, Virginia G., ist eine talentvolle, zu bedeutenden Hoffnungen berechtigende Opernsängerin. In München für die Bühne gebildet, debütierte sie am dortigen Hoftheater 1871 mit grossem Beifall und wurde engagirt. Ein Jahr später gehörte sie dem Stadttheater in Köln an, gastirte im königl. Opernhause zu Berlin und ist seit 1873 grossherzogl. Opernsängerin in Schwerin. — Ein Neffe Jos. G.'s, Johann G., hat sich als Componist von Tänzen, Märschen und Potpourris gleichfalls einen Namen gemacht, der jedoch nicht an denjenigen seines Oheims heranreicht. Geboren 1819 zu Zsámbék in Ungarn, gab er ebenfalls seit 1843 beliebte Orchesterconcerte in Berlin. Während der Sommersaisons von 1845 bis 1854 wirkte er in gleicher Weise in St. Petersburg, wo er sehr schnell der Liebling des Publikums wurde. Seit 1862 lebt er gänzlich zurückgezogen zu Fünfkirchen in Ungarn.

Gunn, John, vorzüglicher englischer Violoncellist und Tonsetzer, geboren 1755 zu Edinburg, lebte als geachteter Musiklehrer zu London und seit 1795 wieder in Edinburg. Er veröffentlichte gediegene Werke, als: *»Art of playing the German Flute on new principles«* (London, 1793); *»School of the German Flute«* (ebendas., 1794); *»The theory and practice of fingering the Violoncello«* (ebendas., 1793); *»Select. Scotch airs for the German Flute«*; endlich ein gelehrtes Werk *»An historical inquiry respecting the performance on the harp in the highlands of Scotland etc.«* (Edinburg, 1807). Auch seine Violoncelloschule enthält eine vortreffliche Abhandlung über den Ursprung dieses Instruments und anderer Saiteninstrumente. — Seine Gattin, Anna G., geborene Young, eine treffliche Pianistin und Clavierlehrerin, veröffentlichte zur leichteren Erlernung der musikalisch-theoretischen Hauptregeln: *»An instruction to music«* (2. Aufl., Edinburg, 1820).

Guntersberg, Heinrich Christian Karl, guter deutscher Orgelspieler, geboren 1772 zu Rossa am Harz, war Organist zu Eisleben und veröffentlichte ein *»Praktisches Handbuch für Organisten, Cantoren u. s. w.«* (Meissen, 1823–1827).

Guntrum, Karl Friedrich, gediegener deutscher Tonkünstler und besonders als Clavierlehrer hochgeschätzt, geboren um 1810 zu Hamburg als Sohn eines Schneidermeisters, zählte zu den besten Musikschülern Clasing's. Durch rastlosen Fleiss in seinem Berufe hatte er sich ein Vermögen erworben, dessen Genuss ihm jedoch ein bössartiger Starrkrampf in den Händen verbitterte. Er starb im J. 1867 zu Hamburg und hat sein Andenken durch zahlreiche treffliche Schüler erhalten.

Guori heisst eine der ältesten einfachen Raga's (s. d.) der Inder, die um ein Sruiti (s. d.) alterirte Töne hat. 0.

Gura ist der Name einer der alten einfachen Ragina's (s. d.) der Inder, denen ein oder mehrere diatonische Klänge fehlen. 0.

Gura, Eugen, einer der trefflichsten, intelligentesten deutschen Opernsänger der Gegenwart, geboren am 8. Novbr. 1842 zu Pressern bei Saaz in Böhmen, war der Sohn eines Volksschullehrers, der ihn schon früh zu fleissiger

Musikübung anhielt. Da G. jedoch Mechaniker, Chemiker oder Baumeister werden sollte, so musste er die Realschulen in Komotau und Rackowitz besuchen und bezog 1860 das polytechnische Institut in Wien. In der Kaiserstadt erhielt sein empfängliches Gemüth die mächtigsten Eindrücke, die ihn zunächst der Malerei in die Arme führten, welcher er denn auch nach Beseitigung der Schwierigkeiten, die ihm sein Vater in den Weg legte, auf der Akademie zu Wien oblag. Ein Jahr später trat er in die Malschule des Prof. Anschütz in München, wo er treffliche Fortschritte machte. Durch schmucklosen Vortrag einiger Lieder bei Gelegenheit eines Festes erregte er die Aufmerksamkeit der Anwesenden, und man bestürmte ihn, seine schöne Baritonstimme nicht unausgebildet zu lassen, ja Anschütz erwirkte ihm auf dem Münchener Conservatorium einen Freiplatz, und der damalige Direktor des Instituts, Franz Hauser, sowie der Gesanglehrer Jos. Herger leiteten mit überraschendem Erfolge seine neuen Studien, so dass er durch Vermittelung des General-Musikdirektors Franz Lachner schon 1865 als Graf Liebenau in Lortzing's »Waffenschmied« debütiren konnte, in Folge dessen er einen dreijährigen Engagementscontract für die Hofbühne in München erhielt. Wegen zu geringer Beschäftigung vertauschte G. jedoch schon 1867 diese Bühne mit dem Stadttheater in Breslau, welchem letzteren er bis zum Ausbruche des Krieges 1870 angehörte, der alle Contracte löste. Bereits im Herbst desselben Jahres jedoch wurde er durch den Direktor Haase für das Stadttheater in Leipzig gewonnen, welchem er, hochgeschätzt und allgemein beliebt, namentlich in Rollen wie Tell, Templer, Nelusco, Graf Oberthal, Hoel, Wolfram, Hans Sachs, Belisar u. s. w. noch jetzt angehört. Wie in der Oper, so gilt G. auch als Oratorien- und Liedersänger für eine Zierde des gesammten Leipziger Musiklebens.

Guracho, eine spanische Tanzmelodie, s. Guarache.

Gurekhaus, Karl, s. Kistner (Friedrich).

Gurgelton bezeichnet in der Gesanglehre bald die Tongebung, welche man häufiger Gaumenton nennt (s. Kehlton), bald aber auch die tiefsten Töne einer jeden Stimme, welche mit übermässiger Kraftanstrengung, durch ein gewaltsames Herunterpressen des ganzen Stimmcanals hervorgebracht werden. Dadurch wird die Stimme rauh und verliert ihren Metallklang. Man vermeidet diesen Fehler, wenn man die tiefsten Töne minder stark ansetzt und durch äussere Betastung des Halstheils unmittelbar unter dem sogenannten Adamsapfel das Herunterpressen des Kehlkopfes verhindert.

Gurlitt, Cornelius, begabter deutscher Componist von Gesang- und Kammermusikwerken, geboren 1820 zu Altona, erhielt seine musikalische Ausbildung in Hamburg und trat schon früh mit stimmungs- und empfindungsvollen ein- und mehrstimmigen Liedern, sodann aber auch mit Pianoforte-Trios und Sonaten und anderen Stücken für Clavier selbstschöpferisch hervor. Im J. 1857 erhielt er das Diplom eines graduirten Professors der Cäcilien-Akademie zu Rom. G. lebt als Organist in seiner Geburtsstadt und ist auch als tüchtiger Lehrer für Pianoforte und Orgel daselbst sehr geschätzt.

Guru ist nach der *Sāṅgita Darpana* (s. d.) in der indischen Musik der Name für das Zeichen des Viertels des angenommenen rhythmischen Grundmaasses; dasselbe entspricht also unserer Achtelnote. 0.

Gushahs nannten die alten Perser bei einer Eintheilung ihrer Tonarten in drei Klassen die eine davon, welche 48 Arten hatte. Die anderen Klassen hiessen Perdah's (s. d.) und Schôbahs (s. d.). 0.

Gusjari heisst in der indischen Musiklehre die dritte nach der Raga (s. d.) Megha (s. d.) gebildete unvollständige Ragina (s. d.), deren Grundtöne durch folgende Noten angedeutet sind (die römische Zahl zeigt an, dass dieser Klang in der G. von dem notirten um ein Sruṭi (s. d.) verschieden ist, nämlich so viel höher):

Instrument, berichtet man, wird vorzüglich zur Begleitung des Gesanges bei den Russen in Gebrauch gefunden, wozu es sich auch mehr eignen muss, als zur Darstellung melodisch-harmonischer Kunstschöpfungen. — Welche von den beiden Beschreibungen die richtige ist, lässt sich schwer feststellen. Wahrscheinlich ist, dass G. Anton vom G. anfangs die richtige Beschreibung giebt, jedoch, indem er vielleicht dem Hörensagen folgte und nicht eigene Anschauungen niederschrieb, mit der Schlussbeschreibung ein ganz anderes Tonwerkzeug, Guddok (s. d.) oder Gudok benannt, trifft, das, als Streichinstrument, durchaus von jenem verschieden ist. Beide Tonwerkzeuge haben aber jedenfalls das gemein, dass sie Naturtonwerkzeuge sind, die, falls sie in der neueren Musik als besondere sich bemerkbar machen sollten, noch auf ihre Ausbildung harren.

2.

Gusto (ital.), der Geschmack; davon das Adjectivum *gustoso*, welches als Vortragsbezeichnung in der Bedeutung »geschmackvoll« vorkommt. Häufiger findet man in derselben Bedeutung *con gusto* (s. *con*).

G-ut oder **Gamma-ut** ist in der Guidonischen Solmisation der Silbenname des grossen *G*, als Grundton des I. Hexachordes (zugleich auch des ganzen damaligen Tonsystems). Weil dieser Ton *G* in keinem anderen Hexachorde vorkam, wurde seine Silbe auch nicht mutirt, sondern in den Singeübungen ohne Text (beim Solmisiren und Solfeggiren) stets *ut* darauf gesungen. Näheres s. **Gamma** und **Solmisation**.

Guter Takttheil, s. **Accent**, **Niederschlag**, **Takt** und **Takttheil**.

Guth, Johann, oder **Güthe**, fürstl. hessen-rheinfeldischer Instrumentalmusiker, der 1675 39 Kanons und Fugen für 2, 3 und 4 Instrumente mit Generalbass zu Frankfurt a. M. drucken liess. Mehr über ihn enthält **Walther's Lexikon**.

†

Guthmann, Friedrich, Schulrektor in Schandau, hat sich Anfangs des 19. Jahrhunderts durch verschiedene musik-schriftstellerische Arbeiten, besonders im 6. Jahrg. der Leipz. Allg. musikal. Ztg. bekannt gemacht. Ausserdem veröffentlichte er eine »Anweisung, die Guitarre in kurzer Zeit spielen zu lernen« etc. (Leipzig bei Kühnel) und »Passagen-Sammlung für Pianofortespeler, aus den Werken der besten Meister etc., Heft 1« (ebendas.). — Ein anderer G., dessen Vorname unbekannt, war um 1786 zweiter Violinist im Orchester des italienischen Theaters zu Paris. Derselbe gab daselbst sechs Violinduos seiner Composition heraus.

†

Guthria, Matthias, englischer Schriftsteller, 1807 in St. Petersburg als kaiserl. Rath gestorben, gab in einer Dissertation »Ueber die Alterthümer Russlands« (St. Petersburg, 1795) interessante Bemerkungen über die Musik und Instrumente russischer Landleute.

Gut-komm ist der Name eines in China jetzt weit verbreiteten Griffbrett-instruments. Diese Instrumentgattung, welche daselbst in drei Arten: dem G., dem Pungum (s. d.) und dem Sam-jin (s. d.) vertreten, ist wahrscheinlich von oder über Assyrien (s. **Assyrische Musik**) eingeführt, da im alten China kein derartiges Tonwerkzeug bekannt war. Das G. ist in seiner Gestalt einer Mandoline nicht unähnlich. Der untere Theil des Schallkastens desselben ist aus einem rundgebogenen Holzstücke gefertigt, auf dem die sehr dünne Resonanzplatte, meist ohne Schalloch, befestigt ist. Der Bezug (s. d.) besteht aus vier Darmsaiten, die mittelst Wirbel gestimmt werden. Am oberen Halsende hat die G. fünf halbrund aus Elfenbein geformte Wulste als Bünde, und von dort bis zur Mitte des Schallkastens hin zehn unseren Guitarrbünden fast gleiche aus Holz gefertigte Erhöhungen zur Erzeugung der verschiedenen Klänge der chinesischen Tonleiter; die Halbtöne werden den Ansprüchen des Spielers entsprechend ohne Bünde erzeugt. Unterhalb jedes Bundes ist der zu erzeugende Ton bei jeder Saite durch das Notationszeichen angegeben. Die Saiten des G. werden durch Reissen mit den Fingerspitzen tönend erregt.

Ueber das Alter oder das erste Auftreten des G. in China ist bisher nichts bekannt geworden. 2.

Gutmann, Adolph, vortrefflicher Pianist, 1818 zu Paris geboren und auf dem dortigen Conservatorium musikalisch gebildet, liess sich auch in Deutschland mit grossem Beifalle hören. Bekannter noch hat er sich durch einige seiner Claviercompositionen im Salonstyle gemacht, die zwar keinen tieferen Gehalt haben, aber eine nicht gewöhnliche, correkte und saubere Factur aufweisen.

Gutmann, Aegidius, ein Rosenkreuzer aus dem 16. Jahrhundert, oder, wie Jöcher behauptet, Stifter dieses Ordens, schrieb ein Werk »*Cyclopaedia Paracelsica christiana*«, das Samuel Siderocrates Brettanus, ein speyer'scher Arzt, deutsch (Brüssel, 1585) herausgab, und in dessen zweitem Buche Mehreres von der Gesangkunst und dem damaligen Standpunkt derselben zu finden ist. Vgl. Walther's Lexikon. †

Gutturalton, s. Kehlton.

Guy, mit dem Beinamen Maître, ein berühmter niederländischer Orgelbauer zu Antwerpen, dessen Wirksamkeit noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt.

Guyon, Jean, französischer Kirchencomponist, war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Canonicus an der Kathedralkirche zu Chartres und veröffentlichte Psalme, Hymnen u. s. w. Eine Messe von ihm befindet sich in der Sammlung von 12 vierstimmigen Messen (Paris, 1554).

Guyot, Jean, auch Guyoz geschrieben und Castileti, nach seinem Geburtsorte le Châtelet (latein. *Castiletum*) bei Charleroi, zubenannt, war ein ausgezeichnete niederländischer Tonsetzer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Um 1505 Sänger an der Notredame-Kirche zu Antwerpen, erwarb er sich 1516 ein Beneficium an der Katharinenkirche, trat 1521 in die Dienste des Kaisers Ferdinand I. und erhielt 1536 wieder eine Präbende an der Notre-dame-Kirche zu Antwerpen. In dieser Stadt starb er auch im J. 1551. In verschiedenen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts finden sich geistliche und weltliche Gesänge von G.

Guys, Pierre August, musikkundiger französischer Kaufmann, geboren 1721 zu Marseille, gestorben 1799 zu Zante, gab in einem grösseren Reisewerke, betitelt: »*Voyage littéraire de la Grèce etc.*« (Paris, 1776), Notizen über den Stand der damaligen griechischen Musik, denen auch neugriechische und türkische Melodien beigelegt sind.

Guzinger, Johann Peter, um 1740 Kammermusiker des Bischofs von Eichstädt, war ein bedeutender Virtuose auf der *grand Viole d'amour* und ebenfalls Componist für dieses Instrument. †

Gymnopädie (griech. *γυμνοπαΐδια*) hiess ein Fechter- oder gymnastischer Tanz der alten Lacedämonier, welcher zu einem Freudenfeste gehörte, das man zur Erinnerung an einen Sieg über die Argiver alljährlich feierte. Derselbe wurde von zweien Chören nur mit einem Unterkleide leicht bekleideter (nicht nackter) Tänzer, der erste aus Knaben, der zweite aus Männern bestehend, ausgeführt. Man sang dazu die vorgeschriebenen Hymnen, und die Chorführer trugen Palmenkränze auf dem Haupte. Die Hymnen, welche man ausführte, waren dem Apollon, der Tanz selbst dem Bacchos gewidmet.

Gyrowetz, Adalbert, begabter und fleissiger deutscher Componist, trefflicher Violin- und Pianofortespieler, wurde am 19. Febr. 1763 zu Budweis in Böhmen geboren. Er entwickelte sehr früh grosse Anlagen für die Musik, welche sein Vater, der Chordirektor an der Domkirche zu Budweis war, ausbildete, und fing schon als Schüler des dortigen Piaristencollegiums an zu componiren. Dabei war er so ausserordentlich fleissig, dass er in jedem der sechs Jahre, die er auf jenem Gymnasium zubrachte, die erste Prämie erhielt. Um sich dem Studium der Rechte zu widmen, bezog er die Universität zu Prag, die er jedoch nach zwei Jahren, von Krankheit und Armuth gedrückt, wieder

verliess, um sich ganz der Musik zuzuwenden. Zunächst nahm sich seiner der Graf Franz von und zu Fünfkirchen an, der ihn als seinen Secretair anstellte, und durch Mozart wurde er bald darauf dem Wiener Publicum vorgestellt, welches seine ersten Sinfonien mit rauschendem Beifall aufnahm. Nachdem er sodann Gelegenheit gefunden hatte, Italien zu besuchen, studirte er zwei Jahre lang beim Kapellmeister Sala in Neapel Contrapunkt und Fugensatz und schrieb für den König mehrere concertirende Serenaden. Von Neapel ging er, da sich inzwischen seine Verhältnisse gebessert hatten, über Mailand nach Paris, wo er mit vielem Enthusiasmus aufgenommen wurde, an Imbault einen splendiden Musikverleger fand, wegen der Revolution aber nur kurze Zeit verweilte, und hierauf nach London, wo er die besondere Auszeichnung des Prinzen von Wales genoss. Kränklichkeit, durch klimatische Einflüsse hervorgerufen, nöthigte ihn jedoch, nach drei Jahren nach Deutschland zurückzukehren. In Brüssel durch die Franzosen aufgehalten, ging er wieder nach Paris und von da später über Berlin nach Wien, wo er 1804 als Kapellmeister am kaiserl. Hoftheater angestellt wurde. Bei der Verpachtung dieses Theaters im J. 1827 wurde auch G. pensionirt und lebte seitdem, selbst zwar noch immerwährend componirend, aber dem Musiktreiben der Gegenwart sich mehr und mehr entfremdend, bis zu seinem Tode, der am 19. März 1850 zu Wien erfolgte. — G. war einer der fruchtbarsten Componisten, welche die Musikgeschichte kennt; dennoch weiss bereits unsere Gegenwart von ihm kaum mehr, als dass er eine einst allbeliebte Oper »Der Augenarzt« geschrieben habe. Alle seine Werke tragen den Stempel jener Zeit, die ein überragenderes Genie, Jos. Haydn, beherrschte; leicht, gefällig, gewandt und eingänglich geschrieben, fanden sie die unbedingte Anerkennung seiner Zeitgenossen, bis eine neue Epoche der Tonkunst unter Beethoven, C. M. v. Weber und Fr. Schubert heranbrach, deren Schöpfungen G., indem er sich jedoch bescheiden zurückzog, ganz übereinstimmend mit seinem Freunde Jos. Weigl für »zerrißen, verworren und chaotisch« erklärte. Er selbst schuf in seiner Art weiter und weiter, aber die heraufgezogene neue Zeit bereits fand seine Arbeiten schablonenhaft und handwerksmässig trocken, wandte sich von denselben ab und überlieferte sie der Verschollenheit. Auf fast allen Gebieten der Tonkunst ist G. schöpferisch thätig gewesen; das vierzehn Jahre vor seinem Tode erschienene, noch nicht einmal vollständige Verzeichniss seiner Werke zählt auf: einige 30 Sinfonien, über 70 Streichquartette und Quintette, 18 Trios und Duette, gegen 60 Clavierwerke mit Begleitung, Concerte, Sonaten u. s. w., 6 Serenaden für Harmoniemusik, eine Unmasse von Tänzen, Märschen, deutsche und italienische Lieder und Gesänge, Cantaten, 9 Messen und zahlreiche andere Kirchenstücke, Ouvertüren, Entr'acts, gegen 20 grosse und 25 kleinere Ballets und Pantomimen und 24 Opern und Singspiele, darunter als die beliebtesten und am häufigsten gegebenen: »Selico und Berissa«, »Helene«, »*Il finto Stanislao*«, »*Federica ed Adolfo*«, »der Sammtrock«, »das Gespenst«, »die Prüfung«, »das zugemauerte Fenster«, »die Junggesellen-Wirtschaft«, »Ida«, »der blinde Harfner«, »Aladin« und besonders »Agnes Sorel« und »der Augenarzt«. Seine letzte, für das Josephstädter Theater in Wien geschriebene Oper, »Hans Sachs«, ist nicht zur Aufführung gelangt.

H.

H (ital. und franz.: *si*) ist die jetzige Benennung des siebenten Tones in der modernen abendländischen Klangfolge von *C-dur* (s. d.), d. h. in dem Klange, der zum tiefer liegenden *c* im Verhältniss von 15:8 steht. Zur Zeit, wie aus dem Artikel Alphabet (s. d.) erhellt, als die erste Benennung der Töne,

welche in der Kunst Verwendung fanden, die Töne der Männerstimme, mit Buchstaben Eingang fand, in der Epoche des Boethius, 470 bis 524 n. Chr., nannte man den tieferen jetzt *h* geheissenen Klang *b* und dessen Octave *h*. Die Alten hatten aus der griechischen Klanglehre es zu übernehmen für gut befunden, den tiefsten in der Kunst anzuwendenden Klang *A* zu nennen, der wahrscheinlich in Tonhöhe dem heutigen *F* entsprach, und betrachteten denselben als den ersten Klang des Tonsystems überhaupt. Natürlich benannten sie die zweite Stufe ihres Tonreiches mit dem zweiten Buchstabennamen ihres Alphabets, mit *B*, welcher Klang jedoch unserem heute *h* genannten Klange durchaus entsprach. Diese Benennung des von uns *h* genannten Klanges durch *b*, welche Benennung durchgängig noch heute Holländer und Engländer pflegen, blieb auch noch, trotzdem man die Octave als Grenze des Tonreichs annahm, und erhielt sich, als selbst *c*, wie man annimmt, durch Guiseppo Lazarino im Anfange des 16. Jahrhunderts, als tiefster Klang im Tonreich angesehen wurde. Man bezeichnete den einzigen in Gebrauch befindlichen chromatischen Klang, den der Paramese (s. d.) der Griechen entsprechenden, durch *b mollis* oder weiches *b*, im Gegensatze zu dem *b durus* oder dem harten *b*, dem jetzigen *h*. Bei der steigenden Chromatik glaubte man jedoch diese Unterschiede der *b* genannten Klänge durch gesonderte Benennungen kennzeichnen zu müssen und fand es angemessen, den bisher *b durus* oder blos *b* genannten Ton *h* zu heissen und dem *b mollis* genannten die einfache Benennung *b* zukommen zu lassen. S. den Artikel *B*. Ferner sei noch zu lesen empfohlen: in Gottfr. Weber's Theorie der Tonsetzkunst vom J. 1830 bis 1832 Tbl. I. S. 38–41 oder in dessen allgemeiner Musiklehre vom J. 1831 S. XXXVIII bis XLI.

Dass der Gebrauch des Namens *b* statt *h* sehr die alphabetische Tonbenennung vereinfachen würde, wird Jedem einleuchten, der die Praxis der Holländer und Engländer in dieser Beziehung kennt. Ob aber für Deutschland, wo, wie Fr. Schwanenberg's »Gründliche Abhandlung über die Unnütz- oder Unschicklichkeit des *H* im musikalischen Alphabet« (Wien und Leipzig, 1797) und J. J. Klein's Abhandlung über dasselbe Thema im ersten Jahrgange, 1798, der Leipz. musikal. Zeitschr. S. 641 u. w. zeigen, auch in diesem Geiste schon mehrfach Anstrengungen gemacht worden sind, jemals die einmal eingewurzelte Gewohnheit dem Rationelleren Platz machen wird, ist eine Frage der Zeit. Wenn es in frühester christlicher Zeit auf *h* keine Octavfolge gab, so hatte dies seinen Grund darin, dass in der diatonischen Folge diesem Klange keine reine Quinte gegeben werden konnte, was auch möglicherweise mit zur Ueberweisung des Namens *b* als einzige Benennung für den sonst *b mollis* oder *B-fa* geheissenen Klang beitrug, indem die Octavfolge auf dem *b* (*b mollis*) genannten Ton dann möglich war, die sich als eine Transposition der Octavfolge von *F* ergab. In modernster Zeit, wo alle chromatischen Töne der Octave in Kunstgebrauch gekommen sind, hat man auch die modernen Klanggattungen auf *h* in Gebrauch genommen, wie die Artikel *H-dur* (s. d.) und *H-moll* (s. d.) beweisen. Die Erweiterung des Tonreichs bis an seine äussersten Grenzen führte ferner zur Unterscheidung aller *h* zu nennenden Klänge des Tonreichs in der Weise, wie dies bei allen anderen Tönen in Gebrauch ist, deren wirkliche Tonhöhe man aber auch durch die Angabe der Schwingungen, welche diese Töne erzeugen, angeben könnte, wie folgende Aufstellung beweist:

das viergestrichene	<i>h</i> ⁴	wird durch	3937,44	Schwingungen in der Secunde erzeugt.
„ drei	„ <i>h</i> ³	„	„	1968,72
„ zwei	„ <i>h</i> ²	„	„	984,36
„ ein	„ <i>h</i> ¹	„	„	492,18
„ kleine	<i>h</i>	„	„	246,09
„ grosse	<i>H</i>	„	„	123,045
„ Contra-	<i>H</i> ₁	„	„	61,5225

Wie dieser Klang, je nachdem er Leitton in *C-dur* oder diatonischer Klang

einer anderen Tonfolge ist, kleinere Verrückungen erduldet, die dem Ohre zwar wenig aber doch immerhin kenntlich sind, arithmetisch dargestellt jedoch nach ihrer Reinheit, die leider in der Praxis gewöhnlich nur annähernd gegeben wird, viel mehr uns kenntlich ist, wird Jeder zugeben müssen, wenn er ähnliche Rechnungen, wie sie in den Artikeln *Ais* (s. d.) und *As* (s. d.) an- gestellt sind, ausführt und als zu Recht anerkennt. C. B.

Haack, Karl, deutscher Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren am 18. Febr. 1757 zu Potsdam, genoss den Unterricht Franz Benda's in Berlin und kam als Violinist in die Kapelle des Prinzen von Preussen, in der er schon vor 1782 zum Concertmeister aufrückte. Mit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelms II. wurde er königl. Kammermusiker und 1796 königl. Concertmeister. Um 1811 pensionirt, starb er am 28. Septbr. 1819 zu Potsdam. Bis 1810 hat er sich mit Beifall häufig öffentlich in Berlin hören lassen; auch als Pianist leistete er Bedeutendes. Von seinen Compositionen erschienen: Violinconcerte op. 1 bis 6 (Berlin, 1790, 1791 und 1797) und drei Clavier-sonaten (Berlin, 1793). — Sein Bruder, Friedrich H., geb. 1760 zu Potsdam, trat als Violinist schon sehr früh in dieselbe Kapelle, studirte aber mit Vorliebe Clavier- und Orgelspiel, sowie bei Fasch Composition und erhielt in Folge dessen 1779 die Stelle eines Organisten zu Stargard in Pommern, später die eines Musikdirektors und Organisten an der Schlosskirche zu Stettin. Im letzteren Amte fand er, besonders seit 1793, wo er die Direction des Stettiner Liebhaberconcerts übernahm und kunsteifrig weiter führte, einen ihm sehr zu- sagenden Wirkungskreis und componirte an grösseren Werken mehrere Sin- fonien, ein Oratorium und die von Gotter gedichtete Oper »Die Geisterinsel« (1798). Ausserdem erschienen von ihm im Drucke: ein Clavierconcert op. 1 (Berlin, 1793), sechs Claviertrios und ein Violinconcert mit Orchester op. 6 (Berlin, 1801).

Haas, Ignaz, berühmter Orgelspieler und Contrapunktist um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, von dem man nur weiss, dass er in seiner Vaterstadt Königgrätz Musikdirektor war. Die von ihm noch vorhandenen Clavierwerke entsprechen keineswegs dem grossen Rufe, den er in seinem Lande bei Lebzeiten genoss.

Haas, Pater Ildephons, gediegener deutscher Musiktheoretiker und Com- ponist, sowie trefflicher Sänger und Violinspieler, geboren am 23. April 1735 zu Offenburg, erhielt seinen ersten Musikunterricht vom badischen Hofmusiker und Violinisten Wolbrecht. Im J. 1751 trat er in das Benedictinerkloster Ettenheimmünster, wo er sich nach vollendeten theologischen Studien und er- haltener Priesterweihe (1759) besonders mit Compositions- und Violinstudien befasste, welche letzteren Wenzel Stamitz, der 1755 in diesem Kloster ver- weilte, bereits sehr gefördert hatte. Brieflicher Verkehr mit Pater Kaiser, Abt Vogler und Portmann machte ihn takt- und satzfest, nicht minder die eifrige Beschäftigung mit den Werken von Mattheson und Marpurg, besonders aber mit Fux' »*Gradus ad Parnassum*«, von dem er behauptete, dass jeder Tonsetzer wenigstens drei Jahre lang »diese strenge Compositionsfolter« aushalten sollte. Er veröffentlichte von 1764 an Vesperhymnen, Offertorien, Messen, *Antiphonae Marianae*, Kirchenlieder für Landchöre u. dgl. in grosser Menge. Seit 1759 hatte er auch mehrere Schauspiele für Offenburg geschrieben. Zuletzt war er Bibliothekar in seinem Kloster. Die fortwährenden Anstrengungen in seinen Studien, zu denen er zuletzt noch die Mathematik gesellte, und die verschiedenen klösterlichen Aemter, denen er zeitweise vorstand, schwächten nur zu bald seine Gesundheit, und er starb schon am 30. Mai 1791.

Haas, Johann Martin, deutscher Tonsetzer und Dichter, geboren am 25. Januar 1696 zu Engelthal, trieb als Gymnasiast zu Regensburg und 1714 bis 1718 als Student der Theologie in Altdorf mit Vorliebe Musik, so dass er 1721 in letzterer Stadt als Cantor und Musikdirektor angestellt wurde und dieses Amt sehr ehrenvoll bis zu seinem Tode, am 5. Juli 1750, führte. Dis-

putationen und Gedichte, die er 1737 der Universität Göttingen zu deren Einweihung gewidmet hatte, verschafften ihm den Titel eines kaiserl. gekrönten Poeten. Von seinen Werken kennt man: »Des Altdorfischen Zion harmonische Freude im Singen und Spielen« (Altdorf, 1722); »Chor-Arien für die Singschüler« und Texte zu Kirchenmusiken, die er auch meist selbst in Musik gesetzt hat.

Haase, Ludwig, deutscher Virtuose auf Violine und Waldhorn, geboren am 25. Decbr. 1799 zu Dessau, war der Sohn und Schüler eines dortigen Kammermusikers. Neben dem Horne übte er fleissig die Violine beim Kammermusiker Dittmar und setzte diese Uebungen seit 1814 bei den Concertmeistern Morgenroth und Polledro in Dresden eifrig fort. Als Hornist trat er 1817 in die königl. sächsische Hofkapelle und erregte 1823 auf einer grossen Kunstreise durch Deutschland, die er mit seinem Bruder August (s. weiter unten) unternahm, als Violin- und Hornvirtuose Aufsehen. Nach einem Concerte 1831 in Dessau erhielt er den Titel eines herzogl. Hof-Concertmeisters. Auch fernerhin trug ihm sein öffentliches Auftreten stets reichen Beifall ein. — Sein älterer Bruder, August H., geboren am 2. März 1792 zu Koswig, war ebenfalls vom Vater unterrichtet. Seit 1811 als erster Hornist der königl. Hofkapelle in Dresden angestellt, hat er im Dienste und in Concerten sich einen ausgebreiteten Virtuosenruf auf diesem Instrumente erworben.

Habeneck, eine Musikerfamilie deutschen Ursprungs, deren Name durch den weiter unten aufgeführten François Antoine H. zu unvergänglichem Ruhme gelangt ist. Das älteste Glied dieser Familie, Adam H., geboren 1756 in der Pfalz, lernte in Mannheim fast alle Instrumente, besonders Fagott und Violine spielen, und wandte sich, unternehmungslustig wie er war, nach Frankreich, um dort in ein Militär-Musikcorps zu treten. In Paris aufgehalten, nahmen sich seiner die Landsleute Stamitz und Fränzl an, die ihn im Violinspiel ziemlich weit brachten. Endlich fand er die gewünschte Stelle als Fagottist bei einem Regimente in Mezières, das später in Quimpercorentin garnisonirte. Er scheint zu Brest bald nach 1800 gestorben zu sein. Als erster Lehrer seiner talentvollen Söhne hat er sich einen Platz in der Musikgeschichte erworben. — Der älteste derselben, François Antoine H., geboren am 1. Juni 1781 zu Mezières, machte im Violinspiel so bedeutende Fortschritte, dass er schon in seinem zehnten Jahre in öffentlichen Concerten auftrat. Zu Brest, wohin das Regiment seines Vaters in Garnison kam, blieb er mehrere Jahre, ohne auf einen andern Unterricht als den seinigen angewiesen zu sein. Er componirte dort 1798 und 1799 Concerte für Violine und drei Opern, ohne irgend eine Kenntniss vom Compositionssatz zu besitzen. In seinem zwanzigsten Jahre kam er endlich auf das Andringen von Musikkennern hin nach Paris und trat hier als Schüler des Conservatoriums in Baillot's Klasse. Im J. 1804 errang er den ersten Violinpreis und wurde Repetitor seiner Klasse. Die Kaiserin Josephine war, nachdem sie ihn in einem Concerte ein Solo spielen gehört hatte, so begeistert von seiner Leistung, dass sie ihm eine Pension von 1200 Fres. zukommen liess. Von dem Orchester der komischen Oper, in das er nach vollendeten Studien eingetreten, gelangte er bald in das der Grossen Oper als erster Violinist, 1818, nach Kreutzer's Aufrücken in die Dirigentenstelle, als Solospieler. Ein ungewöhnliches Talent zu dirigiren aber entfaltete H. schon, als bei dem Conservatorium 1806 der Brauch eingeführt wurde, dass die mit einem Preise gekrönten Violinisten abwechselnd in einem Jahre die Concerte der Schule dirigirten. Hier bewies er die entschiedenste Superiorität über seine Collegen. In diesen Stellungen wirkte H. bis zur Schliessung des Conservatoriums 1815, worauf er einige Zeit fast brach lag. Von 1821 bis 1824 dagegen war er sogar Direktor der Grossen Oper. Bald darauf wurde er auch zum General-Inspektor des Conservatoriums ernannt, in welcher Stellung er neben der Violinklasse Baillot's und Kreutzer's eine dritte gründete. Im J. 1826 rief man im Conservatorium eine neue

Concertgesellschaft in's Leben und stellte H. als Direktor derselben an. Damit beginnt die ruhmvollste Epoche seines Lebens. Denn er verwendete seine ungewöhnlichen Talente als Orchesterdirigent, um die Werke der grössten Meister der Tonkunst in ihrer Ausführung auf die höchste Höhe der Vollendung zu bringen, wobei er allerdings auch mit den allergrössten Schwierigkeiten zu kämpfen hatte; denn der von ihm hochverehrte Beethoven, den er in den Programmen bevorzugte, galt den Pariser Musikern für einen Barbaren, seine Werke erschienen ihnen als Räthsel voller Extravaganzen. H. aber zwang die Pariser, Beethoven in möglichster Vollkommenheit zu hören, und er hatte die Freude, vollständigst durchzudringen. Später unterstützte ihn der Direktor des Conservatoriums, Cherubini, in seinen ächt künstlerischen Bestrebungen, und er erhielt 1827 ein bestimmtes, passendes Local für seine Concerte. Die Bewunderung Beethoven's sowie der bis zur Vollendung gesteigerten Leistungen des Orchesters unter H.'s Leitung stieg bei jedem Concerte, und H. brachte es dahin, dass kaum der achte Theil derer, die die Concerte besuchen wollten, den Eintritt erlangen konnte. Auf dieser vom In- und Auslande bewunderten Höhe erhielt H. seine Concerte volle 22 Jahre. Ein neuer Glanzpunkt dieses seltenen Dirigenten fiel in die Zeit, wo Meyerbeer's »Robert« und »Hugenotten« zur Aufführung kamen. Er war es, der die Orchesterdirektion bei diesen Opern nicht blos in Paris, sondern auch in andern grossen Städten Frankreichs übernehmen musste; ebenso interessirte er sich für Halévy's »Jüdin«. H. besass eine seltene Willenskraft und Charakterfestigkeit und rief durch seine Haltung, seinen Blick eben so viel Respect wie Autorität hervor. Er wirkte nicht etwa nur durch ein rauhes und derbes Aeussere, sondern durch die Kraft der Ueberzeugung und durch seinen fein musikalischen Geist. Von seinen zahlreichen Freunden und Schülern wie von seiner Familie wurde er über Alles geliebt; zu seinen bedeutendsten Schülern gehören Alard und Curillon. Die ganze Kunstwelt trauerte, als er am 8. Febr. 1849 starb, und keine der Musiknotabilitäten fehlte, als seine Leiche unter den Klängen des Trauermarsches aus Beethoven's Heroica-Sinfonie nach dem Montmartre-Kirchhofe geleitet wurde. Von seinen eigenen Compositionen sind vorzüglich zu nennen: Mehrere Stücke zu der von Benincourt unvollendet hinterlassenen Oper »*La lampe merveilleuse*«, zwei Concerte, Variationen, Nocturnes, Capricen für Violine und Violinduette. — Sein Bruder Joseph H., ebenfalls ein tüchtiger Violinist, geboren am 1. April 1785 zu Quimpercorentin, machte seine höheren Studien gleichfalls auf dem Pariser Conservatorium und trat 1808 in das Orchester der *Opéra comique*, deren Direktion ihn 1819 zum zweiten Dirigenten ernannte. — Der jüngste der Brüder, Corentin H., geboren 1787 zu Quimpercorentin, kam nach rühmlicher Vollendung seiner Violinstudien auf dem Conservatorium zu Paris 1814 in das Orchester der Grossen Oper, war bis zur Julirevolution Kammermusiker der königl. Kapelle und wurde 1834 zum Nachfolger Launer's bei der ersten Violine der *Académie royale de musique* ernannt.

Habington, Henry, englischer Tonkünstler, ist der erste, von dem die Geschichte eine musikalische Promotion meldet; er erhielt 1463 auf der Universität zu Cambridge den Grad eines Baccalaureus der Musik. †

Haberbier, Ernst, ausgezeichnete deutscher Pianofortevirtuose der neuesten Zeit, wurde am 5. Octbr. 1813 zu Königsberg geboren, wo sein Vater Organist war, und genoss eine treffliche musikalische Ausbildung. Seit 1832 lebte er einige Jahre in St. Petersburg, während welcher Zeit er zum kaiserl. Hofpianisten ernannt wurde. Hierauf machte er mehrere grössere Kunstreisen und trat u. A. 1850 in Paris und London mit grossem Beifalle auf. In Christiania verweilte er ein halbes Jahr lang und ersann dort eine neue Art des Passagenspiels, welche auf abwechselnde Vertheilung der Figuren auf beide Hände begründet war. Mit in dieser Manier von ihm componirten Stücken liess er sich zuerst in Kopenhagen, Hamburg, Kiel und 1852 auch in Paris hören, wo er grosse Anerkennung, aber auch eben so viel Widerspruch fand.

Nachdem er hierauf Strassburg und Baden-Baden besucht hatte, lebte er abwechselnd in Petersburg, Moskau, Kopenhagen und besuchte auch häufig Deutschland. Im J. 1866 liess er sich als Musiklehrer zu Bergen in Norwegen nieder. Dort traf ihn während eines Claviervortrages in einem am 12. März 1869 von ihm veranstalteten Concerte ein Schlaganfall, der ihn alsbald darauf tödtete. Er hat zahlreiche Claviercompositionen im brillanten Style geschaffen, von denen Vieles im Druck erschienen ist.

Haberl, Franz Xaver, tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren am 12. April 1840 zu Oberellnbach in Niederbaiern, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, besuchte dann das bischöfl. Knabenseminar zu Passau und empfing 1862 die Priesterweihe. Seitdem wirkt er als Musikpräfect der bischöfl. Seminarien zu Passau, als welcher er auch den dortigen Domchor zu dirigiren hat und widmete fortgesetzte Studien besonders dem Chorale und der älteren Kirchemusik. Aus dieser Beschäftigung entsprangen: «Anweisung zum harmonischen Kirchengesang» (Regensburg, 1864), »*Magister choralis*, theoretisch-praktische Anleitung zum gregorianischen Kirchengesange» (Regensburg, 1865, 2. Aufl. 1866) und »Liederrosenkrantz, eine Sammlung von Marienliedern für drei- und vierstimmigen Männerchor« (2 Hefte, Regensburg, 1866).

Habermalz, H. B. K., deutscher Harfenvirtuose, hat sich zu Ende des 18. Jahrhunderts durch mehrere Compositionen für sein Instrument bekannt gemacht. Es erschienen von ihm: Veränderungen des Liedes »Blühe, liebes Veilchen« für Harfe und Flöte (1792) und »Neue Sammlung für die Harfe mit einer Violine« (Leipzig, 1792). Aus seinem Leben weiss man nur, dass er im J. 1790 Candidat der Theologie war. †

Habermann, Franz Johann, gediegener deutscher Componist und Compositionslehrer, geboren 1706 zu Königswarth in Böhmen, besuchte die höheren Schulen zu Klattau und Prag und widmete sich dann ausschliesslich der Musik, zu welchem Zwecke er sich nach Italien begab und die besten Meister aufsuchte. Von dort ging er nach Spanien und Frankreich. In Paris zog ihn 1731 der Prinz von Condé in seinen Dienst, nach dessen Tode H. Kapellmeister des Grossherzogs von Toscana in Florenz wurde. Als Maria Theresia in Prag gekrönt wurde, ging er dorthin und brachte eine Festoper mit Beifall zur Ausführung. Als Musiklehrer in Prag bildete er u. A. Dussek, Misiweczek und Cajetan Vogel. Später wurde er Musikdirektor an der Theatiner- und 1750 an der Maltheser-Kirche, 1773 endlich Kirchenkapellmeister zu Eger. Als solcher starb er am 7. April 1783. Gedruckt hinterliess er 12 Messen und 6 Litaneien und im Manuscript die Oratorien »*Conversio peccatoris*« und »*Deodatus*«, zahlreiche Kirchenwerke aller Art, Sinfonien und Sonaten, Alles in seiner Zeit hochgeschätzt. — Sein Bruder, Karl H., geboren 1712 zu Königswarth, gestorben am 4. März 1766 zu Prag, ein vorzüglicher Clavierspieler, war ebenfalls als Kirchencomponist sehr geachtet, und sein Sohn, wie der Vater Franz Johann geheissen, um 1750 zu Prag geboren, war Amtsnachfolger seines Vaters und fungirte als solcher noch im J. 1800 zu Eger. Seine zahlreichen Kirchenwerke sind Manuscript geblieben.

Habermehl, G., deutscher Claviercomponist, lebte in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts. Man kennt nur noch Variationenhefte von ihm, als: Zwölf Variationen über »O wie kurz und flüchtig« (Darmstadt, 1796), zwölf Variationen über »Wohl toben die Völker« (Braunschweig, 1797) u. s. w. †

Habert, Johann Evander, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 18. Octbr. 1833 zu Oberplan in Böhmen, bildete sich 1848 bis 1852 in Linz zum Lehrfache aus. Nachdem er neun Jahre lang im Schuldienste gestanden, wurde er 1861 als Organist in Gmunden angestellt. Früh schon musikalisch unterrichtet, war er durch die Unterweisungen des Schullehrers Jos. Lanz in Waizenkirchen und seines Veters Jordan Habert so weit gebildet

worden, dass er 1857 mit zwei Messen als Componist hervortreten konnte. Seit 1861 veröffentlichte er ein Heft Marienlieder, ein Heft alte und neue katholische Gesänge und einige Hefte Clavierstücke und Lieder. Für eine Messe (Brixen, 1866) erhielt er 1866 bei der grossen internationalen Concurrenz für heilige Musik den dritten Preis.

Habisreutinger, Columban, ein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Componist wirkender Benedictinermönch in Zwiefalten, von dessen Arbeiten sich in der königl. Bibliothek zu München vorfinden: »*Melodiae ariosae* zu den vier Büchern von der Nachfolge Christi« (Augsburg, 1744). †

Hachenberg, Paul, Doctor der Jurisprudenz, geboren 1652, gestorben 1681 zu Heidelberg als Professor der Geschichte und Beredsamkeit, schrieb u. A. auch über die Musik der alten Deutschen.

Hachmeister, Karl Christoph, deutscher Tonkünstler, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Organist an der heiligen Geistkirche zu Hamburg und hat sich durch Veröffentlichung von für seine Zeit sehr geschmackvollen Clavierübungen vortheilhaft bekannt gemacht.

Hacke, Georg Alexander, deutscher Componist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte: »Musikalisch-Marianische Schatz-Kammer, 58 Arien und Motetten auf alle Feste *beatae virginis* enthaltend« und »Vierzehn Arien auf Weihnachten, ingleichen auf unterschiedliche Heiligen, sammt zwei Trauer-Arien zu Exequien u. s. f. von ein und zwei Stimmen, zwei Violinen, eine Violine und Generalbass« (Augsburg bei Lotter). †

Hackebrett oder Cymbal (ital.: *Dolce melo*, auch *Salterio tedesco*), ist ein Schlaginstrument, das seit dem 6. Jahrhundert in West- und Mitteleuropa verbreitet war und noch gegenwärtig in den niedern Volksschichten, besonders auf Tanzböden, sich in Gebrauch befindet. Die italienische Benennung dieses Tonwerkzeugs, *Salterio tedesco*, giebt Aufschluss über Urstätte und Urgestalt einerseits, sowie über den Ort der letzten Umformung der Urgestalt, wie nachfolgende kurze Nachrichten erweisen werden. Im hohen Alterthume nämlich war schon in Assyrien und Aegypten (s. assyrische Musik, Theil I. S. 323 in diesem Werke) ein Tonwerkzeug in Gebrauch, wie viele assyrische und aegyptische Bildwerke darthun, das später von den Griechen nachgebildet, angewandt und *ψαλτήριον* geheissen wurde und sich einer besonderen Ausbildung erfreute. Dasselbe hatte einen mehr dreiseitig gestalteten Resonanzkasten, über den die Saiten, zehn an der Zahl, ausgespannt wurden, die man mittelst eines Klöpfels tönend erregte. Es muss einen starken, andauernden Ton gegeben haben, denn die Abbildungen aus Kujundschiik zeigen schon, dass man in frühester Zeit sorgfältig die Saiten zu dämpfen sich bemühte. Der Spieler trug dies Instrument beim Gebrauch wohl nur vor sich, indem die schmale Seite des Schallbodens zwischen Bauch und Brust vor dem Körper durch Lederriemen festgemacht war. Dasselbe wurde in Italien, Frankreich, Deutschland und England in den Zeiten von 600 bis 1400 n. Chr. bekannt und zeigte in den verschiedenen Ländern zwar kleine Verschiedenheiten der Form und Behandlungsweise, trug aber überall den griechischen Namen latinisirt: Psalterium. Im Orient bekam es jedoch in dem *qânon* oder *kânun* genannten arabischen Musikinstrument, wovon F. J. Fétis in seiner »*Histoire de la musique*«, Tome II. pag. 131 und Hermann Weiss in seiner »*Kostümkunde*«, Theil III. S. 295 eine schöne Abbildung geben, seine vollendetste Form. Diese Form wurde während der Kreuzzüge vielen Abendländern bekannt, und diese veränderten das im Vaterlande gepflegte und beliebte Psalterium jenem arabischen gemäss, behielten jedoch die alte Tonerregungsart mit Klöpfeln statt der arabischen mit an den Fingern sitzenden Plektren bei, was die occidentale Fortbildung desselben bis zum Pianoforte (s. d.) später ermöglichte. Diese ersterwähnte occidentale Umformung des Psalteriums soll, der Sage nach, zuerst in England stattgefunden haben. In Deutschland, wo dies Musikinstrument wohl gleichzeitig derselben Veränderung unterlag, gab man demselben einen

neuen Namen: Hackebrett, der ihm bis heute geblieben ist. In Italien hingegen, wo die veränderte Form des Psalteriums zuletzt und zwar durch Einführung von Deutschland aus bekannt geworden zu sein scheint, behielt man die dem ursprünglichen Namen nachgebildete Bezeichnung: *Salterio* bei und gab derselben nur die auf die angenommene Stätte der Umformung des Instruments deutende Zusatzbezeichnung: *tedesco*. Dies Tonwerkzeug, jetzt im Abendlande meist überall in gleicher Gestalt gepflegt, ist gewöhnlich 1,25 Meter lang, gegen 0,9 bis 1,05 Meter breit und 0,3 Meter hoch, so dass es einem fast viereckigen Kasten gleich erscheint. Der Schallboden, die grösste Ausdehnung des Instruments einnehmend, hat zwei runde, reich verzierte Schalllöcher. Der Bezug (s. d.) des H.'s besteht aus Drathsaiten, Messing und Stahl, die über zwei Stege (s. d.) gehen, an der einen Seite mittelst aus denselben geformten Oesen an Stifte gehangen und an der andern an hölzerne Wirbel, durch welche sie ihre Stimmung erhalten, befestigt sind. Der Bezug, welcher ehemals einchörig war und nur die diatonischen Klänge aufwies, ist mit der Zeit zwei- und dreichörig geworden und vertritt alle chromatischen Töne. Dem ähnlich entwickelte sich auch der Ambitus (s. d.) des H.'s; erst besass derselbe kaum drei Octaven, bald jedoch wuchs er bis zu vieren und stieg dann, bis er alle diatonischen und chromatischen Klänge von *C* bis *c*³ führte. Die Tonerregung der Saiten des H.'s geschieht durch zwei leichte, hölzerne Hämmerchen, die am Ende mit länglichen Knöpfchen versehen sind, so dass man damit nach Ermessen zwei auch drei Saiten gleichzeitig schlagen kann. Die eine Seite der Knöpfchen ist mit Filz oder Tuch überzogen, während die entgegengesetzte ganz kahl ist. Mit ersterer schlägt man, wenn man leise, mit letzterer, wenn man stärker tönende Klänge dem H. entlocken will. Dies Instrument entbehrt, wie man aus der Art der Tonerregung schliessen kann, jede gleichmässige, feine Art der Klänge. Das Piano desselben klingt gedämpft und das Forte sehr scharf mit vielen hohen Obertönen gesättigt. Der Anwendung bei Kunstleistungen erfreut sich um deswillen das H. nicht, weil die Art seiner Klänge durch seine Sprösslinge, Pianoforte und Flügel, in veredelter Weise überall leicht zu Gebote stehen. Bei lärmenden Volksbelustigungen jedoch, wo oft das Durchdringen einer Melodie erwünscht, ist noch heute das H. ein nur zu empfehlendes Tonwerkzeug, wenn nicht andere diese Aufgabe edler erfüllende vorhanden sind; namentlich auf Tanzböden. In Mitteldeutschland sieht man das H. oft in Mitte kleiner Banden herumziehender Musikanten und Bergleute, doch auch diese werden bald sich desselben entäussern, da eine durchdringende Melodieführung bei ihren Leistungen edler durch die leichter transportable Stahlharmonika und die Harmoniefüllung durch eine kleine dumpfe Trommel erreicht wird. Es mag hier noch die Auslassung des Ottomarius Luscinius in seiner »Musurgia« von 1536 p. 13: »*instrumentum ignobile propter ingentum strepidum vocum*«, über das H. eine Stelle finden, um zu beweisen, wie man schon in Zeiten, wo man für dasselbe noch in leichter Weise keinen Ersatz hatte und viel rohere Kunstleistungen als die heutigen zu den sehr hohen gerechnet wurden, dennoch schon durch die Klänge des H.'s sehr unangenehm berührt wurde.

C. B.

Hackel, Anton, talentvoller und geschickter deutscher Dilettant, geboren zu Wien am 17. April 1799, gestorben ebendasselbst am 1. Juli 1846 als Rechnungs-Adjunkt bei der k. k. Baudirektion, machte seine Compositionsstudien bei Emanuel Förster und gab ein- und mehrstimmige Gesangscompositionen in Wien heraus, von denen besonders seine Ballade »Die nächtliche Heerschau« ausserordentlich günstig aufgenommen wurde. Auch seine Versuche in anderen Gattungen, z. B. der Kirchen- und Militärmusik, fielen sehr glücklich aus.

Hackenberger, s. Hakenberger.

Hacker, Benedict, deutscher Tonsetzer, geboren am 30. Mai 1769 zu Metten bei Deggendorf in Niederbayern, entwickelte bei tüchtigem Musik-

unterrichtete schon frühzeitig bedeutendes Talent. Ganz durfte er sich der Kunst, namentlich dem Clavier- und Orgelspiel erst widmen, als er, einem Wundarzte in die Lehre gegeben, bei Operationen ohnmächtig wurde, und nun nahm sich Prof. Schmetterer in Salzburg seiner an, der ihn in sein Haus zog und ihn auch von Mich. Haydn und Leop. Mozart unterrichten liess. Doch schon 1784 starb dieser edle Gönner, und H. erwarb sich kümmerlich seinen Unterhalt als Violinist im Chore des Nonnenstifts am Nonnenberge und durch Ertheilung von Unterricht. Im J. 1786 trat er in die Hof- und academische Waisenhaus-Buchhandlung zu Salzburg und 1794 als Gehülfe und Buchhalter in die Mayer'sche Buchhandlung daselbst, bis er 1802 auf eigene Rechnung eine Musikalienhandlung begründen konnte. Er hat Arbeiten im Kirchenstyl, ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder seiner Composition veröffentlicht und auch eine komische Oper, »List gegen List«, nur für Männerstimmen gesetzt, aufführen lassen, die in Salzburg grossen Beifall fand.

Hacquardt, Karl, niederländischer Musiker, geboren zu Brügge um 1640, hat sich in seiner Zeit durch einige Vocal- und Instrumentalcompositionen auch als schaffender Künstler bekannt gemacht.

Hadlaub, Meister Johannes, schweizerischer Minnesänger, lebte zu Zürich, wo er auch in der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts geboren war. Dass er eine Zeit lang dem Berufe eines wandernden Sängers obgelagen habe, lässt sich aus seinen Gedichten entnehmen, die er um 1290, vielleicht auch schon früher, verfasste; seine Kunstbildung hatte er vermuthlich in der Singschule seiner Vaterstadt erhalten. Seinen Tod darf man kaum früher als um das J. 1325 ansetzen. Seine erhalten gebliebenen Gesänge bestehen in Minne-, Herbst-, Erndte- und Wächterliedern und zeichnen sich durch ihre kunstmässige Form aus, die namentlich in den vielreimigen, oft mannigfach verschlungenen Strophen erscheint. Dieser Strophenbau hat seinen Gedichten eine dem Gesange angemessene Lebendigkeit aufgedrückt.

Hadrava, oder Hadrawa, Clavier- und Lautenvirtuose, geboren um 1750 in Ungarn, war um 1774 Legationssecretär des österreichischen Gesandten, Baron von Swieten, in Berlin, wo er als fertiger Clavierspieler glänzte. Auf der Laute bildete er sich in Italien weiter aus, besonders als er sich um 1795 bei der Gesandtschaft in Neapel befand. Er brachte es auf diesem Instrumente so weit, dass der König von Neapel Unterricht bei ihm nahm. In Berlin und Neapel sind mehrere Clavier-Sonaten seiner Composition erschienen, die für seine Musikbildung vortheilhaft zeugen.

Hadrianus, Emanuel, s. Adrian.

Hadrianus Castellensis, Cardinal und Bischof zu Hereford in England, war im 15. Jahrhundert zu Cometo geboren. Neben vielen anderen Schriften verfasste er auch einen Tractat »de musica.« Er starb, der Cardinalswürde entsetzt, im J. 1518 zu Constantinopel.

Häffner, Johann Christian Friedrich, deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 2. März 1759 zu Oberschönau bei Suhl als Sohn eines Schulmeisters. Orgelspiel und Generalbass trieb er bei dem berühmten Organisten Vierling als Schüler des Gymnasiums zu Schmalkalden. Seit 1776 Student zu Leipzig, erwarb er sich seinen Unterhalt als Corrector des Breitkopf und Härtel'schen Musikverlags. Mit reisenden Schauspielgesellschaften begab er sich hierauf nach Frankfurt a. M., Hamburg u. s. w. und gelangte als Musikdirektor zu Geschick und einigem Rufe, so dass man ihn 1780, auf Empfehlung eines deutschen Kaufmanns hin, als Organisten an der deutschen Kirche in Stockholm anstellte, mit welchem Amte er den Posten eines Accompagnateurs an der königl. Oper verband. Für diese Bühne schrieb er die Oper »Elektra«, welche ihm 1787 den Titel und 1793 die Funktion eines ersten Hofkapellmeisters eintrug. Im J. 1808 siedelte er nach Upsala über, wo er 1820 Domorganist und Universitäts-Musikdirektor wurde und am 28. Mai 1833 starb.

— Ausser »Elektra« hat er die Opern »Alcide« und »Renaud«, sämmtlich im Gluck'schen Style, componirt; eine neuere Compositionsrichtung erkannte er nicht an und beschuldigte in Wort und Schrift Mozart, den Verfall der Musik herbeigeführt zu haben. Ausserdem gab H. schwedische Lieder und Gesänge heraus, überarbeitete die Melodien zu den von Geijer und Afzelius gesammelten dänischen Volksliedern und machte sich um den Kirchengesang in Schweden durch Herausgabe eines Choralbuchs (2 Theile, 1819 bis 1821) und Präludien zu den Chorälen (1822) verdient.

Hähnel, Amalie, vorzügliche deutsche Opernsängerin, geboren 1807 zu Grosshübel in Böhmen, kam um 1813 nach Wien, wo sie von ihrem zwölften Jahre an nach einander die Tochter des Kapellmeisters Gassmann, Salieri und Ciccimara im Gesange unterrichteten. Nachdem sie seit 1825 als Concertsängerin aufgetreten war, debütierte sie 1829 als Rosine im »Barbier«. Ein Jahr später machte sie eine Gastspielreise nach Berlin, wurde für das dortige Königsstädter Theater engagirt und gehörte demselben bis zur Auflösung seiner Oper an, worauf sie 1841 zur königl. Hofoper übertrat, an der sie zur Kammer Sängerin ernannt wurde. Auch als Sängerin in Kirchenmusiken war sie in Berlin hochgeschätzt. Im J. 1845 zog sie sich wegen Kränklichkeit von der Bühne zurück, begab sich nach Wien und starb daselbst am 2. Mai 1849. Ihre Stimme war ein zwei volle Octaven umspannender, sehr klangreicher Mezzosopran von vorzüglicher Volubilität und ihre Schule eine in seltener Art ausgezeichnete.

Hähnel, Jacob, s. Gallus.

Hähnel, Johann Ernst, sächsischer Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und war einer der hervorragenden Meister seines Faches. Von den vielen von ihm gebauten Werken ist mit Bestimmtheit bekannt, dass er zu Oschatz ein Werk mit 31 Stimmen herstellte, dass er ferner eines zu Cadix vollendete, und dass er 1737 die Dresdner Schlosscapellenorgel in die Friedrichstädter Kirche daselbst versetzte. Auch als Denker über neu erfundene Tonwerkzeuge hat sich H. hervorgethan. So befleissigte er sich, die Idee eines *Cembal d'Amour* (s. d.) auszuführen, indem er neben den Tangenten auf beiden Seiten zwei starke messingene Stifte setzte, welche man nach Belieben durch einen Zug an- und abschieben konnte. Dies gab den Klang der sogenannten Coelestinclaviere. Ferner brachte H. bei diesem Tonwerkzeug eine mit Tuch bezogene lange Leiste an, welche man über dem einen oder andern Resonanzkasten auf die Saiten legen konnte, wodurch das Instrument wieder den Klang der gewöhnlichen Clavichorde erhielt. Ausführlicheres über dies Musikinstrument findet man in Adlung's *Musica mechanica* Band II. S. 126. Von Dresden zog sich H. im Alter nach Hubertusburg zurück, wo er auch starb. †

Hämmerpantalon oder Hammerwerk nannte man ein pantalonartiges Tonwerkzeug, dessen Drahtsaiten durch mittelst einer Tastatur regierte Hämmer tönend erregt wurden. Das H. war somit der halbe mit Drahtsaiten bezogene Theil eines Pantalons (s. d.), der sich nur in der Tonerregung von demselben unterschied und die Form eines Clavicymbels (s. d.) oder Clavicitheriums (s. d.) besass. Als Vorläufer unseres Fortepianos (s. d.) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch, ist das H. nicht weit über die Grenze des Jahrhunderts hinaus gekommen, sondern schon sehr früh von dem Fortepiano verdrängt worden. Eines der letzten, eigens für das H. componirten Werke ist Beethoven's grosse Sonate op. 106. 2.

Hämmling, s. Castrat.

Händel, Georg Friedrich, einer der Heroen der Tonkunst, ward am 23. Febr. 1685 zu Halle an der Saale geboren. Fälschlich ist früher von verschiedenen Seiten der 24. Febr. 1684 als der Tag seiner Geburt angegeben worden (z. B. in der 1. Ausgabe von Fétis': *Biographie universelle des Musiciens* und in Gerber's Tonkünstlerlexikon); durch die Untersuchungen von Förste-

mann (Leipzig, 1844) stellt sich jedoch 1685 als das Jahr, in welchem er das Licht der Welt erblickte und der 24. Febr. als der auf den Tag seiner Geburt, nach der Sitte damaliger Zeit, unmittelbar folgende Taufstag heraus. H.'s Grossvater war der Kupferschmiedemeister Valentin Händel, der, im J. 1582 zu Breslau geboren, sich 1609 in Halle das Bürgerrecht erwarb und dort ein Mädchen, das ebenfalls der Familie eines Kupferschmiedemeisters entstammte, ehelichte. So ging denn auch H. recht eigentlich aus dem Volke, und zwar aus dem ehrsamem Handwerkerstande, hervor. Denn auch sein Vater, Georg Händel (geboren 1622), war ursprünglich Barbier und erhob sich erst später zum fürstl. sächsischen Kammerdiener und Leibchirurgen zu Halle. Derselbe verheirathete sich in zweiter Ehe mit Jungfer Dorothea, Tochter des Pastor Taust, Seelsorger in dem romantischen Schloss und Dorf Giebichenstein an der Saale. Da Dorothea die Mutter unseres H. ist, und der grosse Tondichter, ähnlich wie andere hervorragende Männer (z. B. Coriolan, Napoleon, Goethe), zu dieser Mutter, so lange dieselbe lebte, in einer besonders nahen und innigen Seelengemeinschaft gestanden hat, so fügen wir noch hinzu, dass dieselbe eine Frau von reichem Gemüth, ungewöhnlich starkem und klarem Geist, protestantischer Gesinnung und echt bürgerlicher Ehrbarkeit und Tüchtigkeit gewesen. Dies geht besonders aus einem zu ihren Ehren auf Kosten des Sohnes gedruckten Leichen-Sermon hervor, von welchem H.'s Biograph, Chrysanther, so glücklich war, noch ein Exemplar aufzufinden. H. galt lange Zeit als der erste und einzige Sohn aus seines Vaters zweiter Ehe; es ist aber seitdem erwiesen worden, dass er nicht nur einen älteren Bruder gehabt, sondern dass ihm auch noch zwei jüngere Schwestern gefolgt sind.

Von frühester Jugend auf hatte der Knabe H. eine leidenschaftliche Freude an Musik. Dieselbe ging so weit, dass sein Vater, der hoch mit ihm hinaus wollte und ihn deshalb zum Juristen bestimmte, alle musikalischen Instrumente und Noten aus seinem Hause verbannte, um auf solche Weise die väterlichen Pläne kreuzende Neigung des Kindes auszulöschen. Es scheint jedoch, dass sich eine alte Tante seiner erbarmt habe und dass es ihm gelungen sei, mit ihrer Hülfe ein kleines Clavichord in eine Dachstube seines Vaterhauses einzuschmuggeln. Etwa 8 Jahre alt, begleitete H. seinen Vater, dessen Bruder daselbst Kammerdiener war, an den Hof des Fürsten von Sachsen-Weissenfels. Das Kind, das hier mit grösserer Freiheit umherschweifen konnte, probirte in den fürstlichen Zimmern verschiedene vorhandene Claviere und gerieth zuletzt sogar an die Orgel der Schlosskapelle. Der Fürst kam zum Zuhören herbei und dies hatte zur Folge, dass er dem Vater des Knaben eine sehr vernünftige Standrede des Inhaltes hielt: Eltern hätten kein Recht, die ihren Kindern verliehenen Anlagen zu unterdrücken. Jedenfalls hatte dies Ereigniss die gute Folge, dass H. von nun an Unterricht in den ersten Elementen der Musik bei dem trefflichen Organisten Zachau in Halle erhielt und es nach 2 Jahren so weit gebracht hatte, dass er sich mit Geschick im Contrapunkt, sowie als Spieler auf der Orgel zu ergehen anfang. — Mit zehn Jahren schon schrieb H. unter Anderem 6 Sonaten für 2 Oboen und Bass. Demungeachtet gestattete der Vater nicht, dass die übrigen Studien unterbrochen wurden; der Knabe musste die lateinische Schule besuchen, und die Idee, dass er dereinst ein Studiosus der Rechte werden sollte, ward durchaus noch nicht aufgegeben. — Nicht 1698, sondern wahrscheinlicher 1696 (also in seinem 12. Jahr) ward H. von seinem Vater nach Berlin geschickt, woselbst er seine erste Bekanntschaft mit der Oper machte und sich bei Hofe als Virtuos hören liess. Der Churfürst (der spätere König Friedrich I. von Preussen) wollte den kleinen Wundermann auf seine Kosten nach Italien senden, was jedoch der alte H. für seinen Sohn, mit einer damals seltenen Unabhängigkeit der Gesinnung, ablehnte. Ein Jahr später, 1697, hatte der nach Halle zurückgekehrte H. den Verlust seines Vaters zu beklagen und bezog einige Zeit darauf die in seiner

Vaterstadt 1694 gegründete Universität. Nachdem ihn eine 1702 dort übernommene Organistenstelle wahrscheinlich ganz für die Musik entschieden, ging er 1703 nach Hamburg, welche Stadt zu jener Zeit die einzige gute deutsche Oper im Vaterlande besass. Hamburg verdankte einen solchen Vorzug hauptsächlich dem Tonsetzer Reinhard Keiser (1673—1739), der darum auch mit Recht in der Geschichte der Musik einen bedeutenden Platz behauptet. Derselbe soll der Hamburger Bühne für seine Person allein nicht weniger als 116 sowohl italienische wie deutsche Opern und Singspiele geliefert haben, von denen 76 noch namentlich bekannt geblieben sind. Als Keiser, der zugleich auch Theaterunternehmer war, Schulden halber eine Zeit lang Hamburg verliess, ward H. sein Vertreter am Dirigentenpult und an dem damals, sowie noch lange nachher, im Orchester üblichen Clavier.

In Hamburg entspann sich ein warmes Freundschaftsverhältniss zwischen H. und seinen beiden zu ihrer Zeit hervorragenden Fachgenossen Telemann (1681—1767) und Mattheson (1681—1764). Der letztere, der sich auch als musikalischer Schriftsteller hervorthat und als solcher die culturgeschichtliche Bedeutung eines Chronisten seiner Zeit besitzt, berichtet in seiner »Ehrenpforte«: H. habe damals »unendliche Cantaten« geschrieben, welche sich weder durch Kenntniss der Harmonie, noch durch einen gebildeten Geschmack ausgezeichnet hätten. Als Organist dagegen besass H. damals schon einen grossen Ruf. Dies mag Veranlassung zu jener in Gesellschaft Mattheson's von H. unternommenen Reise nach Lübeck gegeben haben, mit welcher zugleich eine Art von Brautschau verbunden gewesen. Es handelte sich nämlich um Wiederbesetzung der daselbst an der Marienkirche von dem berühmten Buxtehude (1637—1707) verwalteten Organistenstelle. Buxtehude, dessen Einfluss auf Sebastian Bach neuerdings durch Spitta in das rechte Licht gesetzt worden,*) wollte sich, hohen Alters wegen, in den Ruhestand versetzen lassen. H. war ihm als Nachfolger willkommen, jedoch unter der Bedingung, dass er seine, wahrscheinlich schon etwas ältliche Tochter heirathe. Da unser jugendlicher Meister hierauf nicht eingehen wollte, so zerschlug sich diese Angelegenheit, und die Freunde kehrten unverrichteter Sache nach Hamburg zurück. Im J. 1704 erlitt H.'s Verhältniss zu Mattheson eine Unterbrechung durch ein vorübergehendes Zerwürfniß. Eine kleine Eifersucht um den Dirigentenplatz veranlasste einen heftigen Wortwechsel zwischen den Freunden, der sich, da sie beide Hitzköpfe waren und, nach der Sitte damaliger Zeit, Degen an der Seite trugen, soweit steigerte, dass sie, nachdem sie das Opernhaus verlassen, mit blanken Klingen einander zu Leibe gingen. Ein breiter Stahlknopf am Rocke H.'s rettete demselben bei diesem improvisirten Duell das Leben, indem der auf das Herz seines Gegners gerichtete Degen Mattheson's daran in Stücke zerbrach. Zum Glück hatte die Sache keine weiteren Folgen, und die jungen Leute versöhnten sich noch an demselben Abend.

In das Jahr 1704 fällt auch die Composition einer von H. nach dem 19. Cap. des Evang. Johannes für Hamburg geschriebenen deutschen Passion, deren Manuscript sich auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindet und deren Text der Hamburger Singspieldichter Postel in Reime gebracht hatte. Am 8. Jan. 1705 ging in Hamburg H.'s erster theatralischer Versuch, seine deutsche Oper »Almira« mit vielem Beifall in Scene; ihr schloss sich mit gleichem Erfolg am 25. Febr. desselben Jahres, also nur ein paar Wochen später, seine ebenfalls deutsche Oper »Nero« an. Von dem letzten Datum bis 1708 ward keine weitere Oper von H. in Hamburg gegeben. Fétis erklärt sich dies aus einer Reise H.'s nach Italien, die durch ein »Laudate« mit der Unterschrift Rom 1707 beglaubigt wird. Der belgische Kunsthistoriker meint, alle Biographen hätten diese erste italienische Reise H.'s übersehen. Dies lässt sich aber jedenfalls nicht von Chrysander sagen, der uns über dieselbe, wenn

*) Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta. Leipzig, 1873, Breitkopf und Härtel.

auch unter anderen Voraussetzungen, aufklärt, indem er darthut, dass H. in Italien ohne Unterbrechung von 1707 bis 1710 geblieben sei, und seine deutschen Opern: »Florindo« und »Daphne«, die allerdings erst 1708 in Hamburg zur Aufführung gekommen sind, nicht bei einem Zwischenaufenthalte daselbst, sondern schon vor seiner italienischen Reise für die Hamburger Bühne componirt habe. Die Daten scheinen auch in dieser Beziehung unwidersprechlich. Sie belehren uns, dass H. sich vom Januar bis zum März 1707 in Florenz befunden; dass er sich vom April bis Juli des gleichen Jahres in Rom aufgehalten; hierauf vom Juli 1707 bis Januar 1708 wieder nach Florenz zurückgekehrt sei; sich dann vom Januar bis zum März 1708 in Venedig verweilte; vom März bis Juni 1708 abermals Rom besucht habe; vom Juli 1708 bis Herbst 1709 in Neapel seine Residenz aufgeschlagen und muthmasslich gegen Ende des Jahres 1709 zum dritten Mal in Rom gewesen sei, um, nachdem er die Carnevalszeit 1710 noch in Venedig zugebracht, nach Deutschland zurückzukehren. In Rom componirte er, ausser dem schon erwähnten »Laudate«, ein dem 109. Psalm entnommenes lateinisches Kirchenstück: »Dixit Dominus«, und im J. 1708 das italienische Oratorium »La Resurrezione«, sowie auch die im Oratorienstyl gehaltene Cantate: »Il Trionfo del Tempo e del Disinganno«, welche er in den Jahren 1737 und 1757 neuen Bearbeitungen unterwarf, aus denen schliesslich das englische Oratorium: »The Triumph of Time and Truth« hervorging. In Florenz setzte er die italienische Oper »Rodrigo«, durch welche er sich viel Beifall und, ausser goldenem Lohn, auch die Neigung seiner Primadonna, der Vittoria Tesi (1690—1775), erwarb.

In Venedig ist H., gewissen Traditionen nach, mit Alessandro Scarlatti, sowie mit Antonio Lotti zusammengetroffen; auch schrieb er daselbst seine Oper »Agrippina«. Die Bekanntschaft H.'s mit A. Scarlatti bei einem seiner Aufenthalte in Rom unterliegt nicht, wie die Eröffnung einer solchen in Venedig, irgend welchen Zweifeln; auch A. Scarlatti's berühmten Sohn Domenico lernte unser deutscher Meister in Rom kennen und liess sich sogar, als Virtuose auf dem Flügel und auf der Orgel, mit ihm in Wettkämpfe ein. Es wird für wahrscheinlich gehalten, dass die beiden Scarlatti, die sich für den deutschen Fachgenossen künstlerisch und freundschaftlich erwärmt hatten, unseren Meister nach Neapel begleiteten, woselbst H. das in der Form einer Cantate componirte Schäferspiel: »Aci, Galatea e Polifemo« setzte. Sein später in England über dieselbe Fabel geschriebenes Werk: »Acis and Galatea« ist eine vollständig neue Composition und daher in keine Beziehung zu der fast gleichnamigen italienischen Arbeit zu setzen. Von Venedig aus hatten der Baron Kielmannsegge und der Kapellmeister Steffani, einer der tüchtigsten Componisten seiner Zeit (s. besonders dessen Duette), H. nach Hannover entführt. In Halle, bei der Mutter, fand der zurückkehrende Sohn manches verändert; eine nur 19 Jahre alt gewordene Schwester hatte ihm der Tod entrissen, eine andere Schwester hatte sich verheirathet. In Hannover ernannte ihn der Churfürst zu seinem Kapellmeister. H. zögerte auf dies Anerbieten einzugehen, da er sich vorgenommen hatte, England zu besuchen. Diese Angelegenheit arrangirte sich dadurch, dass H. ein längerer Urlaub mit Fortzahlung seines Gehaltes bewilligt wurde.

Der Meister ging nun über Düsseldorf und Holland nach London, woselbst er im Spätherbst 1710 eintraf und in äusserst kurzer Zeit die italienische Oper »Rinaldo« für das Theater von Hay-Market setzte, die am 24. Febr. 1711 zur ersten Aufführung gelangte. Die Saison ging am 2. Juni desselben Jahres zu Ende; bald darauf dürfte H. nach Deutschland zurückgekehrt sein. In Hannover entstand eine Reihe von Kammerduetten, sowie eine Anzahl deutscher Lieder. Nach ungefähr 9 Monat Aufenthalt daselbst erwirkte sich H. vom Churfürsten einen zweiten Urlaub nach London, wo er diesmal im Januar 1712 anlangte. Für die italienische Oper schrieb er daselbst in dem gleichen Jahre die beiden Opern »Il pastor fido« und »Theseus«, sowie eine

Ode auf den Geburtstag der Königin Anna, aufgeführt den 6. Febr. 1713. Im Auftrag dieser Königin componirte H. darauf das berühmte Utrechter »*Te Deum*« und ein »*Jubilates*« (1713). Das Letztere wird in Deutschland gewöhnlich als der 100. Psalm bezeichnet. Die Aufführung beider Werke ging auf königl. Befehl am 7. Juli 1713 in der Paulskirche vor sich, wohin sich das Parlament durch die festlich erleuchtete Stadt in feierlicher Procession begab. Sie trug dem Componisten einen Jahresgehalt von 200 Pfund ein, der ihm, in Verbindung mit den 1500 Thalern seiner Kapellmeisterstelle in Hannover, schon damals reichliche Einkünfte dauernd gesichert haben würde, wenn nicht seine hohe Gönnerin bald darauf (12. Aug. 1714) das Zeitliche gesegnet und, an ihrer Stelle, H.'s Churfürst als Georg I. König von England geworden wäre. Für H. hatte dies Ereigniss zunächst keine günstigen Folgen; denn er hatte nicht nur durch rücksichtslose Ueberschreitung seines ihm für London bewilligten Urlaubs, sondern weit mehr noch durch die Composition des Utrechter Tedeums die Gunst König Georg's völlig verscherzt. Das letztere war nur zu erklärlich. England, das damals von einem jakobitischen und daher im Herzen katholisch gesinnten Ministerium geleitet wurde, hatte im Utrechter Frieden seine protestantischen Bundesgenossen auf dem Festlande vielfach preisgegeben und dadurch auch Hannover's Erwartungen getäuscht. Es musste den Churfürsten daher geradezu verletzen, dass sein Kapellmeister zur Verherrlichung eines in seinen Augen so faulen Friedens ein *Te Deum* componirt hatte und sich überhaupt so lange am Hofe der Königin Anna verweilte, die sich in der letzten Zeit ihrer Regierung ihrem Bruder Jacob, dem Prätendenten, wieder genähert hatte und nicht zu verhindern gewillt schien, dass eine mächtige Partei in London den Ausschluss des Hauses Hannover von der englischen Thronfolge betrieb. Man kann, diesen Verhältnissen gegenüber, H. höchstens durch die Annahme entschuldigen, dass ihm die Politik damals noch ein ganz fremdes Feld gewesen; obwohl ihm freilich seine eigene protestantische Gesinnung, sowie die öffentliche Meinung in England hätten sagen können, auf welcher Seite sein Platz sei.

Da es nun H. mit seinem ehemaligen Brodherrn einmal verdorben hatte, so gewährte ihm der Aufenthalt, den ihm ein Kunstfreund, der Graf von Burlington, auf seinem Landsitz anbot, in jener Zeit eine bedeutende Erleichterung seiner Lage. Dasselbst schrieb H. 1714, noch ehe sein Churfürst zur Königskrönung nach England hinüberkam, die kleine Oper »*Silla*«, welcher 1715 die Oper »*Amadis*« folgte. Der Beifall, den diese theatralischen Versuche fanden, machte die Prinzen und Prinzessinnen des königl. Hauses abermals auf ihn aufmerksam; dennoch durfte er sich bei Hofe noch nicht wieder blicken lassen. Erst den Bemühungen seiner einflussreichen Freunde Kielmannsegge und Burlington gelang es, H. wieder mit dem König zu versöhnen. Eine in geschmückten Barken mit grosser Pracht auf der Themse veranstaltete Wasserfahrt, der der König beiwohnte und zu der H. seine berühmte »Wassermusik« componirt hatte, gab hierzu die Gelegenheit. Der Meister, der nun wieder in königl. Dienste getreten war, begleitete den Hof auf einer Reise nach Deutschland. Hier schrieb er um 1716 für Hamburg eine von Brockes gedichtete deutsche Passion; seine Rückkehr nach England scheint ebenfalls im J. 1716, wenn auch erst gegen Weihnachten oder Neujahr, erfolgt zu sein. Von 1717—1720 residirte H. in *Cannons-Castle*, dem Landsitz des Herzogs von Chandos, bei dem er die Stelle eines Musikdirektors angenommen hatte. Hier entstanden seine 12 berühmten »*Anthems*«, eine Art meist über Psalmenworte componirter, erweiterter Motetten für Chöre, Sologesang und Instrumentalbegleitung. Sie können in mancher Beziehung als Vorläufer seiner Oratorien gelten, und auch in der Gattung dieser letzteren versuchte er sich bereits in *Cannons-Castle*. Wir begrüßen sein erstes Oratorium in der daselbst um 1720 entstandenen »*Esthera*«, an welches sich in demselben Jahre noch das ebenfalls in der Form eines Oratoriums für den Herzog von Chandos

geschriebene Schüferspiel »*Acis and Galatea*« anreichte. Unterdessen hatten sich aristokratische Kreise der Londoner Gesellschaft zu der Begründung einer stehenden italienischen Oper in Hay-Market vereinigt und H. mit dem Engagement der Sänger beauftragt. Er begab sich zu diesem Zwecke nach Dresden, wo er den berühmten Senesino engagierte, und schrieb nach seiner Rückkehr von dort den »*Radamisto*« (in Hamburg als »*Zenobia*« aufgeführt) für das neue theatralische Unternehmen. Diesem Werke folgten in der Zeit von 1721—1728 zu gleichem Zwecke die Opern: »*Muzio Scevola*«, »*Floridante*«, »*Ottone*«, »*Flavio*«, »*Giulio Cesare*«, »*Tamerlane*«, »*Rodelinda*«, »*Scipione*«, »*Alessandro*«, »*Admeto*«, »*Riccardo primo*«, »*Siroe*« und »*Tolomeo*«. Im J. 1727, also mitten in seiner Thätigkeit für die italienische Oper, componirte H. auch seine »*Krönungsanthems*«.

Die Operngesellschaft, welcher H. eine Reihe von Jahren vorgestanden, hatte sich in Folge seiner Zerwürfnisse mit den italienischen Sängern, die seinen höheren Kunstansprüchen nicht genügen wollten, und daraus hervorgehender Reibereien mit der Administration aufgelöst. H. liess sich hierdurch nicht schrecken, sondern gründete in Verbindung mit Heidegger eine sogenannte »neue Opernakademie«. Da es sich für ihn zunächst um das Engagement neuer vorzüglicher Sänger handelte, so entschloss er sich zu einer zweiten italienischen Reise, die er im Herbst 1728 in Gesellschaft seines alten Freundes und Fachgenossen Steffani antrat. Sein Weg ging über Venedig, Rom und Mailand; auf dem Rückwege, im Juni 1729, sah er seine alte Mutter zum letzten Mal. Bei seinem damaligen Aufenthalte in Halle wäre es auch fast zu einer Begegnung mit seinem grossen Zeitgenossen J. S. Bach gekommen. Die Gesellschaft der von ihm engagirten Sänger traf im Septbr. 1729 in London ein. Der Meister schrieb für seine neue Akademie die Opern: »*Lothario* (1729), »*Partenope*« (1730), »*Poro*« (1731), »*Ezio*« (1731—1732), »*Sosarme*« (1732) und »*Orlando*« (1732). Leider hatten H.'s Bemühungen nicht die gewünschten Erfolge, so dass sich die Opernakademie nach nur vierjährigem Bestehen bereits wieder auflöste. In der Zeit von 1731—1734 beginnen die ersten öffentlichen Aufführungen von H.'s Oratorien zu London und Oxford. In Folge derselben traten »*Acis und Galatea*« 1732, »*Esther*« in demselben Jahre, sowie die neu hinzu componirten Oratorien »*Deborah*« und »*Athalia*« 1733 vor das grosse Publicum, welchen Arbeiten 1734 noch das oratorische Werk »*Parnasso in Festa*« folgte, dessen Musik zum Theil aus »*Athalia*« entlehnt ist. Nach Fétis, der sich hierbei auf den Engländer Mainwaring stützt, soll H. nach Auflösung der Opernakademie den Entschluss gefasst haben, die abermalige Unternehmung einer neuen Oper ganz auf eigene Gefahr und Kosten zu wagen. Chrysander giebt dies nur bedingungsweise zu. Jedenfalls schreckte der unerschütterliche Meister nicht davor zurück, diesmal den Kampf mit der hohen englischen Aristokratie aufzunehmen, deren Häupter sich zu Beschützern der mit ihnen gegen H. verbundenen Italiener aufgeworfen hatten. Unseres Meisters Gegner gründeten seinem neuen theatralischen Unternehmen gegenüber ein eben solches, in der ausgesprochenen Absicht, ihn völlig damit zu ruiniren, so dass sich London damals in den Besitz von zwei italienischen Operntheatern gesetzt sah. Vor der Eröffnung des seinigen war H. abermals nach Italien geeilt (1733), um sich mit Sängern zu versehen. H. schrieb zunächst für sein Theater die Oper »*Ariadne*«, arbeitete 1734 seinen »*Pastor Fido*« dafür um, welchem 1734 das Tanzspiel »*Terpsichore*«, ein aus verschiedenen seiner früheren Opern zusammengestellter »*Orestes*«, die Oper »*Ariodante*«, und 1735 die Oper »*Alcina*« folgten. Als die letzten Arbeiten H.'s fürs Theater sind anzuführen: »*Faramondo*« (1737), »*Serse*« (1737—1738), »*Jupiter in Argos*« (1739), »*Imeneo*« (1738—1740) und »*Deidamia*« (1740).

An der Spitze der von H.'s Feinden gegründeten Gegenoper stand der berühmte italienische Sänger Farinelli, der nicht nur den Adel, sondern auch die grosse Mehrheit des Publicums der englischen Hauptstadt auf seiner Seite

hatte. Man bekämpfte H. nicht nur auf theatralischem Felde, sondern suchte auch auf die gehässigste Weise, wie wir gleich sehen werden, den Auführungen seiner Oratorien entgegenzutreten. So viele vereinte Angriffe erreichten endlich ihr Ziel: der Meister trat, nachdem er 20 Jahre lang seine Hauptthätigkeit dem Theater gewidmet, für immer von diesem zurück. Gemüthlich tief verstört, mit einer im hohen Grade erschütterten Gesundheit und auch finanziell höchst bedrängt, ging er 1737 nach Aachen, um sich in den dortigen Bädern herzustellen. Von dem gesegneten Aufenthalte auf der vaterländischen deutschen Erde datirt in mancher Beziehung der grosse Wendepunkt in dem künstlerischen Schaffen H.'s, bei dem angelangt, er zu der Erkenntniss durchdrang, dass er eigentlich zum Oratorien- und nicht zum Operncomponisten vom Geschick berufen sei. In den Jahren 1720—1751 schuf er, ausser den uns bereits bekannten Werken desselben Styls, folgende Oratorien: »Das Alexanderfest« (1736), »Israel in Aegypten« (1738), »Saul« (1738), »Frohsinn und Schwermuth« (1740, ursprünglich eine allegorische Oper), »Messias« (begonnen den 22. Aug. 1741, beendet den 14. Septbr. desselben Jahres), »Samson« (1742), »Semele« (1743), »Joseph« (1743), »Herkules« (1744), »Belsazar« (1744), »Occasional Oratorio« (1745), »Judas Maccabäus« (1746), »Alexander Balus« (1747), »Josua« (1747), »Susanne« (1748), »Salomon« (1748), »Theodora« (1749), »der Triumph der Zeit und der Wahrheit« (1750), »Jephta« (1751).

Werfen wir einen Blick auf die riesige Schöpferthätigkeit, wie sie sich uns in den gesammten Werken H.'s darstellt, so unterscheiden wir in der Masse seiner Compositionen zunächst seine Instrumental- von seiner Vocalmusik. Zu der letzteren, welcher seine Hauptthätigkeit gewidmet war, gehören: I. seine Opern, unter denen wir wieder deutsche, italienische und englische Opern zu unterscheiden haben; II. seine Oratorien, die von »Esther« bis »Jephta« ursprünglich zu englischen Texten gesetzt sind; III. seine Kirchenmusik, zu welcher, ausser den schon genannten hierher gehörigen Werken und manchen anderen Arbeiten, auch das mit Recht so berühmte Dettinger »*Te Deum*« zählt. — Zu seiner Instrumentalmusik dagegen gehören: I. seine Kammermusik, darunter, ausser der schon erwähnten »Wassermusik«, seine Geigen- und andere Sonaten mit Bass, seine Trio's, seine »*Concerti grossi*« (die sogenannten Oboenconcerte), ferner 12 grosse Concerte für Streichinstrumente (1739) und vieles andere; II. seine Werke für Orgel und Clavier, darunter seine grossen Orgelconcerte, seine Suiten und seine Fugen für Clavier u. s. w.

Wir haben noch der Erlebnisse der späteren Jahre des grossen Meisters zu gedenken. H. hatte kaum der Oper den Rücken zugewandt und sich vorzugsweise der Schöpfung seiner herrlichen Oratorien gewidmet, als auch das Glück wieder bei ihm einkehrte. Seine Oratorien bahnten sich schon bei seinen Lebzeiten ihren Weg und brachten ihm Ruhm, Ehre und Vermögen; Dinge, an die er sicher bei der Conception dieser aus dem tiefsten Innern hervorgegangenen erhabenen Schöpfungen kaum gedacht, die ihn aber auch vor der Welt zu einem hoch angesehenen Mann machten. Man drängte sich in London zu den Oratorien-Aufführungen H.'s, in welche er Orgelconcerte, in denen er selber als Virtuose auftrat, einzulegen pflegte. Auch der englische Hof war bemüht, ihn wieder auf jede Weise auszuzeichnen. Der Besuch seiner Oratorien wurde, besonders seit der Aufführung seines »Messias« (1741), Mode und guter Ton in der gebildeten Gesellschaft Londons und seine Berühmtheit stieg so hoch, dass ihn der Vicekönig von Irland zu einer Reihe von Oratorien-Aufführungen nach der grünen Insel lud. H. langte am 18. Novbr. 1741 in Dublin an und führte dort während der 9 Monate seines Aufenthaltes unter anderem die Werke »Frohsinn und Schwermuth« (*L'Allegro ed il Penseroso*), »Acis und Galathea«, »Esther« und »das Alexanderfest« auf. Am 18. April und 3. Juni 1742 gab er daselbst seinen »Messias«, am 23. Mai seinen

»Saul« und kehrte am 13. Aug. wieder nach London zurück. So glänzende Erfolge in beiden Königreichen regten den Hass seiner alten Feinde von Neuem auf und man liess kein Mittel unversucht, um den Fortgang derselben zu kreuzen. Da H.'s Oratorien in der Charwoche und Osterzeit, sowie meist im Coventgarden-Theater gegeben wurden, so hoffte man einen vernichtenden Schlag gegen den Meister zu führen, wenn man ein Verbot derselben, als unpassender öffentlicher Vergnügungen in so heiliger Zeit, erwirkte. Der Streich misslang jedoch, da das grosse Publicum schon zu sehr für H. eingenommen war und der Meister überdies zu verstehen gab, dass seine Oratorien-Aufführungen doch wohl etwas Anderes seien, wie sogenannte öffentliche Vergnügungen. Bezeichnend für H.'s menschenfreundlichen Sinn ist es, dass er seinen »Messias«, so lange er lebte, nur zu wohlthätigen Zwecken aufführte. Höchst merkwürdig bleibt es, dass der Meister ein Werk von so unvergänglicher Bedeutung in dem verhältnissmässig hohen Alter von 57 Jahren und in der unglaublich kurzen Zeit von 24 Tagen schuf. Das im Besitze der Königin von England befindliche Manuscript lässt hierüber keinen Zweifel, indem es auf seiner ersten Seite die von H. geschriebenen Worte trägt: »Angefangen den 22. August 1741«, welchen am Schlusse des Werkes die ebenfalls von dem Meister herrührende Notiz folgt: »*Fine dell' oratorio. G. F. Handel. September 14, 1741.*« Während der Composition des »Jephta«, 1751, fingen H.'s Augen zu leiden an und bald darauf sehen wir ihn, gleich seinem grossen Zeitgenossen Bach, völlig erblinden. Er liess demungeachtet die von ihm bisher in der Fastenzeit gegebenen Oratorien-Concerte unter der Direktion seines Schülers Smith fortsetzen. Am 13. April 1759 (nach Anderen am 14. April), nur acht Tage nach einer Aufführung seines »Messias«, schloss der grosse Meister für immer die Augen.

H. war ein Bürger der grossen Welt und ein Künstler von so hohem Selbstgefühl, dass er sich, auch Königen und Fürsten gegenüber, nicht das Geringste vergab. Der grosse Tondichter blieb unverheirathet und machte mit den Frauen mitunter sogar zu kurzen Prozess. Es bedarf in dieser Beziehung nur der Erinnerung an die Scene mit der berühmten Sängerin Cuzzoni, die der leicht aufbrausende und riesenstarke Mann, als sie eine seiner Arien nicht singen wollte, wie ein Kind in die Arme nahm und mit den Worten zum Fenster hinaushielt: »Entweder Sie singen, oder ich lasse Sie auf die Strasse hinabfallen.« H. war neben dem Künstler auch Geschäftsmann, wusste die Welt zu behandeln und mit ihr zu verkehren, war rasch in seinen Entschlüssen und führte sie mit eiserner Energie durch. Auch war unser Meister durchaus nicht allein als Musiker durch Italien gereist, sondern hatte mit fast gleichem künstlerischen Interesse sein Auge den Schätzen bildender Kunst, die dies schöne Land birgt, zugewandt. Seine Liebhaberei in dieser Beziehung war so entwickelt, dass er, auch später noch in London, der Malerei seine lebhafteste Theilnahme schenkte. Daher begegnen wir ihm als dem Besitzer einer kleinen Gemäldesammlung, welche zu bereichern er keine Bilderauction versäumt haben soll. Ein so vorzüglicher evangelischer Christ und Protestant H. auch war, so wenig beschränkte er sich doch auf einen solchen Geisteshorizont. Seine Opern und Oratorien beweisen, dass er ebenso sehr in der classischen Mythologie, im griechischen Alterthum und in den nationalen Traditionen der Israeliten, als in der Welt christlicher Anschauungen zu Hause war. Seine vielen und damals weiten Reisen trugen hierzu mit bei. Wie hätte auch H. grosse Ereignisse und die Thaten von Helden und ganzen Völkern schildern, wie der Welt und dem Erhabenen, das sich in ihr ereignet hatte, oder darin als Tradition fortlebte, den Spiegel vorhalten können, wenn er nicht diese Welt im Süden und Norden, in grossen Hauptstädten und an den Höfen bedeutender Fürsten, auf dem Ocean und in den Thälern der Alpen kennen gelernt, sich mit ihr gemessen und an ihr die eigene Kraft erprobt hätte!

Wir begrüssen in H. den Begründer der epischen Stylform in der

Musik, da das Oratorium in der neuen Gestalt, die der Meister demselben gegeben, genau dieselbe Stelle in der Tonkunst einnimmt, welche dem Helden-
gedicht oder dem Epos in der Poesie zukommt. Als eine der Hauptwandelungen, durch die H. dem Oratorium eine solche, gegen früher veränderte
Stellung verlieh, ist anzuführen, dass er sich in seinen oratorischen Schöpfungen nicht mehr auf nur kirchliche Stoffe beschränkte. Dies unterscheidet ihn
ganz besonders von seinen Vorgängern in Deutschland. Von den Zeitgenossen Luther's an, einem Isaak und Senffl, bis zu Heinrich Schütz (1585—1672), oder bis zu den neben H. lebenden Meistern Telemann und Mattheson, hatten sich die deutschen Oratorien-Componisten fast ausschliesslich, oder doch weitaus in ihrer Mehrzahl, auf die musikalische Behandlung von Christi Passionen beschränkt. Dies that auch noch Sebastian Bach, der den Passionen, in seinem Weihnachts-Oratorium, zwar noch die Feier der Geburt des Heilandes hinzufügt, jedoch in einer so lyrischen Form, dass wir es auch bei ihm, wie bei allen anderen Oratorien-Componisten ausser Händel, mit christlicher Kirchenmusik zu thun haben. Demungeachtet liegt das Unterscheidende zwischen den Oratorien H.'s und seiner Vorgänger weniger darin, dass der Meister, statt christlicher, heidnische und, statt neutestamentlicher, israelitische und nationale Stoffe wählte, als in der bei ihm hervortretenden veränderten musikalischen Form und Behandlung seiner Oratorien. Fast in allen in Deutschland 200 Jahre lang vor H.'s Auftreten componirten Passions-Oratorien findet sich eine Anzahl der evangelischen Gemeinde wohlbekannter Choräle verflochten, wie dies auch noch bei Bach der Fall ist. Jene Werke deuten sowohl hierdurch, wie durch die erbaulichen Betrachtungen für Chöre oder einzelne Stimmen, welche den Fortgang der Erzählung der Leidensgeschichte unaufhörlich unterbrechen, auf ihre rein kirchliche Bestimmung. Erzählung, Darstellung und Charakterschilderung, die entschiedensten Kennzeichen des Epos, treten somit hier vor dem lyrischen Ausdruck der Andacht, oder hinter erbaulichen und religiös-sittlichen Zwecken in den Hintergrund.

H.'s musikalische Behandlungsweise seiner Oratorien dagegen ist eine von der geschilderten meist sehr verschiedene. Einmal finden wir aus ihnen den Choral und die durch denselben gegebene Beziehung auf die Kirche ganz ausgeschlossen. Ferner nehmen selbst die auch bei ihm vielfach in die Erzählung eingeflochtenen und dem Chore oder Solostimmen zuertheilten ethischen Betrachtungen bereits eine merklich andere Stellung ein, wie in den Oratorien seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Sie halten nämlich den Gang der Erzählung weder so häufig, noch in gleicher Ausdehnung auf, wie dies z. B. in den Bach'schen Passionen geschieht. Nächst dem werden sie weit häufiger den in der Handlung auftretenden Personen selber, als gleichsam ausser der Handlung befindlichen idealen Stimmen in den Mund gelegt. So werden z. B. sämmtliche in H.'s Oratorium »Samson« enthaltene Betrachtungen und Reflexionen direct durch die in der Erzählung auftretenden Personen, nämlich durch Samson, Micah, Manoah, Dalila vorgetragen, oder durch die Chöre der Israeliten, im Gegensatze zu den Chören der Philister, den Chören der heidnischen Priester Dagon's und dem Chore der Jungfrauen Dalila's. Ein Gleiches gilt von fast allen anderen Oratorien H.'s. Es ist aber in dieser Beziehung sehr zweierlei, ob irgend eine nicht zur Handlung gehörende ideale Stimme allgemeine Betrachtungen über den Verlust des Augenlichtes anstellt, oder ob der erblindete Samson selber ausruft: »Nacht ist's umher!« Der Betrachtung gewidmete Chöre und Arien, die nicht durch bestimmte, dem Epos, um das es sich handelt, angehörende Personen ausgesprochen werden, finden wir bei H., charakteristischer Weise, hauptsächlich im »Messias«, in seinem Oratorium: »Frohsinn und Schwermuth«, in seinem sogenannten »Gelegenheitsoratorium« (1745 zur Feier des Sieges bei Culloden geschrieben), sowie in seinem Oratorium: »Sieg der Zeit und Wahrheit.« Somit also nur in solchen Werken,

die entweder, wie der »Messias«, sich wieder dem Kirchlichen sehr nähern, oder mehr symbolischer und allegorischer, als eigentlich epischer Natur sind. In allen seinen Oratorien dagegen, die der nationalen Heldengeschichte der Israeliten angehören, nicht weniger in denjenigen dieser seiner Werke, die classische oder heidnische Stoffe behandeln, gehen auch die, die Handlung begleitenden Momente lyrischer Stimmung und Erregung aus dem Inneren der im Mittelpunkt derselben wirkenden Personen hervor.

Aus diesem Grunde rundet sich ihr Bild zu plastischer Fülle und Deutlichkeit ab; wir glauben, diesen erhabenen Gestalten bis ins Herz zu schauen, und sie stehen uns als so abgeschlossene Charaktere gegenüber, dass weder frühere, noch unsere modernen Oratorien-Componisten etwas geschaffen haben, das sich mit ihnen vergleichen liesse. Die letzteren schon aus dem Grunde nicht, weil dieselben vielfach die von H. betretenen Bahnen wieder verlassen haben, um abermals in mehr kirchliche Richtungen einzulenken. — Auch die Stellung des Chors ist eine neue und bis dahin ungewohnte in H.'s Heldengedichten. Es ist nämlich ebenfalls ganz episch von unserem Meister gedacht, dass er in Tondichtungen, in denen sich's nicht um die Gesicke Einzelner, sondern um das Wohl und Wehe ganzer Völker handelt, diese letzteren auch eine hervorragende Stimme gewinnen und hierdurch die über private Ereignisse und Verhältnisse weit hinausgehende Bedeutung eines solchen Werkes kenntlich werden lässt. In der Poesie kann dies nur auf Umwegen geschehen. Die Musik dagegen ist in der glücklichen Lage, uns die grossen Massen, deren Gesicke das Epos zum Gegenstande seiner Darstellung macht, nicht bloß aufzählend oder in einer erst allmählich zum inneren Bilde sich gestaltenden Schilderung vorzuführen, sondern sie sogleich in ihrer ganzen Gewalt und Vielgestaltigkeit hinzustellen, und zwar eben im Chore. Diese Bedeutung hat demselben aber erst H. verliehen, und seine Chöre haben nicht nur die Bestimmung, das Volk oder die Völker, um die es sich handelt, selbstredend einzuführen, sondern der Meister verleiht ihnen auch ein neues Gewicht dadurch, dass sie ihm dazu dienen, ungeheure, erschütternde oder wunderbare Ereignisse, die eindringlich genug zu schildern die Stimme des Einzelnen zu ohnmächtig und schwach scheint, darzustellen und zu malen. Die besondere Wirkung und Natur der Chöre H.'s deutlich zu machen, dient vorzüglich auch ein Vergleich derselben mit den Chören Bach's. Man kann im Allgemeinen sagen, dass H.'s Chöre nicht jene breite Entwicklung gewinnen, welche gewisse, dem Ausströmen tiefster religiöser Empfindung dienende Chöre Bach's, z. B. der Eingangschor seiner Matthäus-Passion, oder viele seiner über Choräle gebauten Motetten-Chöre besitzen. Ebenso wenig lassen sie jene prägnante Kürze, daher auch nicht jene nur scharfen oder nur skizzenhaft andeutenden Umrisse gewahren, welche den oft nur wenige Takte umfassenden Judenchören in der Matthäus-Passion eigen ist. H.'s Chöre sind weder so lyrisch und in einer der bewegten Seele nimmer genügenden Weise ausgiebig, wie gewisse in Andacht sich auflösende Chöre Bach's, noch so lakonisch-dramatisch, wie des gleichen Meisters Judenchöre. Sie erscheinen vielmehr einerseits zusammengefasster, weil in plastischer Weise darstellend, schildernd, betrachtend, erzählend, andererseits dagegen — wenn sie nämlich dramatisch wirken sollen — wiederum breiter ausgeführt, als jene, nur fanatischen Ausrufen vergleichbare Judenchöre der Bach'schen Passion. Sie stehen daher in der Mitte zwischen beiden Gattungen, d. h. sie sind eben epischer Natur.

Wenn Bach zu den Meistern gehört, die sich unserem Verständnisse nur allmählich erschliessen, so ist H. umgekehrt volksthümlich und wirkt sofort auf grössere Kreise. Seine Melodien haben häufig eine überraschende Verwandtschaft mit schwungvollen Volksmelodien; besonders mit solchen, die zu den vaterländischen oder nationalen Gesängen ganzer Völker gehören. Darum zünden sie auch wie diese, d. h. ihre Wirkung erfolgt nicht nur auf den Einzelnen, sondern reisst ganze Massen mit sich fort. Auch in dieser Fähigkeit,

populär zu werden, zeigt sich uns H. als der epische Meister. Der Sänger der griechischen Heldenzeit und der nordische Barde wandten sich nicht an Einzelne, sondern an das Verständniss der Menge, um bei ihr durch den Preis einer ruhmvollen Vergangenheit das Gefühl nationaler Zusammengehörigkeit und den Wunsch der Nacheiferung erhabener Thaten zu wecken und zu befestigen. Nichts ist daher auch gerechtfertigter und hat sich im Laufe der Zeiten mehr bewährt, als H.'s Oratorien auf das Programm grosser Musikfeste zu bringen, wo sie, in oft tausendstimmiger Besetzung vorgetragen, auf noch grössere Massen Hörender wirken. In dieser Weise haben sie sich seit mehr als einem halben Jahrhundert auf den niederrheinischen Musikfesten eingebürgert, die alljährlich zu Pfingsten stattfinden und zwischen den drei Städten: Köln, Aachen, Düsseldorf wechseln.

Es ist jedoch nicht nur das Rheinland, wo H., als der Epiker, zum Volke spricht, sondern wir finden seine Oratorien auch bei allen grösseren Gesangsvereinen Deutschland's, der Schweiz, Amerika's und England's eingebürgert. Dass England seine zweite Heimath geworden, zeigt sich auch in dieser Beziehung. Ausser in Deutschland werden H.'s Oratorien nirgends in der Welt mit gleicher Verehrung gegen den Meister und mit gleicher Präcision und Begeisterung ausgeführt, wie in England. Dies gilt ebensowohl von den Musikfesten zu Birmingham, Manchester und Dublin, als von den Monstre-Concerten des Krystall-Palastes und Exeter-Hall's, oder Edinburg's und Glasgow's. Nicht ohne innere Berechtigung durfte darum England dem Meister ein Monument in der Kathedrale von Westminster, nahe bei den Denksteinen Shakespeare's und anderer hervorragender Männer Grossbritannien's, errichten. Es hat sich H. wahrhaft zu eigen gemacht und darf ihn daher mit demselben Rechte unter die Seinen zählen, wie wir Deutschen Shakespeare den Unsern nennen. — H. schuf uns in seinen Oratorien übrigens nicht nur ein Epos für die Musik, sondern regte durch dieselben epischen Geist auch wieder in unserer Literatur und bildenden Kunst an, in welchen derselbe seit seinem Erblühen in den Nibelungen verstummt war. So haben die tiefgreifenden Erfolge des »Messias« unseres Meisters seinen jüngeren Zeitgenossen Klopstock erwiesener Maassen zu dessen »Messiade« angeregt, und es ist sehr wahrscheinlich, dass heroische Oratorien, wie der »Judas Maccabäus« und »Josua«, auch auf das Entstehen von Klopstock's »Hermannsschlacht« nicht ohne Einfluss geblieben sind.

Die Tiefe und der Umfang von H.'s Genius werden uns ganz deutlich, wenn wir bedenken, dass er in einer grossen Anzahl seiner Oratorien ein und denselben Gegenstand behandelt hat. Die Befreiung nämlich eines geknechteten Volkes durch einen in seiner Mitte aufstehenden Helden. Ein solcher Vorgang ist z. B. ebensowohl der Gegenstand des »Samson«, des »Belsazar« (in welchem Cyrus der befreiende Held ist) und des »Saul«, wie des »Josua«, »Jephta« und »Judas Maccabäus«. Aber wie verschieden behandelt er diesen Stoff, wie weiss er ihm immer wieder neue Seiten abzugewinnen und mit der ihm eingeborenen Freiheitsliebe zu vertiefen und zu verklären. — Es ist noch zu betonen, dass H. im sogenannten gebundenen oder polyphonen Styl nur einen Zeitgenossen neben sich hatte, der es ihm darin noch zuvor that. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass dieser noch gewaltigere Meister in der Fuge und im Contrapunkt Johann Sebastian Bach war. Nehmen wir diesen einzigen Mann aber aus, so erhebt sich H. auch in Beziehung auf Reinheit des Satzes, auf Stimmführung und auf musikalische Form himmelhoch über alle übrigen Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; so hoch, dass wir ihn in dieser Hinsicht fast ebenso sehr anstaunen müssen, wie den alten Bach, und dass er uns, mit diesem vereint, als der Gipfel jener reichen Entwicklung des mehrstimmigen reinen Satzes sich darstellt, die, ein halbes Jahrtausend vor dem Auftreten unserer beiden deutschen Meister, in den französischen Niederlanden begonnen hatte. Um so wunderbarer ist, bei so viel Tiefe und Kunst,

die schon von uns erwähnte Volksthümlichkeit H.'s. Der im »Judas« gegen den Schluss eintretende Siegesgesang: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt«, ist das herzerhebendste und gewaltigste Triumphlied, das ein Volk einem Helden, dem es Sieg und Freiheit verdankt, anzustimmen vermag, und dabei von so fortreissender und allgemein verständlicher Melodie, dass es heute noch, wie vor mehr als 100 Jahren, die Massen electricirt und zu stürmischem Jubel fortreisst. Gleiches gilt vom Halleluja im »Messias«, von den Siegesgesängen im »Josua« und »Jephta«, oder den gewaltigen Chören im »Alexanderfest«. Und in dieser Weise wirkt der Meister nicht nur bei uns, sondern bereits auf die Gebildeten und Besten der verschiedensten Völker; ja sein Ruhm wächst und steigert sich in dieser Beziehung von Jahr zu Jahr. Uns Deutschen mag man darum ein Hochgefühl bei dem Gedanken verzeihen, dass wir einen solchen Heros der Kunst den Unsern nennen dürfen.

Es ist noch zu erwähnen, dass drei der oratorischen Werke H.'s von Mozart mit moderner und reicherer Instrumentirung versehen worden sind; es sind diese der »Messias«, das »Alexanderfest«, sowie »Acis und Galathea«. In ähnlicher Weise hat Julius Rietz des Altmeisters »Josua« bearbeitet. Wohlverständener Weise ist in keiner der auf solche Art entstandenen neuen Partituren die ursprüngliche Partitur H.'s ausgelöscht oder in ihrem Grundcharakter erschüttert worden. Mozart ist hierbei sogar so pietätvoll zu Werke gegangen, dass er sich, ehe er mit seinen Zusätzen begann, die sämtlichen Orchester- und Vocalstimmen der H.'schen Partitur in das zum Entwurf der seinigen bestimmte Notenpapier eintragen liess. — England hat bereits vor einer längeren Reihe von Jahren eine Gesamtausgabe Händel's veranstaltet, die von Walsh, Meare und Cluer veröffentlicht wurde und welche die in London dargestellten italienischen und englischen Opern, die Oratorien, die italienischen Cantaten, die »Te Deum's«, das »*Jubilate*«, die grossen Anthems und Orgelstücke enthält. Die zweite englische Gesamtausgabe, die unter Georg III., und durch diesen für H. begeisterten König veranlasst, von Arnold veranstaltet wurde, ist bei weitem nicht so correct, wie die ältere, auch wurde sie nicht zu Ende geführt. Neuerdings hat auch Deutschland seinem grossen Sohne das schönste aller Monumente durch eine solche Gesamtausgabe (Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel) zu setzen unternommen, die, von Chrysander angeregt, sich bereits ihrer Vollendung zu nähern beginnt. Ein von Heidel herrührendes Denkmal aus Erz hat ihm das dankbare Heimathland in seiner Vaterstadt Halle gesetzt. — Culturgeschichtlich bedeutsam ist es, dass sich die ganze musikalische Entwicklung England's an H. angeschlossen und um ihn gruppirt hat.

Die Zahl der englischen und deutschen Quellen zum Leben und über die Arbeiten H.'s ist zu gross, um hier einen vollständigen Ueberblick derselben gewähren zu können. Angeführt sei daher nur: Mainwaring's »*Memoirs of the life of the late G. F. Händel*« (London, 1760); »G. F. Händel's Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichniss seiner Werke und deren Beurtheilung« von Mattheson (Hamburg, 1761); »*The life of Handel*« von Victor Schoelcher (London, Trübner 1857), sowie Chrysander's treffliches Werk »G. F. Händel« (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1858, 1860 und 1867), von welchem leider bis jetzt erst zwei Bände und ein Halbband erschienen sind. Die Parallele »Händel und Shakespeare« von Gervinus ist ein zwar immerhin geistvoller, interessanter, aber schon in seinen ersten Voraussetzungen missglückter Versuch, unseren Meister in einem neuen Lichte zu zeigen.

Emil Naumann.

Händler, Johann Wolfgang, deutscher Componist, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Nürnberg, studirte Composition und Contrapunkt bei Pachelbel, der ihn auch im Clavier- und Orgelspiel unterrichtete und kam 1712 als Bassist in die bischöfl. Kapelle zu Würzburg. Bald darauf zum Hoforganisten ernannt, schrieb er Zahlreiches für Kirche und Kammer, wovon

jedoch nur wenig gedruckt ist, und wurde zum bischöfl. Kapellmeister erhoben. Als solcher starb er 1742 zu Würzburg.

Hänel oder Handl, s. Gallus.

Häner, Ludwig Wilhelm, rühmlichst anerkannter deutscher Orgelbauer, erlernte seine Kunst bei seinem Stiefvater, dem berühmten Meister Schmalz zu Arnstadt, dessen Haus er später nebst Werkstatt erwarb, worauf er mit dem Titel eines herzogl. gothaischen und fürstl. schwarzburgischen Orgelmachers daselbst wirkte. Seine vorzügliche Arbeit verschaffte ihm die Ausführung aller bedeutender Werke in der Nähe und trug seinen Ruf bis in die weiteste Ferne. So erhielt er 1797 den Auftrag zu einem Orgelbau in Kopenhagen; die bedeutende Entfernung dieses Ortes von seiner Werkstatt bewog ihn jedoch, dem Rufe nicht Folge zu leisten. †

Hänsel, Johann Daniel, s. Hensel.

Hänsl, Peter, vortrefflicher deutscher Violinist und Instrumentalcomponist, geboren am 29. Novbr. 1770 zu Leppe in der preussischen Provinz Schlesien, wurde im Schul- und Musikfache von einem Oheim in Warschau ausgebildet, 1787 in St. Petersburg im Orchester des Fürsten Potemkin, welches Sarti dirigierte, und 1791 bei dem Fürsten Lubomirski in Wien als Concertmeister angestellt, woselbst er auch von 1792 an Compositionsschüler Jos. Haydn's wurde. Im J. 1795 liess er seine ersten Quartette erscheinen, die sehr gut aufgenommen wurden, und 1802 nahm er ein Jahr lang Aufenthalt in Paris. Nach Wien zurückgekehrt, starb er daselbst am 18. Septbr. 1831 an der Cholera. Seine Werke bestehen in 55 Streichquartetten, drei Quartetten mit Flöte und Clarinette, vier Quintetten, neun Violinduetten, Variationen, Rondos, Polonaisen, Märschen u. s. w. für verschiedene Instrumente.

Häntze, Joseph Simon, deutscher Violinvirtuose, geboren 1751 zu Dresden, erhielt daselbst von den Violinisten Neruda und Hundt Violinunterricht und gehörte am Ende des 18. Jahrhunderts zu den geschätztesten Meistern in der Tartini'schen Spielweise. Im J. 1779 wurde er als Concertmeister des Markgrafen von Schwedt angestellt und kam später nach Berlin, wo er einem Liebhaberconcerte vorstand und als Solospieler gefeiert wurde. Er starb zu Berlin Anfangs des J. 1800 in einem Anfalle von Wahnsinn. Gerber nennt ihn übrigens irrig Hinze oder Heinze; sonst findet man ihn auch Hentze geschrieben.

Härerius oder Herrerius, Michael, ein sonst unbekannter Componist des 17. Jahrhunderts, von dem sich nur einige gedruckte Werke erhalten haben. Walther's Lexikon nennt ein *Magnificat a 6 voci* (Padua, 1604) und »*Hortus musicalis* für 5, 6, 8 und mehr Stimmen« (drei Theile, Augsburg, 1607). †

Härlemme, A. G., italienischer Componist, hat »*I sacri salmi di David, messi in rime volgati da Giov. Diotatis*« (Lucchese, 1664) in Musik gesetzt und herausgegeben. Vgl. Martini, Storia. †

Härtel, Benno, talentvoller deutscher Tonkünstler der Gegenwart, geboren am 1. Mai 1846 zu Jauer in Schlesien, erhielt seinen ersten Unterricht im Clavierspiel und in der Musiktheorie von verschiedenen Lehrern, in Berlin, wohin der Vater, ein Rechtsanwalt, versetzt worden war, mehrere Jahre hindurch von E. Hoppe. Gleichzeitig pflegte er auch noch Violinspiel bei P. Japsen. In der Composition damals noch Autodidact, schrieb er gleichwohl über 300 Kanons und grössere und kleinere Sachen für Gesang, verschiedene Instrumente und Orchester, bis ein sechsjähriger wohlbenutzter Unterricht Friedr. Kiel's seinen Schaffensdrang in geregelte Bahnen leitete. Seitdem war er erfolgreich in allen Gattungen der Musik thätig, und der Berliner Tonkünstlerverein, sowie verschiedene Orchester brachten von Zeit zu Zeit trefflich gearbeitete Werke von ihm zur Aufführung. Im Druck sind bis jetzt von ihm nur Clavierstücke und ein *Andante religioso* für Alt erschienen; eine mit Fleiss geförderte Oper harret ihrer Vollendung. Auch auf pädagogischem Gebiete hat

sich H. bereits bewährt und ist seit 1870 Lehrer der Theorie an der von J. Joachim geleiteten königl. musikalisch-akademischen Hochschule zu Berlin.

Härtel, Gebrüder Dr. Hermann und Raimund, die gegenwärtigen Inhaber des berühmten Musikverlagsgeschäftes in Leipzig, s. Breitkopf und Härtel.

Härten, technischer Ausdruck im Orgelbauwesen für das Schlagen der Pfeifenplatten mit einem hölzernen Hammer.

Häser, Johann Georg, gediegener deutscher Tonkünstler und Musiklehrer und das Haupt einer tüchtigen Künstlerfamilie, wurde als der Sohn eines Zimmermanns am 11. Octbr. 1729 zu Gersdorf bei Görlitz geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er in Reichenbach beim Organisten Rönisch und vervollkommnete sich als Gymnasiast in Löbau im Gesang, Clavier-, Orgel- und Violinspiel. Im J. 1752 bezog er die Universität zu Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren, sah sich aber in seiner Mittellosigkeit gleichzeitig auf Ertheilung von Musikunterricht angewiesen. Hiller, der H.'s Geschick und Talente zu beobachten Gelegenheit hatte, zog ihn 1763 als ersten Violinisten und Vorspieler in das sogenannte grosse Concert (s. Gewandhausconcert), und zu dieser Stellung, die er 37 Jahre lang ehrenvoll bekleidete, gesellte sich auch bald die eines Direktors des Stadt- und Theaterorchesters, sowie 1785 die eines Musikdirektors an der Universitätskirche, bis er 1800 wirklicher Universitäts-Musikdirektor wurde. Geachtet und verehrt starb er am 15. März 1809 zu Leipzig und hat sich, wenn auch nicht als Componist (auf seine einschlägigen Arbeiten legte er selbst wenig Werth), so doch als Begründer eines Pensionsfonds für arme und kranke Musiker zu Leipzig (1786) ein treffliches Denkmal gesetzt. — Seine von ihm unterrichteten und berühmt gewordenen Kinder waren der Reihe nach: 1) Johann Friedrich H., ein vorzüglicher Orgelspieler, geboren 1775 zu Leipzig, starb daselbst schon 1801 als Organist an der reformirten Kirche. — 2) Karl Georg H., geboren 1777 zu Leipzig, war ein vortrefflicher und beliebter Basssänger und Schauspieler, der namentlich lange in Würzburg und Wiesbaden engagirt war. Zurückgezogen lebte er noch um 1840 zu Kassel. — 3) August Ferdinand H., geboren am 15. Octbr. 1779 zu Leipzig, besuchte die Nicolai- und die Thomasschule daselbst und bezog 1796 als Theologe die Universität. Schon 1797 aber folgte er einem Rufe als vierter Gymnasiallehrer und Cantor an der Hauptkirche zu Lemgo in Westphalen und erhielt 1800 den Titel eines Musikdirektors. Von 1806 bis 1813 war er als Begleiter seiner Schwester Charlotte (s. weiter unten) auf Kunstreisen in Italien. Endlich zurückgekehrt, wurde er erst 1815 in Lemgo und zwar als Subconrector und Lehrer der Mathematik und italienischen Sprache wieder angestellt. Aber schon 1817 folgte er einem Rufe nach Weimar als Musiklehrer der Prinzessinnen Augusta (jetzigen deutschen Kaiserin) und Maria (nachmaligen Prinzessin Karl von Preussen), sowie als Direktor eines neu von ihm zu errichtenden Hoftheaterchors. Zu Ostern 1829 wurde er auch als Musikdirektor an der Hauptkirche angestellt, mit welcher Stelle später das Gesanglehreramts am grossherzogl. Seminare verbunden wurde. Höchst verdienstvoll in allen diesen Aemtern wirkend, starb er am 1. Novbr. 1844 zu Weimar. Von seinen Compositionen sind Ouvertüren für Orchester, Kirchenstücke, Sonaten, Uebungsstücke und andere Sachen für Clavier, sowie Lieder und Gesänge im Druck erschienen. Ferner hat er eine treffliche »Chorgesangsschule« und einen »Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesangslehre« herausgegeben, verschiedene musikalische Werke aus dem Französischen und Italienischen übersetzt und an der Leipziger allgem. musikal. Zeitung, an der Cäcilia, an der Encyclopädie von Ersch und Gruber u. s. w. mitgearbeitet. Handschriftlich hinterliess er das Oratorium »der Triumph des Glaubens« (1837 in Birmingham aufgeführt), Kirchenwerke aller Art, Cantaten und Gesänge, die Opern »Die Neger auf St. Domingo« (Text von seinem Bruder Wilhelm) und »Alphonsine oder der Thurm im Walde« (Text von

Castelli) und endlich »Neue musikalische Zeichen- und Notenschrift«, die eine Vereinfachung des Unterrichts in der Harmonie- und Compositionslehre bezweckte. Er hatte vier Söhne, von denen zwei sich der Medicin widmeten, zwei als Schauspieler zur Bühne gingen. Von diesen ist der älteste, Heinrich H., geboren am 15. Octbr. 1811 in Rom, musikalisch bemerkenswerth, da er als Professor in Jena eine Abhandlung veröffentlicht hat, welche den Titel führt: »Die menschliche Stimme, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung« (Berlin, 1839). — 4) Christian Wilhelm H., erwarb sich in der Kunstwelt besonders als Basssänger seinen bedeutenden Namen. Er wurde am 24. Decbr. 1781 zu Leipzig geboren und erhielt frühzeitig durch den Cantor und Musikdirektor Schicht regelmässigen Unterricht im Gesange und gründliche Anweisung in der Compositionslehre. Auf der Leipziger Universität widmete er sich dem Studium der Rechtswissenschaft, las daneben mit Vorliebe die alten Classiker und trieb mit Eifer neuere Sprachen, besonders italienisch. Seine selten schöne Bassstimme erregte in Gesellschaften und Concerten die grösste Bewunderung, und als er seine akademischen Studien vollendet hatte, machte ihm der Direktor der deutschen Operngesellschaft in Dresden und Leipzig, Joseph Seconda, einen vortheilhaften Engagementsantrag, den H. endlich auch annahm. Als Mitglied dieser Gesellschaft trat er zuerst, 1802 in Dresden, als Pipofolus in Paesiello's »schöner Müllerin«, dann als Sarastro in der »Zauberflöte« auf und fand in Dresden sowohl, wie den Winter darauf in Leipzig den wärmsten Beifall. Von 1804 bis 1806 sang er unter Guardasoni's Direktion an der italienischen und hierauf an der deutschen Oper zu Prag und wurde daselbst der besondere Liebling des Publikums. Im J. 1809 ging er nach Breslau, 1813 nach Wien und folgte noch in demselben Jahre einem ehrenvollen Rufe an das Hoftheater zu Stuttgart, woselbst er lebenslänglich angestellt wurde, aber durch Gastrollen in Berlin, Frankfurt a. M., Prag, Karlsruhe, Mannheim, Leipzig, Dresden u. s. w. seinen Künstlerruf erweiterte. Zu seinen bewunderten Parthien gehörten Don Juan, Leporello, Sarastro, Osmin, Figaro, Micheli im »Wasserträger«, Mafferu im »Unterbrochenen Opferfeste« und der Seneschall in »Johann von Paris«. Die treffliche Schule, die er genossen, der grosse Umfang seiner Stimme, eine ungewöhnliche Kehlfertigkeit und ein stets intelligent durchdachtes Spiel drückten allen Gesangsleistungen H.'s den Stempel der Vollendung auf. Im J. 1844 trat er von der Bühne ab und starb, 86 Jahre alt, 1867 zu Stuttgart. Als Gesanglehrer, Componist (Gesänge und Lieder, zum Theil mit Orchesterbegleitung, das Intermezzo »Pygmalion«, die Oper »Der Geburtstag«, Solfeggien u. s. w.) und Schriftsteller (deutsche und italienische Gedichte, metrische Uebersetzungen und Operntexte) hat er sich gleichfalls ausgezeichnet. — Seine Tochter, Mathilde H., geboren am 23. Decbr. 1815 zu Stuttgart, von ihm zur Sängerin gebildet, betrat zuerst in Weimar die Bühne und war seit 1834 lange Jahre als Hofopernsängerin in Gotha engagirt, während sein Sohn Karl H., geboren am 14. März 1818, ein Violinschüler Molique's und von diesem wie von seinem Vater in der Composition unterrichtet, als geschätztes Mitglied der königl. Kapelle zu Stuttgart angehört. — 5) Charlotte Henriette H., geboren am 24. Januar 1784 zu Leipzig, erregte zuerst, von 1800 bis 1803, als Concertsängerin Aufsehen. Durch den Kapellmeister Gestewitz in Dresden wurde sie 1803 dem kurfürstl. Hofe vorgestellt und für die dortige italienische Oper engagirt, worauf Gestewitz und Ceccarelli sie weiter in der höheren Gesangskunst unterrichteten. Auch Paër, dessen Gattin damals der Stern der Dresdener Oper war, nahm sich ihrer an. Im Herbst 1806 ging sie mit ihrem Bruder August Ferdinand (s. oben) auf Kunstreisen und zwar über Prag und Wien, wo sie sehr erfolgreich beinahe neun Monate lang an der italienischen Oper und auch bei Hofe sang, nach Italien. Dort erregte sie auf den ersten Theatern des Landes Enthusiasmus; man bewunderte ihre herrliche Stimme, Kunstfertigkeit, ihre ächt deutsche Gründlichkeit, ihren bescheidenen, streng sittlichen Lebenswandel und

nannte sie allgemein »*la divina Tedesca*« (die göttliche Deutsche). Sie war auch die erste Sängerin, welche in Italien in Männerrollen auftrat und es mit Glück wagen konnte, mit einem Crescentini, Veluti u. s. w. zu wetteifern. Im Januar 1812 verehelichte sie sich in Rom mit dem allgemein verehrten Rechtsgelehrten und Archivar Giuseppe Vera, der später vom Papst in den Adelstand erhoben wurde und in den diplomatischen Missionen des Wiener Congresses u. s. w. eine Rolle spielte. Seitdem trat sie nicht mehr öffentlich auf und lebte nach dem Tode ihres Gatten, am 13. Novbr. 1831, mit drei Söhnen und einer Tochter zurückgezogen, im Winter in Rom, im Sommer auf einem Landgute bei Amelia. Sie ist der Gegenstand einer Novelle, »Die Sängerin«, welche sich im 13. Bande der Zeitschrift »Cäcilia« befindet.

Hässlein, deutscher Gelehrter, geboren am 1. Febr. 1737 zu Nürnberg, starb als Calculator und Syndicus bei dem Oeconomie-Verbesserungs- und Rechnungs-Revisionscollegiums seiner Vaterstadt am 24. Septbr. 1797. Er ist der Verfasser einer zu seiner Zeit erschöpfenden Abhandlung über die Meistersänger, für die ihm die Traditionen und die Archive Nürnbergs das Hauptmaterial lieferten.

Hässler, Johann Wilhelm, deutscher Virtuose auf Clavier und Orgel und Componist, geboren am 29. März 1747 zu Erfurt, wurde von seinem Oheim, dem Organisten Kittel, einem würdigen Schüler Seb. Bach's, im Clavier- und Orgelspiel schon früh unterrichtet. Auch im Theoretischen machte der begabte Knabe glänzende Fortschritte, musste sich aber als Lehrling, später als Geselle dem Geschäfte seines Vaters, eines Mützenmachers, widmen. Vierzehn Jahre alt, wählte man ihn zum Organisten an der Barfüsserkirche und besonders erweckten seine freien Fantasien auf Clavier und Orgel Staunen und Bewunderung. Da schickte ihn sein Vater handwerksgemäss auf die Wanderschaft, musste aber hören, dass der Sohn in Bautzen und Dresden Unterricht und Concerte gab und dass ihm mehrere Organistenstellen angetragen worden wären. Er rief ihn nach Erfurt zurück, und H. verwaltete seitdem das väterliche Geschäft bis lange nach des Vaters Tode und zwar lediglich im Interesse der Mutter. Auf Geschäftsreisen lernte er die bedeutendsten Tonkünstler seiner Zeit kennen, so in Hamburg Phil. Em. Bach, in Leipzig Hiller, deren Umgang ihm zum höheren künstlerischen Nutzen gereichte. Nach dem Vorbilde in Leipzig begründete er 1780 auch in Erfurt Winterconcerte, die grossen Beifall fanden. Er gab darauf seine Mützenfabrik auf, ertheilte Musikunterricht und schrieb Compositionen mancherlei Art, die sich weniger durch Tiefe als durch Klarheit und Gefälligkeit auszeichneten. Ausserdem errichtete er eine Musikalien-Leihanstalt, sah jedoch bald ein, dass ihn seine Fabrik sorgenfreier hingestellt hatte, als die Kunst und suchte darnach auf Reisen sein Heil. In Frankfurt a. M., 1790, vermochte er kein Glück zu machen, dagegen wurde er 1791 in London, wo er auch vor dem Könige spielte, trefflich aufgenommen und in St. Petersburg 1792 mit 1000 Rubeln Gehalt als kaiserl. Kapellmeister und Kammervirtuose angestellt. Im J. 1794 wandte er sich nach Moskau, hatte auch dort als Musiklehrer und Componist ein vorzügliches Auskommen und machte sich um die Verbesserung des Kunstgeschmackes durch zahlreiche Aufführungen grosser und guter Musikwerke verdient. Rastlos thätig bis an sein Ende, starb er zu Moskau am 25. März 1822. Von seinen Clavier-, Orgel- und Gesangcompositionen führt Gerber in seinem Tonkünstlerlexicon zwanzig in Deutschland erschienene Nummern auf. In Russland vermehrte sich diese Zahl über das Doppelte hinaus; das Wenigste davon ist aber nach Deutschland gelangt. — Seine Gattin und gewesene Schülerin, Sophie H., geborene Kiel, eine treffliche Pianistin und geschmackvolle Sängerin, sorgte nach seiner Abreise von Erfurt noch lange musterhaft für den Fortgang der Concerte und der Musikhandlung.

Hässlich, von Hass abzuleiten, bezeichnet den Gegensatz vom Schönen und demgemäss Alles, was in Wesen, Gestalt und Handlung durch seine Geist-

losigkeit, Unebenmässigkeit oder Verzerrtheit und seinen inneren Widerspruch das Missfallen und die Abneigung des Beobachters in hohem Grade hervorruft. Auf die Tonkunst angewandt, ergeben sich die Kriterien einer hässlichen Musik aus dem eben Gesagten von selbst. Vom Hässlichen selbst als Darstellungsobjekt kann die Dichtkunst den (relativ) weitesten und umfassendsten Gebrauch machen, die Tonkunst hingegen den beschränktesten. Denn bei ihr ist die Darstellung des Hässlichen der Natur der Sache nach lediglich auf den Ausdruck des Gefühls, welches das Hässliche auf den Menschen hervorbringt, eingeschränkt. Ohne aufzuhören harmonisch zu sein oder selbst hässlich zu werden, bezeichnet die Musik in Tönen das Hässliche durch widerstrebende, den inneren Zwiespalt kundgebende Bewegungen, Tonfolgen und Tonmassen und löst in dieser Art jenen Zwiespalt des Gemüthes gleichsam in dem höheren Gemüthszustande des Anschauenden auf.

Häuser, Johann Ernst, deutscher Gelehrter und Tonkünstler, geboren 1803 zu Dittichenroda bei Quedlinburg, machte in Leipzig seine Universitätsstudien und wurde in seiner Vaterstadt Lehrer der Literaturgeschichte am Gymnasium. In musikalischer Beziehung verfasste er eine Clavierschule und folgende Werke: »Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik« (Quedlinburg, 1834); »Musikalisches Lexicon, oder Erklärung und Verdeutschung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke u. s. w.« (Meissen, 1828, 2. Aufl. 1833); »Der musikalische Gesellschafter, eine Sammlung vorzüglicher Anekdoten u. s. w.« (Meissen, 1830); »Musikalisches Jahrbüchlein. 1. Jahrg.« (Quedlinburg, 1833). Ausserdem componirte er 170 Stücke für Orgel, Clavier-Polonaisen u. s. w.

Häusler, Ernst, deutscher Violoncellovirtuose und Componist, geboren 1766 zu Stuttgart, trieb auf der Karlsruhschule so erfolgreich die Musik, dass er schon 1784 auf Kunstreisen sich begeben konnte. In Donaueschingen liess er sich als Hofmusicus des Fürsten von Fürstenberg fesseln, ging aber 1791 nach Zürich, wo er als Violoncellist und gewandter Sopransänger sehr geschätzt wurde. In beiden Eigenschaften trat er 1797 auch vor dem Hofe in Stuttgart auf. Dann liess er sich als Musiklehrer in Augsburg nieder, übernahm dort 1802 die Leitung des evangelischen Musikcorps und starb am 28. Febr. 1837. Seine Compositionen waren leicht und sehr gefällig; sie bestehen in Concerten, Concertinos und Divertissements für Violoncello, Violin- und Flötenconcerten, einem Sextett für Streichquartett und zwei Hörner, der Cantate »die Todtenfeier« (von Schiller), Liedern, Gesängen und Duetten für zwei Sopranstimmen u. s. w.

Häute, gespannte, werden in allen Musikkreisen seit der grauesten Vorzeit her zu Tonwerkzeugen verwandt. Im höchsten Alterthume bezogen die Chinesen ihre aus Thon oder Holz gefertigten fassähnlichen Paukenkörper (s. Tsuku; Yn-ku; Hiün-ku u. A.) mit gespannten Thierhäuten, welche den Grundton ihres Tonreichs, Hoang-tschung (s. d.) geheissen, geben mussten. Ueberhaupt bildeten bei diesem Volke die H. in ihrer Naturlehre eins der Elemente, aus denen Tonwerkzeuge geschaffen wurden. Vgl. Amiot's »*Mémoire sur la musique des Chinois*«. In allen anderen Tonkreisen finden wir die H. als Klangmaterial nur zu Tonwerkzeugen verwandt, die unbestimmte Schalle zu geben die Aufgabe hatten. Diese Tonwerkzeuge erhielten ihre Grösse je nach ihrer Nutzenanwendung. S. Trommel, Pauke, Tambourin etc. Erst im Abendlande beflüssigte man sich wieder, den H. bei manchen Instrumenten, z. B. bei den Pauken, eine feste Stimmung zu geben. Ob die ebenfalls gebräuchliche Anwendung der H. im abendländischen Musikkreise zu Tonwerkzeugen ohne festen Klang mit dem daselbst herrschenden Musikgeiste sich auf die Dauer vereinigen lässt, ist sehr zu bezweifeln. Es wird wahrscheinlich die Zeit nicht mehr fern sein, dass alle H., in der abendländischen Musik verwandt, auch einen festen Ton geben müssen. Man sehe in dieser Beziehung den Artikel Trommel in diesem Werke und im »musikalischen Wochenblatte«

Jahrg. 1870 No. 37, 47, 49 und 51 die Aufsätze über »die türkische oder Janitscharenmusik«. Ausser dieser Anwendung bei Musikinstrumenten verwandte man die H. auch als Tonmultiplicatoren. In dieser Art finden wir sie bei der ältest ägyptischen Harfe (s. d.), der Rabábe (s. d.), dem Rebab (s. d.) und in früherer Zeit auch im Abendlande zu Resonanzböden in Pianoforte's (s. d.) benutzt. Wenn hier die Einzelninstrumente, welche H. zu ihrer Tonzeugung bedurften, übergangen werden, so geschieht dies, weil die Specialartikel über deren Verwendung das Nähere berichten; es sei nur noch auf die akustischen Eigenheiten der H. aufmerksam gemacht, weil deren Vibrationsweise sich als eine durchaus verschiedene von allen anderen Klangkörpern er giebt. Dieselbe ist in diesem Werke in dem Artikel Akustik (s. d. Theil I. S. 108) besprochen, und verweisen wir ausser auf diese Stelle noch auf Chladny's »Akustik« §. 102 bis 165. B.

Hafeneder, Joseph, deutscher Componist, geboren 1774 (in Mannheim?), veröffentlichte 16 Jahr alt bereits eine Sinfonie und ging dann von Mannheim nach Wien, wo er um 1796 mehrere seiner Violin- und Oboeconcerte herausgab. Im J. 1809 wandte er sich nach Baiern, wo er in Landshut die Organistenstelle an der St. Martinskirche erhielt und noch Mancherlei für Clavier, Orgel und für die Kirche componirte, was aber Manuscript geblieben und jetzt werthlos geworden ist.

Haffenreffer, Samuel, deutscher Mediciner, geboren 1587 zu Herrenberg in Württemberg, war Professor der Heilkunde in Tübingen, als welcher er am 26. Septbr. 1660 starb. Er ist der Verfasser eines Buches, in welchem er behauptete, dass er die Natur einer Krankheit durch die Analogie des Pulschlagcs mit irgend einem musikalischen Rhythmus zu erkennen vermöge.

Haffner, Johann Ulrich, geschickter deutscher Lautenist zu Nürnberg, hat sich besonders einen Ruf dadurch erworben, dass er 1758 eine Musikalienhandlung nebst Musikverlag errichtete, der zur Verbreitung vieler gediegener Werke (u. A. erschien auch 1761 das »Odeon morale« von Mattheson) beitrug. Er starb 1767 zu Nürnberg. †

Hafs-Adschem, arabischer Gelehrter und Schriftsteller der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, schrieb in einem Abschnitte seines Werkes »*Medinet al ouloum*« (Stadt der Wissenschaft) über orientalische Musikinstrumente.

Hafner, Karl, trefflicher deutscher Violinist, geboren am 23. Novbr. 1815 zu Wien, studirte das höhere Violinspiel bei Mayseder und Jansa und siedelte 1839 nach Hamburg über, wo er im J. 1861 als geschätzter Lehrer seines Instrumentes gestorben ist.

Haften oder Häftenus, Benedict van, niederländischer Theologe, trat 1627 in den Benedictinerorden und nahm statt seines Namens Jacob den obigen an. Er wurde Abt und zuletzt Probst des Benedictinerklosters zu Afflighem in Brabant, in welcher Würde er am 31. Juli 1648 starb. Unter seinen Werken befindet sich nach Jöcher eins: »*Paradisum seu viridarium catechisticum, odis seu cantionibus belgico-latinis ad musicos tonos consitum*« betitelt, das ausschliesslich Musik behandelt. †

Hagadah ist der Name einer althebräischen Melodie, die von den Juden beim Feste zum Gedächtniss des Auszuges aus Aegypten (Passahfest) gesungen wurde. Mehr über dieselbe findet man in Fétis' *Hist. de la musique* T. I. p. 465. †

Hagebeer oder Hagelbeer, Jacobus Gatus van, einer der berühmtesten Orgelbauer Hollands, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts wirkte. Der zu Alkmar 1645 vollendete Bau der Orgel, welche lange Zeit als grösste und beste in ganz Holland galt, begründete seinen weithin verbreiteten Ruf. Mehr über seine Arbeiten findet man in Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 und in Hess, Orgeldispositionen. †

Hagemann, Hermann, niederländischer Gesangscomponist, geboren 1812 zu Neerbosch in Holland, war zuerst Chorsänger, dann Organist in seinem

Geburtsorte und später Lehrer in Hees bei Nymwegen, wo er einen Gesangsverein gründete und leitete, für den er verschiedene Werke componirte. Auch für die Kirche hat er Mehreres geschrieben. Er wird von seinen Landsleuten als ein strebsamer, tüchtiger Tonkünstler gerühmt.

Hagen, A. van der, s. Vanderhagen.

Hagen, Friedrich Heinrich, gelehrter deutscher Archäologe, geboren am 19. Febr. 1780 zu Schmiedeberg in der Uckermark, war 1818 Professor in Breslau und seit 1824 Professor der Philosophie und Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Berlin, in welcher Stellung er am 11. Juli 1856 starb. Von seinen Werken gehören hierher: »Die Minnesänger und Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts« (3 Bde., Leipzig, 1838), worin sich Facsimiles der damaligen Notenschrift, Gesänge der berühmtesten alten Dichter und eine Abhandlung über die Musik der Minnesänger befindet; ferner »(34) Melodien zu der Sammlung deutscher, flamländischer und französischer Volkslieder«, herausgegeben mit Büsching (Berlin, 1807).

Hagen, Joachim Bernhard, deutscher Lautenvirtuose, aus Hamburg gebürtig und Schüler des Kapellmeisters Pfeiffer, wurde im J. 1761 durch verschiedene Compositionen für die Laute, die sich als Manuscripte Bahn brachen, bekannt. Er erhielt 1766 in Baireuth die Stellung eines Kammermusikers und Lautenisten und beschloss als solcher wahrscheinlich seine künstlerische Laufbahn. †

Hagen, Theodor, einer der fähigsten und bekanntesten deutschen belletristischen und Musikkritiker der Vereinigten Staaten von Nordamerika und einer der dortigen Pioniere für eine gediegene Musikpflege, wurde 1823 in Hamburg geboren und machte in seiner Vaterstadt, in Dessau und Paris gute musikalische Studien. Hierauf wurde er Mitredacteur des »Hamburger Correspondent«, musste jedoch seiner politischen Bestrebungen wegen 1849 Deutschland verlassen und kam, nach einem Aufenthalte in der Schweiz und 1852 in London als Musiklehrer, 1854 in New-York an, wo er sich in gleicher Eigenschaft, sowie als Clavier- und Liedercomponist und als Musikkritiker verschiedener Zeitungen einen geachteten Namen erwarb. Zuletzt Redacteur der »Newyork-Weekly-Review«, starb er am 27. Decbr. 1871 zu New-York. Von seinen selbständigen Schriften sind besonders seine »musikalischen Novellen« (Halle, 1848) und das geistreiche Buch »Civilisation und Musik« bekannt geworden.

Hager, Georg, ein deutscher Meistersinger, der, wie sein Vater, noch ein Schüler von Hans Sachs war und um 1646 zu Nürnberg als Schuhmacher lebte. Sein Bild, ihn im 82. Lebensjahre darstellend, befindet sich als Holzschnitt vor seinem 1720, 1739, 1751 und 1770 gedruckten »Klag- und Trauerlieder«. †

Hagiolite (griechisch) ist der Name einer Ende des 7. Jahrhunderts abgefassten Abhandlung über den Gesang in der griechisch-katholischen Kirche. Diese, eigentlich nur eine Zusammenstellung aus älteren Schriften, führt u. A. die Lehre von den acht Kirchentönen als eine längst feststehende auf. Der vollständige Titel des Buches ist: »Βιβλίον ἁγιοπολίτης συγκειρωμένον ἔκτινον μουσικῶν μεθόδων.« 2.

Hagiolites ist der Name des sonst unbekanntem Verfassers der Schrift: »De musica ecclesiastica recentium Graecorum.« Vgl. Fabricii *Bibl. graec.* Lib. III. C. 10 p. 269. Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 spricht die Vermuthung aus, dass vielleicht hiemit Cosmas Hierosolymitanus gemeint sei, der um 730 Bischof zu Majuma war und verweist auf L. Allatius, *de libr. eccl. graec.* Wahrscheinlich bezieht sich H. nur andeutungsweise auf den Inhalt. S. Hagiolite. †

Hagius, Konrad, geschickter deutscher Tonkünstler, geboren zu Rinteln im J. 1559, war in der musikalischen Composition sehr bewandert. Er lebte in seinen jungen Jahren längere Zeit in Polen, wo er sehr geschätzt war und

starb als gräf. holsteinisch-schaumburgischer Kammermusiker. Von seinen vielen Compositionen haben sich noch mehrere erhalten. Bekannter sind vier-, fünf- und sechsstimmige Magnificats (Dillingen, 1606) und deutsche Gesänge für zwei, drei bis acht Stimmen (erster Theil, Lauingen, 1614). Sonst hat er noch Intraden, Galliard, Couranten u. s. w. für Instrumente, Fantasien und Fugen geschrieben, die Gerber in seinem Tonkünstlerlexicon einzeln auführt.

†
Hagius, Johannes, Magister und Superintendent zu Eger zu Ende des 16. Jahrhunderts, hat verschiedenes Musikalisches in den Druck gegeben. Bekannt davon sind: »*Symbolum Norimbergensium* mit vier Stimmen« (Nürnberg, 1569); »*Symbola magnorum principum* mit vier Stimmen« (ebendas., 1570) und »*Symbola* der beiden hochberühmten Männer, Lutheri und Melanchthonis, lateinisch und deutsch von 5 und 6 Stimmen« (Eger, 1572). Vgl. Gesner's *Bibl. univ.*

†
Hague, Charles, englischer Componist und Musikgelehrter, geboren 1769 in der Grafschaft York, erhielt von seinem ältesten Bruder den ersten Musikunterricht, wurde dann 1779 zu Cambridge Violinschüler eines Italieners Namens Manini und studirte später bei Hellendaal Harmonielehre. Weiter aus bildete er sich unter Salomon in London, wohin er sich 1785 begab. In Cambridge wurde er 1794 Baccalaureus der Musik, und fünf Jahre später, nach dem Tode des Dr. Randall, erhielt er an dieser Universität die Professur der Musik und bald darnach auch den Doctorgrad. Er starb am 18. Juni 1821 zu Cambridge. Glee's, Anthem's u. s. w. seiner Composition und Arrangements Haydn'scher Sinfonien für Quintett von ihm sind im Druck erschienen.

Hahn ist ein bei der von Chr. Förner, Orgelbauer in Wettin, Ende des 17. Jahrhunderts erfundenen Windwage (s. d.) nothwendiger Mechaniktheil, welcher der sonst in der Mechanik überhaupt angewandten ebenso benannten Vorrichtung gleich in seiner Einrichtung ist. Er befindet sich auf der Seite der Windwage und seine Aufgabe ist: durch ihn das Gefäss derselben bis zur Oeffnung des H.'s hin mit Wasser zu füllen. — Auch ein Orgelregister führt zuweilen die Benennung H. Dasselbe dient dazu, einen im Orgelprospectus befindlichen aus Holz geschnitzten H. nach Ermessen flügelschlagen und krähen zu lassen. Dies Register, durch die Leidenesgeschichte Christi (Ev. Lucae 22, 61) angeregt, von einigen Orgelbauern als wünschenswerth erachtet, hat Schilling noch im J. 1824 im Magdeburger Dome bei der Feier des Pfingstfestes, wie er in seinem musikalischen Lexicon berichtet, in Gebrauch gefunden. Er theilt dort mit, dass das Flügelschlagen des H.'s daselbst durch das Ziehen des Registers bewirkt wurde, das Krähen jedoch ein in die Orgel gestellter Oboenbläser ausführte, und dass diese Spielerei nicht allein aus der Stadt und nächsten Umgebung, sondern selbst aus weiterer Ferne Landleute in grosser Zahl zur Kirche lockte.

2.
Hahn, Albert, deutscher Componist und Musikschriftsteller, geboren am 29. Septbr. 1828 zu Thorn, war bereits Officier, als er sich 1856 in Berlin als Musiklehrer niederliess und zunächst auch als Componist von Liedern und mehrstimmigen Gesängen sich bekannt machte. Um 1860 gründete er einen Concert-Gesangverein, mit dem er häufige, sehr beifällig beurtheilte Aufführungen veranstaltete, in denen auch seine Gattin, Bertha H., geb. Lenz, eine vortreffliche Pianistin, vielfach solistisch mitwirkte. Im J. 1867 folgte H. einem Rufe als Musikdirektor des Gesangvereins nach Bielefeld, von wo aus er 1870 nach Königsberg in Pr. übersiedelt, woselbst er den Sängerverein leitet. Wie als geschickter Dirigent in diesen Stellungen hat er sich auch als gediegener musikalischer Schriftsteller rühmlich bemerkbar gemacht, und die Neue Zeitschrift f. Musik, die Neue Berliner Musikztg., die Tonhalle, das musikal. Wochenblatt u. s. w. enthalten interessante Artikel seiner Feder. Von seinen Compositionen sind nur einige Gesangssachen im Druck erschienen.

Hahn, August, gelehrter deutscher Theologe, geboren am 27. März 1792

zu Grossosterhausen bei Querfurt, machte in Eisleben Gymnasial- und seit 1810 in Leipzig Universitätsstudien. Er wurde 1819 ausserordentlicher Professor der Theologie in Königsberg und zeichnete sich schon damals durch gelehrte Schriften und Programme über Bardesanes, Marcion und Ephraem aus, von denen musikalisch bemerkenswerth sind: »*Bardesanes gnosticus, Syrorum primus hymnologus*« und »Ueber den Kirchengesang Syriens«. Im J. 1826 zum ordentlichen Professor nach Leipzig und 1833 als Consistorialrath nach Breslau berufen, erhielt er 1844 unter Beilegung des Prädicats als Oberconsistorialrath das Amt eines Generalsuperintendenten für die Provinz Schlesien.

Hahn, Bernhard, ein um den katholischen Kirchengesang verdienter deutscher Tonkünstler, geboren am 17. Decbr. 1780 zu Leubus in Schlesien, erhielt von seinem Vater, Schulrektor und Organist daselbst, guten Unterricht im Gesang und Violinspiel und wurde, als er das Leopoldinum in Breslau besuchte, zugleich Altsänger des dortigen Domchores. Nach Verlust seiner schönen Knabenstimme und dieser Stellung kam er 1799 als Violinist in das Hausquartett des Grafen Matuschka zu Pitschen am Berge, wo ihn der Musikdirektor Förster kennen und schätzen lernte, unter dessen Leitung seine höhere Musikausbildung begann. Im J. 1804 begleitete H. zwei Söhne seines Grafen nach Halle, wo ihn ein fast täglicher Umgang mit Türk sehr förderte. Ein Jahr später kam er nach Breslau zurück, wurde zuerst Tenorist, dann Signator am Dome, 1815 Gesanglehrer am katholischen Gymnasium und endlich, nach Schnabel's Tode, Domkapellmeister, als welcher er im J. 1852 starb. Von seinen verdienstlichen Werken sind anzuführen: »Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien«; »Gesänge zum Gebrauch beim sonn- und wochentägigen Gottesdienste auf katholischen Gymnasien« (Breslau, 1820); ferner Schullieder, sechs Messen, Offertorien und Gradualien u. s. w. Sein Styl ist dem von Jos. Schnabel sehr verwandt; leichte Sangbarkeit und discreter Gebrauch der Instrumente kennzeichnen grossentheils seine Werke, jedoch sind sie zum Theil von Weichlichkeit nicht freizusprechen.

Hahn, Georg Joachim Joseph, fleissiger theoretischer Schriftsteller und beliebter Componist des 18. Jahrhunderts, war Senator und Musikdirektor zu Münnerstädt in Franken. Er veröffentlichte u. A.: »Harmonischer Beitrag zum Clavier« (2 Thle.), »Der wohlunterwiesene Generalbassschüler« (1751, 2. Aufl. 1768), »Leichte Arien auf die vornehmsten Feste«, ferner Messen, Psalme, Sonaten und andere Stücke für Clavier u. dgl. m.

Hahn, Johann Bernhard, deutscher Gelehrter, geboren 1722 zu Königsberg und später daselbst Doctor der Philosophie und Professor der Beredsamkeit und Geschichte, legte diese Stellung 1778 nieder und las privatim Collegia. Unter seinen Disputationen findet sich eine: »*De varietate sonorum specimine sapientiae divinae*« betitelt (Königsberg, 1749). †

Hahn, Johann Gottfried, Sprössling einer alten berühmten thüringischen Glockengiesser-Familie, geboren um 1760 zu Gotha, ist der Verfasser des gründlichen und in seiner Art schätzbaren Werkes »Campanologie oder praktische Anweisung, wie Läu- und Uhr Glocken verfertigt werden« (Erfurt, 1802).

Hahn, Theodor, deutscher Componist und Gesanglehrer, geboren am 3. Septbr. 1809 zu Dobers in Schlesien, trieb schon früh beim Organisten Klein in Schmiedeberg Clavier- und Orgelspiel, sowie Musiktheorie, Studien, die er später bei Rink und Gottfr. Weber in Darmstadt fortsetzte und von 1828 an in Berlin bei B. Klein und Zelter vollendete. Als Gesanglehrer bei mehreren königl. Lehranstalten bereits thätig, ging er 1838, mit Stipendium vom Hofe versehen, nach Paris, wo er sich von Bordogni und Lablache Rathschläge ertheilen liess und besuchte dann noch Italien, Wien und Prag, um die dortigen Musik-Lehranstalten kennen zu lernen. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde er als Organist an der St. Petrikirche und 1840 als Gesanglehrer und Repetitor an der königl. Opern-Gesangschule angestellt. Er starb

zu Berlin im J. 1865. Von seinen in keiner Beziehung bedeutenden Compositionen sind im Druck erschienen: Cantaten, Motetten, Psalme, ein- und mehrstimmige Lieder, Schulgesänge und Orgelstücke.

Hahn, Wilhelm, beliebter Pianist, Componist und Musiklehrer in Berlin, der um 1818 in bedeutendem Ansehen stand und eine Cantate, Sonaten und verschiedene Stücke für Clavier, sowie andere Kammermusikachen veröffentlicht hat.

Haibel, Jacob, oder **Haibl**, deutscher Tenorsänger und Componist, geboren 1761 zu Grätz, war seit 1789 Sänger und Schauspieler unter Schikaneder's Direktion in Wien und schrieb für dessen Theater etwa zehn Operetten im leichten, gefälligen Style, worunter als beliebt gewesen zu nennen sind: »Der Tyroler Wastel« und dessen Fortsetzung »Der Landsturm«, »Das medicinische Collegium«, »Papagei und Gans, oder die cisalpinischen Perrücken«, »Der Einzug in das Friedens-Quartier«, »Tsching! Tsching!«, »Alle Neun und das Centrum« und »Astaroth der Verführer«. Auch verschiedene Ballets tragen seinen Namen. Im J. 1804 verliess er Wien und wurde Kapellmeister des Bischofs von Diakowar in Ungarn. Er starb im J. 1826. — Seine Gattin war Mozart's dritte und jüngste Schwägerin und seine Tochter, Sophie H. 1829 und 1830 ziemlich beliebte Sängerin in München.

Halden, s. Heyden.

Haigh, Thomas, englischer Componist, war ein Schüler von Jos. Haydn. Von 1793 an schuf er etwa 25 Werke, bestehend in Arien, Claviersonaten und Stücken für Harfe, die aber mehr den Geist Arne's und Boyce's, als den Haydn's widerspiegeln.

Haillet, französischer Violoncellovirtuose und Lehrer dieses Instrumentes zu Paris, gab daselbst 1780 sechs Duos für Violoncello über Melodien aus komischen Opern als op. 1 heraus. †

Haindel oder **Haindl**, auch **Heindl** geschrieben, war 1793 Hofmusiker und Musikdirektor am Theater zu Passau und vorher, 1782, Concertmeister in Innsbruck, als welcher er daselbst die Operette »Der Kaufmann von Smyrna« in Musik gesetzt hat. †

Haine, Johann, deutscher Musiktheoretiker, im Anfange des 16. Jahrhunderts erster College an der Stadtschule zu Lüneburg, lehrte daselbst 1516 zuerst in der Schule Figuralmusik ausführen. Bis zu jener Zeit kannte man nur den gregorianischen Choralgesang. So berichtet Götze in seinen *Elogiis Germanorum quorund. Theol. sec. XVI et XVII* (Lübeck, 1708). †

Haine, Karl, tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren am 2. Jan. 1830 zu Augsburg, war der Sohn eines Bühnensängers und dadurch von der Wiege an und seine ganze Jugend hindurch einem unstaten Wanderleben preisgegeben. In Nürnberg 1835 begann er Clavierspiel zu erlernen und zwar mit solchem Erfolge, dass er 1838 in Bremen bereits öffentlich auftreten konnte. Ein Jahr später besuchte er zu Lübeck fleissig die höhere Schule und studirte in der Musik weiter, ebenso seit 1842 zu Frankfurt a. O., wo die Familie drei Jahre blieb. Während der Sommer unternahm der Vater mit seinen drei Söhnen Concertreisen, und H. sah auf diese Weise die Mark Brandenburg, Pommern, Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Jütland, Hannover u. s. w. Mit 16 Jahren wurde er als Musikdirektor bei einer Wandertruppe in Westphalen engagirt, bei welcher die Eltern schauspielerisch fungirten, bis er 1847 in das Theaterorchester zu Mainz trat. Doch bald folgte er seinem Vater nach Hanau und Worms, wo er unter den Stürmen des Jahres 1848 seine ganze Familie durch Ertheilung von Musikunterricht, Notenschreiben u. s. w. erhalten musste. Von 1849 bis 1851 lebte er als Musiklehrer in dem rheinischen Städtchen Bocholt, war dann Musikdirektor am Theater zu Aurich und Emden und folgte endlich im Mai 1852 einem Rufe als Domorganist zurück nach Worms, welche Stelle er 1866 aufgab und dafür 1868 die als Dirigent und Organist an der israelitischen Synagoge zu Worms annahm. Im J. 1872 gründete er einen

Orchesterverein, mit dem er regelmässige, sehr bemerkenswerthe Concerte veranstaltet, wie er denn auch als geschätzter Musiklehrer einen vortheilhaften Einfluss auf das Kunstleben von Worms ausübt. Von seinen Compositionen, unter denen sich ungedruckt eine dreiaktige Oper, »Der Graf von Burgunde«, eine Operette und ein Clavierconcert befinden, sind einige 50 Nummern, bestehend in Clavierstücken verschiedener Art, ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen, veröffentlicht worden. Dieselben haben in der Berliner Musikzeitung »Echo«, Jahrg. 1873, eine glänzende Recension erfahren, und ebenso haben sich schon früher Lortzing, Reissiger, Liszt u. A. höchst anerkennend über H.'s Compositionstalent ausgesprochen.

Hainhofer oder **Haunhofer**, Philipp, ein reicher Musikdilettant, der im 16. Jahrhundert zu Augsburg lebte und nach von Stetten's Bericht die Laute vorzüglich spielte und für dieselbe componirte. Uffenbach fand in der Bibliothek zu Wolfenbüttel einen beinahe handbreiten Folianten, eine Sammlung deutscher Lieder enthaltend, deren Titel lautete: »Vierter Theil Philip Haunhoferi Lauten-Bücher, darinnen unterschiedliche teutsche Dänze mit ihren darunter geschriebenen Texten, laut folgenden Register Folio 3 zu finden sein.« In diesem Folianten waren vortreffliche Kupferstiche von Lucas von Leyden, Münsterer, Dürer u. A. eingeklebt. Wahrscheinlich hatte mehr diesen als seinem sonstigen Inhalte der Foliant seine Erhaltung zu danken. Vgl. Uffenbach's Reisebericht Band I S. 367. †

Hainl, Georges François, einer der kenntnissreichsten und vorzüglichsten französischen Dirigenten der Neuzeit, geboren am 19. Novbr. 1807 zu Issoire im Departement Puy-de-Dôme, wurde in seiner Jugend auf dem Violoncello unterrichtet und zu seiner vollständigen Ausbildung auf diesem Instrumente 1829 auf das Pariser Conservatorium gebracht, wo er Norblin's Schüler wurde. Durch Talent und Fleiss brachte er es dahin, dass er schon 1830 den ersten Preis im Violoncellospiel davontrug und sich bald darauf auf Concertreisen in die französischen Provinzen begeben konnte. Dem Virtuosenleben entriss ihn 1840 die Anstellung als erster Orchesterchef am Grossen Theater in Lyon, welches Amt er mit solcher Auszeichnung versah, dass, als 1862 die Besetzung der ersten Dirigentenstelle an der Grossen Oper zu Paris in Frage kam, die Wahl einhellig auf ihn fiel. Er nahm den ehrenvollen Posten zum Bedauern des kunstsinnigen Lyon an und vereinigte damit seit 1863 auch die Direktion der Conservatoriumsconcerte. Auf der Höhe eines wohlverdienten Ruhmes stehend, erlag er am 5. Juni 1873 einem Schlaganfalle zu Paris. Verschiedene Compositionen von ihm für Violoncello sind in früherer Zeit im Druck erschienen und auch schriftstellerisch ist er aufgetreten mit dem Buche »*De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'en 1852 etc.*« (Lyon, 1852).

Hainlein, s. Heinlein.

Hainzmann, Johann Christoph, musikkundiger Doctor der Medicin, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Medicinalassessor zu Augsburg und veröffentlichte: »Die himmlische Nachtigall, singend gottselige Begierden der büssenden, heiligen und verliebten Seele, nach den drey Wegen der Reinigung, Erleuchtung und Vereinigung mit Gott in hochdeutscher Sprache verfasst, auch mit neuen Kupferstichen und anmuthigen Singweisen geziert durch J. Chr. Hainzmann« (*Editio correctior*. Augsburg, 1690). Name und Werk fehlen in den bisherigen Wörterbüchern, sogar bei Gerber und bei Fétis.

Haitzinger, Anton, berühmter deutscher Tenorsänger, geboren 1796 zu Wilfersdorf in Oesterreich, wurde von seinem Vater, einem Schullehrer, in den Elementen des Gesanges und Clavierspiels unterrichtet und zog schon als zwölfjähriger Knabe, wo er in der Kirche sang, durch seine schöne Stimme die Aufmerksamkeit auf sich. Nachdem er sich auf der Schule zu Kronenburg dem Schulfache gewidmet hatte und als Lehrer zu Wien angestellt worden war, fuhr er fort, Musikstudien zu treiben und als Sänger in Concerten mitzuwirken, bis der Graf von Palffy ihn für das Theater an der Wien gewann

und ihn bewog, 1821 die Bühne zu betreten und sich unter Salieri's Leitung definitiv für den dramatischen Gesang auszubilden. In Wien und überall, wo er auf seinen vielen Kunst- und Gastspielreisen auftrat, so in Prag, Pressburg, Frankfurt a. M., Stuttgart, Mannheim, Karlsruhe u. s. w., machte er durch seinen herrlichen Gesang Epoche; selbst in den Jahren 1828—1830 in Paris, wo er neben der Schröder-Devrient und anderen Grössen unter Röckel's und Fischer's Direktion sang, 1831—1832 in London und 1835 in St. Petersburg, so dass er hauptsächlich dazu beitrug, der deutschen Gesangkunst neben der italienischen auch im Auslande die ihr gebührende Anerkennung zu verschaffen. Seit 1828 war er in Karlsruhe engagirt, und seine Anstellung daselbst wurde im Laufe der Zeit in eine lebenslängliche verwandelt. Als seit 1850 pensionirter grossherzogl. Hofopernsänger und Gesanglehrer starb er am 31. Decbr. 1869 zu Karlsruhe. Seine Stimme war bis in das Alter hinein kräftig, wohlklingend, umfangreich und biegsam und sein Vortrag voll Feuer und Leidenschaft. In Bezug auf die Kunst der Darstellung hielt er jedoch nicht gleichen Schritt mit seiner Ausbildung als Sänger. — Verheirathet war H. mit der berühmten grossherzogl. baden'schen Hofschauspielerin Amalie Neumann geborene Morstadt, geboren 1800 in Karlsruhe.

Hakart, Carolo, oder **Hacquart**, geboren um 1649 zu Huy, gestorben 1730 in Holland, war Violdigambist und Componist und gab nach Roger's Katalog: Präludien, Allemanden, Couranten etc. für die Violdigamba und Basso cont.; *Motetti a 3, 4 e 5 voci con Stromenti* und *X Sonates pour 2 Violdigambes et Basse* heraus. †

Hake, Hans, deutscher Instrumentalcomponist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Violinist und Stadtmusicus zu Stade und veröffentlichte von seiner Composition Pavanen, Balletten, Couranten und Sarabanden auf 2 Viol. und Bass (1. Theil, Hamburg, 1648; 2. Theil für 2, 3, 4, 5 bis 8 Instrumente mit Basso cant., 1654). †

Hakenberger, Andreas, oder **Hackenberger**, einer der besseren Kirchencomponisten des 17. Jahrhunderts, war bis etwa 1620 Musikdirektor an der Marienkirche zu Danzig und veröffentlichte von 1612 bis 1619 verschiedene Werke in Leipzig, darunter Motetten zu 6 bis 12 Stimmen; ferner: »*Sacri modulorum concentus*« zu acht Stimmen (Stettin, 1615; 2. Aufl. Frankfurt a. O., 1616; 3. Aufl. Wittenberg, 1619).

Halb, Orgelterminus in der Bedeutung von 1,25metrich (4-füssig), als der Hälfte des Normalmaasses 2,5 Meter (8 Fuss). Halbprincipal ist demgemäss ein Principal 1,25 Meter.

Halbcadenz, s. Cadenz, auch Tonschluss (unvollkommener).

Halbe, Johann August, deutscher Sänger und Componist, geboren zu Budissin im J. 1755, widmete sich dem Theater und hat sich gegen Ende des Jahrhunderts durch die Musik zu den Operetten: »Die Liebe auf der Probe«, »Der Bassa von Tunis«, »Die zwei Geizigen«, sowie durch Arien zu »Lottchen am Hofe« vortheilhaft bekannt gemacht. †

Halbe Applicatur, s. *Mezza manica*.

Halbellig ist ein veralteter Ausdruck in der Fachsprache der Orgelbauer, der durch einfüssig und jetzt durch 0,3metrich verdrängt ist. 2.

Halbe Note (latein.: *Minima*) ist die Zweiviertelnote: , s. Notenschrift.

Halbe Orgel ist ein in der Gegenwart seltener gebrauchter Fachausdruck, der mit der Zeit wohl gänzlich sich verlieren wird, da derselbe durchaus keine übereinstimmende Auffassung des Begriffes gestattet. Man bezeichnet hiermit ein nicht umfangreiches Werk mit Pedal, das mehrere Manuale hat und im Hauptmanuale (s. d.) als grösstes Principal (s. d.) ein 2,5metriches führt, da man annimmt, dass eine ganze Orgel in diesem Manuale ein 5metriches besitzen muss. Nach dieser Ansicht spricht man auch von einer viertel Orgel, wenn nämlich im Hauptmanuale nur ein 1,25metriches Principal steht.

Da jedoch die Disposition einer Orgel durchaus von den Anschauungen des Erbauers abhängig ist und jedes Werk in sich abgeschlossen, ganz, sein muss, so hat in der That die Bezeichnungsweise h. O. keine sichere Basis zu ihrem Verständniss, weshalb zu rathen wäre, diesen Fachausdruck endlich einmal ganz ausser Gebrauch zu setzen. 2.

Halbe Parallelen nennt der Orgelbauer solche Parallelen (s. d.), die zu halben Stimmen (s. d.) erforderlich sind. 2.

Halbe Pause (latein.: *suspirium*) ist die Pause der Minima oder Zweiertelnote. S. Notenschrift.

Halber Kreis oder Halbzirkel, C, ist in der Mensuralnotenschrift des 15. und 16. Jahrhunderts das Zeichen des *Tempus imperfectum*, der durch zwei *Semibreves* gemessenen *Brevis*. Ein hineingesetzter Punkt ©, die *Prolatio* (*major, perfecta*) zeigt an, dass im *Tempus imperfectum* die *Semibrevis* perfect, d. h. durch drei *Minimae* zu messen sei. Ist der Halbkreis senkrecht durchstrichen, ©, oder nach links offen, ☉, oder nach rechts offen, aber mit einem Bruche daneben, dessen Zähler den Nenner zweimal enthält, $C^{2/1}$, oder statt dessen mit der Zahl 2, ©2, so ist die Bewegung doppelt schnell. Der links offene oder der nach rechts offene aber durchstrichene Halbkreis mit dem Bruche $^{2/1}$, also ☉ $^{2/1}$ oder © $^{2/1}$, oder der rechts offene mit dem Bruche $^{4/1}$, $C^{4/1}$, desgleichen der nach links offene durchstrichene, ☉, zeigen Vervielfachung der Schnelligkeit an. S. Mensuralnotenschrift. — In unserer modernen abendländischen Musik zeigt dieser Halbkreis, etwas umgestaltet, dem lateinischen Versalbuchstaben C ähnlich, C (einfaches, schlechtes C, französ.: *C. simple*), den Viervierteltakt, durchstrichen, © (französ.: *C barré, coupé, taillé, tranché*; ital.: *C tagliato*) den Allabrevetakt an. Er kommt nur noch in diesen beiden Gestalten vor; die übrigen sind ausser Gebrauch, da wir keine *Prolatio* und *Diminutio* mehr haben.

Halber Schlag, die Hälfte des Zweihalbetaktes, die halbe Note oder Pause.

Halber Ton, Halbton oder Semiton (griech.: ἡμιτόνιον) nennt man in der siebenstufigen Tonleiter das kleinste in Gebrauch befindliche Intervall, das durch die Entfernung der grossen Terz von der reinen Quarte gebildet wird. Den Pythagoräern zufolge gab es zwei verhältige Halböne, den kleinen im Verhältniss 256:243, Diësis (s. d.) genannt, und den grossen im Verhältniss 2187:2048, Apotome (s. d.) geheissen. Beide addirt geben den grossen Ganzton:

256 : 243 +	2187 :	2048
	256	243
	13122	6144
	10935	8192
	4374	4096
	559872 : 497664	
	8) 69984 :	62208
	8) 8748 :	7776
	4) 2187 :	1944
	9) 243 :	216
	9) 27 :	24
	3) 9 :	8

Unverhältige Halböne finden wir bei den Griechen vier festgestellt, nämlich in den Verhältnissen 28:27, 16:15, 21:20 und 12:11, die durch die Erfindung der verschiedenen Tetrachordschattirungen von Archytas, Didymos und Ptolemäos empfohlen wurden. — Die abendländische Kunst kennt, wie gesagt, den H. als kleinstes Intervall, indem sie denselben als nur noch mit dem Ohre genau erkennbar und mit der Menschenstimme bequem darstellbar erachtete.

Diese ursprüngliche Auffassung bewirkte auch, dass man in der Notenschrift nur diese als kleinste Stufe darzustellen sich befleissigte, und bis heute ist diese Darstellung für die Praxis ausreichend gewesen, trotzdem die Theoretiker der Halbtöne mehrere zu unterscheiden sich bemühen. Sie nehmen ebenfalls zwei Arten von Halbtönen an: den grossen oder diatonischen, der der Unterschied zwischen unserer grossen Terz (5:4) und der reinen Quarte (4:3) ist und folglich durch das Verhältniss 16:15 ausgedrückt werden muss, und den kleinen oder chromatischen H., den Unterschied zwischen der grossen und kleinen Terz, $5:4 - 6:5 = 25:24$. Diese beiden Halbtöne addirt, geben den kleinen Ganzton 10:9, während der grosse Ganzton aus dem kleinen Halbton 25:24 und dem theoretischen Intervall 27:25, dem grossen Limma (s. d.), entsteht. Die Theoretiker der Neuzeit sind nach der Einführung der chromatischen Scalastufen in den Gebrauch in ihrer Feststellung der einzelnen Halbtöne in der Octave, indem sie die Eigenheit des menschlichen Ohres: kleine Tonhöhen nicht scharf unterscheiden zu können, die Anforderung der abendländischen Harmonie und die Mittel der mathematischen Klanglehre in gleiche Erwägung zogen, oft sehr verschiedene Wege gegangen, um zu klanglich ziemlich gleichen Zielen zu gelangen. Wir verweisen in dieser Beziehung auf Fr. Wilh. Marpurg's »Versuch über die musikalische Temperatur« (Breslau, 1776), sowie auf die »Theorie der Musik« des berühmten Philosophen K. Chr. Fr. Krause S. 57, wo derselbe lehrt, wie man mit Hilfe des kleinen H., 25:24, vermittelt Addition (s. d.) und Subtraktion (s. d.) alle chromatischen Stufen der diatonischen Scala erhält; ferner auf W. Oppelt's »Akustik« und »die Lehre von den Tonempfindungen« von H. Helmholtz S. 408 bis 442. Auf die Praxis hat die theoretische Feststellung der modernen Scala nur geringe Einwirkung ausgeübt, denn der Musiker von Fach fühlt wohl hie und da ein Zeitforderniss sich kenntlich machen, wird jedoch mit der längst schon aufgestellten Regel in Bezug auf die beiden verschiedenen Halbtöne zufrieden gestellt: beide Halbtöne unterscheiden sich bei der Aufzeichnung. Der grösste Unterschied von einer Stufe zur andern ist, wenn die Einzelntöne nach verschiedenen Grundtönen verzeichnet werden, z. B. von *c-des* oder *gis-a*; einen kleinen H. bilden zwei derselben Stufe angehörige Töne, zwischen denen sich in unserm System kein Mittelton befindet, z. B. *c-cis* oder *as-a*. Er befleissigt sich der Schreibweise entsprechend, seine Intonation (s. d.) dem Intervalle zu geben. Wie die geringe Einwirkung der modernen theoretischen Scalafeststellung sich zeitlich in der Kunst selbst kenntlich macht, ist in dem Artikel »*Semitonium modia*« (s. d.) erläutert. Hier machen wir nur auf die erste uns in dieser Beziehung bekannt gewordene Bemerkung des verdienstvollen Gelehrten H. Helmholtz in seiner »Lehre von den Tonempfindungen« S. 438 aufmerksam. — Es mag hier auch noch die verbreitete Annahme eine Stelle finden, dass neun Comma (s. d.) des Didymus oder neun syntonische Comma's; 81:80, einen grossen Ganzton geben, sowie dass fünf dieser Intervalle einen grossen H. und vier derselben einen kleinen H. ausmachen. In der That ist aber das gefundene Intervall stets etwas grösser. 2.

Halbes Cornet oder **Discant-Cornet** nennt man eine Cornet- (s. d.) Stimme der Orgel, welche nur der obern Hälfte eines Manuals einverleibt ist. S. halbe Stimme.

Halbe Stimme oder **halbes Register** nennt man eine solche Orgelstimme, die nur für die obere oder untere Hälfte des Tonreichs derselben disponirt ist. Solcher Art sind die Fagott (s. d.), Cornett (s. d.), *Vox humana* (s. d.), Oboi (s. d.) u. s. w. benannten Stimmen, da deren Toncharakter allgemein nur in einer Tonregion bekannt ist. 2.

Halbfünftön, in der griechischen mathematischen Tonlehre gebräuchlich gewesene Bezeichnung, welche der Benennung »grosse Sexte« entspricht. Ebenso ist **Halbsechstön** = grosse Septime, **Halbton** in der Achte = kleine

None, Halbzweiton = kleine Terz und Halbzweiton in der Achte = kleine Decime. 2.

Halbgedeckte Stimme nennt man in der Orgel ein Register, dessen Pfeifen entweder nach oben hin sich verengend gebaut, oder am Ende mit einem Deckel, der in der Mitte eine kleine Oeffnung mit einem Röhrchen hat, versehen sind. Oft befinden sich unterhalb des Deckels in der Schallröhre auch eine oder mehrere Oeffnungen. Von ersterer Art sind die Pfeifen des Gemshorns (s. d.), der Spitz-, Spill- und Blockflöte (s. d.) u. A. und letztere Bauart erhalten alle Schallröhren der Rohrflöte (s. d.). Die Tonhöhe der Pfeife bei einer h. St. entspricht nicht dem gesetzlichen Maasse, sondern die Länge derselben moderirt sich nach Gestaltung des Conus, der Grösse der Deckelöffnung, der Röhrenlänge, sowie auch nach der Grösse und Lage der Löcher in der Schallröhre; ebenso ist die Tonfarbe des Registers durch diese Eigenheiten bedingt. Natürlich erhalten die Pfeifen einer h. St. in sich eine proportionelle Bauart, um so deren Tonhöhe bestimmen zu können, sowie deren gleiche Klangzeugung zu bewirken; ebenso ertheilt man ihnen einen grösseren Aufschnitt (s. d.) und eine breitere Spalte (s. d.) als den offenen Pfeifen. 2.

Halbinstrument ist ein erst seit 1843 in Gebrauch gekommener Kunstausdruck für die nach altem Muster eng mensurirten Blechblasinstrumente im Gegensatze zu den neuer construirten, Ganzinstrumente (s. d.) genannten. Die Stärke der konischen Schallröhrenerweiterung zwischen Mundstück und Schallbecher, in der, wie angedeutet, der Unterschied beider Instrumentgattungen ruht, ist bei diesen Tonwerkzeugen, nimmt man den Röhrendurchmesser dicht hinter dem Mundstück als Einheit an und die grösste Weite dicht vor dem gekrümmten Schallbecher als letzte Schallröhrengrossse (das Verhältniss der Röhrenweiten in Zahlen dargestellt), bei den H. höchstens wie 1:4 oder 1:8, während dasselbe bei Ganzinstrumenten wie 1:10 bis 1:20 und weiter geht. Vgl. Schafhüttl's Bericht über die Musikinstrumente auf der Industrieausstellung zu München, S. 170. 2.

Halbirte Windlade nennt der Orgelbauer eine aus zwei nebeneinander befindlichen Abtheilungen gebaute Windlade (s. d.). 2.

Halbmond, türkischer Halbmond oder Schellenbaum ist die Bezeichnung eines Klinginstrumentes der Militär- und speciell der Janitscharenmusik. Dasselbe ist halbmondförmig aus Messingblech gearbeitet und an den beiden Hörnern mit Rossschweiften aufgeputzt. An der unteren Kante des Halbmondes hängen viele Glöckchen, welche ein kindisches Geklingel von sich geben, sobald der Träger die Stange, worauf das Instrument hoch getragen wird, schüttelt. In den deutschen Armeen befindet sich der H. als eine Art von Auszeichnung nur bei den Regimentsmusikcorps.

Halbprincipal nannte man früher ein 1,25 metriges Principal (s. d.), indem man es damit als nur halb so gross gebaut, wie das gewöhnliche, bezeichnen wollte. Dieser Benennungsweise begegnet man öfter in der Fachsprache der Orgelbauer (s. halbe Orgel); dieselbe wird jedoch in neuerer Zeit nicht mehr gepflegt und überhaupt nur deswegen noch angeführt, um sie, wo sie in älteren Werken vorkommt, recht zu verstehen. 2.

Halbricht-Metall, s. Orgelmetall.

Halbschluss oder Halbcadenz, s. Cadenz, auch Tonschluss (unvollkommener).

Halbsopran, s. Mezzosopran.

Halbviolon, der deutsche Bass (s. d.).

Halbwerk, älterer Fachausdruck in der Orgelbauersprache, bezeichnet ein Werk mit Principal 2,5 und Octav 1,25 Meter im Hauptmanual. Es wird auch Aequal-Principalwerk genannt. S. Halbe Orgel.

Halbzirkel ist zunächst identisch mit Halbkreis (s. d.). In der modernen Tonsprache bezeichnet dieser Ausdruck eine aus vier geschwinden Tönen

von gleicher Geltung bestehende Figur, in welcher der zweite und vierte Ton, sowohl im Auf- als Absteigen, wie bei *a* und *b*, derselbe ist. Zwei solche H., wie bei *c*, werden zuweilen auch ganzer Zirkel genannt:



Hale, s. Adam de la Hale.

Hales, Stephan, berühmter englischer Gelehrter, geboren am 7. Septbr. 1677 zu Beckeburn in der Grafschaft Kent und gestorben als Dr. der Theologie und Naturforscher am 4. Jan. 1761, schrieb u. A.: »*Sonorum doctrina rationalis et experimentalis etc.*« (London, 1742), ein Werk, das aus Newton's und Anderer Schriften alles die Akustik Betreffende vereint und vorher eine Untersuchung über die Luft und die Veränderungen der Atmosphäre bietet.

Halévy, Jacques Elie Fromental, einer der ausgezeichnetsten französischen Componisten und Lehrer der Tonkunst der neuesten Zeit, wurde am 27. Mai 1799 zu Paris von israelitischen Eltern geboren und empfing, da er schon sehr frühzeitig ein hervorragendes musikalisches Talent zeigte, einen guten Gesang- und Pianoforteunterricht. Zu seiner allseitigen musikalischen Ausbildung wurde er in seinem zehnten Jahre in das Pariser Conservatorium gebracht, wo er, zunächst unter Cazot's und Lambert's Leitung, gute Fortschritte machte. Bei Berton studirte er Harmonielehre und endlich unter Cherubini, zu dessen Lieblingsschüler er sich emporschwang, fünf Jahre lang Composition und Contrapunkt. Eine Cantate, »*Herminie*«, brachte ihm 1819 den grossen Compositionspreis und das damit verbundene Staatsstipendium ein, mit dem ausgerüstet, er sich 1820 auf die vorschriftsmässige Studienreise nach Italien begab und sich namentlich in Rom unter Baini's Leitung ernst und anhaltend mit dem Studium der altitalienischen Musik beschäftigte. Ein Jahr lang (1822 bis 1823) lebte er in Wien, wo er Beethoven's Bekanntschaft machte und eine Ouvertüre seiner Composition, deren Form man aber veraltet fand, zur Aufführung brachte und kehrte dann nach Paris zurück, um sein Heil als dramatischer Componist zu versuchen. Schwer genug wurde es ihm, auf der Opernbühne festen Fuss zu fassen. Schon vor seiner italienischen Reise hatte er eine Oper, »*Les Bohémiennes*«, (1820) componirt, allein weder diese noch die folgenden Opern »*Pygmalion*« (1824) und »*Les deux pavillons*« vermochte er zur Aufführung zu bringen. Endlich, 1827, gelang es ihm mit der einaktigen komischen Oper »*L'artisan*«, die im Theater Feydeau zu Paris in Scene ging, aber nur geringen Erfolg hatte. Hierauf folgte die mit Riffaut zum Geburtstage Karls X. componirte Oper »*Le roi et le hotelier*« und 1829 »*Clari*«, die auf dem italienischen Operntheater aufgeführt wurde und durch die unvergleichliche Malibran über Wasser gehalten wurde. Noch mehr Glück machte in demselben Jahre die kleine komische Oper »*Le dilettante d'Avignon*« im Theater Feydeau, deren Partitur sogar der Verleger M. Schlesinger zur grossen Aufmunterung für den Componisten ankaufte und herausgab. H.'s folgende Werke: ein Ballet »*Manon Lescaut*« (1830), die Balletoper »*La tentation*« (1832) und die Oper »*Yella*« (1832) wurden zwar angenommen, aber nicht aufgeführt. Ein besseres Schicksal hatte die Operette »*La langue musicale*«, die 1832 in Paris und deutsch (»*Die Sprache des Herzens*«) im Königsstädter Theater zu Berlin nicht ohne Erfolg gegeben wurde. Noch mehr gefiel die kleine einaktige Oper »*Les souvenirs de Lafleur*«, die 1833 zuerst in Scene ging und überaus graziös und anmuthig befunden wurde. Nach dem Tode Hérold's erhielt H. den Auftrag, die von jenem Componisten unvollendet hinterlassene Oper »*Ludovic*« zu Ende zu bringen, ein Auftrag, dessen er sich so geschickt entledigte, dass der Erfolg des Werkes seit 1834 in

Frankreich und auch in Deutschland seinen wirksamen Einschaltungen zuzuschreiben ist.

Nunmehr erwartete man von H. eine bedeutende, grossartige Leistung, und in der That trat er durch sein nächstes grosses Werk in die glänzende Reihe der modernen Operncomponisten ersten Ranges ein. Dies epochemachende Werk, welches noch jetzt, nach 40 Jahren, zum eisernen Bestande jeder grösseren Opernbühne der civilisirten Welt zählt, war »Die Jüdin«, Text von Scribe, die im J. 1835 zum ersten Male im Hause der Grossen Oper zu Paris erschien. Diese Oper ist durch und durch von ausgezeichnet dramatischer Wirkung und ein vollgültiger Beweis für H.'s seltenes Compositionstalent. Denn in ihr herrscht eine dramatische Gewissenhaftigkeit, ein Fleiss in der technischen Ausarbeitung, vor Allem eine Noblesse und Einheit des Styls, die überraschen musste. Zudem werden Herzenstöne von so rührender Innigkeit, leidenschaftliche Rufe von so erschütternder Wahrheit laut, dass es schwer zu begreifen ist, wie man sie überhören oder geringschätzen kann. Den dramatischen Reformen, welche Meyerbeer mit dem seltensten Erfolge vorgezeichnet, hat sich kein anderer Componist, unbeschadet seiner ausgeprägten Individualität, talentvoller angeschlossen, wie H. in seinen grossen Opern seit der »Jüdin«. — Schon das nächste Werk H.'s war wieder ein Meisterwerk, nämlich die komische Oper »L'éclair« (der Blitz), deren Musik überaus gehaltvoll und anmuthig ist und die seit 1836 ebenfalls noch nicht ganz von den Repertoiren des In- und Auslandes verschwunden ist. Auch die folgende grosse Oper, »Guido et Ginevra«, Text von Scribe, am 5. März 1838 zuerst in der Pariser Grossen Oper aufgeführt, zeigt den Componisten auf dem Höhepunkte seiner Kraft und seines Talentes, nicht minder »Le shérif« und »Les treize« (1839), »Le drapier« und »La reine de Chypre« (1840), »Le guitarreau« (1841), »Charles VI.« (1842), »Le lazzarone« (1843), »Les mousquetaires de la reine« (1846) und »Le val d'Andorre« (1848). In den ferneren Opern tritt H.'s Energie und Begabung mehr und mehr zurück, und in grösserem Maasse machen sich die bis dahin verdeckt gewesenen Schwächen geltend. Diese Schwächen bestehen in einer gewissen Sprödigkeit und Forcirthheit des Melodischen, in der ausgeprägteren Vorliebe für stark aufgetragene und grelle Farben und in einer überwiegenden Reflexion und Manierirtheit, selbst unwesentlichen Situationen gegenüber. In diese Periode fallen die Opern »La fée aux roses« (1849), »La dame de pique« (1850), »La tempesta« (1851 für die Londoner königl. italienische Oper), »Le juif errant« (1852), »Le Nabob« (1853), »Jaguarita, l'Indienne« (1855), »Valentine d'Aubigné« (1856) und »La magicienne« (1858). Die nach der letztgenannten in Angriff genommene grosse Oper »Noé, ou le déluge« hat H., durch die Kränklichkeit seiner letzten Jahre bedrückt, nicht mehr ganz vollenden können und eine 1844 componirte Partitur, »Le duc d'Albe«. Text von Scribe, war von der Grossen Oper zu Paris gegen ein Reugeld von 30,000 Francs wieder zurückgelegt worden. Noch früher, 1831, hatte er in Gemeinschaft mit Auber, Berton, Berlioz, Cherubini, Hérold und Paër eine Oper unter dem Titel »La marquise de Brinvilliers«, nach einem Text von Scribe und Castil-Blaze, geschrieben.

H.'s äusseres Leben war ein an Arbeit, aber auch an Ehren überaus reiches; dennoch hat er es zu einem bedeutenderen Vermögen nicht zu bringen vermocht und von seinem Einkommen aus verschiedenen Aemtern, sowie von den Einkünften seiner Opern keine grösseren Ersparnisse erübrigt. Im J. 1827 war er als Accompagnateur in die italienische Oper zu Paris eingetreten und in demselben Jahre als Nachfolger Daussoigne's zum Professor der Harmonielehre am Conservatorium ernannt worden. Zwei Jahre später erhielt er die Stelle als Gesanglehrer und Chordirektor an der Grossen Oper, und 1833 wurde er an Fétis' Stelle Professor der Composition am Conservatorium, als welcher er viele ausgezeichnete Schüler, unter ihnen die namhaftesten zeitgenössischen Tondichter in Frankreich, bildete. Im J. 1835 wurde er zum Ritter, 1845

zum Officier des Ordens der Ehrenlegion erhoben, 1836 an Reicha's Stelle in die Pariser und 1847 als Ehrenmitglied in die belgische Akademie aufgenommen. Der Herzog von Orleans ernannte ihn 1840 zum Direktor seiner Privatmusik und drei Jahre später die Herzogin von Orleans zu ihrem Musikdirektor. Im J. 1848 war er mit einem Mandate als Abgeordneter der französischen Nationalversammlung betraut. Nachdem er bereits 1844 zum Vicepräsidenten der Pariser Akademie der schönen Künste gewählt worden war, wurde er 1854 zu deren ständigem Secretär ernannt, wozu ihn seine hervorragende wissenschaftliche Bildung und sein fein gebildeter Geist ganz vorzüglich befähigten; seine im Institute abgegebenen Jahresberichte sind oratorische und dialektische Musterstücke, und unter ihnen wird der am 6. Octbr. 1855 dem Mitgliede George Onslow gewidmete schöne Nachruf einen Ehrenplatz behaupten. Ausserdem aber ist H. auch als tüchtiger, geistvoller Schriftsteller in verschiedenen französischen Journalen aufgetreten. Von einem hartnäckigen Brustleiden schon lange bedrückt, entschloss er sich endlich im Winter 1861/62, an einem klimatischen Kurorte Heilung zu suchen und begab sich nach Nizza, zu spät jedoch; am 17. März 1862 erlag er daselbst der schleichenden Krankheit. Ganz Frankreich betrauerte den unersetzlichen Verlust; mit ihm schied ein grosser Meister der Musik, ein bewährter, treuer Lehrer, ein rastlos fleissiger Künstler und ein wahrhaft edler, guter Mensch aus dem Leben. Einen warmen Nachruf hielt ihm in der Jahressitzung des Instituts Beulé, sein Nachfolger im ständigen Secretariate der Akademie. — Ausser Opern hat H. noch Scenen aus den Dramen des Aischylos, eine Cantate »*Les plages du Nil*« auf die Anwesenheit des Vicekönigs Ibrahim Pascha von Aegypten in Paris (1846), ferner eine Reihe religiöser Tonwerke, unter diesen Gesänge für den israelitischen Gottesdienst, und viele Romanzen und Claviersachen componirt. Endlich hat er auch eine Harmonie- und Compositionslehre verfasst, die jedoch nicht im Druck erschienen ist.

Hall, Henry, englischer kirchlicher Tonsetzer, geboren 1655 zu New Windsor als Sohn eines Hauptmanns, wurde in der königl. Kapelle durch Dr. Blow erzogen, erhielt später die Organistenstelle in Exeter und wurde darauf Vicarius zu Hereford, als welcher er am 30. März 1707 starb. Verschiedene von ihm componirte, erhalten gebliebene Kirchengesänge zeugen für seine Compositionstüchtigkeit. — Sein Sohn, ebenfalls Henry H., folgte dem Vater als Organist zu Hereford. Vgl. Hawkins, *Hist. of music* V. p. 19 und 20. †

Hall, John, 1529 geboren, Wundarzt zu Maidstone in Kent, machte sich sowohl durch Ausübung seiner Kunst, wie durch Schriften und die Herausgabe von Liedern mit Noten einen Namen in England. Vgl. Eloy, *Dict. de la Med.* und Granger's *Biogr. Hist.* Th. I. S. 256. †

Hall, Samuel, ein scharfsinniger im Anfange des 18. Jahrhunderts lebender englischer Gelehrter, zeigt in seiner Schrift: »*Attempt to show that a taste for the beauties of nature and fine arts has no influence favourable to morals*« den nachtheiligen Einfluss des Missbrauchs der schönen Künste. Vgl. *Mem. of the litt. and phil. society of Manchester* (London, 1785) Vol. II. †

Hall, William, englischer Violinvirtuose, war Ende des 17. Jahrhunderts erster Violinist in der königl. Kapelle zu London und starb 1700 zu Richmond. Mehrere Compositionen von ihm sind gedruckt erschienen. Vgl. Hawkins *Hist. of music* V. p. 19. †

Hallall bezeichnet in der Waidmannssprache die letzte Jagdfanfane beim Verenden des erlegten Hirsches. Von Haydn in den »*Jahreszeiten*« und von Méhul in der Ouvertüre zur Oper »*La chasse du jeune Henri*« ist dieser Jagdruf benutzt worden.

Hallay, Madame du, bewunderte Sängerin und Clavierspielerin der französischen Aristokratie, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Paris und machte ihr Haus zum Sammelpunkt für die Notabilitäten der Kunst

und Wissenschaft, sowie für aufstrebende Talente, die sie durch ihren Einfluss unterstützte. Sie starb um 1750 zu Paris.

Halle, Johann Samuel, deutscher Gelehrter, geboren zu Bartenstein in Preussen im J. 1730, gestorben als Professor der Geschichte beim Cadetten-corps zu Berlin, schrieb und veröffentlichte ein Werk: »Die Kunst des Orgelbaues theoretisch und praktisch« nebst acht Kupfertafeln (Brandenburg, 1779). Ausserdem hat er auch eine deutsche Uebersetzung von Albr. von Haller's »*Elementa physiologiae*« geliefert. †

Hallé, Charles, eigentlich Karl Halle geheissen, ausgezeichneter deutscher Pianist der Gegenwart, ward am 11. April 1819 zu Hagen in Westphalen geboren und erhielt von seinem Vater, einem Organisten und Musikdirektor, den ersten Musikunterricht; Compositionsstudien machte er seit 1836 bei Rink in Darmstadt. Hierauf begab er sich 1840 nach Paris und trat daselbst als Clavierspieler öffentlich mit sehr bedeutendem Erfolge auf. Er wusste neben Herz, Chopin, Kalkbrenner u. s. w. um so mehr anzuziehen und für sich einzunehmen, als er sich vorzugsweise bemühte, classische Werke der Pianoforteliteratur, namentlich die Beethoven'schen Sonaten, zur Geltung zu bringen. Im J. 1848 ging er der politischen Stürme wegen nach England, das er seitdem nicht wieder verlassen hat. Zunächst feierte er in London als Concertspieler Triumphe seltener Art und siedelte 1856 nach Manchester über, wo er die Direktion einer Concertgesellschaft übernahm und mit Geschick und Umsicht führte. Weiter und weiter strebend, errichtete er selbst Kammermusikconcerte, einen Musikverein behufs Pflege des Oratoriums, einen Gesangsverein u. s. w., und alle diese Institute stehen noch jetzt in Blüthe. Dann aber auch war und ist seine Thätigkeit als Virtuose in den bedeutendsten englischen Städten, namentlich während der Frühjahrsaison in London, sowie als Musiklehrer eine wahrhaft bewunderungswürdige. Kein Wunder, dass er im Laufe der Zeit eine der einflussreichsten musikalischen Persönlichkeiten in Grossbritannien geworden ist. Auch als Componist soll H. ebenso fruchtbar wie gediegen sein; von seinen Arbeiten ist jedoch nur sehr Weniges durch den Druck veröffentlicht worden. Unbeirrt durch die mannichfachen Abirrungen der Neuzeit, ist er als Pianist stets bemüht, die Classiker der Tonkunst in religiös gewissenhaftem Cultus, ohne Effekthascherei und dünkelfaust-egoistische sogenannte Verbesserungen in ihrer Reinheit und Ursprünglichkeit mit meisterhaftem Spiele zu Gehör zu bringen.

Hallel (hebräisch: הללה), zu deutsch: »Er hat gelobt oder verehrt«, ist die hebräische Benennung der sechs Psalmen, die mit dem 113. beginnen und dem 118. enden. Dieselben wurden zu bestimmten Zeiten von den Priestern und zu andern auch vom Volke gesungen. Von den Leviten wurde das H. an den drei grossen Festen, dem Passah-, dem Wochen- und dem Laubhüttenfeste ausgeführt. Beim Passahfeste sangen sie es in der Zeit, in welcher die Opferlämmer geschlachtet wurden, und da die Zahl derselben oft sehr gross war, so wiederholten sie den Gesang je nach Bedürfniss. Am Wochenfeste sangen die Leviten das H. im Vorhofe des Tempels und am Laubhüttenfeste alle acht Tage hintereinander, wie im Traktat vom Laubhüttenfest in der Misna cap. 4 §§ 1 bis 8 näher vorgeschrieben ist; diese Schrift ist ungefähr 120 v. Chr. aufgezeichnet. Noch ist zu bemerken, dass nach den Zeiten des Judas Maccahäus, also ungefähr nach 300 v. Chr., die Juden im Winter acht Tage lang das Fest der Einweihung des Tempels feierten, nämlich vom 20. bis 27. Tage des Monats Kislev, und an jedem dieser Tage die Leviten gesetzlich verpflichtet waren, das H. anzustimmen. Die feststehende Tonfolge zum H. wurde von mehreren Chalil's (s. d.), welche Instrumente einzig zu diesem Gesange im Tempel gebraucht wurden, gegeben, und diese mussten vorschriftsmässig hierzu wenigstens zu zweien und höchstens zu zwölfen angewandt werden. Vgl. im Uebrigen noch die Mittheilungen in Salomon von Til's »Dicht-, Sing- und Spielkunst« S. 385 und 425. 2.

Hallelujah oder **Alleluja** ist das im Deutschen und in anderen Landessprachen gebräuchliche Wort für den hebräischen Ausdruck: הלל-יהוה, welcher so viel als »Lobet den Herrn«, latein.: »*Laudate deum*« bedeutet. Derselbe zeigt sich jetzt fast bei allen christlichen Völkern als feststehender Jubelausdruck zum Schluss der Freudenfestgesänge in Gebrauch. Er findet sich ursprünglich vielfach in den Lobgesängen der alten Hebräer. Mit H. beginnt und schliesst der 130. Psalm; ferner findet man den Ausdruck H. zu Ende einzelner Hauptabschnitte, sowie auch am Schlusse vieler Psalmen. Es scheint, als ob dieser Ausdruck in sich alle möglichen Gott zuwendbaren Verherrlichungen concentrirt bieten sollte, und dem entsprechend scheint auch die musikalische Ausstattung desselben gewesen zu sein. Wenn alle Psalmen fest vorgeschriebene Tonfolgen zu ihrem Texte besaßen, wie aus dem Geiste der hebräischen Musik und dem Ausführen der Psalmen nur durch Leviten, die nach jahrelangen Vorstudien erst dazu fähig wurden, hervorgeht, so scheint auch dem H. eine solche eigen gewesen zu sein, die als Stereotype mit diesem Ausdruck überall wiederkehrte. Zu dieser Stereotype gehörte, wenn man die verschiedenen Andeutungen in den Psalmenüberschriften mit in Erwägung zieht, die Mitwirkung sämtlicher bei dem eben ausgeführten Gesänge in Gebrauch befindlichen Tonwerkzeuge, die, wie etwa bei unsern Freudenfesten, wenn ein Hoch ausgebracht wird, mitjubilirten. Wir sehen diesen Geist in veredelter, unserm Musikfühlen entsprechender Art noch heute jeder wirkungsvollen Composition des H.'s innewohnen, was uns um so weniger schwer zu bemerken ist, als fast jeder hervorragende Tonsetzer sich bisher befeissigte, mindestens ein H. zu componiren. Die Juden, welche diesen Jubelausdruck in der höchsten Art ihres Fühlens im 113. bis 117. Psalm besitzen, nennen diese Psalme das grosse H. Dasselbe bildet, wie der Artikel Hallel mittheilt, bei den drei grössten Festen einen steten unveräusserlichen Theil ihres Cultus. Die abendländischen Christen haben erst seit dem 5. Jahrhundert das H. als wesentlichen Theil ihrer Sonntags- und Festgesänge eingeführt. Später unterliess man an den Sonntagen in der Fastenzeit das Singen desselben, um die heilige Trauer nicht zu stören. Am Ostertage jedoch führte man, um der unendlichen Freude über die Auferstehung Christi Ausdruck zu verleihen, die prächtigste Composition dieses Jubelausdrucks aus. Wie erwähnt, hat fast jeder hervorragende Componist ein H. geschrieben, doch ist von allen Compositionen wohl die Händel's, welche auf breiten harmonischen, um einen Ton steigenden Flächen in rhythmischer Gleichheit, von reichen Instrumentalklängen umrankt, diesen Jubelruf hören lässt, die allgemein hochgeschätzteste und verbreitetste im Abendlande, und lässt sich fast annehmen, dass dem ursprünglichen orientalischen Geiste in dieser Nummer die angemessenste occidentale Gestaltung verliehen ist. — Bemerket sei noch, dass in alten Kirchengesängen durch Weglassung der Consonanten im Worte H. das Wort *Aevia* (s. d.) Eingang gefunden hat.

2.

Haller, Albrecht von, einer der ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit und berühmt als Anatom, Physiolog, Botaniker, Arzt und Dichter, geboren zu Bern am 16. Octbr. 1708 und gestorben als Mitglied des grossen Raths zu Bern und Inhaber vieler anderen hohen Aemter am 12. Decbr. 1777 in seiner Vaterstadt, ist als Verfasser der »*Elementa physiologiae corporis humani*« (8 Bde., Lausanne, 1757 bis 1766) auch musikalisch zu bemerken. Den Inhalt dieses Werkes giebt Forkel in seiner »*Literatur der Musik*« S. 234 an. Eine deutsche Uebersetzung unter dem Titel: »*Anfangsgründe der Physiologie des menschlichen Körpers*« (Berlin, 1759 bis 1776) gab Johann Samuel Halle heraus. Ebenfalls zum Theil in das akustische Fach schlagen H.'s »*Primae lineae physiologiae*« (2. Aufl., Göttingen, 1765).

†

Halljahr oder **Jubeljahr** hiess bei den alten Israeliten jedes 50. Jahr, in welchem nach 3. Mos. 25, 10—13 die Sklaven jüdischer Abkunft freigelassen, die Schulden gelöscht und die verkauften und verpfändeten Länder an die

ersten Besitzer oder deren Erben zurückgegeben werden mussten. In einem solchen Jahre ruhte alle Feldarbeit; man verzehrte, was der Boden von selbst trug und spendete davon den Armen. Feinde mussten sich versöhnen, Sühnopfer wurden gebracht und überall herrschte Friede und Freude. Der Anfang dieses glücklichen Jahres wurde unter dem Schalle von Hallposaunen oder Hörnern im Lande verkündigt, daher der Name H. Uebrigens sind die gesetzlichen Bestimmungen darüber, wenn auch vielleicht noch von Moses selbst aufgestellt, doch erst nach dem babylonischen Exile zur Anwendung gelangt.

Halm, Anton, vortrefflicher deutscher Clavierspieler und gediegener Musiklehrer, geboren am 4. Juni 1789 zu Altenmarkt in Steiermark, trieb von Jugend auf mit dem grössten Eifer Musik, trat aber als Jüngling in die österreichische Armee, bei welcher er verblieb, bis er 1811 als Lieutenant seinen Abschied erhielt. Er nahm hierauf seinen bleibenden Aufenthalt in Wien, wo er sich als Componist und Musiklehrer einen ausgezeichneten Ruf erwarb. Auch von Beethoven geschätzt, stand er mit demselben in langjährigem, freundschaftlichem Verkehr. Bis in sein hohes Alter ununterbrochen didaktisch thätig, sind aus seiner Schule viele bedeutende Claviervirtuosen hervorgegangen. Hochgeachtet starb er im April 1872 zu Wien. Von seinen Compositionen ragen namentlich die Pianoforte-Trios als vortrefflich hervor. Aber auch seine Messe, Streichquartette, sowie Sonaten, Variationen, Rondos u. s. w. für Clavier enthalten viel Verdienstliches. Das Meiste davon ist im Druck erschienen.

Halma, Hilarion Emil, französischer Violinvirtuose, geboren 1803 zu Sedan in den Ardennen, liess sich nach erfolgreichen Kunstreisen durch die französischen Provinzen in Paris nieder, wo er als Meister seines Instrumentes sehr geschätzt war.

Halowin, s. Holowin.

Halphen, Charles Marie, französischer Tonkünstler, lebte als Musiklehrer in Metz und ist der Erfinder eines Spieles mit harmonischen Karten, das als sehr sinnreich bezeichnet wurde.

Hals nennt man den schmalen, längeren Theil bei Griffbrettinstrumenten, auf welchem das Verkürzen der Saiten mit den Fingern der linken Hand bewirkt wird. Derselbe wird aus hartem Holze gefertigt, damit er durch seine Benutzung nicht so bald verbraucht wird und erhält gewöhnlich eine dunkle Färbung. Mit dem einen Ende ist er in festem Zusammenhange mit dem Resonanzkörper; am andern Ende befindet sich das Wirbelbrett (s. d.) oder der Wirbelkasten (s. d.) nebst, je nach der Eleganz des Tonwerkzeugs, daran befindlichen Verzierungen. Die dem Resonanzkörper entgegengesetzt befindlichen Instrumenttheile des H.es, Wirbelkasten etc., nennt man auch den Kopf (s. d.). Die Gestaltung des H.es ist oben meist plan und unten rund. Letzteres ist er deshalb, damit die linke Hand sich beim Umfassen desselben mittelst des Daumens und der anderen Finger leicht verschiedene Stellungen aneignen kann, wie es eben die Griffe erfordern. Bei Reissinstrumenten ist gewöhnlich das eigentliche Griffbrett (s. d.) unmittelbar auf den H. geleimt, bei Streichinstrumenten hingegen befindet sich dasselbe schwebend über demselben und dem abgewandt den Saiten genähert. Von der Länge und Breite des H.es hängt die Applicatur (s. d.) des Tonwerkzeugs ab; denn ist derselbe lang, so sind die Griffe weiter der Länge nach, und ist er breit, so liegen die Saiten oft weit von einander und die Griffe sind dem entsprechend breiter. Kleine von der oben beschriebenen Gestaltung abweichende Formen, wie z. B. beim H. der Violine, finden stets nach Maassnahme des Verfertigers oder des das Instrument handhabenden Musikers statt, indem manche Applicaturlagen dadurch erleichtert werden. Doch zeigen sich solche Abweichungen meist nur bei Streichinstrumenten, weil die Griffe dort bei schneller Abwechslung die möglichste Erleichterung wünschenswerth machen. — Noch ist zu bemerken, dass die Orgelbauer mitunter den Balgkropf den H. des Balges nennen. S. den Artikel Balg.

Halt, Halter oder Haltton, deutsche Benennung für Fermate (s. d.).
— Haltzeichen oder Ruhezeichen, s. Fermate.

Haltenberger, deutscher Kirchencomponist, war Ende des 18. Jahrhunderts Canonicus zu Wayarn in Oberbaiern und hat sich in seiner Zeit durch zahlreiche geistliche Musikstücke einen Namen in seinem Lande gemacht. †

Haltenhoff, deutscher Fabrikant von Blaseinstrumenten, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Hanau und machte sich besonders durch wichtige Verbesserungen an den Waldhörnern rühmlich bekannt.

Halter, Wilhelm Ferdinand, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, beschäftigte sich von je her mit der Musik, obwohl er sich der Kunst nicht ausschliesslich widmen durfte. Als Secretair in Königsberg i. Pr. veröffentlichte er 1788 sein erstes Werk, bestehend in sechs Sonaten, welches eine aufmunternde Theilnahme fand. Im J. 1792 gelangte eine Operette von ihm, »Die Cantons-Revision«, in Königsberg zur Aufführung und gewann einen Localruf; auch Gesänge und Lieder von ihm erschienen im Druck. Um ganz der Musik leben zu können, nahm er endlich die Organistenstelle an der deutsch-reformirten Kirche in Königsberg an und starb daselbst am 10. April 1806.

Haltmeyer, Johann Friedrich, Hoforganist zu Hannover, hat sich auch als Musikschriftsteller bemerkbar gemacht. Er schrieb eine Abhandlung: »Anleitung, wie man einen Generalbass oder auch Handstücke in alle Töne transponiren könne«, die 1737 durch Telemann's Vermittelung zu Hamburg, 45 Quartblätter im Umfang, gedruckt worden ist. Diese kurze Schrift findet man auch im zweiten Bande der Mitzler'schen Bibliothek abgedruckt. †

Haltung bezeichnet in der musikalischen Sprache das Verhalten der Töne und Tonverbindungen gegen einander als verschiedene Theile eines zu einer bestimmten Wirkung hinstrebenden Ganzen, und man spricht in diesem Sinne von einer guten oder schlechten Haltung eines Tonsatzes oder Musikstückes.

Hamaaloth oder Hammaaloth (hebr.), d. h. Lieder der Stufen oder Stufenlieder, nennen die Juden die 15 Gesänge vom 120. bis zum 134. Psalm, welche einst die Leviten und die Tempelsänger abendlich an allen acht Tagen des Laubhüttenfestes nach dem Abendopfer unter den vorgeschriebenen Ceremonien singen mussten. Der Name selbst schreibt sich daher, weil die Sänger dabei nicht auf der Singbühne des Tempels, sondern auf den 15 Stufen der Morgenpforte desselben standen, welche den Vorhof der Männer von demjenigen der Frauen trennten. Die Instrumente, auf welchen der Gesang dieser Lieder begleitet wurde, waren hauptsächlich Harfe, Nabel, Cymbeln und Trompeten, mit welchen letzteren auch von zwei Leviten das Zeichen zum Anfange des Gesanges gegeben wurde.

Hamal, Henri Guillaume, belgischer Kirchencomponist, geboren 1685 zu Lüttich, war ein Musikschüler von Lambert Pietkin und wurde in jungen Jahren bereits Musikmeister an der Kirche St. Trond, später an der Kathedralkirche St. Lambert in seiner Vaterstadt. Er starb zu Lüttich am 3. Decbr. 1752 und hinterliess zahlreiche Kirchenwerke, Cantaten u. s. w. im Manuscript. — Von grösserer Bedeutung ist sein Sohn, Jean Noël H., geboren am 23. Decbr. 1709 zu Lüttich, der zuerst Sängerknabe an St. Lambert war und von seinem Vater und dem Kapellmeister Dupont musikalisch unterrichtet wurde. Zu seiner höheren Ausbildung sandte ihn der Kirchenvorstand 1728 nach Rom, wo H. bei Giuseppe Amadori die Composition studirte. Von dort zurückgekehrt, erhielt er eine Prébende an St. Lambert und wurde 1738 Kapellmeister an dieser Kirche. Er starb zu Lüttich am 26. Novbr. 1778. Ausser vielen Kirchenwerken und den beiden nicht im Druck erschienenen Oratorien »Judith« und »Jonathans« hat er auch zahlreiche weltliche Compositionen geschrieben, nämlich mehrere Opern im Lütticher Dialect, sechs als op. 1 bezeichnete Streichquartette (Lüttich, 1753), sechs vierstimmige Sinfonien als

op. 2 (Lüttich, 1759) u. s. w. Fast scheint es aber, als ob die letztgenannten Werke von seinem Neffen, Henri H., componirt sind, welcher ihm im Amte eines Kapellmeisters an St. Lambert gefolgt ist.

Hamann, Johann Georg, ein geistreicher und eigenthümlich tiefer deutscher Denker und Schriftsteller, von Moser der Magus im Norden genannt, welchen Namen er selbst auf dem Titel einiger seiner Schriften annahm, ist als der Begründer der modernen Aesthetik anzusehen und in dieser Beziehung einflussreich auf Kant, Schiller, selbst auf Goethe, vornämlich aber auf Herder gewesen, welcher letztere H.'s dunkle, mystische Aussprüche zuerst auf klare Sätze zurückführte. Auf diesem Gebiete von H.'s Thätigkeit ist die kleine Schrift »*Aesthetica in nuce*« auszeichnend zu nennen, welche einen Abschnitt seines Werkes »*Kreuzzüge des Philologen*« (Königsberg, 1762) bildet. Geboren am 27. Aug. 1730 zu Königsberg i. Pr., widmete er sich seit 1746 der Theologie, dann der Rechtsgelehrsamkeit, endlich, nirgends Genüge findend, der Philologie und den schönen Wissenschaften. Nach einem unstäten, reich bewegten Leben starb er am 21. Juli 1788 zu Münster.

Hamboys, John, englischer Musikgelehrter des 15. Jahrhunderts, wird von einigen Historikern als erster creirter Doctor der Musik in England angesehen. In den vierziger Jahren seines Jahrhunderts galt er für den gelehrtesten Musiker des Königreichs, und zwei erhalten gebliebene, lateinisch geschriebene Abhandlungen von ihm: »*Summum artis musicae*« und »*Quatuor principalia musicae*«, sowie die Compositionen: »*Cantiones artificiales diversi generis*« legen hierfür Zeugniß ab. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music* Vol. II. p. 345 und 346. †

Hambuch, August Karl, trefflicher deutscher Tenorsänger und guter Musiker, geboren 1797 zu Berlin, wurde seiner schönen, hellen Sopranstimme wegen schon früh Chorschüler. Als solcher hörte ihn der Violinist Hummrich, unterrichtete ihn auf diesem Instrumente und brachte ihn so weit, dass H. 1813 Berlin verliess, um eine Orchesterstellung zu suchen. Auf dieser Reise kam er nach Aachen, wo er durch Liedervortrag zur Guitarre mehr Aufsehen wie als Violinspieler machte, so dass er sich, dazu ermuntert, entschloss, bei der dortigen Schauspielergesellschaft als Sänger einzutreten. Er fand Beifall, der sich auf anderen Theatern, so in Köln, Düsseldorf, Wien u. s. w., noch ungemein steigerte, so dass er 1819 als königl. Hofopernsänger nach Stuttgart berufen wurde, wo er eine lebenslängliche Anstellung fand, trotzdem aber mehrere erfolgreiche Gastspiel- und Concertreisen, auch nach Berlin, unternahm. Enthusiasmus erregte er besonders, wenn er als Blondel in Grétry's »*Richard Löwenherz*« das Violin-Solo selbst ausführte. Seit 1833 kränkelnd und in Karlsbad und Kissingen nur vorübergehend geheilt, starb der als Florestan, Gussmann, Masaniello, Blondel u. s. w. wahrhaft gefeierte Sänger am 25. Aug. 1834 zu Stuttgart. Er hinterliess eine bedeutende Musikalienbibliothek und eine schöne Sammlung werthvoller Geigen. Auch componirt hat er, und zwei seiner Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung sind in Stuttgart erschienen.

Hamden, Lord, ein trefflicher englischer Dilettant und vorzüglicher Flötenbläser, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu London und besass die vorzüglichste und umfangreichste musikalische Bibliothek in England. †

Hamel, Eduard, vorzüglicher, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren 1811 zu Hamburg und daselbst musikalisch gründlich unterrichtet, begab sich 1835 nach Paris, wo er mehrere Jahre hindurch im Orchester der Grossen Oper als Violinist angestellt war. Im J. 1846 kehrte er wieder dauernd nach Hamburg zurück und zählt noch gegenwärtig daselbst zu den geschätztesten Violin- und Clavierlehrern. In den letzten Jahren hat er sich auch als Local-Musikreferent bekannt gemacht. Auch seine Compositionen, bestehend in Streich- und Clavierquartetten, Pianofortestücken und Sonaten,

Liedern und einer Oper »Malvina«, bekunden ihn als phantasievollen, tüchtigen Tondichter.

Hamel, Katharina Josephe, gute deutsche Sängerin, geboren am 3. Febr. 1779 zu Mainz, debütierte am 9. Jan. 1795 am königl. Nationaltheater zu Berlin als Klizia im »Baum der Diana« und wurde daselbst engagirt. Bereits Anfangs des 19. Jahrhunderts verliess sie die Bühne wieder, verheirathete sich an einen Privatmann Namens Dietrich und starb am 16. Decbr. 1840 zu Berlin. — Ihre Schwestern waren die berühmten Sängerinnen Margarethe Schick (s. d.) und Lanz (s. d.), geborene Hamel.

Hamel, Marie Pierre, ein ausgezeichnete französischer Kenner des Orgelbaues, geboren am 27. Febr. 1786 zu Arneuil, war Magistratsmitglied zu Beauvais und ist der Verfasser des gründlichen Buches »*Manuel complet du facteur d'orgues, ou traité théorique et pratique de l'art de construire les orgues*« (Paris, 1849).

Hamerik, Asger, einer der bedeutendsten dänischen Tonkünstler der Gegenwart, geboren am 8. April 1843 zu Kopenhagen, zeigte schon früh aussergewöhnliches Talent zur Musik und lenkte, noch Knabe, die Aufmerksamkeit und das Interesse der Notabilitäten der dänischen Hauptstadt durch Composition von Cantaten und complicirter Werke auf sich. Er lag hierauf seit 1859 gründlichen Musikstudien in Schweden, Deutschland und England ob und nahm 1868 Aufenthalt in Paris. Die bedeutendsten Früchte dieser Studienreisen waren die grossen vaterländischen Opern »Toveble« und »Hjalmar und Ingeborg«, deren Texte er ebenfalls selbst verfasst hatte. Was davon, sowie von seinen übrigen grösseren Werken gelegentlich zur öffentlichen Aufführung gelangte, wurde von der Kritik als eigenthümlich erfunden und vortrefflich gearbeitet, sehr hoch gestellt. Bald nach dem Ausbruche des französisch-deutschen Krieges begab sich H. nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika und erhielt 1872 die Berufung als Direktor der musikalischen Abtheilung des Peabody-Institutes in Baltimore, welchem Amte er mit vorzüglicher Umsicht und mit einer seltenen Energie vorsteht. Er wirkt in demselben nach anzuerkennenden Kunstgrundsätzen und verfolgt ausserdem die fernere Aufgabe, Musikverständniss auch in weiteren Kreisen einerseits zu wecken, andererseits mit aller Macht zu fördern, letzteres besonders durch trefflich organisirte Concerte mit den besten Kräften des eigenen Institutes, denen er die edelsten und gehaltvollsten Tonschöpfungen zuführt, welche er mit der grössten Sorgfalt und Liebe einstudirt und dirigirt. Die in jenem Lande schwer zu realisirende Aufgabe, der Tonkunst eine Pflanz- und Pflegestätte zu gründen, erfüllt er mit entschiedenem Talent und Geschick.

Hamerton, William Henry, englischer Componist und Gesanglehrer, geboren 1795 zu Nottingham, ist ausser durch Gesänge seiner Composition besonders durch seine Schule bekannt geworden, welche den Titel führt: »*Vocal instructions combined with the theory and practice of Pianoforte accompaniments*« (London, 1824).

Hamilton, J. A., geschätzter englischer Musiktheoretiker, geboren 1805 zu London, veröffentlichte mehrere theoretisch-didaktische Werke, sowie Schulen für Clavier, Orgel, Gesang, Composition u. s. w., ausserdem englische Uebersetzungen deutscher und französischer musikalischer Lehrbücher. Er starb im J. 1848 zu London.

Hamilton-Bird, William, geboren 1741 zu Glasgow, veröffentlichte als die Frucht eines langjährigen Aufenthaltes in Indien eine grössere Anzahl dort gesammelter National- und Volksmelodien, die er selbstständig mit einer werthlosen Pianoforte- und Guitarrebegleitung versehen hatte.

Hamm, Johann Valentin, fleissiger und beliebter deutscher Componist von Tänzen, Märschen, Potpourris u. dgl., wurde am 11. Mai 1811 zu Winterhausen in Unterfranken geboren. Seine höhere musikalische Ausbildung erhielt

er seit 1830 auf dem unter Fröhlich's Leitung stehenden rühmlichst bekannten Musikinstitute zu Würzburg, woselbst er sich eifrigen theoretisch- und praktisch-musikalischen Studien (besonders Violin- und Clayerspiel) hingab. Schon 1831 wurde er als Bratschist in das Würzburger Theaterorchester gezogen, rückte aber später in die erste Violine und wurde endlich Concertmeister und Musikdirektor, als welcher er noch gegenwärtig fungirt. Ausserdem giebt er einen guten Pianoforte-Unterricht. H. hat als Componist in allen Musikgattungen gewirkt, Sinfonien, Ouvertüren, Militairmusikstücke, Quintette, Quartette, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge und die Oper »Die Gräfin Plater« (1832 in Würzburg ziemlich beifällig aufgeführt) geschrieben, aber nur seine mehrstimmigen Gesänge, Märsche und Tänze haben auch in weiteren Kreisen grösseren Anklang gefunden.

Hamma, Fridolin, geschickter, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, geboren am 16. Decbr. 1818 zu Friedingen an der Donau im Königreiche Württemberg, war 1840 Musikdirektor in Schaffhausen und 1842 Stadtorganist zu Meersburg am Bodensee. Dort entdeckte er in dem Credo einer alten Messe von Holtzbauer den Ursprung der Melodie zur Mar-seillaise, theilte diese Entdeckung öffentlich mit und rief einen Sturm der Ansichten und Meinungen hervor. Glühender Republikaner, begab sich H. beim Ausbruche der Revolution in Italien dorthin und betheiligte sich lebhaft an den Kämpfen in Neapel, ebenso ein Jahr später an dem Aufstande in Baden. Er rettete damals sein Leben nur durch Uebertritt in die Schweiz, bis er endlich amnestirt wurde und zuletzt auch wieder eine amtliche Stelle in Baden erhielt. Mittlerweile war er Professor an der Cantonsgesangschule in Burgdorf, hierauf in Genf gewesen, war nach Stuttgart übersiedelt, wo er als Kritiker und gesuchter Gesanglehrer gewirkt und hatte hierauf wieder eine Organistenstelle, und zwar zu Ettlingen bei Karlsruhe angenommen. Gegenwärtig fungirt er als Direktor und Clavier- und Gesanglehrer an einem musikalischen Lehrinstitute zu Neustadt an der Haardt. Componirt hat er Ballets, Operetten, Gesänge und zahlreiche Freiheitslieder. — Sein jüngerer Bruder, **Benjamin H.**, geboren am 10. Octbr. 1831 zu Friedingen, machte seine höheren theoretischen und Compositionsstudien bei Lindpaintner in Stuttgart, nahm auf Studienreisen einen längeren Aufenthalt zu Paris und Rom und widmete sich in letzterer Stadt dem eindringenden Verständniss des gregorianischen Choralgesanges und der altitalienischen Kirchenmusik. Nach Königsberg i. Pr. berufen, zeichnete er sich viele Jahre hindurch als Dirigent der dortigen Concertgesellschaft und des Sängervereins, sowie des ostpreussischen Sängerbundes aus, bis er nach dem Kriege von 1870 alle diese Stellungen niederlegte und sich auf die Ertheilung von Clavier- und Gesangunterricht beschränkte, in welchen Fächern er ebenfalls hervorragend und sehr geschätzt ist. Als fleissiger Componist hat er eine Oper, »Zarrisco«, viele grössere und kleinere Werke für Männer- wie für gemischten Chor, ausserdem Lieder und Clavierstücke geschaffen. — Der jüngste Bruder der beiden Vorhergehenden, **Franz H.**, geboren am 4. Octbr. 1835 zu Friedingen, ist ein bedeutender Orgel- und Clayerspieler und ebenfalls talentvoller Componist. Früher Organist an der St. Annakirche und Direktor des Cäcilienvereins in Basel, wirkt er gegenwärtig als Organist zu Oberstadion im Königreiche Württemberg. Er ist der Verfasser einer Gesangschule und einer trefflichen Liedersammlung und hat ausserdem noch verschiedene Kirchenmusikstücke und gute Orgelsachen geschrieben.

Hammaaloth, s. Hamaaloth.

Hammel, Stephan, tüchtiger deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 21. Decbr. 1756 zu Gissigheim, bildete sich in der Benedictinerabtei St. Stephan zu Würzburg, in welche er später als Ordensbruder eintrat, musikalisch trefflich aus. Nach der Klostersaufhebung wurde er Pfarrer zu Veitshöchheim, als welcher er am 1. Febr. 1830 starb. Er componirte viele Kirchen-

und Instrumental-, auch Clavierstücke, von denen aber nur Weniges veröffentlicht worden ist.

Hammer (franz.: *sautereaux*, ital.: *salterelli*) wird zur Fertigung musikalischer Instrumente, sowie in besonderer Form bei vielen Tonwerkzeugen selbst, um die tönende Vibration eines festen Körpers zu bewirken, gebraucht. Erstere Art H. unterscheiden sich von den im gewöhnlichen Leben in Anwendung gebrachten fast gar nicht, weshalb eine Beschreibung derselben hier überflüssig ist; nur einzig bedienen sich die Orgelbauer eines vorschriftsmässig anders gestalteten. Folgen wir in der Beschreibung dieses H.'s den Angaben Hallen's in seiner »Kunst des Orgelbaues« S. 3, so muss derselbe $4\frac{1}{2}$ Pfund oder zwei Kilo und 250 Gramm wiegen, sein Kopf rund, sehr wenig convex, wohl verstäht, gehärtet und polirt, sowie vier- oder achteckig gestaltet, und sein Stielloch verhältnissmässig etwas gross sein. Neben diesem H. führt jeder Orgelbauer noch mehrere kleinere, gewöhnliche H.

Die zur Tonerregung angewandten H. sind, je nach dem festen Körper, den sie in tönende Schwingungen versetzen sollen, zieht man den Stoff in Betracht, aus welchem sie gemacht werden, in ihrer Masse verschieden. Die H., womit man Metallstäbe, wie z. B. die der Stahlharmonika, zu diesem Zwecke schlägt, haben einen stählernen Kopf und gewöhnlich einen Stiel aus Bambusrohr. Der Kopf derjenigen H., womit die Stäbe der Glasharmonika (s. d.), des Kinderinstruments, tönend erregt werden, wird aus Kork gefertigt; in denselben steckt man eine entsprechende Fischbeinstange als Stiel. Indische Schlaginstrumente mit Metallseele, wie der Gong (s. d.), Gambang (s. d.) und ähnliche, behandelt man mit solchen H.n, wie bei uns die Membrane; man traktirt sie mit hölzernen oder mit hölzernen mit einem Lederballen versehenen Keulen. Endlich bestehen die H., die zur Tonerregung von Stahlsaiten verwandt werden, welche H. gerade in unserem Musikkreise von hervorragender Bedeutung sind, aus einem mit einem Holzkern versehenen stark belederten oder befilzten Kopf und einem Holzstiel; alle solche H. werden mittelst einer Tastatur regiert. Die Form des Holzkernes dieser H., der dem weicheren H.material, Leder und Filz, zum harten Fundamente dient, ist theoretisch nicht fest bestimmbar; nur die Praxis kann hierin als Lehrerin dienen. Der Stiel dieses H.'s besteht entweder aus einem oder häufiger aus zwei sehr unterschiedlichen Theilen. Ersterwähnte Stielart ist die einfachste: eine kleine runde Stange, die mit dem einen Ende dem H.kern eingeleimt und am andern durch einen Stift — derselbe dient dem H. zur Axe — mit einem fest im Mechanismus befindlichen Theile verbunden, ist dessen einziger Bestandtheil. Letztere Stielart hat ebenfalls eine kleine runde Stange, die, wie vorher erwähnt, mit dem H.kern zusammenhängt. Am entgegengesetzten Theile ist dieselbe jedoch in ein zweckentsprechendes Holzklötzchen eingeleimt. Das Holzklötzchen bildet somit einen nothwendigen Theil des H.'s. Die Gestaltung dieses Klötzchens ist in der Jetztzeit noch sehr verschieden, theils gefordert durch die Lage des H.'s in der Ruhelage und der ihm zufallenden Aufgabe, von unten nach oben, von vorn nach hinten oder von oben herab zu wirken, theils nach den verschiedenen Erfahrungen und den daraus gezogenen Lehren der Instrumentbauer. Besonders bedingt ist die Form des Klötzchens durch den Bau und die Konstruktion des Stössers (s. d.), und zeigt deshalb fast jede Mechanikart eine besondere Gestaltung desselben. Auch sind diesem Klötzchen oft zweckentsprechende Beigaben eigen, wie bei der Piano- (s. d.) Mechanik an dem den Saiten zugewandten Theile zwei Lederläppchen, zwischen denen eine Feder ruht, die den H. zur Ruhelage drängt. Der dem H. zur Axe dienende Stift verbindet bei dieser H.art dies Klötzchen mit einem fest anzunehmenden Instrumenttheil; oft ist diese Verbindung ganz aus Metall gefertigt.

Betrachtet man nun die Grösse dieser H., so findet man, dass, je länger und stärker die anzuschlagende Saite ist, der Kopf des H.'s dicker beledert und befilzt und je nachdem auch der H.kern etwas stärker gefertigt werden

muss, um einen schönen Ton zu erzielen. Die H.stiele hingegen sind bei allen H.n gleich lang, und zwar von der Spindel bis zum Kopfe gewöhnlich 10,5 Centimeter. Diese gleiche Stiellänge hat in der Annahme: dass man die Bewegungsweite und Schnellkraft bei allen H.n als gleich für nothwendig erachtet, ihren Grund. Man hat als Bestes gefunden, dass man den H. in seiner Ruhelage so anbringen muss, dass der Stiel mit den Saiten ungefähr einen Winkel von fünfzehn Grad bildet und der H.kopf 39,24 bis höchstens 43,6 Millimeter von denselben entfernt ist, wenn kräftig wie leise die vorzüglichste Tonzeugung stattfinden soll. Solche Tonbildung dauernd mit Leichtigkeit zu erzielen, kann nur durch die grösstmögliche Vermeidung der Friction hervorgebracht werden, welche zu erlangen eben zu den vielen Varianten in den Formen und Stellungen des H.'s führten. Man darf jedoch nicht ausser Acht lassen, dass die Konstruktion des Clavis, des Stössers und anderer Mechaniktheile viel bedeutender auf die dauernd schöne und leichte Tonzeugung nachtheilig einzuwirken vermögen, und deshalb gleichzeitig den Bau dieser Mechaniktheile mit in Betracht gezogen werden muss, wenn man endgiltig ein Urtheil über H.form und H.lage sich zu machen sucht. Um sich überhaupt in dieser Beziehung ein Urtheil bilden oder wirklich wesentliche Verbesserungen vornehmen zu können, ist die Kenntniss der Gesetze der Schwere und des Hebels, sowie die der Akustik durchaus nothwendig, welche Kenntniss leider den meisten Instrumentbauern abgeht. Dass dies der Fall, beweisen viele kleine Dinge, von denen nur ein Beispiel hier als Beweis angeführt sei, das bisher noch nie in Erwägung gezogen ist.

Dies betrifft die Anschlagstelle des H.'s bei der Saite, bisher nach Gutdünken zwischen dem achten und neunten Saitentheil in Gebrauch. Allgemein ist die akustische Lehre anerkannt, dass in unserm Tonreich die Klänge, welche die Primzahl 7 in ihrem Verhältnisse haben, durchaus unbrauchbare Töne geben, wonach zu empfehlen wäre, stets die H. so zu stellen, dass sie auf den 7. Theilungspunkt der Saite anschlagen. Das Streben, die Tasteninstrumente so zu bauen, dass deren Ton so stark als möglich erzielt werden kann, bewirkt selbstredend eine steigende Bildung von Ober- oder Aliquottönen (s. d.). Diese, sobald sie unserm Tonreich angehören, werden als reiche Ausstattung der Grundtöne betrachtet, was die gebräuchliche Bezeichnungsweise: volle Klänge, documentirt. Legt man nun die Anschlagstelle des H.'s auf den achten oder neunten Saitentheilpunkt, so raubt man dem Klange den sich an dieser Stelle bildenden Oberton, die Oberoctave oder Oberquinte, und lässt jeder sonstigen Obertonbildung, also auch dem vom Siebentel sich bildenden, freien Spielraum. Stellt man aber den H. so, dass er auf dem Siebentel der Saite anschlägt, so raubt man dadurch dem Klange den sich hier bildenden unliebsamen Oberton die Möglichkeit des Werdens. Aehnliche Fälle, die bisher weniger auffielen, weil eben die Ansprüche an die Tonwerkzeuge mit H.n geringer gestellt waren, werden mit der Zeit sich immer bemerkbarer machen und immer mehr fordern, dass die Instrumentbauer sich befeissigen, die oben angeführten Naturgesetze neben ihren sonstigen Kenntnissen sich vollkommen anzueignen. Sonstiges, besonders den Zusammenhang des H.'s mit anderen Mechaniktheilen Betreffendes, enthält der Artikel Mechanik (s. d.). 2.

Hammer, Franz Xaver, einer der berühmtesten Violoncellisten des 18. Jahrhunderts und guter Violinist, aus Oettingen gebürtig, war bis 1785, wo er herzogl. mecklenburgischer Kammermusiker wurde, im Orchester des Cardinals Batthiany in Pressburg. Concerte und Soli seiner Composition hat er auf seinen Kunstreisen vielfach hören lassen und damit stets grossen Beifall erzielt.

Hammer, Georg, fleissiger deutscher Componist und guter Musiklehrer, geboren am 1. Mai 1811 zu Herlheim in Unterfranken, zeigte bei einem nothdürftigen Elementarunterrichte bereits bedeutende Anlagen zur Musik, deren höhere Ausbildung ihm, als er sich von 1826 an auf dem Schullehrer-Seminare

zu Würzburg befand, durch Fröhlich und durch fleissigen Besuch von dessen Musikinstitut ermöglicht wurde. Er entsagte in Folge dessen dem Schulfache und widmete sich gänzlich der Tonkunst. Im J. 1830 wurde er Assistent an genanntem Musikinstitute und 1837 an der Seminariumskirche zu St. Michael in Würzburg. Componirt hat er Kirchenstücke aller Art, Cantaten, mehrere Singspiele, Männerquartette, Lieder mit Pianoforte oder Guitarre; im Druck erschienen sind von ihm ein- und mehrstimmige Schul- und Kirchenlieder, Tänze und Märsche. Ausserdem hat er ein Orgelbuch zum Würzburger Diöcesangesangbuche herausgegeben.

Hammer, Kilian, Schulmeister und Organist zu Vohenstrass in der Mitte des 17. Jahrhunderts, soll zuerst zu den gebräuchlichen sechs Solmisationssylben (s. d.) die siebente »si« hinzugethan haben, wie wenigstens seine Singschüler Printz (*Mus. hist. cap. 17 § 5*) und Mattheson (Ehrenpforte S. 259) behaupten. Diese sieben Sylben zusammen heissen daher auch mitunter die »voces hammerianae«.

Hammerclavier nannte man ehemals das Fortepiano zur Unterscheidung von den älteren Clavieren. S. Pianoforte.

Hammermeister, vortrefflicher deutscher Baritonsänger, geboren um 1800, war Anfangs in Braunschweig engagirt, gastirte 1827 in Berlin und wurde hierauf Opernmitglied des Stadttheaters zu Leipzig, wo er u. A. mehrere Parthien in Marschner'schen Opern, wie den Vampyr und Templer, für die Bühne schuf. Von Leipzig aus kam H. 1832 an die königl. Oper zu Berlin, der er bis 1835 angehörte. Im letzteren Jahre betheiligte er sich bei dem deutschen Opernunternehmen in Paris und ging später an das Hamburger Stadttheater. Seit 1840 wird er als Sänger nicht mehr genannt und tauchte überhaupt erst später in New-York als Cigarrenhändler auf, wo er 1860 in dürftigen Umständen starb.

Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von, einer der berühmtesten deutschen Orientalisten, geboren 1774 zu Grätz in Steiermark, erhielt seine Bildung in Wien, wo er seit 1788 die vom Fürsten Kaunitz gestiftete orientalische Akademie besuchte. Um die Tonkunst hat er sich als Vermittler einer genaueren Kenntniss der türkischen, persischen und arabischen Musik verdient gemacht. Er starb im J. 1856.

Hammerschmidt, um die Mitte des 18. Jahrhunderts Orgelbauer zu Zittau, hat in der dortigen Johanneskirche ein 2,5 metriges und ausserdem noch ein 1,25 metriges Werk gebaut. †

Hammerschmidt, Andreas, einer der geschicktesten deutschen Contrapunktisten des 17. Jahrhunderts, der Begründer einer neuen Art des Kirchengesanges, war 1611 zu Brüx in Böhmen geboren und erlernte handwerksmässig die Musik beim Cantor Stephan Otto zu Schandau. Seit 1635 Christoph Schreiber's Nachfolger als Organist an der St. Peterskirche zu Freiberg, wurde H. auch in Zittau an der Johanneskirche am 26. April 1639 der Nachfolger desselben Vorgängers, als dieser kurz vorher daselbst gestorben war. In verdienstvoller Weise, fruchtbar und einflussreich als Tondichter, wirkte H. unter gesicherten Vermögensumständen in Zittau bis zu seinem Tode, welcher am 29. Octbr. 1675 erfolgte. Er hinterliess drei Töchter, die bei ihrer Verheirathung aus dem Vermögen der Kirchenkasse jede einen Ehrenwein, in Ansehung, wie es ausdrücklich heisst, der Verdienste ihres Vaters erhalten hatten. — Von H.'s gedruckten Compositionen dürfte der »Instrumentalische erste Fleiss« (1636) als das erste der herausgegebenen Werke zu betrachten sein und früher datirte Arbeiten auf falsch gedruckten Jahreszahlen beruhen. Das erste vollständige Verzeichniss der Messen, Motetten, Lieder u. s. w. H.'s überhaupt giebt, Walther, Gerber, Fétis und die übrigen Lexicographen vielfach ergänzend und vervollständigend, Dr. Anton Tobias in seiner im Selbstverlage erschienenen Schrift »Andreas Hammerschmidt aus Brüx, Componist und Organist in Zittau« (Zittau, 1871). Derselbe sagt zur kritischen Würdigung des

Meisters u. A.: Seine Hauptthätigkeit bestand nach dem Vorbilde des Kapellmeisters Heinrich Schütz in Dresden in freien concertmässigen geistlichen Tonschöpfungen, in welchen er die Gesprächsform anwandte; dadurch wusste er zwischen dem alten Kirchengesang und dem geistlichen Kunstgesang, die durch Schütz und Rosenmüller ganz von einander gelöst waren, wieder anzuknüpfen und durch Einflechtung von kirchlichen Weisen den Gemeindegesang eindringen zu lassen, und zwar mit Kraft und Bedeutsamkeit. Dem ganz in der Form des Concertes redegemäss betonten Schriftwort setzt er nämlich häufig irgend ein Kirchenlied mit seiner Singweise, das er am passenden Ort einschaltet, in lebendigem Gespräch gleichsam als Antwort entgegen. Damit wahrt er nicht allein die Liedform im kirchlichen Kunstgesang, sondern stellt eben durch den Gegensatz ihre Bedeutsamkeit in das hellste Licht. Manchmal setzt er auch ein Kirchenlied und dessen Weise einem andern Kirchenlied mit einer von ihm selbst erfundenen kunstmässig ausgestatteten Weise gegenüber und verflucht die Melodien beider Kirchenlieder. So giebt er z. B. eine concertmässig figurirte, von ihm erfundene Melodie zu dem Kirchenlied: »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Leben«, und verwebt in dieselbe die alte Kirchenmelodie: »Mitten wir im Leben sind«, die er bald da, bald dort unter Posaunenbegleitung eintreten lässt, oder giebt er zuerst die alte Kirchenweise: »Allein zu dir, Herr Jesu Christ«, und verwebt dann in sie eine eigene concertmässige Behandlung des Schriftwortes: »Fürchte dich nicht, ich bin dein Schild und sehr grosser Lohn«.

Dadurch ist er historisch bedeutsam geworden, denn Viele folgten ihm im Laufe des Jahrhunderts auf diesem Wege. Bei dem concertmässigen Satz, in welchem er diese Lieder giebt, sind die Lieder oder Gesänge strophisch behandelt, freilich aber nicht so, dass die Betonung sich bloß auf die erste Strophe beschränkte und dann zu jeder weitem einzelnen Strophe unverändert wiederkehrte, sondern sie dehnt sich auf mehrere Strophen aus; er bildet aus mehreren Strophen ein einziges grösseres Gesätz, innerhalb dessen die einzelnen Bestandtheile oder Strophen durch ihre Behandlung dennoch eigenthümlich, durch Taktart, Begleitung, Besetzung unterschieden, hervortreten, vermöge einer entschieden kenntlichen Beziehung aber nicht nur als neben einander gestellte, sondern als innerlich und wesentlich verknüpfte und zusammengehörende erscheinen. Zugleich sind überall die Gegensätze des Einzelgesangs und Chorgesangs angebracht. Der concertmässige Schmuck, den er dabei seinen Weisen giebt, besteht mehr bloß in wirkungsreichem Entgegenstellen von Starkem und Leisem, von Licht und Schatten, von grösserer oder minderer Stimmfülle, und ist also leicht abzustreifen, so dass die Gemeinde, wenn ihr diese vom Chor herab erklingenden, kunstgeschmückten Liedergesänge gefielen, gar leicht den Kern seiner Melodien sich zurecht machen konnte, um sie dann förmlich in ihren Gesang aufzunehmen. So kam es denn auch, dass, während H., wo er unmittelbar für den Kirchengesang schuf, keinen Anklang fand, von seinen ursprünglich concertmässig geschaffenen Weisen aber gar manche in den kirchlichen Gebrauch übergingen. (Koch, Bd. 4.)

Besonders förderlich musste für H. der damalige Zittauer Rector Christian Keimann, der bekannte Liederdichter, werden, dessen geistliche Oden in reicher Anzahl vorhanden sind. Mit diesen diene er dem berühmten Componisten, so oft er es verlangte. Allerdings soll Keimann schliesslich Undank von ihm zum Lohn erhalten haben, so dass er sich über die von H. erlittenen Verkleinerungen und Verfolgungen öfters seufzend beklagte. Von H.'s Melodien seien aufgeführt: 1. Ach, was soll ich Sünder machen (*d, d, f, f, g, g, a, a*). 2. Freut euch, ihr Christen alle (*h, h, a, g, fis, fis, e, e*). 3. Meinen Jesum lass ich nicht (*g, g, a, a, h, h, c*). 4. Hosianna Davids Sohne. 5. Meine Seele Gott erhebt (*d, d, d, d, d, c, d*). 6. Triumph, Triumph, Victoria. 7. Ich will den Herrn loben (*g, g, g, a, h, c, c, h, c*). 8. Mein Gott, nun bin ich abermals

(a, d̄, a, b, c̄, d̄, d̄, cis). 9. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. 10. Bis hin an des Kreuzes Stamm (c, c, d, d, es, es). 11. Schmückt, schmückt das Fest mit Marien (cis, cis, cis, cis, d, cis, h, a). Der ebenfalls aus Zittau gebürtige Leipziger Cantor Vopelius hat H.'sche Melodien in sein 1682 herausgegebenes Leipziger Gesangbuch mit aufgenommen.

Hammig, Friedrich, geschickter Instrumentbauer zu Wien, fertigte und verkaufte zu Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts alle Sorten von Holzblasinstrumenten, seit 1801 auch türkische Becken, wozu ihm ein besonderes Privilegium ertheilt worden war. †

Hammond, Henry, englischer Theologe und Kaplan König Karls I., geboren 1605, gestorben am 25. April 1660; hat ein Werk: »*Paraphrase and annotations upon the book of the Psalms*« veröffentlicht, worin ein Abschnitt »*Account of the use of music in divine services*« vorkommt. Vgl. Jöcher. †

Hampe, Johann Samuel, deutscher Orgel- und Clavierspieler, Componist und theoretischer Schriftsteller, geboren am 11. Novbr. 1770 zu Lucine im Fürstenthum Oels, wo sein Vater evangelischer Schullehrer und Organist war und den Sohn in den Schulwissenschaften und in der Musik unterrichtete, bis derselbe zu seiner höheren Ausbildung nach Breslau gehen, das er aber schon 1786 wieder verlassen konnte, um sechs Jahre lang als Hauslehrer in der Familie des Kammerherrn Ziemitzky auf einem Gute bei Tarnowitz zu fungiren. Seit 1792 war er Secretair bei der Steuerkanzlei zu Tarnowitz, und 1796 wurde er Registrar bei der königl. Zolldirection zu Glogau, wo er mit E. T. A. Hoffmann, den Dichtern von Holbein und Jul. von Voss, sowie dem Maler Molinari einen gesellschaftlichen Zirkel bildete, der auf das künstlerische und literarische Leben jener Stadt einen bleibenden Einfluss ausübte. H. seines Theils gründete und übernahm die Leitung eines Singinstitutes, aus welchem 1807 ein stehendes Concertunternehmen wurde, bei dem er ziemlich häufig erfolgreich als Pianist auftrat und für welches er Vocal- und Instrumentalwerke componirte. Im März 1809 wurde H. nach Liegnitz versetzt und wirkte neben seinem eigentlichen Berufe im Steuerfache auch als Musiklehrer an der Ritterakademie überaus anregend und fördernd. Endlich, 1816, kam er als Regierungsrath nach Oppeln, wo er eine Gesellschaft zur Unterredung über musikalische Gegenstände errichtete, aber immer mehr kränkelnd, am 9. Juni 1823 an einer Halsentzündung starb. Von seinen Compositionen sind besonders Cantaten und Festgesänge, sowie die Oper »die Rückkehr« (1816) zu nennen. Unter seinen nachgelassenen Papieren fanden sich mehrere schätzenswerthe theoretische Abhandlungen, namentlich: »Beiträge zu einer Methodologie für den Musikunterricht, insbesondere zur Erlernung des Clavierspiels«.

Hampel, Anton Joseph, einer der grössten deutschen Hornvirtuoson des 18. Jahrhunderts, war um 1748, unter Hasse's Direction, in der Kapelle zu Dresden angestellt und ist der Erfinder der besten Art der sogenannten Inventions-Hörner, die der Instrumentenmacher Joh. Werner in Dresden nach seiner Angabe zuerst verfertigte, sowie auch der Dämpfer oder Sordinen für das Horn. Unter H.'s Schülern ragt Punto (Stich) als besonders berühmt hervor. H. selbst scheint bald nach 1766 gestorben zu sein.

Hampel, Hans, deutscher Pianist und Componist, geboren am 5. Octbr. 1822 in Prag, zeigte schon frühzeitig beachtenswerthe Anlagen zur Musik, weshalb ihn seine Eltern sorgfältig unterrichten liessen. Nachdem er bedeutende Fortschritte im Pianofortespiel gemacht hatte, nahm er nach absolvirten Gymnasialklassen im J. 1837 bei Wenzel Tomaschek Unterricht im höheren Clavierspiel und der Composition und bildete sich zu einem bedeutenden Virtuosen und Componisten. Ueber H.'s Clavierspiel schrieb im J. 1845 der rigorose Tomaschek wie folgt: »H. zeichnet sich durch einen schönen Anschlag und eine seltene Leichtigkeit in Behandlung der schwierigsten Passagen, sowie durch sein ausgezeichnetes Bravourspiel und seelenvollen Vortrag aus und kann ohne Bedenken den Heroen im Pianospiele angereicht werden.« Als Componist

gehört H. zu der kleinen Schaar von Tonkünstlern, die sich das Sprichwort: *Non multa sed multum* zum Grundsatz nahmen. Unter seinen Claviercompositionen, die fast alle vom düstern Schleier der Schwermuth umflort sind, ragen vorzüglich hervor: »Das Entzücken« (op. 8), ein würdiges Seitenstück zu R. Schumann's Frühlingsnacht, eine Clavierfuge (op. 21), Cadenzen zu Beethoven's 3. Clavierconcert, »*Thème varié*« in G (op. 23) und besonders: »Lieb-Annchen«, Fantasiestück in vier Bildern (op. 10), das sich durch treffliche Charakteristik und geistreiche Durchführung auszeichnet, viele ergreifende Momente enthält und als Unicum in der Clavierliteratur gelten dürfte. Ausser den Claviercompositionen, die sämmtlich im Drucke erschienen sind, schrieb H. ein *Requiem* und anderes wenig Bekanntes. Er lebt in Prag in grosser Zurückgezogenheit.

M—s.

Hampeln, Karl von, berühmter deutscher Violinist, namentlich Quartettspieler, und Componist für sein Instrument, geboren am 30. Jan. 1765 zu Mannheim und dort wie in München musikalisch gebildet. Noch sehr jung, übernahm er die Direktion der Hofkapelle des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen, nach dessen Tode er in gleicher Eigenschaft an den Hof von Hechingen kam. Im J. 1811 folgte er einem Rufe als Hof-Musikdirektor nach Stuttgart, welchem Amte er anerkannt und hochgeschätzt bis zu seiner Pensionirung am 31. Decbr. 1825 vorstand. Er starb am 23. Novbr. 1834 zu Stuttgart. Von seinen Compositionen sind nur eine concertirende Sinfonie für vier Violinen und ein Violinconcert in *Es-dur* im Druck erschienen.

Han, Gerardo, Glockenist und Tonsetzer, an dem Stadthause zu Amsterdam im J. 1730 angestellt, liess bei Roger »*Sonate a tre, op. 1*« seiner Composition erscheinen.

Hanakisch nannte man in Deutschland einen polonaisenartigen Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt, der ähnliche Vorhaltschlüsse in der Musik, wie die Polonaise besitzt, jedoch in schnellerer Art als diese ausgeführt werden musste. Er soll eine Erfindung der Hanaken, der ältesten slavischen Bewohner Mährens, die an den Ufern der Hanna ihre Wohnsitze hatten und noch haben, gewesen sein, nach ihnen, die Musik und Tanz sehr liebten, seinen Namen erhalten und selbst einige Zeit hindurch in Deutschland Verehrer gefunden haben. Die Prager Tanzmeisterzunft erwähnt übrigens in einem von ihr 1788 herausgegebenen Werke, das ungefähr neunzig Namen böhmischer Tänze bringt, des H. mit keiner Sylbe.

Hanard, Martin, Canonicus an der Kathedralkirche zu Cambrai, wird unter den besseren Kirchencomponisten des 15. Jahrhunderts genannt.

Hanburg, William, ein sonst unbekannter Engländer, liess nach v. Blankenburg's Zusätzen zum Sulzer Band II S. 412: »*Anecdot. of the five music-meetings at Church-Langton*« (London, 1768) im Druck erscheinen.

Hanc, Andreas, ein Nürnberger Orgelbauer, der sich im 17. Jahrhundert in Krakau und anderwärts in Polen aufhielt. Sonst ist von seinem Leben und Wirken nichts bekannt geblieben.

Hanck, Johann, Ende des 17. Jahrhunderts Cantor zu Strehlen in Schlesien, setzte aus der vom Magister Kleschen 1679 herausgegebenen *Eselstimme* einige geistliche Lieder in Musik.

Hand oder harmonische Hand, s. Guido von Arezzo.

Hand, Ferdinand Gotthelf, Geheimer Hofrath und Professor der griechischen Literatur zu Jena, geboren am 15. Febr. 1786 zu Plauen im sächsischen Voigtlande, besuchte das Lyceum in Sorau und seit 1803 als Philologe die Universität in Leipzig, an welcher er sich auch 1809 als Docent habilitirte. Im J. 1810 wurde er Professor am Gymnasium zu Weimar und 1817 an der Universität zu Jena, als welcher er vielfach ausgezeichnet wurde. Neben seinen Berufsarbeiten erwarb sich H. durch mehrjährige Leitung der akademischen Concerte und durch die in seinem Hause veranstalteten musikalischen Abendcirkel einen nachhaltigen fördernden Einfluss auf die akademische Jugend,

überhaupt auf das Kunstleben Jena's. Von seinen Schriften behauptet seine »Aesthetik der Tonkunst« (2 Bde., Jena, 1837 und 1841) einen noch immer unübertroffenen Werth und wäre einer Neubearbeitung wohl würdig. H. selbst starb am 14. März 1851 zu Jena.

Handbassl, s. Fagottgeige.

Handgriffe oder **Knöpfe** nennt man diejenigen Theile der Registerzüge in der Orgel, welche zu beiden Seiten der Claviatur angebracht sind, damit sie der Orgelspieler anziehen und zurückschieben kann. Auf oder über den H. sind zugleich die verschiedenen Orgelstimmen mit ihrer Tongrösse verzeichnet.

Handklappern, s. Castagnetten.

Handl, s. Gallus.

Handleiter oder **Handbildner**, s. Chiroplast.

Handlo, Robert de, englischer Musiker des 14. Jahrhunderts, soll über die Regeln des Franco von Cöln 1326 einen Commentar geschrieben haben, weshalb man ihn für den Erfinder des *Cantus mensurabilis* (s. d.) ansehen kann; wenigstens wies man ihm in Folge dessen die Stelle neben de Muris an. Vgl. Hawkins *Hist. of music* Vol. II p. 16, 17, 175 bis 179 und Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. †

Handrock, Julius, tüchtiger Pianist und beliebter Pianofortecomponist, geboren am 22. Juni 1830 zu Naumburg a. S., erhielt einen vortrefflichen Musikunterricht, auf Grund dessen er in Leipzig seine höheren Studien absolviren konnte. Er liess sich in Halle a. S. als Musiklehrer nieder und erwarb sich als solcher, wie als Componist zahlreicher frisch erfundener und auf den Unterricht berechneter Claviersachen allseitige Anerkennung.

Handstücke oder **Handsachen** nennt man die kleinen, leichten, vorzugsweise zur technischen Uebung dienenden Stücke für Anfänger im Clavier- oder im Spiel anderer Instrumente. Eine zweckmässige Beschäftigung der Hände resp. der Finger, sowie fassliche Behandlung des Lehrstoffes sind die Haupterfordernisse dieser Art von Etuden.

Handtasten, s. Manual.

Handtrommel, s. Tambourin.

Hanemann, Moritz, guter Violoncellist der königl. Kapelle in Berlin, geboren am 28. Febr. 1808 zu Löwenberg, erhielt von seinem Vater, einem pensionirten Stabshautboisten, und später von dem Violoncellisten Taschenberg in Breslau Musikunterricht. Im J. 1828 begab er sich mit einflussreichen Empfehlungen nach Berlin, wo ihn Türreschmidt in der Musiktheorie und Hansmann im Violoncellspiel weiter ausbildeten. Bald darauf wurde er Accessist der königl. Opernkapelle und 1830 als Kammermusiker angestellt. Nebenbei ertheilte er Unterricht auf dem Claviere, Violoncello und der Flöte und veranstaltete in seinem Hause häufige Quartettversammlungen. Componirt hat er nicht, aber in vielen Gelegenheitsaufsätzen, welche die Berliner Musikzeitungen brachten, gesunden Witz und Laune offenbart, Eigenschaften, die ihn überhaupt als Gesellschafter weithin beliebt gemacht haben. Obwohl seit etwa 1870 kränkelnd und in letzter Zeit vom Dienste dispensirt, ist er dennoch als actives Mitglied der königl. Kapelle noch im J. 1874 aufgeführt.

Hanf, Johann Nicolaus, deutscher Vocal- und Instrumentalcomponist, geboren um 1630 zu Wechmar, war zuerst Kapelldirektor zu Eutin und endlich Domorganist zu Schleswig, als welcher er um 1706 starb. Von seinen Arbeiten waren besonders Claviercompositionen in jener Zeit vortheilhaft bekannt.

Hangest, Hieronymus, französischer Geistlicher und Gelehrter, geboren zu Compiègne und gestorben 1538 als oberster Vikar und Canonicus der Kirche zu Mans, hat durch seine Schrift »de proportionibus« sein Andenken erhalten. †

Hanisch, Franz, guter Oboebläser und Componist für sein Instrument,

geboren in Böhmen, war seit 1790 als Kammermusiker in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg angestellt. Von seinen Compositionen erschienen Concerte, Rondos und Variationen für Oboe, sowie einige Lieder mit Guitarrebegleitung. — Unter gleichem Namen machte sich ein ebenfalls aus Böhmen gebürtiger Posaunenvirtuose von Prag aus rühmlich bekannt, der nachgehends Anstellung in der kaiserl. Kapelle in Wien erhielt.

Hanisch, Joseph, vortrefflicher deutscher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren zu Regensburg, erhielt Musikunterricht von seinem Vater Anton H., welcher Organist an der alten Kapelle daselbst war, und wurde nach dessen Tode 1836 sein Nachfolger im Dienste. Vorzüglich gewann seine höhere Musikbildung durch Proske, der ihn auch auf seiner ersten Reise nach Italien als Gehülften und Mitarbeiter berief. Im J. 1840 trat H. als Organist zur Domkirche in Regensburg, wo er noch gegenwärtig wirkt. Von seinen geistlichen Compositionen sind in Regensburg und Einsiedeln im Druck erschienen: »*Quatuor hymni pro festo sacrosancti corporis Christi*, 4 voc.«, »Fünf lateinische Predigtgesänge für vier Singstimmen mit Orgel *ad lib.*« und »*Missa auxilium Christianorum*, 4 vocibus et Org.«

Hanisch, W. M., guter Pianist und beliebter Pianofortecomponist, geboren 1828 zu Pirna, widmete sich anfangs dem Schulfach, bis er sich, allseitig dazu ermuntert, der Tonkunst ausschliesslich hingab und das Leipziger Conservatorium bezog, wo Hauptmann und Rietz seine höheren Studien leiteten. Nachgehends fixirte er sich in Leipzig als Musiklehrer und trat auch als Componist mit mehreren Liederheften, besonders aber mit gefälligen Salon- und instructiven Clavierstücken nicht ohne Glück an die Oeffentlichkeit.

Hanitsch, Georg Friedrich, deutscher Tonkünstler, geboren am 1. April 1790 zu Grossensee in Sachsen-Weimar, erhielt zur Zeit der deutschen Freiheitskriege Anstellung als Cantor zu Eisenberg und componirte Gesänge für Kirche, Schule und für Männerchor, von welchen letzteren das Bundeslied »Sind wir vereint zur guten Stunde«, Gedicht von E. M. Arndt, im besten Sinne bekannt und Eigenthum der deutschen Nation geworden ist.

Hanke, Karl, gewandter deutscher Bühnencomponist und Musikdirektor, geboren 1754 zu Rosswalde, war, 22 Jahre alt, Dirigent der Kapelle des Grafen Albrecht von Haditz ebendasselbst und schrieb für dieses Orchester und das damit in Verbindung stehende Theater Cantaten, Sinfonien, Quartette und die fünf Ballets: »Pygmalion«, »Die Jäger«, »Die Wassergötter«, »Phöbus und Daphne« und »Die Dorfschule«, wodurch er sich weithin Ruf verschaffte. Als 1778 der Graf zu Potsdam gestorben war, verheirathete sich H. mit seiner Schülerin, der Sängerin Stormkin, und folgte derselben an die Bühnen von Brünn, Warschau, Breslau, Berlin, an das Seyler'sche Theater in Hamburg u. s. w., wo überall H. als Musikdirektor und als Componist von Ballets, Zwischenaktmusiken (zu Schiller's »Fiesco« u. s. w.) und Opern sein Ansehen vermehrte. Besonders fand seine 1781 in Warschau geschriebene Operette »Robert und Hannchen« die beifälligste Aufnahme. Im J. 1786 erhielt er einen Ruf an das damalige Hoftheater zu Schleswig. Dort starb am 20. April 1789 seine Gattin. Zwei Jahre später verheirathete er sich mit der Sängerin Berwald, einer Schülerin Naumann's, und ging mit derselben 1791 nach Flensburg, wo er eine Singschule und ein Concertinstitut gründete und nach Overbeck's Tode Cantor und Musikdirektor wurde. Zuletzt war er Stadtmusikdirektor in Hamburg und starb als solcher um 1835. — Ausser den schon aufgeführten Werken kennt man von ihm viele Kirchenmusiken, Sinfonien, die Opern »Haphire«, »Hüon und Amande«, »Doctor Faust's Leibgürtel« und die Chöre zu »Rolla's Tode«, endlich gegen 100 Hornduette, zahlreiche einzelne Gesangstücke u. s. w.

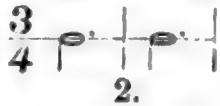
Hankel, Anton, Instrumentenmacher in Wien, hat sich 1821 als Erfinder der Physharmonica einen dauernden Ruhm erworben.

Hanmüller, Joseph, deutscher Hornvirtuose und Sänger, geboren am 20. Septbr. 1774 zu Diggendorf, war in diesen beiden Eigenschaften in der königl. Kapelle und Oper in München angestellt und machte sich auch ausserhalb der bayerischen Hauptstadt durch Kunstreisen vortheilhaft bekannt.

Hannibal Patavinus, s. Annibal Patavino.

Hanon, Charles Louis, französischer Tonkünstler, geboren 1820 zu Remsure, lebt als Organist zu Boulogne-sur-Mer und veröffentlichte ein seltsames Buch, dessen voller Titel ist: »*Système nouveau pour apprendre à accompagner tout plain-chant à première vue, au moyen d'un clavier transpositeur, sans savoir la musique et sans qu'il soit nécessaire de recourir à aucun maître*« (2. Aufl., Boulogne, 1860).

Hanot, François, belgischer Tonkünstler, geboren um 1720 zu Tournay, veröffentlichte von seiner Composition zwei Bücher Sonaten für die Flöte allein.

Hans ist der Name eines indischen Rhythmuszeichens, das anzeigt, dass es sich um zwei Takte, wovon jeder drei Viertel in sich schliesst:  handelt; dasselbe hat folgende Gestalt: ♪).

Hansel, Jacob, Cantor in Zittau um die Mitte des 17. Jahrhunderts, war im Contrapunkt sehr gewandt, wofür eine Ode seiner Composition »Fleug mein Seelgen auf zu Gott«, für vier Stimmen gesetzt, spricht; dieselbe ist von Laur. Erhard in sein *Compendium Musicae* aufgenommen worden. H. war ein jüngerer Zeitgenosse und Colleague Hammerschmidt's. †

Hansen, Jan. Fil., ein sonst unbekannter dänischer Gelehrter, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Kopenhagen lebte, hat daselbst herausgegeben: »*Disputatio physica prior de sonorum quorundam in chordis conspiratione ad principia physicorum explicata etc.*« (Kopenhagen, 1707). †

Hansen, Johann Nicolaus, dänischer Mediciner, geboren im Aug. 1808 zu Ringkiöping, wo sein Vater Arzt war, besuchte das Gymnasium zu Schleswig, studirte 1827 zu Kiel Theologie und Philologie und hierauf in Berlin Medicin. Er veröffentlichte: »*De musicae in corpus humanum effectu dissertatio inauguralis psychologico-medicae*« (Berlin, 1833).

Hansen, Niels, dänischer Gelehrter, wird zu den Musikschriftstellern gerechnet, weil er ein Werk: »*Musikens förste Grundsætninger anvendte paa Syngekonsten i Særdelshed*« betitelt (Grundsätze der Musik auf den Gesang angewendet) (Kopenhagen, 1777) herausgab. Dasselbe bietet jedoch grösstentheils nur die Hiller'sche Anweisung zum Gesange übersetzt. †

Hanser, Wilhelm, guter deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 12. Septbr. 1738 zu Unterzeil in Schwaben, trat sehr früh in den Prämonstratenser-Orden und wurde in der Abtei Scheussenried auch musikalisch praktisch (auf Clavier, Orgel, Violine und Violoncello) wie theoretisch tüchtig ausgebildet. Im J. 1775 kam er in die Abtei Laval Dieu in den Ardennen und gründete daselbst eine Musikschule, aus der u. A. Méhul hervorgegangen ist, der vier Jahre lang sein Schüler war. H. war eben mit Verbesserung des Antiphonars und der Gesänge für die Prämonstratenser beschäftigt, als die grosse französische Revolution ausbrach, deren Schrecken ihn wieder nach Deutschland zurücktrieben, wo er verschollen ist. Erschienen sind von ihm Vesperpsalmen und andere Kirchenstücke, sowie Sonaten für Clavier mit Violin- und Bassbegleitung. Im Manuscript fanden sich von ihm noch Messen, Motetten und Orgelfugen vor.

Hanslick, Eduard, vortrefflicher Clavierspieler und einer der feinsinnigsten und geistreichsten Musikschriftsteller der Gegenwart, wurde am 11. Septbr. 1825 zu Prag geboren und erhielt durch seinen Vater, den rühmlichst bekannten Bibliographen Joseph H., eine sorgfältige Bildung, welche auch die Musik mit umfasste, indem H. als Gymnasiast bei Tomaschek Clavierspiel und Theorie

studirte. Um sich für den Staatsdienst vorzubereiten, bezog er 1846 die Universität zu Wien, vollendete daselbst 1847 die juridischen Studien und erwarb 1849 den Doctortitel der betreffenden Facultät. In diesem Berufskreise brachte er es nach und nach bis zum Ministerialconcipisten im österreichischen Staatsministerium, welches Amt er bis um 1866 bekleidete, seit welcher Zeit er sich der musikalischen Kritik, die schon längst als seine eigentliche Lebensaufgabe sich erwiesen hatte, uneingeschränkt hingab.

Mit wahrer Kunstbegeisterung nämlich und durch seine vorangegangenen musikalischen und philosophischen Studien dazu vorzugsweise befähigt, war H. seit seiner Ankunft in Wien den dortigen überaus matt und flach gewordenen Musikzuständen mit Wort und Feder gegenüber getreten, und die eindringliche Schärfe, die überzeugende Logik, welche er trotz jugendlichen Ungestüms gleich in seinen ersten Aufsätzen für die Frankl'schen »Sonntagsblätter«, die Schmidt'sche »Musikzeitung«, die österreichischen »Literaturblätter« und die »Neue Berliner Musikzeitung« entwickelte, bahnten hauptsächlich die allmälige Verbesserung des Kunstcultus in der österreichischen Hauptstadt und im Reiche an. Am wichtigsten und einflussreichsten aber erwiesen sich seine stehenden Referate in den politischen, von aller Welt gelesenen Zeitungen: in der »Wiener Zeitung« (1848 und 1849), in der »Presse« (seit 1855) und besonders in der »Neuen freien Presse« (seit 1864). Das letztgenannte grosse Blatt zählt ihn noch gegenwärtig zu seinen geistvollsten Hauptmitarbeitern, dessen Stimme niemals ungehört verhallt. Einen bleibenden literarischen Namen erwarb sich H. durch sein epochemachendes Buch: »Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst« (Leipzig, 1854; 2. Aufl. 1858; 3. Aufl. 1865; 4. Aufl. 1873). Diese Schrift hat durch ihre philosophisch klare Form, vorzügliche Ausführung und die Tendenz, das Unberechtigte in der Tonkunst in seine natürlichen Grenzen einzudämmen, überaus anregend gewirkt und die Musiker dahin geführt, tiefer über das Wesen ihrer Kunst nachzudenken. Die nothwendig gewordene vierte Auflage, ein bei musikwissenschaftlichen Publicationen seltenes Ereigniss, beweist an und für sich schon, dass das Aufsehen, welches das vortreffliche Buch von vornherein erregte, sich trotz vieler Anfeindungen, besonders von Seiten der neudeutschen Musikrichtung her, zu einem dauernden Erfolge gestaltet hat. Eine nicht minder gründliche, verdienstliche und sowohl vom specifisch musikalischen, als vom allgemeinen culturhistorischen Standpunkte aus höchst wichtige Arbeit ist H.'s »Geschichte des Wiener Concertwesens« (Wien, 1869), die auf jeder Seite den ausdauernden Fleiss und die reiche Erfahrung des Verfassers offenbart.

Im J. 1856 habilitirte sich H. als Privatdocent »für Aesthetik und Geschichte der Tonkunst« an der Wiener Universität, 1861 ward er zum ausserordentlichen, 1870 zum ordentlichen Professor an derselben ernannt, und es ist so durch H. zum ersten Male die höhere wissenschaftliche Behandlung der Musik an einer deutschen Universität ins Leben getreten. In den Jahren 1859, 1860 und 1863 hielt H. jedesmal einen Cyclus öffentlicher Vorlesungen für Herren und Damen über »Geschichte der Musik«. Bei diesen sowohl wie bei seinen Universitätsvorträgen führte er als der Erste consequent die Methode durch, die Vorträge durchgehends durch Aufführung practischer Beispiele (am Clavier oder durch Sänger) zu erläutern, ein bemerkenswerther Fortschritt gegenüber der bisher üblichen trocken-theoretischen Musiklehre. Im Winter 1860 wurde H. zum artistischen Beirathe des Hofopertheaters in Wien ernannt, legte diese Stelle aber wegen Zerwürfnisse mit dem Direktor Salvi. »neben dem für das Interesse der wahren Kunst zu wirken er sich ausser Stande fühlte«, bald nieder. 1867 als Juror für die musikalische Abtheilung der Pariser Welt-Ausstellung erwählt, erwarb er sich allseitig grosse Anerkennung und wusste namentlich das Interesse der österreichischen Instrumentenbauer so thatkräftig zu wahren, dass ihm von den Letzteren nach dem Schlusse der Ausstellung eine prachtvoll ausgestattete Dankadresse überreicht wurde.

Dasselbe Amt wurde ihm auch 1872 in der Fachcommission der Wiener Welt-Ausstellung übertragen und von ihm mit gleicher Umsicht und Sorgfalt gehandhabt.

Hansmann, Ferdinand, vortrefflicher Violoncello-Virtuose, geboren am 1. Aug. 1764 zu Potsdam, war auf seinem Instrumente ein Schüler von J. P. Duport und fand in Folge dessen 1784 Anstellung in der Kapelle des Prinzen von Preussen und nach dessen Thronbesteigung in der königl. Kapelle. Als Violoncellist durch seinen grossen markigen Ton besonders ausgezeichnet, war er auch als Lehrer sowie als Mensch in seiner Zeit hochgeschätzt. Nachdem er sich im J. 1828 hatte pensioniren lassen, starb er am 26. Decbr. 1843 zu Berlin.

Hansmann, Otto Friedrich Gustav, deutscher Tonkünstler, geb. zu Berlin am 30. Mai 1769 als der Sohn des Cantors der Louisenkirche Georg Benjamin Otto H., wurde 1791 Inspektor der Choristen der königl. italienischen Oper zu Berlin und später Chordirektor. Ausserdem wirkte er seit 1796 als Organistenadjunkt und seit 1798 als wirklicher Organist an der Petrikerche, nachdem er schon vorher, um sein Einkommen zu vergrössern, auch eine Anstellung bei der Registratur des Berliner Magistrats angenommen hatte, welche ihn später in das Calculaturfach führte. Hier stieg er zum Geheimen expedirenden Secretair des Finanzministeriums und 1833 zum königl. Rechnungsrathe auf. Mit einem vom ihm 1804 errichteten Gesangsvereine trat er 1816 zuerst vor die Oeffentlichkeit und erhielt für die Aufführungen desselben die Dom-, weiterhin die Garnisonkirche eingeräumt. Als dieser Verein am 28. Octbr. 1829 sein silbernes Jubiläum feierte, wurde H. zum Ehrenbürger der Stadt Berlin ernannt. Sein vornehmstes, aber nicht unbeanstandet gebliebenes Verdienst ist es, dass er einen wahrhaften Cultus der Graun'schen Passionscantate »Der Tod Jesu« in Berlin ins Leben gerufen hat, welches Werk bis 1873 an jedem Gründonnerstage durch den H.'schen Verein, für dessen Fortbestand sein Sohn, der am 21. Aug. 1873 als Geheimer Rechnungsrath im Finanzministerium gestorbene Karl Eduard H., und dessen Schwager, der Musikdirektor und Professor Jul. Schneider sorgten, zur Aufführung gelangte. H. selbst starb am 4. Mai 1836 an einem Lungenschlage zu Berlin, nachdem er noch kurz zuvor, am 30. April, der Vorführung seines Lieblingswerkes beigewohnt hatte. Von seinen Compositionen ist keine gedruckt worden. — Eine Tochter von ihm, Gesangschülerin Tombolini's, ist 1813 als Frau Schubert in Kirchenconcerten aufgetreten.

Hanssens, Charles Louis Joseph, zur Unterscheidung von dem Nachfolgenden auch H. der ältere genannt, stammte aus einer in Belgien schon lange rühmlichst bekannten Musikerfamilie und war am 4. Mai 1777 zu Gent geboren. Von Vauthier im Violinspiel und von Verheyen, dem Kapellmeister der Kathedrale, in der Harmonielehre unterrichtet, machte er in Paris bei Berton Compositionsstudien und vollendete bei seinem älteren Bruder Joseph H. und bei dem Violinisten Fémy seine Ausbildung. Hierauf fungirte er mehrere Jahre lang an holländischen Bühnen als Musikdirektor und kam 1825 mit einem ausgezeichneten Dirigentenrufe nach Brüssel, wo ihm 1827 die Direktion der königl. Privatkanpelle und ein Jahr später auch das Inspectorat an der Musikschule, aus der bald darauf das Conservatorium hervorging, übertragen wurde. Von 1831 an lebte er einige Jahre zurückgezogen, erhielt aber 1835 die königl. Dirigentenstelle wieder und wurde später sogar Mitdirektor des Theaters *de la Monnaie*. Es starb am 6. Mai 1852 zu Brüssel. Seine tüchtige Kunstbildung hat er auch als Kirchen- und Operncomponist bewährt. Man kennt von ihm Messen und viele Gelegenheitscantaten, sowie die Opern »Les dots«, »Le solitaire de Formentera«, »La parthie de trictrac« und »Alcibiades«.

Hanssens, Charles Louis, auch als der Jüngere bezeichnet, zählt nicht minder wie der Vorige zu den belgischen Musiknotabilitäten. Geboren zu

Gent am 10. Juli 1802, verlebte er seine Jugend in Holland und bildete sich meist durch Selbststudien zu einem tüchtigen Violoncellisten und Componisten aus, so dass er schon 1812 im Orchester des Nationaltheaters zu Amsterdam Anstellung fand und zehn Jahre später ebendasselbst Orchesterchef wurde. Dennoch begnügte er sich 1824 wieder mit einer Violoncellistenstelle im Theater zu Brüssel, freilich um schon nach sechs Monaten in Folge einer von ihm zum Benefiz der Griechen componirten Cantate zum zweiten Orchesterchef und 1827 zum Professor der Harmonielehre an der königl. Musikschule ernannt zu werden. Die Revolution von 1830 trieb ihn wieder nach Holland, von wo aus er 1834 als Solovioloncellist an das Theater Ventadour in Paris berufen, drei Monate später aber schon zweiter Dirigent und Componist dieses Theaters wurde. Der Bankerutt der Direktion im J. 1835 führte H. abermals nach Holland, wo er im Haag die Musikdirektion der französischen Oper übernahm. Ein Jahr später war er wieder in Paris, fand jedoch keine Anstellung und ging 1837, von Noth bedrängt, nach Brüssel. Dort führte er sich mit einem Requiem seiner Composition glänzend ein und wurde zum Professor am Conservatorium ernannt, später in die Akademie der Künste gewählt und endlich als königl. Kapellmeister der Oper angestellt. Von Auszeichnungen überhäuft, starb er am 17. April 1871 zu Brüssel. Man kennt von ihm Messen, Cantaten, Sinfonien, 10 Balletpartituren, zwei nicht zur Aufführung gelangte Opern und Concerte für Violine, Violoncello und für Clarinette. Fétis rühmt von H., dass er, ehrenhaft und tüchtig in seinem Streben, der Mode nie Concessionen gemacht habe und so unbekümmert um den Beifall der Menge gewesen sei, dass er kein Werk seiner Composition habe drucken lassen.

Haranc, Louis André, französischer Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren 1738 zu Paris, soll schon in seinem 6. Jahre die schwersten Sonaten von Tartini fertig gespielt haben. Von 1758 bis 1761 war er auf Reisen in Italien, wurde, nach Paris zurückgekehrt, 1770 in der königl. Kapelle als erster Violinist angestellt und 1775 zum Direktor der Privatconcerte der Königin ernannt. Durch die französische Revolution um diese Aemter gebracht, musste er 1790 als Violinist an das Theater Montansier gehen. Er starb 1805 zu Paris. Von seinen Compositionen sind Violin-Sonaten mit Bassbegleitung und Violinduette im Druck erschienen.

Haravi ist der Gattungsname für mexikanische lyrische Gesänge; jeder einzelne erhielt, je nach seiner Nutzenanwendung, noch einen besonderen Namen.

2.

Harbordt, Johann Gottfried, deutscher Flötist, der zu Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts in Braunschweig lebte, gab daselbst einige seiner Compositionen heraus, nämlich: Elf Variationen über Bornhard's Lied »Ich lobe mir den frischen Quell« (1796); zwei Hefte, enthaltend je *III Duos très faciles pour 2 Flûtes* als op. 2 (1796) und drei gleiche Duos als op. 16 (1799).

†

Hard, Johann Daniel, deutscher Virtuose auf der Violdagamba, geboren am 8. Mai 1696 zu Frankfurt a. M., war zuerst Kämmerer und Gambist am Hofe des Königs Stanislaus zu Zweibrücken, dann vier Jahre lang Kammermusiker des Bischofs von Würzburg und endlich 1725 in der württembergischen Hofkapelle, in welcher ihn Herzog Karl Alexander zum Concertmeister und Herzog Karl Eugen zum Kapellmeister ernannte. Er starb um 1770 zu Stuttgart.

Harder, August, allbeliebter deutscher Gesangcomponist, geboren 1774 zu Schönerstädt bei Leisnig in Sachsen, erhielt von seinem Vater, einem Schulmeister, den ersten wissenschaftlichen und musikalischen Unterricht. Um Theologie zu studiren, besuchte er das Gymnasium zu Dresden und die Universität in Leipzig. Hier kam er als Musiklehrer und Componist in Flor und gab deshalb um 1800 die Theologie ganz auf. Seine gegen 50 Hefte betragenden Lieder und Gesänge machten enormes Glück; einige Nummern derselben

haben sich bis heute beliebt erhalten und befinden sich in den Erk'schen Liedersammlungen. Als Leipzig am 19. Octbr. 1813 erobert wurde, lag H. am Nervenfieber darnieder; die mit diesem Ereigniss verbundene Aufregung beschleunigte seinen Tod, der zehn Tage darauf, am 29. Octbr. erfolgte.

Hardig, s. Hartig.

Hardouin, Henri, französischer Geistlicher und Kirchencomponist, geboren 1724 zu Grandpré als der Sohn eines Hufschmieds, erhielt seine erste musikalische Bildung als Chorknabe an der Kathedrale zu Rheims, wo er auch nach seiner Priesterweihe Kapellmeister und Canonicus wurde. Er starb am 13. Aug. 1808 zu Grandpré und hinterliess mehr als 40 Messen und erstaunlich viele andere Kirchenwerke im Manuscript, die sich sämmtlich durch wackere Arbeit auszeichnen. Auch ein Lehrbuch des liturgischen Gesanges für die Diocese Rheims hat er (Rheims, 1762) herausgegeben, welches mehrere Auflagen erlebte.

Hardt, Hermann von der, deutscher Gelehrter, geboren zu Molle in Westphalen am 15. Novbr. 1660 und vor seinem Tode, der am 28. Febr. 1746 erfolgte, Professor der morgenländischen Sprachen zu Helmstädt, war einer jener Vielschreiber, die zwar Bewunderung von ihren Zeitgenossen, doch nicht von der Nachwelt erhalten haben. Unter seinen unzähligen Schriften befindet sich auch eine musikalischen Inhalts, nämlich »*Arion Citharoedus*« (Helmstädt, 1719).

Hardy, ein zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu London lebender Violoncellist, veröffentlichte daselbst um 1800: »*Violoncello preceptor with scales for fingering in the various keys.*« — Ein französischer Oberst gleichen Namens, der als Tonkünstler und Maler ein bemerkenswerthes Talent besass, fiel 1856 im Krimkriege. Man kennt von ihm u. A. zwei Opern, von denen die eine: »*Les filles d'honneur de la reine*« 1854 zu Algier mit Beifall zur Aufführung gelangt war.

Harenberg, Johann Christoph, deutscher Gelehrter, geboren am 28. April 1696 zu Langenholzen bei Hildesheim, war der Sohn eines armen Bauern und erhielt vom Ortsschullehrer guten Clavier- und Orgelunterricht, der ihn befähigte, als er die Gelehrtenschule in Hildesheim und die Universität in Göttingen besuchte, selbst auch Musiklectionen zu ertheilen. Nachgehends wurde er Professor am Carolinum zu Braunschweig und starb als Probst des St. Lorenzstifts zu Schöningen, am 12. Novbr. 1774. Die Ergebnisse seiner tiefen und scharfsinnigen Forschungen über die alte, namentlich hebräische Musik befinden sich in folgenden seiner Abhandlungen: »*Veri divinique natales circumcissionis judaici, templi Salomonei, musices Davidicae in sacris et baptismi Christianorum*« (Helmstädt, 1720) und »*Commentatio de re musica vetustissima, ad illustrandum scriptores sacros et exteros accommodata*« (im 9. Stück der Leipz. gelehrten Ztg. von 1753). Ferner hat man von ihm einen vortrefflichen Aufsatz: »*Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Musik im 11. Jahrhundert*« (im 50. Stück der Braunschweig. Anzeigen von 1748, pag. 1001 ff.) und endlich auch in denselben Anzeigen von 1747, 60. Stück, einen Artikel, in welchem er darthut, dass der im 2. Buche Samuelis 1, 18 erwähnte Bogen kein Streit-, sondern ein musikalischer Bogen gewesen sei.

Harfe (ital. *arpa*, franz. *harpe*) ist der Name eines Saiteninstruments, der nach Einigen vom griechischen ἀρπη, Sichel, nach Anderen von ἀράζω, ich reisse, abgeleitet sein soll. Weit älter jedoch als dieser im Abendlande gebräuchliche Name und dessen Entstehung aus dem Griechischen ist dies Instrument selbst. Es ist, wenn man nach seiner Gestaltung urtheilen darf, ein ursprünglich im assyrischen sowohl wie im ägyptischen Musikkreise je selbstständig erfundenes Tonwerkzeug, das im chinesischen und indischen durch anderweitige früher oder gleichzeitig erfundene Saiteninstrumente, die dem Geiste der dort herrschenden Tonkunst entsprachen, unnöthig erscheinen musste, wenn es selbst diesen Völkern bekannt würde. In Assyrien (s. assyrische Musik

und die dazu gehörige Abbildung) erfreute sich jedoch dies Tonwerkzeug einer besonders sorgsamten Pflege. Zur Regulirung des Gesanges in grosser Menge fast bei allen grösseren pomphaften Aufzügen in Gebrauch, erhielt es seine diesem Zwecke entsprechende Gestaltung. Man baute die dort gebräuchlichen H.n in sehr verschiedenen Grössen und gab denselben wahrscheinlich den Namen Magadis (s. d.). Nach einer Auslassung Anakreon's, geboren 530 v. Chr. zu Teos in Kleinasien, die in einem Bruchstück des Athenäus angeführt wird, die früheste diesbezügliche Quelle, ist dies wenigstens zu vermuthen. Der Resonanzboden der Magadis befand sich, wenn das Instrument gespielt wurde, oberhalb der Saiten und der Stock, an welchem durch verschiebbare Wülste, wie dies noch heute im Morgenlande üblich ist, die Saiten gestimmt wurden, hatte eine von den Hüften ab horizontale Lage. Ein Trageriemen, über die Schulter zu legen, dessen Enden an dem Resonanzboden und dem Stocke befestigt waren, bewirkte die feste Stellung des Instruments vor dem Oberkörper des Spielers ohne Anwendung der Hände, welche somit frei zum Reissen der Saiten bei jeder Körperbewegung demselben zu Gebote standen.

Wie nach den im Artikel assyrische Musik angestellten Betrachtungen wahrscheinlich, kannte man in Assyrien nur Metallsaiten im Bezug (s. d.) der Magadis. Viele der arischen Völker, die in ihren Wanderungen dies Kulturvolk mehr oder weniger berühren mussten, scheinen von dieser H. Kenntniss genommen zu haben und sie in mehr unausgebildeter Art, oder ihrer Verwendung derselben angemessen modificirt, gepflegt zu haben. Für diese Annahme spricht wenigstens die meist bei diesen Völkern in Anwendung gewesene Saitenart, Metallsaiten. S. Germanen und Kelten. Natürlich ist eine Einwirkung von griechischer und römischer Seite her, wo die H. mehr der ägyptischen ähnlich gestaltet und bespannt war, nicht ausgeschlossen. Die Aegyptier nämlich hatten ebenfalls die H. schon in frühester Zeit in den verschiedensten Grössen und Gestaltungen in Gebrauch (s. ägyptische Musik, besonders die Abbildung daselbst), und wahrscheinlich haben sie alle die Tonwerkzeuge, wenn man nach den Angaben Rosellini's in seinem Werke »I Monumenti dell' Egittot. t. III p. 23 und Tafel XCV Fig. 2 und 5 schliesst: Buni geheissen. Von der Magadis unterschied sich die Buni durch die Lage des Resonanzbodens zu den Saiten beim Gebrauch, die Grösse, die der gewünschten Tonstärke wegen entstanden zu sein scheint, den Bezug, der aus Darmsaiten bestand und dem Stimmungsapparate, der Wirbel (s. d.) zeigt.

Das zeitweise in beiden vorerwähnten Musikkreisen gelebt habende Volk der Hebräer, das in seinem Cultus der Musik eine so hervorragende Stellung einräumte, pflegte vor allen Instrumenten die H. in vielerlei Gestalt als Führerin des Gesanges, die sie mit dem Gattungsnamen Neginä (s. d.), נגינה, bezeichneten, wenn man den Untersuchungen Fétis' in seiner »Histoire de la Musique« Tome I p. 391 folgt, welche im Bezug und in der Bauart denen in jenem Musikkreise verwandt waren. Einzig neu scheint bei den Hebräern die harfenartige Behandlung der citherartig gebauten Tonwerkzeuge, wenn die früheren Ansichten, denen die Abbildungen des Psalters (s. d.) und Kinnor's (s. d.) in Forkel's Geschichte der Musik, Theil I, Tafel II No. 28 und 29 zu verdanken, nicht Irrthümer sind. Neuere Forschungen scheinen diese älteren Ansichten nicht bestätigen zu können, wie die Specialartikel nachweisen. Da über die antiken Tonwerkzeuge oft nur nach einzelnen Aussprüchen älterer Schriftsteller Schlüsse in Bezug auf die Gestaltung derselben zu machen sind und diese je nach dem Denken und Wissen der Forscher bis heute noch sehr auseinandergehen: so durfte diese ältere Anschauung hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Die bildlichen Nachrichten, welche von den frühesten H. Kunde geben, stammen in Assyrien ungefähr aus der Zeit 1000 v. Chr. und in Aegypten 2000 v. Chr. Dieselben findet man in sehr grosser Zahl und sie zeigen,

besonders die ägyptischen, eine Eleganz und Ausbildung, welche andeutet, dass man mindestens Jahrhunderte lang schon an der Vervollkommnung derselben gearbeitet haben muss. Man sehe nur die Abbildungen im Berliner ägyptischen Museum, die vier Bilder in G. W. Fink's »erster Wanderung der ältesten Tonkunst« und v. Driberg's Wörterbuch der griechischen Musik, und die oberflächlichste Betrachtung derselben wird Jedem lehren, wie sehr die H. im ganzen Alterthum eins der höchstgeachtetsten und gepflegtesten Tonwerkzeuge in diesen Musikkreisen gewesen sein muss. Ja, dass dies überhaupt überall stattfand, lässt sich ausser nach dem Pomp, welchen man hier mit den H.n trieb, auch daraus entnehmen, dass die H. selbst bei den barbarischen Völkern in jener Zeit in Ansehen stand, wovon die Gesetzgebung derselben vielfach sichere Kunde giebt. So durfte man z. B. in Irland und England dem Schuldner Alles nehmen, nur die H. war und blieb bei hoher Strafe unantastbar, und bei den Franken fühlte die ganze Schwere des Gesetzes derjenige, welcher einen H.nspieler an der Hand verletzte. Wenn aber in Ländern die Gesetzgebung von diesem Musikinstrumente schon so hervorragend Notiz nahm, wo diese Tonwerkzeuge nach unserem Wissen sich lange nicht einer solchen Ausbildung erfreuten, wie in Assyrien und Aegypten, um wie viel mehr wird man in Aegypten diese Instrumente hoch gehalten haben. Dass sich die H. im Abendlande nicht einer so grossen Ausbildung erfreute, wie im Morgenlande, lässt sich zwar nicht nach monumentalen Darstellungen beurtheilen, da eben solche fast gar nicht vorhanden sind, jedoch die geringe Kunde aus Sagen und Berichten fremder Schriftsteller berechtigen zu diesem Ausspruche. Das Wenige, was über die Beschaffenheit und Bauart der occidentalen antiken H.n bekannt ist, bieten die Specialartikel, weshalb nunmehr auf die mehr modernen occidentalen H.n Rücksicht genommen werden darf.

Spitz-, Draht-, Flügel- oder Zwitscherharfe, *Arpanetta* (ital.), nennt man eine alte abendländische H.nart, die wahrscheinlich aus einer hebräischen entstanden ist und den Uebergang von jener antiken zur modernen H. bildet. Diese H. könnte man eine zitherartige nennen, denn sie hat mit der Zither (s. d.) gemein, dass die Saiten über dem Resonanzboden ausgespannt sind und mit den Fingernägeln oder einem plektrumartigen Instrument tönend erregt werden. Der Schallkasten hat zwei Resonanzböden von gleicher Gestalt, nämlich der eines rechtwinklichen Dreiecks, dessen längster Schenkel beinahe 1 Meter und dessen kleinerer Schenkel etwa halb so lang ist. Die Dicke des Kastens, dessen grössere Flächen die beiden Resonanzböden bilden, ist überall gleich gross. Auf beiden Seiten des Schallkastens über den Resonanzböden befinden sich zusammen 49 Drahtsaiten, ebensoviel verschiedene Klänge zu geben bestimmt, und zwar sind die tiefer klingenden von diesen aus Messing und die Discantsaiten aus Stahl. Der Spieler setzt beim Gebrauch dies Instrument mit der Seite, die den kürzeren Schenkel des Dreiecks bildet, so auf einen Tisch, dass die Seite des grösseren Schenkels seiner Brust zu- und die der Hypothenuse derselben abgewandt ist. Die Saiten stehen dann perpendicular und werden, wie erwähnt, die an einer Seite des Schallkastens befindlichen mit den Fingern, welche mit einem mit einer Spitze versehenen Fingerhute bewaffnet sind, behandelt, und zwar je eine Bezugsseite mit den Fingern nur einer Hand. Dies Instrument, ursprünglich gewiss nur zur Leitung des Gesanges angewandt, ist jetzt längst aus dem Bereich der abendländischen Tonwerkzeuge geschwunden, da bei dem geänderten Zeitbedürfniss für Melodieführung dasselbe nicht mehr genügte und zu Harmoniegaben bereits viel bessere ähnliche Instrumente erfunden sind.

Dieser ähnlich und wahrscheinlich nicht länger in Gebrauch gewesen, ist die sogenannte irische H., von der die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung des Jahres 1826 in ihrer 39. Nummer eine Abbildung giebt. Sie unterschied sich von der vorhererwähnten nur dadurch, dass sie einen doppelchörigen Bezug von 28 bis 30 Saiten besass, und darnach ein Tonreich von

14 bis 15 Klängen umfasste. Die älteste irische H. soll, so behauptet die Sage, nur vier Klänge gegeben haben. Von der alten irländischen H. überhaupt finden sich noch zwei Exemplare vor; das eine wurde 1460 von einer Lady des Hauses Lamont aus Argyleshire nach dem Hause von Lude in den Hochlanden von Perth gebracht, und soll sich dort noch heute befinden. Es soll ungefähr die Höhe eines Meters haben und 30 Saiten im Bezuge geführt haben. Die andere H. wird in demselben Hause aufbewahrt und soll von der Königin Maria einer Miss Beatrix Gardyn geschenkt worden sein. Dieselbe hat nicht ganz die Höhe der vorigen und konnte nur mit 28 Saiten bezogen werden. Auch die irländische H. scheint bis zu ihrem Verschwinden hauptsächlich zur Führung des Gesanges dienlich gewesen zu sein, jedoch schon zu harmonischen Gaben Verwendung gefunden zu haben. Das Festhalten jedoch der Barden an dem Ueberkommenen, wie die allmälige Verbreitung anderer H.n, scheint endlich das gänzliche Verschwinden dieser Species befördert zu haben. Wie sehr diese H. mit der vorherigen verwandt ist, ergibt die Beschreibung W. Schneider's in seiner »historisch-technischen Beschreibung der musikalischen Instrumente« vom J. 1834 S. 96, wo er letztere beschreibt und derselben den Namen der ersteren beilegt.

Diesen beiden H.narten scheint, durch den abendländisch sich entwickelnden Musikgeist bedingt, die sogenannte Doppelharfe, italienisch *Arpa doppia* genannt, auch Davidsharfe geheissen, des späteren Mittelalters entsprossen zu sein. Leider kann man sich von dieser H. keine klare Vorstellung machen, indem alle Beschreibungen so abgefasst sind, dass sie der Fantasie weiten Spielraum lassen. Hoffentlich dürfte es noch einmal gelingen, auch diese Wissenslücke zu füllen. »Diese H. ist, wie es in einer jener Beschreibungen heisst, mit Stahl- und Darmsaiten bezogen, hat zwei Resonanzböden, deren einer ganz durchgeht und den Haupttheil der H. ausmacht; der andere geht nur etwas über die Hälfte des Instruments. Man setzt sie vor sich, dass der Resonanzboden nach aussen hin steht. An der rechten Seite oben ist für die rechte Hand eine Cymbal von Stahlsaiten angebracht. Der Umfang derselben ist von c^1 bis f^3 , der Umfang der Darmsaiten rechter Hand von d bis c^2 , und linker Hand ebenfalls der Darmsaiten von B_1 bis b^1 , aber nur einchörig bezogen. Sie ist zum Accompagniren sehr geschickt.«

Die zitherartigen H.'n, wahrscheinlich dem hebräischen Musikkreise entsprossen und durch die Phönicier bis in die weitesten Regionen hin bekannt geworden, fanden mit letztgenannter H.nart weit von der Heimath, im fernen Abendlande, erst ihren Abschluss in der Ausbildung. Der Hauch des abendländischen Kunstgeistes, nachdem er vergebens sich durch Umformungen des uralten Instrumentes dasselbe dienstbar zu machen versucht hatte, verwehte die letzte Frucht an diesem Kunstbaume, so dass, wie oben angedeutet, nicht allein die letztgenannte H.nart sich gänzlich aus dem Kunstgebrauch wie dem Völkerleben des Abendlandes verlor, sondern mit derselben auch überhaupt diese Gattung von Tonwerkzeugen aus dem Tonleben aller Völker verschwand.

Dies Verschwinden beförderte vor allen Dingen die immer grössere Ausbreitung der abendländischen H., welche, unter dem Namen grosse Davidsharfe bekannt, der ägyptischen ähnlich gebaut war. Die abendländische H. unterscheidet sich von der vollendetsten ägyptischen fast nur durch das Vorhandensein des sogenannten Vorderholzes, auch wohl Baronstange genannt. Eine kurze Betrachtung über die Urform und die Ausbildung der ägyptischen H., sowie über die wahrscheinliche Urform und Entwicklung der abendländischen, mag, da dieselbe noch sonst manches Merkwürdige bietet, hier eine Stelle finden. Blickt man noch einmal zurück auf die Urform, Ausbildung und vollendetste Gestaltung der ägyptischen H., so bemerkt man zuletzt, dass ausser einer zeitentsprechenden, nach Anwendung und Gestalt vielfachen, höchstgesteigerten Ausbildung derselben, neben der vollkommensten Form derselben in Volkshänden dieselbe noch in der Urform fortlebte. Ja, nicht allein, als

die vollendetste H. längst unter die Wogen des politischen Völkerlebens begraben worden war, wucherte sie in der Urform dort, wo nur noch ein Fünkchen des Geistes antiker Kunst glühte, im Leben üppig fort, sondern sie erfreute sich weit von ihrer Urstätte im fremden Lande auch noch in jüngerer Zeit einer neuen Ausbildung, die wie ein Wurzeltrieb eines längst verwesteten Baumes uns entgegenragt.

Die fast im ganzen Morgenlande, Aethiopien und den Negerlanden gepflegte Rabábe (s. d.) nämlich, die daselbst in den Händen der niedrigsten Musiker sich befindet, hat noch heute dieselbe Konstruktion, wie vor 4000 Jahren und früher die ägyptische H. Dies beweisen die im Londoner Museum befindlichen Reste altägyptischer Tonwerkzeuge, welche M. Salt in einem Grabe Oberägyptens fand. Diese Reste, dem Gestell einer Rabábe wie ein Ei dem andern ähnlich, haben das Besondere, dass sie drei, vier oder fünf Wirbel besitzen, während die Rabábe Wülste nur für mindestens fünf Saiten hat. Zuerst erwähnte die Rabábe Capitain Speke, der im J. 1861 zu Karage auf seiner Reise nach den Quellen des Nils auf dieselbe aufmerksam wurde. Nach dieser Zeit hat fast jeder Orientreisende dieselbe häufig gesehen und sich wo möglich ein Exemplar mitgebracht. Auch Professor Lepsius in Berlin besitzt eine Rabábe. Dieselbe ist aus einem Stücke Holz geformt und einer grossen löffelartig gearbeiteten Schaufel mit krummem, der innern Schaufelfläche zugeneigtem Stiele nicht unähnlich, dessen grösste Ausdehnung ungefähr einen Meter beträgt. Die Schaufel zeigt sich dem Stiele zugewandt, kesselartig ausgehöhlt und aussen wie der Resonanzkasten der abendländischen Laute (s. d.) geformt. Ueber der kesselartigen Oeffnung wurde ein Fell gespannt, über das, unmittelbar von dem vom Kessel ausgehenden Stiele ab, den Durchmesser des Kessels entlang, befindet sich im festen Zusammenhange mit dem Membran eine Holzleiste. Diese diente als Saitenhalter und zur Uebertragung der Tonschwingungen auf das als Resonanzfläche dienende Membran. Zu beiden Seiten dieser Leiste befinden sich, kreisförmig geordnet, mehre kleine Löcher durch das Membran, Schalllöcher. Das Ende des Stiels besitzt verschiedene Vertiefungen, gewöhnlich fünf, in denen Wülste sich bewegen, mittelst welcher die Darmsaiten um den Stiel gewickelt und gespannt werden. In der Jetztzeit wird dies Instrument noch wie ursprünglich zur Regulirung des Gesanges gebraucht, nur findet man gegenwärtig noch ausserdem, dass es oft im Vereine mit einer oder mehreren schwach-tönenden Trommeln geschieht.

Vergleicht man mit dieser Urform der H. alle auf ägyptischen Bildern sich vorfindende H.n, so bemerkt man, wie mehr oder weniger, aber stets, dieser kesselartige Resonanzkasten bei allen diesen Tonwerkzeugen hervortritt. Wenn dieser kesselartige Schallkasten in dem sich allmählig erst verengenden Stielanhange eine Verlängerung erhielt, welche Form in der im Gehen gebrauchten auf der Schulter zu tragenden H. eine allgemein fast gleiche Bildung zeigte, wenn selbst mit der Zeit dieser Stielansatz die Gestalt eines vierseitigen Kastens annahm und an dessen schmalerem Ende erst diesem eine Wirbelstange winklich fest eingesetzt wurde, so findet man doch bei allen, besonders den grössten, ägyptischen H.n am weiteren Ende des eckigen Schallkastens stets eine mit den reichsten Schnitzwerken und Verzierungen geschmückte kesselartige Erweiterung, die an die Wurzelform der H. erinnert. Dass bei der Anfertigung des Grundgestells dieser H.n stets die grösste Festigkeit desselben angestrebt werden musste, wird man selbstredend finden, indem man, die Urform erweiternd, die Einzeltheile derselben vergrösserte und umbildete, jedoch nicht in Erwägung zog, dass durch Dreiecksgestaltung des Gestells selbst bei geringerer Sorgfalt dennoch eine grössere Dauerhaftigkeit zu erreichen möglich war. Nachdem man Jahrtausende die H. ohne Vorderholz zu bauen und zu schauen gewohnt war, und die so gebauten H.n stark genug waren, der Saitenspannung dauernd zu trotzen, schloss man nach dieser Seite hin die Vervollkommnung dieses Tonwerkzeugs ab.

Alle jene Prachtbauten, wie erwähnt, überdauerte diese H. in ihrer Form, ja sie gewann selbst für sich noch neue Verehrer und Verbesserer. So findet man, wo sich der chinesische und indische Musikkreis berühren, mit der Ausbreitung des Islams dort dieselbe nicht allein vor — während in beiden Musikkreisen in deren Blüthezeit, wie noch heute, diese H. verschmäh't ist — sondern sie sogar in einer edleren Form und stärker besaitet, eingebürgert. Dort, vorzüglich im Königreich Ava, führt dies Tonwerkzeug den Namen Sum (s. d.) und hat einen Bezug von dreizehn Drahtsaiten. In Assyrien, wo man hauptsächlich bei pomphaften Aufzügen H.n in Anwendung brachte, befeelsigte man sich, ausser den H.n noch andere Tonwerkzeuge zu schaffen, die im Gehen leicht behandelt werden konnten und die man der Lyra (s. d.), deren Saiten in einem vier- oder dreiseitigen Rahmen ausgespannt wurden, der ganz oder theilweise Schallkasten war, nachbildete; jede Variante sah man wohl als eine besondere Instrumentgattung an. Auch die leichteste Bauart eines solchen Rahmens verlieh diesen Tonwerkzeugen eine Dauerhaftigkeit, welche anders schwer zu erreichen war. Diese Tonwerkzeuge sind von den semitischen Völkern und besonders von den Griechen, von denen sie oft wieder eigene Namen, wie Psalter (s. d.), Trigonon (s. d.), Sambuke (s. d.) u. A. erhielten, gepflegt worden.

Die bei den Assyrern und Griechen vorbeiziehenden Arier fanden sicherlich gerade diese Tonwerkzeuge am geeignetsten zum Gebrauch in ihrem Wanderleben, weil man ohne grosse Kunst dieselben nachbilden konnte und sie bei den stets im Wanderleben geringer werdenden Musikansprüchen den jeweiligen Kunstbedürfnissen zu genügen vermochten. Erst nachdem im fernen Westen das Meer den Menschenströmen ein Halt gebot und das Stauen der Massen gesellschaftliches Wohlbehagen und gesteigerte Kunstgenüsse forderte, vergrösserten sich diese Tonwerkzeuge und unterlagen, ausser einer geringen Beeinflussung von Griechenland aus (s. Harpinella), einer den Verhältnissen entsprechenden eigenthümlichen Ausbildung. Man schuf allmählig mehrere Arten dieser Tonwerkzeuge, die leicht transportabel waren, solche, die im Arm getragen werden konnten und solche, die gestellt werden mussten, wenn ihr Klang in höchster Fülle sich erzeugen sollte.

Diese Musikinstrumente, stets in den Händen der Musikkundigsten, Priester und Weisen der europäischen Volksstämme, erhielten in der Zeit der Völkerwanderung wahrscheinlich annähernd gleiche Bauart und mit dem Einzug des Christenthums allmählig den Namen H. Das grösste derselben scheint sehr früh, entsprossen dem frommen Sinne der ersten Christen, zum Andenken an den Sänger und Heldenkönig der Hebräer, der wahrscheinlich das Kinnor (s. d.) gespielt hat, welches, wenn es eine Baronstange gehabt, unserer gewöhnlichen H. am ähnlichsten ausgesehen hätte: Davidsharfe genannt worden zu sein. Die ersten H.n dieses Namens, von denen Nachricht vorhanden, sind wohl die Alfred's des Grossen, Königs von England, geboren 849, und Karl's des Kahlen, 843. Dieselben waren jedoch der heutigen Davidsharfe vielleicht noch sehr unähnlich, da anzunehmen ist, dass erst mit dem 16. Jahrhundert allgemein eine ganz gleiche Form derselben sich verbreitete, an der später, im 18. Jahrhundert, dann in regster Weise Verbesserung auf Verbesserung vorgenommen wurde.

An dieser allgemein gleichen Form fiel vor Allem die dreieckige Gestalt in die Augen, die aus dem Schallkasten oder Körper, dem Hals oder Wirbelholze und der Vorder- oder Baronstange gebildet wurde. Der Schallkasten, vierkantig und nach unten hin breiter und tiefer werdend, wird aus drei Ahornbrettern und einer Platte von Fichtenholz, dem Sangboden, gebildet. Der Sangboden ist mit zwei runden, verzierten Löchern, Schalllöchern, versehen, welche der Aussenluft Zusammenhang mit der Luft in dem Körper gewähren. In der Mitte des Sangbodens ist eine schmale Leiste von oben bis unten aufgeleimt, in welcher sich der Reihe nach Löcher befinden. Diese Löcher sind

dazu bestimmt, die in einem Knoten abschliessenden Saitenenden aufzunehmen, deren Festhalten in der Leiste durch ein hölzernes Stöppelchen, Patrone (s. d.) genannt, bewirkt wird. Der Schallkasten erhält in neuerer Zeit eine kleine Aussenbiegung des stärksten Theils. Vom oberen Ende des Schallkastens aus, demselben fest eingefügt, geht fast rechtwinklich der Hals oder das Wirbelholz ab, das in neuerer Zeit an dem dem Schallkasten abgewandten Ende etwas gewunden nach Aussen gebogen ist. In dem Halse stecken eiserne Wirbel, welche an dem einen Ende rund sind und Löcher haben, durch die andern Saitenenden gezogen werden. Das andere Ende des Wirbels ist vierkantig und passt in einen Schlüssel, durch dessen Hilfe das Instrument bezogen und gestimmt wird. Damit aber der Hals auch der bedeutenden Spannung der Saiten genügenden Widerstand zu verleihen vermag und sich nicht etwa herabsenkt oder abbricht, läuft zu dessen Unterstützung von dem äussersten Ende des Halses zu dem des Körpers eine hölzerne Stange, die zuweilen mehr oder weniger verziert ist. Beide Theile, Hals wie Vorderstange, sind massiv. Diese drei beschriebenen Theile bilden, wie gesagt, ein rechtwinkliches Dreieck, dessen längster Schenkel vom Schallkasten, dessen kürzerer vom Halse und dessen Hypothenuse von der Baronstange gebildet wird. Die Saiten der Davidsharfe gehen vom Schallkasten zum Halse, parallel mit dem Vorderholze.

Beim Gebrauch setzt man das etwa 1,2 Meter hohe Tonwerkzeug mit der breiten Seite des Schallkastens, woran sich gewöhnlich ein oder zwei hölzerne oder eiserne Spitzen befinden, so auf den Boden, dass die Saiten perpendicular stehen und die Theilenden, welche die Spitze des rechten Winkels bilden, die Brust berühren. Gewöhnlich wird dies Instrument im Sitzen gespielt, seltener im Stehen, stets jedoch behandelt die linke Hand die Bass- und die rechte die Discantsaiten. Der Bezug der Davidsharfe, erst wahrscheinlich nur den Klängen der Männerstimme entsprechend, hat sich mit dem Wachsen des in die Kunst gezogenen Tonreichs ebenfalls vergrössert, so dass er jetzt die diatonische Folge von C bis c^3 oder d^3 bietet. Die Einführung der Halbtöne in den abendländischen Kunstgebrauch liess die Davidsharfe unberührt. Um jedoch den Zeitansprüchen zu genügen, erfand man bei der Behandlung derselben einen eigenthümlichen Kunstgriff. Um nämlich Halbtöne zu erzeugen, drückte man mit dem Daumen der einen Hand an der Stelle der Saite, dem Halse zunächst, so dass dadurch die Saitenlänge um so viel verringert wurde und dieselbe einen um einen Halbton höheren Klang gab. Wollte man z. B. *fis* haben, so drückte man mit dem Daumen an die entsprechende Stelle der *f*-Saite. Weitgehende Modulationen aus *C-dur* oder Tonstücke in von dieser entfernteren Tonarten waren somit sehr schwer, ja oft gar nicht auszuführen, da jeder erhöhte Ton die Thätigkeit des Daumens der einen Hand in Anspruch nahm.

Um nun alle chromatischen Töne leicht und ohne Daumenhilfe andauernd hervorbringen zu können, kam man auf den Gedanken, zwischen den *c*- und *d*-, *f*- und *g*-, und *g*- und *a*-Saiten Haken (franz.: *crochets*) von Draht in den Hals zu schrauben, welche so gedreht werden konnten, dass sie sich statt des Daumens an die Saiten legten und in dieser Stellung nach Belieben verblieben. Tyroler sollen Ende des 17. Jahrhunderts statt der Haken drehbare Scheibchen mit Stiften bei der H. angebracht haben, durch welche die Saitenverkürzung rasch und präzise bewirkt werden konnte. Hierdurch war es möglich, die Töne *cis*, *des*, *dis*, *es*, *fis*, *ges*, *gis*, *b* und *aïs* je nach Belieben auch für längere Zeit als der H. eigene zu haben, wodurch Tonstücke in den *C-dur* zunächst verwandten Tonarten auszuführen, fast ebenso leicht wurde, als Musikstücke aus *C-dur* selbst. Später setzte man sogar zwischen allen Saiten, wo es irgend erforderlich sein konnte, solche Haken als Tonbildner. Diese Davidsharfe befindet sich in der Jetztzeit in jedem der erwähnten Entwicklungsstadien noch im Volksleben in Gebrauch und wird besonders von wan-

dernden Musikanten, meist Mädchen, als Erwerbszweig gepflegt. Besonders liefert Böhmen jährlich sehr viele solcher Harfenistinnen, die bis in entfernte Länder wandern.

Nicht unbemerkt darf es bleiben, dass man früher auch schon Wege gesucht hat, der H. einen möglichst starken Klang zu verleihen, was bei dem damals nur geringen Umfang des Tonreichs in der Kunst und der langsamen Sangweise für die Praxis zu erreichen auch möglich war. Man weiss wenigstens, dass 1605 Antonio Eustachio Luco, Kämmerer des Papstes Pius V., eine Anstrengung nach dieser Richtung hin machte. Derselbe erfand nämlich eine dreichörige H., die jedoch nicht dauernden Anklang gefunden zu haben scheint, da man nur zu bald nichts mehr von derselben hörte. In späterer Zeit, d. h. nach 1700, suchte man die Verbesserung der H. darin, dass man entweder die Anwendung von Häkchen bei derselben gänzlich zu umgehen trachtete, oder dieselben anders als bisher zu dirigiren sich bemühte. Alle diese Verbesserungen gingen in der Mehrzahl darauf hinaus, die Häkchen oder die Substitute dafür systematisch durch Züge zu regieren, welche mit den Füßen getreten wurden. Letzterer Eigenschaft halber gab man dieser H.gattung den Namen Pedalarfe. Der erste, welcher diesem Namen für seine Erfindung Eingang verschaffte und denselben für alle Nachfolger erdachte, war der geschickte Harfenist Hochbrucker in Donauwörth. Derselbe trat 1720 mit seiner verbesserten H. vor die Oeffentlichkeit. Er verlieh nämlich seinem Instrumente fünf Züge und fünf Tritte, die er mit den Füßen dirigirte. Um dies zu vermögen, baute er das Vorderholz inwendig hohl und legte die Züge, welche von den Basssaiten aus Häkchen dirigirten, in diese Höhlung. Die Züge, welche von den Discantsaiten aus Häkchen in Bewegung setzten, brachte er im Schallkasten an. Jeder Zug drehte alle gleichgestellten Häkchen, deren fünf in der Octave, nämlich zu der *c*-, *d*-, *f*-, *g*- und *a*-Saite waren, wenn der mit dem Zuge verbundene Tritt niedergedrückt wurde, an die entsprechenden Saiten, so dass alle gleichnamigen Klänge um einen Halbton höher ertönten. Die Häkchen liegen bei dieser H. so lange an der Saite, wie der Fuss den Tritt niederhält; wird der Fuss gehoben, so drücken hinter den Häkchen befindliche Federn dieselben von der Saite ab. Wir übergangen hier die vielfachen kleinlichen Verbesserungen, welche die Pedalarfe von da an sich gefallen lassen musste und wenden uns der nächsten wesentlichen zu.

Dies war die Cousineau's. Dieser, Harfenist der Königin von Frankreich und der Gräfin von Artois, fügte zu den fünf vorhandenen Tritten der bekannten Pedalarfe noch einen hinzu, durch welchen er ein sehr unterschiedliches starkes und schwaches Spiel auf der H. in seiner Gewalt hatte. — Diese Erfindung, welche im J. 1782 bekannt wurde, suchte J. B. Krumpholz, ein Böhme von Geburt, der um 1787 in Paris lebte und dort als vorzüglicher Harfenspieler sich einen Namen gemacht hatte, noch dadurch zu verbessern, dass er an die nach Cousineau gebaute Pedalarfe noch zwei weitere Tritte anbrachte. Der eine derselben bewirkte, die möglichst höchste Klangkraft der H. geben zu können; der andere, welcher einen Streifen Leder über die tiefer erklingenden Saiten oder über die höher ertönenden ein seidenes Band, je nach dem Ermessen des Spielers, zu decken die Aufgabe hatte, ermöglichte die allmähliche Klangkraftverminderung von der höchsten Stärke bis zum leisesten, hauchenden Tone, oder dessen ähnliche Klangkraftvermehrung. Diese H.verbesserung soll sich einer allgemeineren Anerkennung erfreut haben, so dass man selbst in Deutschland H.n dieser Art nachbaute. — Es wird gemeldet, dass C. Wilh. Ferd. Binder, Instrumentbauer zu Weimar, um 1797 ebenfalls Pedalarfen mit sieben Tritten baute, von denen beiläufig zu bemerken, da von nun an der Preis solcher Tonwerkzeuge bei ihrer Verbreitung bedeutend mitsprach, dass das Stück 25 Louisd'ors kostete.

Mit dieser Erfindung schliessen die H.verbesserungen des 18. Jahrhunderts. Da in jener Zeit jedoch auch andere Anstrengungen gemacht wurden, die H.

den Zeitansprüchen angemessen zu gestalten, so seien, der klareren Uebersicht wegen, alle andern damaligen bemerkenswerthen H.nverbesserungen ebenfalls in Kürze erwähnt. Der Weimar'sche Kammermusikus Joh. Hausen, gestorben 1733, liess sich eine H. bauen, die für die Halbtöne besondere Saiten führte, welche, so viel man weiss, nicht in derselben Fläche wie die andern Saiten lagen und deshalb die gewöhnliche Spielart wenig beeinflussten. Diese Erfindung hat jedoch fast gar keine Verbreitung gefunden. Ein gleiches Schicksal erlebte die H.nverbesserung des Berliner Instrumentbauers Bothe. Derselbe fertigte in den Jahren von 1787 bis 1789 eine sogenannte chromatische H., die etwas grösseres Format als die gewöhnliche besass und im Bezug Saiten für alle chromatischen Klänge von *C* bis *f*³ hatte. Die Saiten derselben, alle in einer Ebene geordnet, mussten der Zahl wegen sehr enge gestellt werden, was das klare Behandeln derselben sehr erschwerte. Hierzu gesellte sich noch der Uebelstand, dass diese Saitenordnung eine durchaus neue Applicatur bei der Behandlung dieser H. forderte.

Trotz dieser Misserfolge der chromatischen H.n im 18. Jahrhundert, trat dennoch gleich im Anfange des folgenden, im J. 1808, ein praktischer Arzt zu Schleusingen im Henneberg'schen, D. G. C. Pfranger, mit einer neuen derartigen Erfindung hervor. Seine chromatische H. hatte für alle chromatischen Klänge von *A* bis *a*³ besondere Saiten. Die diatonischen Töne der *C*-durleiter wurden von weissen und alle andern von röthlich-dunkelblauen Saiten gegeben. Die Applicatur auf dieser H., obgleich von der auf der gewöhnlichen verschieden, war um deswegen doch eine empfehlenswerthe zu nennen, weil sie bei zwölf Tonarten die gleiche war. Zudem war der Preis eines solchen Instruments, sieben Louisd'ors, den sonst üblichen nach, ein geringer, was also gewiss der grösseren Verbreitung desselben auch nicht hinderlich sein konnte. Ausserdem hatte der Erfinder zum Bekanntwerden seiner H.nverbesserung die damals schon ziemlich bedeutend wirkende Macht der Fachpresse in Anspruch genommen.

Im 18. Jahrg. der Leipz. allgemeinen musikal. Ztg. No. 21 findet sich ein Aufsatz über diese chromatische H. aus der Feder des Erfinders. In diesem beleuchtet er die Nachtheile der verbreiteten Haken-, sowie die der Pedalharfen. Er findet den Mechanismus besonders der letzteren zu verwickelt, indem entstehende Fehler nicht allerorts gehoben werden könnten. Er hebt ferner hervor, dass die Saiten durch das Reiben der Häkchen sowohl, als auch durch das Andrücken der metallenen Sättel stark abgenutzt würden, so dass sie leicht schnarrende Klänge bedingen und dass diese H.n, um allgemein verbreiteter zu werden, viel zu hoch im Preise stünden. Trotz alledem hatte Pfranger doch mit seiner neuerfundenen H. bei der Mit- und Nachwelt kein Glück. Nur der Ruhm ist ihm geworden, dass er bis heute als Letzter in der Musikgeschichte verzeichnet ist, der durch Bereicherung des Bezuges der H. dieselbe unsern Kunstansprüchen entsprechend zu construiren versuchte. Hier sei alsbald noch ein letzter Versuch einer H.nverbesserung bemerkt. Das Nähere über diesen Versuch Ferdinand Kaufmann's in Dresden bietet die Leipz. allgem. musikal. Ztg. vom J. 1815 in einem Aufsätze von Lebrecht Nauwerk in Eisleben, woraus erhellt, dass es sich nur um eine Verbesserung des Mechanismus an der Hakenharfe handelt, der jedoch, wie angedeutet, als Verbesserung nicht dauernde Anerkennung gefunden hat.

Aehnlichen Erfolg erlebte der Londoner Harfenbauer Light im J. 1820 mit seiner »*Patent digital harp*«. Wahrscheinlich durch die grosse Beliebtheit der H.n in England und durch die Kostspieligkeit der in seiner Zeit sich ebenda schon verbreitenden H.n mit Doppelbewegung, *à double mouvement*, welche weiter unten beschrieben ist, angeregt, construirte Light eine kaum ein Drittheil so grosse H., als die damals geschätzte Pedalharfe, die in der Leichtigkeit ihrer Behandlung, in ihrer Tonstärke und Billigkeit diese überbieten sollte. Die Behandlungsart unterschied sich von der der Pedalharfe, wie der

Name andeutet, dadurch, dass die Halbtöne nicht durch Pedale, sondern durch mit den Fingern zu behandelnden Mechanismus erzeugt wurden. Die grössere Tonstärke sollte eine etwas weitere Bauweise des Schalkastens bewirken. Dass diese Verheissungen durch die That bestätigt wurden, lässt sich, nach den Erfolgen zu urtheilen, kaum annehmen. Die Billigkeit jedoch hatte diese H. jedenfalls für sich, denn der Preis derselben, 16 bis 20 Guineen, war zu demjenigen anderer bester H.n, der oft bis weit über 100 Guineen hinausging, gewiss ein geringer zu nennen.

Ueberhaupt hat gerade um diese Zeit die Ausbildung des H.nmechanismus die Instrumentbauer und H.nisten in bedeutendstem Maasse und mit bis heute noch nicht überbotenem Erfolge beschäftigt. Dies Tonwerkzeug, in der Bibel Karl's des Kahlen, 840, in der abendländisch ursprünglichsten Form dargestellt, wovon in dem Werke: »*Viel Castel, Costumes etc. pour servir à l'histoire de France*« (Paris, 1827) eine Abbildung, das, wie in Zamminer's »*Akustik*« S. 393 ein aus dem 12. Jahrhundert aufgeführter Vers beweist, die mehr als die deutschen Spielleute geachteten französischen Menetriers ausser vielen andern Tonwerkzeugen als Fachleute pflegten, und das in seiner schon gesteigerten deutschen Ausbildung als Pedalarharfe ums J. 1740 in Frankreich fast gar nicht bekannt war: führte Gluck auf die sich zur Weltmacht ringenden Bühne zu Paris in seiner Oper »*Orpheus*« zuerst öffentlich vor Augen. Bald fand er hierin Nachahmer, unter denen besonders Lesueur zu bemerken, der in seinen »*Barden*« die H.n in grösserer Zahl auf der Bühne forderte. Diese Anschauungen, sowie die Eigenthümlichkeit der Tongaben der H.n und deren malerisches Aeussere verschafften derselben immer grössere Verbreitung selbst bis in Laienkreise hinein. Nicht mehr als geschichtliche Momente, sondern die modernen abendländischen Tonwerkzeugen innewohnende Eigenthümlichkeit der H. wurde immer mehr in den Opern der Neuzeit hervorgekehrt und forderte dem entsprechende Verbesserungen, die eben in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sich nicht allein am meisten und erfolgreichsten in Frankreich bemerkbar machten, sondern auch bald in Frankreich sowie in England durch die Hände reicher Privatleute den Verbesserungen klingenden Lohn für die gehaltenen Anstrengungen zuwandte.

Zuerst mögen hier des berühmten belgischen H.nvirtuosen Dizi Verdienste erwähnt werden. Derselbe trat im J. 1818 mit einer Pedalarharfe mit doppelter Bewegung an die Oeffentlichkeit, die sehr einfacher und sinnreicher Natur war. Die H. mit doppelter Bewegung, schon seit Anfang dieses Jahrzehnts in Frankreich bekannt, unterschied sich von der gewöhnlichen Pedalarharfe dadurch, dass jede Saite mittelst einer kleinen, statt der Häkchen angebrachten Drehscheibe, in der sich zwei Stifte befanden, zweimal verkürzt und somit deren Klang zweimal um einen Halbton erhöht werden konnte. (Der Erfinder der doppelten Bewegung ist noch immer nicht bekannt.) Dies bewirkte ein und dasselbe Pedal, indem man es zweimal antrat. Erhöhung wie Erniedrigung fand bei dem von Dizi construirten H.nmechanismus, wie bei der gewöhnlichen Pedalarharfe, durch alle Octaven gleichzeitig statt. Beides, Andrücken und Ablösen der Scheibenstifte geschah durch den Zug selbst, indem die Abziehfedern, Spiralfedern, nicht unten am Pedal, sondern am Kopfe des Wirbelstockes lagen. Der Wirbelstock dieser H. hatte eine rinnenartige Vertiefung, welche die Saiten aufnahm und in der auch der Mechanismus angebracht war. Ferner hatte Dizi die Dämpfung der Klänge in gleich schneller Art wie die Tonveränderung in der Gewalt und wirksamer als man es bisher gewohnt. Ja, selbst um in manchen Tonarten leichter spielen zu können, konnten an vielen Saiten dreifache Halbtonveränderungen hervorgebracht werden.

Diese Andeutungen mögen genügen, um die selbstständigen Verdienste Dizi's in dieser Beziehung, sowie seine Theilnahme an der weiteren Formvollendung der H. bemerkbar zu machen. Näheres über Dizi's Erfindung enthält

ein Aufsatz in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. des J. 1824 No. 2. — In London, welches 1820 die grössten und vorzüglichsten H.nbauer des Abendlandes besass, fertigte man damals überall Kunstharfen nur mit doppelter Bewegung an. Man baute dieselben meist mit einem einander ähnlichen, höchstens in Kleinigkeiten verschiedenen Mechanismus, wie die Instrumente Stumpf's, Pleyel's u. A. aus jener Zeit beweisen. Nur wenige gerade nicht hervorragende H.nfabrikanten suchten für kleinere Verbesserungen Patentschutz, ohne dadurch den geringsten Erfolg zu erringen.

Uebergehend alle Namen anderer Verbesserer des Mechanismus der H., die nur in der Patentgültigkeitsperiode zu Paris und London um diese Zeit gekannt wurden, wenden wir uns nun zu der letzten ums J. 1822 zu London patentirten H.nverbesserung der Instrumentbauer Erard, die, wenn auch noch von ihnen selbst später mehrfach modificirt, bis heute der Anerkennung aller Sachkenner sich im höchsten Grade erfreut. Dieselbe schliesst die Vorzüge aller bisher gemachten Erfindungen in diesem Bereiche in sich, was die Gebrüder Erard leichter wie jeder andere vermochten, da sie schon seit langen Jahren die gerühmtesten H.nbauer Frankreichs und Englands waren und Preise (110 bis 160 Guineen) wie kein Anderer für ihre Fabrikate erzielten. Ihre unausgesetzte Bemühung um die Verbesserung der H. war also bekannt, das Patent jedoch führte ihnen auch noch den Weltruf zu. Jeder, der eine vorzügliche H. kaufen wollte und den Preis nicht scheute, wandte sich in Folge dessen an Erard und die andauernde gleiche Anstrengung, das Beste zu fabriciren, hat diesen Ruf bis heute den Nachkommen erhalten. Wie schon oben angedeutet bei der *Patent digital harp*, hatten die Gebrüder Erard manchen Kampf auf diesem industriellen Felde zu bestehen, gingen jedoch stets aus jedem als gefeierte Sieger hervor.

Besonders in dieser Beziehung erwähnenswerth erscheinen die Bemühungen des H.nbauers und Virtuosen F. G. Nadermann, der auch im J. 1833 eine H.nschule herausgab, die nach stattgefunder Prüfung im Pariser Conservatorium als Lehrbuch zur Anwendung gelangte. Derselbe wandte sich in jeder Beziehung gegen das System der H. mit doppelter Bewegung, der er das mit einfacher Bewegung vorzog, indem er behauptete, dass das der H. Eigenthümliche auf dieser viel besser ausgeführt werden könne, als auf jener. Seine Ansichten, deren Hauptzüge in der Leipz. allgem. musikal. Ztg., Jahrg. 1833 No. 34 aufgezeichnet sind, riefen in der kritteln Welt die Meinung hervor, dass Nadermann nur deshalb H.n mit einfacher Bewegung baue und lobe, weil er die geringen Schwierigkeiten zu überwinden scheue, die die H. mit doppelter Bewegung ihm bei der Behandlung auferlege. Ruhiger urtheilten die Sachkenner.

So entgegnete in derselben Zeitung, Jahrg. 1834 No. 5, dem Nadermann auf seine Ansicht eine frühere Schülerin desselben, Therese von Winkel, H.nvirtuosin in Dresden, und belegt ihre Widerlegung mit triftigen Gründen: »wie nämlich gerade das Gegentheil von Nadermann's Ansicht zeitentsprechend zu nennen wäre.« Die Gegenwart, für die Nadermann's Lehre und Fabrikate nur noch musikgeschichtlichen Werth haben, hat immer nur für Erard'sche H.n mit doppelter Bewegung oder denen ähnliche in der Kunst Interesse gezeigt. Besonders tritt dies thatsächlich in England und Frankreich zu Tage, wo diese H.n in den höchsten Kreisen fast Lebensbedürfniss geworden sind. In Deutschland hingegen und anderen europäischen Ländern findet man weniger häufig H.n mit doppelter Bewegung; gleichwohl gebietet grösseren Kunstinstituten und Theatern die Nothwendigkeit deren Anschaffung. Im Volksleben Deutschlands vorzugsweise, wo man den H.nklang gerade mehr als sonstwo begehrt und die Mittel zur Erwerbung der vorzüglichsten Instrumente dieser Art gerade nicht über die Maassen sich vorfinden, sieht man dagegen die H. mit einfacher Bewegung noch in grosser Zahl in Gebrauch.

Wie nur Deutsche und Franzosen zur Ausbildung der H. als Kunst-

instrument beigetragen haben, so haben diese auch, wie die vorhandenen Hnschulen beweisen, in Bezug auf die Erlernung der Behandlung der H. fast ausschliesslich sich Verdienste erworben. Die besten Hnschulen sind noch heute die von: Jac. Meyer (Paris, 1770), Wernich (Berlin, 1772), Backofen (Leipzig bei Breitkopf), Bochsä (Bonn, 1831), Compon (Paris), Cousineau (Paris), Krumpholz (Paris), Nadermann (ebendas.) u. A. C. Billert.

Harfenbass oder arpeggirter Bass, soviel wie Alberti'scher Bass (s. d.) ist der Kunstausdruck für alle in der Bassregion zu einer Melodie gesetzten gebrochenen Accorde, die motivartig sich bemerkbar machen, weil diese Tonfolgeart zu geben eben nur der Harfe eigenthümlich ist. Der Umstand, dass man dieser Anwendung der gebrochenen Accorde einen besonderen Kunstnamen verlieh, deutet einerseits genugsam auf das bisherige vielfache Anwenden dieser Begleitungsart in Tonsätzen durch Instrumente an, denen diese Begleitungsart eben nicht eigenthümlich ist, besonders solchen, die für das Piano gesetzt sind, sowie andererseits auch darauf, dass man diese schablonenartige Tonfolgeart, deren erste Phrase die Folge fast dictatorisch vorschreibt, zu ändern als Nothwendigkeit fühlt. In der That bemerkt man, als Beleg für die erste Annahme, in Werken aller alter wie neuerer Meister die häufigste Verwendung des H.es. Für letztere Behauptung scheint zu zeugen, dass in jüngster Zeit bei bahnbrechenden Componisten meist das Bemühen zu Tage tritt, die Harfenbässe in ihren Werken durch inhaltvolle Tongänge zu ersetzen, damit die als Bedürfniss gefühlte rhythmische Bewegung nicht leide, aber dennoch in einer zeitentsprechend erachteten Art gegeben werde. Vgl. *Nocturne* von F. Chopin op. 55 No. 2 u. a. m. 2.

Harfenclavier nannte man ein jetzt schon längst veraltetes, in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts aufgetauchtes Tonwerkzeug, dessen Erfinder nicht bekannt ist. Dasselbe war ein Tasteninstrument mit Darmsaitenbezug, das ein Tonreich von nur drei bis vier Octaven besass. Die Tasten desselben bewegten Stifte, welche die Saiten durch Reissen tönend erregten. Die Töne des H.'s zeigten häufig einen schnarrenden Beiklang, der sich mit Sicherheit nicht vermeiden liess. Das H. hatte nur durch seine Neuheit die Aufmerksamkeit in nicht weitem Kreise auf sich zu lenken vermocht und war zehn Jahre nach seinem Bekanntwerden schon so gut wie nicht mehr gekannt. Häufig hört man noch den Namen H. für Pianoforteeinrichtungen, die man besser mit der Benennung Harfenzug (s. d.) kennzeichnete, da dieselben nur eine durch einen Zug bewirkte Veränderung an dem Pianoforte ist. 2.

Harfenet, eine kleine, mit der Spitze in die Höhe stehende Harfe, sonst auch Spitz-, Zwitscher- oder Flügelharfe genannt. S. Harfe.

Harfenprincipal, eine Principalstimme der Orgel, wahrscheinlich von etwas schnarrendem Klange. Prätorius erwähnt sie (*Syntagma II.* 162), jedoch ohne nähere Bezeichnung der Grösse und Klangfarbe.

Harfenregal nannte man vor Alters ein Schnarrwerk (s. d.) der Orgel, das auch damals nur zuweilen in diesem Instrumente als kleines gewöhnliches Regal (s. d.) eine Stelle fand. Die Zeit, wo man zum Lobe Gottes diesem Kircheninstrumente alle möglichen Klänge zu Gebote zu stellen sich zur Aufgabe gemacht hatte, war die der Entstehung dieses Orgelregisters, das jedoch nicht lange dem Orgelklange zuzufügen als geeignet erachtet wurde. In der Neuzeit wird das H. nirgends mehr gebaut und findet sich selbst in sehr alten Orgeln nur noch äusserst selten vor. Es scheint zu 5 und zu 2,5 Meterton vorgekommen zu sein. 2.

Harfenschlüssel, dasselbe wie Clavierschlüssel, denn wie bei dem Pianoforte werden die Tonstücke für die Harfe im G- und im F-Schlüssel aufgezeichnet.

Harfenstimmhammer, s. Stimmhammer.

Harfenuhr nannte man eine grosse Pendeluhr, in deren Gehäuse eine Harfe angebracht war, welche zu bestimmten Zeiten Tonstücke hören liess, die

durch das Reißen der Saiten mittelst eines Regierwerkes hervorgebracht wurden. Das leichte Verstimmen der Saiten scheint dies Tonwerkzeug allmählig unbeliebt gemacht zu haben, denn lange schon ist man von dieser Stubenzierde gänzlich abgekommen. 2.

Harfenzug war in früherer Zeit der Name für einen Zug am Pianoforte, der die gewöhnliche Tastatur etwas verrückte und für dieselbe vor den Hämmern oder auch zuweilen über den Saiten befindliche Häkchen einschob, welche die Saiten tönend erregten. Diese Tonzeugung verlieh dem Saitenklang ein Schnarren als Beigabe, das an die Töne der älteren Harfen erinnerte, doch gewiss auch bei diesen nicht gerade schön gefunden wurde. Der Zeitgeschmack empfand sehr bald an diesem Zuge keinen Gefallen mehr und verbannte denselben, wie auch das Harfenclavier (s. d.), aus der Reihe der Tonwerkzeuge. Hin und wieder tauchen wohl noch Aehnliches bezweckende Versuche in anderer Form auf. So wurde 1871 zu Magdeburg auf dem Musikertage eine von London aus importirte eigene Mechanik vorgeführt, die jedem Pianoforte in wenig Stunden einverleibt werden konnte und durch welche das Pianoforte eine Harfe vollkommen ersetzen sollte. Diese Mechanik, welche der Erfinder ebenso wie die Einfügung derselben geheim hielt, scheint, dem Klange nach zu urtheilen, die frühere Mechanik in einer neuen Form gewesen zu sein. Abgesehen davon, dass Metallsaiten einen viel weniger dem Harfenton ähnlichen Klang zu geben vermögen, gelang es selbst durch die Neuheit des Klanges dem Erfinder, der sein Werk im Kreise vieler Sachverständigen klingend vorführte, nicht, für dasselbe ein Interesse wachzurufen. Von einer Kunstanwendung dieser Erfindung hat bis heute auch nichts verlautet. 2.

Harlass, Helena, ausgezeichnete deutsche Sängerin, geboren um 1786 zu Danzig, kam bald nach ihrer Geburt nach München, wo der kurfürstl. Hofmusiker Labik ihre Erziehung übernahm, bis sie um 1801 in ein Nonnenkloster treten konnte, das sie jedoch bald wieder verliess, um, unterstützt durch den Kurfürsten Max Joseph, Gesangstudien bei dem Hofmägler Lasser in München zu machen. Der Schleier, der auf ihrer Abkunft ruht, ist niemals gelüftet worden. Zuerst trat sie in Hofconcerten, dann im Theater in der italienischen Oper auf und behauptete sich ehrenvoll neben den damaligen ersten Gesangsgrößen Münchens, bis sie den königl. General-Secretär von Geiger heirathete und die Bühne verliess. Diese Ehe musste jedoch getrennt werden, und, zum Theater zurückgekehrt, blieb sie unter ihrem ursprünglichen Namen bis zu ihrem Tode, am 21. Octbr. 1818, der erklärte Liebling des Münchener Publicums. Auch in anderen deutschen Residenzstädten, namentlich in Wien, errang sie sich unbedingte Anerkennung; nur in Italien, das sie 1815 besuchte, vermochte sie keinen tieferen Eindruck hervorzurufen.

Harmatios (griech.), ein dactylischer Nomos (s. d.) der alten Griechen, der vom älteren Olympos aus Phrygien erfunden sein soll.

Harmodion (griech.) ist der Name einer Hymne, welche die Athenienser aus republikanischem Patriotismus dem Harmodius zu Ehren sangen, weil derselbe durch Ermordung des Hipparchus 514 v. Chr. den Sturz der Tyrannenherrschaft der Pisistratiden veranlasst hatte. Noch jetzt besitzen wir den Text eines sehr schönen H. in den auf uns gekommenen griechischen Tafelliedern oder Skolien (s. d.).

Harmonica (latein.) ist der Name eines Musikinstruments, das schon über hundert Jahre im abendländischen Musikkreise sich die Gunst vieler Musikverehrer erworben und erhalten hat. Den Namen erhielt dies Instrument durch seinen Erfinder, weil derselbe die einzelnen, wie mehrere gleichzeitig erklingende Töne desselben in einer so innigen, angenehmen Weise die innern menschlichen Gefühlsnerven erregend fand, wie die Klänge keines bis dahin bekannten andern Tonwerkzeugs. Veranlassung zur Erfindung der H. gab das Glasspiel (s. d.), das bereits im 17. Jahrhundert allgemeiner bekannt war, wie eine in Ath. Kircher's »Phonurgia nova« von 1673 p. 191 gegebene Abbildung und Be-

schreibung desselben beweist. Der Buchdrucker, Physiker, Philosoph und Staatsmann Benjamin Franklin hörte eines Tages, wie ältere Berichterstatter erzählen, einen Irländer, Puckeridge, in einem Wirthshause auf dem Glasspiel zur Unterhaltung der Anwesenden einige Melodien vortragen. Andere, wie Schilling in seinem musikalischen Lexikon, erzählen, dass nicht Puckeridge, welcher, nebenbei bemerkt, 1750 selbst sammt seinem Glasspiel im grossen Brande Londons seinen Untergang fand, die Anregung zu der Erfindung Franklin's gegeben, sondern dass Delaval in London, der 1762 ein Glasspiel mit besonders dazu geeigneten ausgewählten Gläsern öffentlich hören liess, der erste war, von dem Franklin ein derartiges Spiel vernahm. Noch Andere behaupten, ohne es jedoch nachzuweisen, dass Franklin gar nicht der Erfinder, sondern nur der Verbesserer der H. gewesen sei. So viel ist aber gewiss, dass durch Franklin die H. zuerst bekannt wurde und er dem Bau derselben eine besondere Sorgfalt zugewandt hat. Interessantes darüber bietet ein Brief an den Pater Beccaria in Turin, der in Franklin's, von Binzer 1829 ins Deutsche übersetzten Werken, in welchen Werken auch sonst noch Manches, was den Verfasser als mit der Musik wohlvertraut legitimirt, sich vorfindet.

Man weiss, dass Franklin selbst eine H. derartig gebaut hat, dass er Glasglocken im Centrum mit runden Löchern versah und, ihrem Klange nach geordnet, auf eine horizontale, drehbare Stange so ineinandergeschoben befestigte, das nur deren Ränder in Etwas über Fingerbreite dem Auge sichtbar waren. Vermöge eines Schwungrades, das mit der Stange in Zusammenhang stand und mit dem Fusse in Bewegung gesetzt wurde, drehte der Spieler die Glocken sich zu und legte seine angefeuchteten Fingerspitzen auf den freistehenden Rand derjenigen Glocken, welche er tönend zu erregen beabsichtigte. Die Glocken hatten je nach ihrem Klange eine besondere Farbe: *c* war roth, *d* orange, *e* gelb, *f* grün, *g* blau, *a* indigofarbig und *b* violett, die sich bei der Octave wiederholte. Man sieht hierin die Farbenscala verwerthet. Alle durch Obertasten beim Piano gegebenen Klänge, die sogenannten Halbtöne, gab Franklin durch weisse Glocken.

Genauere Beschreibung der von Franklin selbst oder derselben nachgefertigten H. findet man mit auch ohne Abbildung im Hannover'schen Magazin von 1766, in Hill, Nachrichten Bd. I. S. 71, in Forkel's musikal. Almanach für Deutschland 1782 S. 30 und in Göking's Journal für Deutschland. »Die Vorzüge dieses Instruments« schreibt Franklin selbst, »sind: seine Töne sind so sanft, dass sie mit keinem andern verglichen werden können; seine Töne können nach Belieben an- und abgeschwellt werden, indem man den Finger stärker oder schwächer auf die Gläser setzt; man kann sie nach Willkühr aushalten, und wenn das Instrument einmal gestimmt ist, darf es nie wieder gestimmt werden. Zur Ehre Ihrer musikalischen Sprache habe ich von ihr den Namen dieses Instruments hergenommen und heisse es Harmonica.« Berichtet wird ferner, dass Franklin im J. 1763 die erste H. vollendet und selbst dasselbe im engeren Familienkreise fleissig gespielt habe. Geschichtlich sicher ist, dass eine Miss Davis (s. d.), eine Anverwandte Franklin's, von demselben eine H. zum Geschenk erhielt, sich bald die virtuose Behandlung derselben aneignete und seit 1764 in London sowie auf grossen Kunstreisen in vielen Concerten dies Instrument dem Urtheile des grösseren Publicums unterbreitete und die stürmischste Anerkennung erntete.

Die Art der Tonzzeugung bei diesem Instrument durch Theile des Menschenkörpers, die Fingerspitzen, unmittelbar bewirkt, die je nach der innigeren oder weniger innigen körperlichen Anlehnung derselben an die Glocken die Intensität des Tones schafft, verleiht dem Klange der H., die in ihren Beitänen sich als denen der Menschenstimme sehr ähnlich ergibt, eine nervenerschütternde, den fabelhaften Sirenenklängen innewohnend gedachte ähnliche Gewalt, welche Gewalt dem Hörer einen andauernden Genuss derselben gesundheitsgefährlich macht. Die Macht der H.klänge wirkt auf manche Menschen, vor-

zugsweise Frauen, so gewaltig, dass schon ein einziger in gefühltester Weise erzeugter Ton eine Ohnmacht hervorzurufen vermag. Gefährlicher als dem Hörer wird aber dem H.spieler selbst eine anhaltende Ausübung seiner Kunst. Jedenfalls wirkt die Glasvibration in direkter innigster Weise durch die Fingerspitzen auf das Nervensystem noch angreifender, als die durch den Gehörsinn, diesem zartesten Gewebe des Menschenkörpers; der Spieler erduldet nun gleichzeitig beide Einwirkungen auf seine Nerven, die in gespanntester Geistesanstrengung über die erscheinenden Klänge wachen, dass sie dem Selbstempfinden gemäss sich geben und ist dem angemessen die Folge. Ein Beleg hierfür zeigt sich darin, dass alle Virtuosen, welche vorzugsweise die H. spielen, bald dies Spiel aufgeben müssen, wenn sie nicht nervös ruinirt werden wollen. Miss Davis z. B. zog sich schon in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts ganz ins Privatleben zurück, hat also höchstens zehn Jahre nebenbei nur sich dem H.spiel widmen können.

Trotz dieser Gesundheitsgefährlichkeit verlockten die Sirenenklänge der H. dennoch viele Hörer dazu, sich selbst mit dem Spiele derselben zu befassen. Natürlich mussten bei der grossen Beliebtheit des H.spiels bald Anstrengungen platzgreifen, welche Vielen dasselbe so leicht als möglich zugänglich zu machen sich zur Aufgabe stellten und vor Allem die Gefahren desselben zu verringern suchten.

Die erste derartige Erfindung bezweckte, Vorrichtungen zu treffen, die die direkten Vibrationseinflüsse der Glasglocken auf den H.spieler unmöglich machten. Jos. Ph. Frick, ehemaliger Hoforganist des Markgrafen zu Baden-Baden und später als Musiker zu London wirkend, war einer der Ersten, der sich nach Miss Davis durch öffentliche Vorführung und Behandlung der H. einen Namen machte. 1769 machte er mit der H. eine Kunstreise durch Deutschland. Derselbe war auch der Erste, welcher über Mittel nachdachte, die Tonzeugung der Glasglocken mittelbar zu bewerkstelligen, und zwar wo möglich in einer der ursprünglichen Tonzeugungsweise nahekommenen Art. Indem er nun Menschenhaut als nothwendiges Reibungsmaterial erachtete, baute er eine Tastatur, vermittelt der er mit einem feuchten, der Menschenhaut ähnlichem Stoffe überpolsterte Hölzchen nach Ermessen auf die rotirenden Glocken niederzudrücken vermochte. Diese Erfindung scheint jedoch keine weiteren Erfolge erlebt zu haben, denn man weiss fast nichts weiter darüber. Die Fährlichkeit des H.spiels scheint jedoch selbst Frick in alter Weise sich genaht zu haben. Er hat somit entweder selbst nicht Gebrauch von seiner Erfindung gemacht, oder er hat in ihr keinen Schutz gefunden. Biester berichtet nämlich in der Berliner Monatschrift, dass Frick wegen der nervenerschütternden Eigenschaft des H.spiels seit 1786 dasselbe gänzlich aufgegeben habe und zu London müssig lebe.

Das Wohlgefallen an der H. verbreitete sich aber trotzdem immer mehr im abendländischen Musikkreise und führte nicht allein zu neuen Anstrengungen, die Tonzeugung indirekt hervorzubringen, sondern auch dazu, andere feste Körper in gleicher Weise als Tonquellen anzuwenden. Einen Namen in dieser Beziehung machte sich der Abt Mazzuchi. Forkel meldet in seinem Almanach von 1782 und in seiner Bibliothek (1779) über die Anstrengungen desselben Folgendes: Die Glocken seiner H. befestigte Mazzuchi in ursprünglicher Art auf einer Stange, die er innerhalb eines Kastens von ungefähr 0,6 Meter Länge anbrachte, dessen Breite sich nach dem Durchmesser der Glocken richtete. Die Weite der Glocken von einander, sowie die Stellung des Kastens zum Spieler betrachtete der Erfinder als unwesentlich und überliess die Bestimmung hierüber dem Ermessen des Disponirenden. Den Ton entlockte Mazzuchi den Glocken mittelst eines Violinbogens und wandte deren bei einem Instrumente zwei oder noch mehrere an. Die Haare der Bogen wurden mit einer Masse, aus Colophonium und Terpentin oder Wachs oder auch nur aus Seife bestehend, bestrichen. Der durch diese Tonzeugungsart gewonnene Klang war

sanft und angenehm, und es sprachen auch alle Glocken gleichmässig an, selbst diejenigen, welche durch die Finger schwer oder gar nicht zur Ansprache gebracht werden konnten. Nicht zufrieden damit, Glasglocken als tönende Körper in der H. zu verwenden, fertigte er auch solche Instrumente an, die je einzeln verschiedene Metallglocken führten; selbst hölzerne benutzte er zu einer H. Der Ton letzterer soll sich dem der Flöte, also fast ohne Beitöne ziemlich gleich ergeben haben. Auch diese wirklich beachtenswerthen Bestrebungen Mazzuchi's aber erfreuten sich weder der Anerkennung noch der Pflege, sondern man fertigte die H. entweder wie gewohnt oder griff wieder auf die ursprüngliche Bauart dieses Tonwerkzeugs und die Tonerregungsart der Glasglocken mit Ausschluss jedes andern Materials als Tonkörper zurück.

Da nun die H., trotz ihres hohen Preises, allgemein begehrt wurde, so fanden sich bald Musikkundige, die aus der Fertigung solcher Instrumente einen Beruf machten, und einige derselben fühlten sich auch getrieben, kleine Verbesserungen bei ihrem Fabrikate anzubringen. Unter allen diesen hat sich in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts Jos. Aloys Schmittbauer, Kapellmeister des Grafen von Baden, mit Glück bekannt gemacht und wird selbst noch heute musikgeschichtlich beachtet, trotzdem er weiter nichts zur Verbesserung der H. beitrug, als dass er die Glocken seines Fabrikats aus Krystallglas fertigte und seinen Instrumenten einen Tonumfang von e bis f^3 chromatisch verlieh, welcher Umfang sonst diesen Tonwerkzeugen noch nicht gegeben worden war. Mit zu Schmittbauer's verbreitetem Rufe trug wohl auch noch seine eigene Tüchtigkeit in der Behandlung der H. bei, sowie seine Verdienste als Lehrer vorzüglicher Schüler. Die Erfolge, welche z. B. Frau Kirchgassern und seine eigene Tochter errangen, waren in ihrer Zeit ausserordentliche zu nennen. Ausserdem wäre über Schmittbauer noch zu bemerken, dass er die Annahme: dass das H.spiel gesundheitsgefährlich sei, durch sein Leben nicht bestätigt hat. Von seinem 54. Lebensjahre an bis ins hohe Alter hin (er starb 1809 im 91. Lebensjahre) erfreute er sich und andere durch sein H.spiel. Ob dies seinen Grund darin hatte, dass Schmittbauer erst in den reiferen Mannesjahren das H.spiel erlernte und pflegte, oder darin, dass er eine ausnahmsweise starke Nervenconstitution besass, ist nicht bekannt. Seine Verbesserungen der H., Anwendung von vorzüglichstem Stoff zu den Glocken und Vergrösserung des Umfangs, wurden allmählig Gesetz und erfreuten sich jederzeit einer Beachtung und Fortbildung.

Viel mehr Aufsehen aber als alle bisherigen Verbesserungen der H. machten mehrere sich fast gleichzeitig in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts verbreitenden. Ein für gewöhnlich in Petersburg sesshafter deutscher Mechaniker, Hessel, erfand 1785 in Berlin, mittelst einer Tastatur die Glocken der H. zu behandeln und nannte diese seine Erfindung: Clavier-Harmonica. Sein Instrument, dem er die Gestalt eines kleinen Schreibpultes verlieh, zeigte auf drei nebeneinander sich befindenden Stangen die Glasglocken, welche ein Tonreich von vier Octaven, G bis g^3 , vertraten, die durch einen Fusstritt bewegt wurden. Die Tastatur des Instruments befand sich an der linken Seite desselben. Der Glockenkasten konnte offen oder verdeckt beim Spiel gehalten werden. In ersterem Falle erklang der Ton der H. hell, dem wirklichen H.ton ähnlich, im andern mehr dem einer gedeckten Orgelpfeife oder, wie man meinte, einer Gambe (s. d.) gleich. Durch die Tasten konnte ein beliebiger Druck auf die Glocken ausgeübt werden, der der Modification, welche durch die Fingerspitzen erreichbar, ziemlich nahe kam. Die Ton-An- und Abschwellungen waren somit durch diese Verbesserung dem Instrumente als zu eigen erhalten, wenn auch diese Tonzeugung sich nicht in so vollendeter Art als die ursprüngliche ergab. Der einzige sich kund gebende grössere Nachtheil dieser Verbesserung soll gewesen sein, dass die Ansprache der Glocken sich oft mangelhaft erwies. Diese Clavier-H. erfreute sich jedoch überall einer enthusiastischen Aufnahme.

Berlin scheint um diese Zeit der Ort gewesen zu sein, wenn man die hier angestrebten Verbesserungen der H. als Zeichen hierfür gelten lassen will, in welchem dies Instrument die meisten Verehrer aufzuweisen hatte. Wahrscheinlich durch oben erwähnte Verbesserung der H. angeregt und besonders getrieben, den Nachtheil der Hessel'schen Clavier-H., die Unzuverlässigkeit der Tonangabe u. s. w. zu beseitigen, fühlte sich der Berliner Tonkünstler Röllig (s. d.) zu einer selbstständigen Verbesserung der H. veranlasst, mit der er 1786 hervortrat. Eine genaue Beschreibung nebst Abbildung steht in Biester's Berliner Wochenschrift vom J. 1787, die Professor Cramer im 2. Jahrgange seines Magazins der Musik S. 1389 wörtlich abgedruckt hat.

Nach der Abbildung zu urtheilen, hängt die linke, schwere Seite des Kastens, wo sich die Bassschaalen befinden, in seidenen Schnüren. Diese Schaaln selbst hängen auf einer und derselben Welle, so dass man sie nach Belieben mittelst einer Tastatur oder den blossen Fingern behandeln kann. In Bezug auf die leichte Kennzeichnung der Töne hielt Röllig es für besser, die bisher mehr oder weniger noch gebräuchliche Kennzeichnungsart Franklin's zu beseitigen. Er gebrauchte zu seinem Instrumente nur weisse Glocken, indem er andere Färbungen derselben als nachtheilig für den Ton erachtete, und gab den sogenannten Halbtonglocken goldene Ränder. Ueberhaupt suchte er so viel als möglich congruente Glocken zu erhalten und bereiste zu dem Zweck die berühmtesten Glashütten. Die Kunst der Glasfabrikation ist jedoch bis heute noch nicht so weit vorgeschritten, dass überall gleichdicke und gleichgebogene Glocken geschaffen werden könnten. Von Röllig's Werken mag hier erwähnt werden ein Fragment »über die Harmonica« (Berlin, 1787). Röllig selbst war ein sehr geschätzter Virtuose auf seinem Instrument, wie die Urtheile des Kapellmeisters Naumann und des Kapellmeisters Schulz in verschiedenen Zeitschriften darthun, und er war auch, wie man aus seinen 1789 bei Breitkopf in Leipzig erschienenen »kleinen Tonstücken für die Harmonica« sieht, der Begründer einer Literatur dieses Tonwerkzeugs. Die Verbreitung, welche Röllig's H.verbesserung davontrug, hat Viele verleitet, ihn als den Erfinder der durch Tastatur behandelten H. anzusehen.

Von einem andern Berliner Virtuosen, Dussik, wird um dieselbe Zeit berichtet, dass er Kunstreisen mit einer Tastenharmonica in Deutschland machte und 1785 überall die Aufmerksamkeit der Kunstkenner auf sich zog. Nach der Beschreibung des Instruments war dies entweder eine Hessel'sche Clavier-H. oder eine nach dieser selbst construirte. Es heisst über dieselbe: »Sie war von der gewöhnlichen H. durch nichts unterschieden, als dass sie die Glocken durch einen Fusstritt, der durch eine Schnurre mit ihnen verbunden war, in Bewegung setzte, und dass die Glocken statt an einer, an drei Wellen nebeneinander liefen, um sie wegen der Tasten näher beisammen zu haben.«

Noch wird erwähnt und zwar von Müller in seiner historischen Einleitung im zweiten Theile S. 140, dass der Organist und Orgelbauer D. F. Nicolai zu Görlitz eine H. mit Claviatur baute. Ob er dieselbe nach Hörensagen fertigte oder selbstständig erfunden hat, ist nicht erwähnt. Bis heute hat jedoch Nicolai's Bemühung nirgend sonst Beachtung gefunden. — Mehr in jener Zeit die Aufmerksamkeit von Sachkennern in Anspruch nehmend erwies sich die Verbesserung der H. durch den französischen Instrumentbauer Deudon. Derselbe führte 1787 der Akademie der Künste zu Paris eine Tasten-H. zur Begutachtung vor, die in der ursprünglich Franklin'schen Art gebaut war. Die Verbesserung bestand nur in der Tonerregungsart. Man wandte nämlich dabei einen feuchten Tuchstreifen an, der zwischen den Clavesenden und den Glocken placirt war. Hierdurch vermied Deudon die direkte Einwirkung der Glasvibration auf die Fingernerven und soll in präcisester Art einen volleren Ton aus den Glocken gezogen haben, als dies ohne Tuchstreifen möglich gewesen wäre. Ausserdem hatte Deudon seine H. mit einem Verschiebungszug, Trans-

porteur von ihm geheissen, versehen, der das Spiel in verschiedenen Tonarten durchaus leicht machte. Wer in *C-dur* und *A-moll* spielen konnte, vermochte alle anderen Tonarten zu behandeln, denn er bewegte den Zug entsprechend; der neue Grundton erhielt die Stelle des alten unter der Tastatur und die Applicatur war wie in *A-moll* oder *C-dur*. Trotz aller dieser Vorzüge, trotz der warmen akademischen Empfehlung dieser H. und trotz der angestregten Bemühungen Cousineau's um deren Verbreitung (vgl. *Calendr. mus. univ.* 1789 p. 4) hat diese H. es doch nicht vermocht, sich allgemeine Anerkennung zu erringen.

Noch um die Verbesserung der Tasten-H. suchte sich der ordentliche Professor der Musik, Heinrich Klein zu Pressburg, ein Verdienst zuzuwenden. Er hielt es für geboten, dass, um einer präzisen und edeln Tonzeugung sicher zu sein, die kleineren Glocken sich öfter um ihre Axe drehen mussten als die grösseren. Um dies zu ermöglichen, befestigte Klein die Glocken auf drei verschiedenen Wellen, die er mittelst einer Drehscheibe so regierte, dass die die grössten Glocken tragende Welle eine Umdrehung machte, wenn die, auf der die kleinsten sich befanden, drei und die mit den mittleren vier ausführten. Zur Tonerregung verwandte er kleine Stückchen gewöhnlichen Badeschwamms, welche auf kleine Polster von Rosshaaren oder Filz an den Tangenten befestigt waren. Dieselben wurden vor und während des Spiels feucht erhalten. In der äussern Form unterschied sich diese H., welche das Tonreich von *F* bis *f*³ vertrat, nicht von der bisher gebräuchlichen; dieselbe war die eines Schreibpultes. Eine mehr auf die Einzelheiten dieses Tonwerkzeugs eingehende Beschreibung desselben findet man im ersten Jahrgange der Leipz. allgem. musikal. Ztg. von 1799, No. 42 S. 675.

Noch mag erwähnt werden, dass die stete Zähigkeit und Schwerfälligkeit der H.töne, trotz der grossen eigenthümlichen Schönheit derselben, doch bald als nicht vollkommen geeignet für Kunstzwecke gefühlt wurde. Der Zeitgeschmack forderte schon Tonwerkzeuge, die in schnellerer und langsamerer Weise ihr Reich zu Gebote zu stellen vermochten, um im Concertsaal dauernd zu erbauen. Um auch diese Vollkommenheit der H. zuzuwenden, sind Anstrengungen gemacht worden. Die Erfahrung, dass die H.klänge selbst nicht in einer Weise zu schaffen waren, die diese Kunstansprüche zufrieden zu stellen vermochten, sowie die, dass diese Klänge denen einer Flöte sehr nahe kamen, führte den Dr. Wilh. Chr. Müller, Musikdirektor am Dom zu Bremen, in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts darauf, die gewünschte Tonflexibilität durch Täuschung zu erzielen. Er vereinigte eine gewöhnliche H. mit einem Flötenregal (s. d.) und nannte dies Tonwerkzeug: Harmonicon (s. d.).

Eine abermalige Verbesserung der H. erreichte ein gewisser Krassa oder Grassa im J. 1798, die darin bestand, dass derselbe einer Tasten-H. ein Pedal zufügte, das er mit dem linken Fusse spielte. Des Namens Krassa giebt es nun aber wahrscheinlich zwei H.virtuosen, die in jener Zeit an verschiedenen Orten Aufsehen erregten. Der eine wirkte zu Paris und liess sich 1796 im *Lycée des arts* auf einer von ihm vervollkommneten H. hören, die er *Instrument du Parnasse* nannte und für seine virtuose Leistung und Instrumentverbesserung ausser einer pompösen lobenden Anerkennung eine goldene Medaille erhielt. Die Ansichten jedoch über den Werth dieses Tonwerkzeugs waren sehr getheilt. Der andere Krassa soll, nach dem Bericht im ersten Jahrgange der Leipz. allgem. musikal. Ztg. von 1799, No. 26 S. 404, im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu Madrid Priester an der Spitalkirche gewesen sein, Krassa oder Grassa geheissen haben und aus Böhmen gebürtig gewesen sein. Von diesem allein wird berichtet, dass er der Tastenharmonica ein Pedal zufügte. Die Vermuthung, dass beide Virtuosen eine und dieselbe Person gewesen, ist schwer anzunehmen, und Beweise haben sich bisher nicht auffinden lassen.

Auch eine Schule, aber auch nur eine wurde für die H. geschrieben. Dies ist die von J. C. Müller verfasste »Anleitung zum Selbstunterrichte auf der Harmonica« (Leipzig, 1788). Und von der Literatur über die H. wären nur noch ausser den schon erwähnten Schriften die Aufsätze in: Halle's natürlicher Magie III. Bd. S. 173 und Vollbeding's »Archiv nützlicher Erfindungen und Entdeckungen«, 1792, S. 189 und Suppl. 82 anzuführen. Mit dem 18. Jahrhundert endet auch die beinahe leidenschaftlich zu nennende Sucht, Verbesserungen der H. zu erzielen, gänzlich und man findet nach einigen Ruhejahren in der Folge immer mehr sich die ursprüngliche Franklin'sche Form und Spielart der H. wieder Bahn brechen. Dies hatte in der Kunstentwicklung seinen Grund. Der Zeitgeschmack, welcher zur Erfindung des Harmonicon führte, steigerte sich immer mehr und mehr mit der Zeit und war wohl mit der Hauptgrund, dass die H., welche sich nur als geeignet erwies, die schwärmerischsten schwermüthigen Gefühle auszudrücken, bis in das Kämmerlein der vorzüglich nur in Tonschwellungen empfindenden Laien zurückgedrängt wurde.

Mit der Eisenbahnzeit zog ins Abendland ein Virtuosenenthum, das Sinnigkeit im Tonleben auf die Dauer verbannte und somit anhaltend H.klänge gar nicht zu gebrauchen vermochte: die Ausgeschlossenheit dieses Tonwerkzeugs aus dem Concertsaal wurde stereotyp. Erst in allerjüngster Periode tauchen hie und da einzelne Tonschwellungen verehrende Schwärmer auf und suchen im Concertsaal für diese Kunstspecies einen Boden zu gewinnen, doch noch immer scheint die H. nur den Kunstansprüchen einiger Naturen anhaltender genügen zu können. Bemerkenswerth ist dabei nur, dass alle versuchten Verbesserungen der H. bei Seite geworfen wurden und Franklin's Tonerzeugungsart als die einzig richtige wieder zu Ehren kam. Weniger, wie man zuerst annahm, das Reibungsmaterial, die Menschenhaut, scheint nothwendig zu sein, die Tonstärkenveränderungen so reichhaltig zu gestalten, als das Polster und dessen Beschaffenheit. Die Finger der Menschen haben an der Spitze, den Nägeln entgegengesetzt, eine eigene polsterartige Erhöhung, die beim Druck auf die Glocke angewandt wird. In dem Zustande dieses organischen Polsters und dessen sachgemäss höchster Verwerthung scheint das Geheimniss der Tonbildung seinen Hauptsitz zu finden. Die in nächster Nähe dieses Polsters, gedeckt vom Nagel, befindliche Gefühlsnervenansammlung schliesst in sich, wie die Gefahr für den Organismus, so auch wohl die Möglichkeit der schnellsten Abwägung der geschmackvollsten Tonbildung.

Ausser dieser Annahme fanden sorgfältige Beobachter der H.töne, dass eine vollendetst gefühlte Klanggabe nur durch in Dicke wie Gestaltung vollkommen gleich regelmässig geformte Glocken zu erzielen wäre. Da, wie erwähnt, auch heute noch nicht die Glasfabrikation so weit gelangt ist, mit Sicherheit diesen Ansprüchen genügen zu können, so sind diese nur durch sorgfältigste Auswahl annähernd zu erhalten. Jede Unterschiedlichkeit der Glasglocken aber hat, wie die Wissenschaft lehrt, eine wirkliche tonbeeinflussende Wirkung. Die Schwingungen der Glocken sind transversal, d. h. die einzelnen Abtheilungen derselben bewegen sich pendelartig gegen die Axe der Glocke und von derselben fort. Zamminer in seiner »Akustik« schliesst daraus, dass wahrscheinlich durch den tangentialen Druck des Fingers die Glockenwand aus- und einwärts gebogen wird. Was hierbei durch die Fortbewegung des Fingers bewirkt wird, der Umlauf der Knotenlinien nämlich, stellt sich bei dem Geläute der Glocken in ähnlicher Weise von selbst her, wie man dies auch bei schwingenden Kreisscheiben an dem Fortrücken des Sandes beobachten kann. Das eigenthümliche Summen der Glocken beim Abklingen, das abwechselnde Anschwellen und Abnehmen der Tonstärke hat keine andere Ursache, als das Rotiren der Knotenlinien, welche einander folgend an der Richtung, in welcher das Ohr den Schall empfängt, vorüber wandern. Da nun eine ungleiche Gestaltung in der Masse wie in der Kugelfläche einer Glocke un-

gleiche Pendel und ungleiche Rotirung der Knotenlinien ergeben müssen, so ist die vollendetst gefühlte Tongabe nur mit vollendetst geformten Glocken selbstredend möglich.

Wenn nun auch im neuen Jahrhundert die Verbesserungsversuche der H. nicht fortgesetzt wurden, so ist doch ein Einfluss der Erfindung der H. überhaupt auf die abendländische Musik nicht abzuleugnen. Derselbe machte sich besonders kenntlich durch Erfindung von Musikinstrumenten, die der Ton erzeugungsart und Unverstimmbarkeit der H. ihre Entstehung verdanken. Wir nennen in dieser Beziehung nur Chladni's Euphon (s. d.) 1791 und Clavicylinder (s. d.) 1799; Rieffelsen's Melodicon (s. d.) 1800 und 1803; Franz Leppich's Panmelodicon (s. d.) 1810; Buschmann's Uranion (s. d.) 1810 u. A. Ferner bemerkt man diesen Einfluss auch noch in der Benennung mancher anderer Tonwerkzeuge. So nennt man z. B. die Stiftgeige: Stahlharmonica (s. d.), die Aeoline: Physharmonica (s. d.), die Maultrommel: Mundharmonica (s. d.) etc. In gleichem Verhältniss zur H. befinden sich auch das Kinderinstrument: Glasstabharmonica, die Zieh-, Holz- und die Steinharmonica, deren Beschaffenheit deshalb auch in den entsprechenden Specialartikeln dargestellt ist.

Blicken wir nun noch auf die moderne H., so finden wir, dass dieselbe gewöhnlich einen Umfang von c bis c' erhält, und dass die grösste Glocke derselben einen Durchmesser von ungefähr 26 und die kleinste einen von 7,8 Centim. hat. Die Glocken, welche die diatonischen Klänge geben, sind gewöhnlich von Milchglas, und die, welche die sogenannten Halbtöne geben, von grünem. Diese Glocken sind in einem hölzernen Kasten von 1 bis 1,3 Meter Länge und 0,5 Meter Breite, auf einer eisernen Welle befestigt, ineinandergeschoben befindlich, so dass sie fürs Auge einem Glaskegel ähneln, dessen Basis links und dessen Spitze rechts ist. Durch eine über Rollen gehende Saite oder einen Lederriemen ist die Welle mit einem Schwungrade, welches durch den rechten Fuss mittelst eines Tritts in angemessene Bewegung gesetzt werden kann, in Zusammenhang.

Man sieht hieraus, dass die moderne Gestalt der Urform fast gleich ist. Der Spieler muss, ehe er an das Spiel geht, seine Hände sorgfältig durch Waschen von Fett und Schweiss befreien. Am besten bewirkt dies ein nachträgliches Trocknen der Hände in Kleie. Nachdem man nun die Glockenränder mit einem nassen Badeschwamm überstrichen und durch den Tritt in sanfte Rotirung gegen den Spieler gebracht hat, legt man das angefeuchtete erste Glied des gestreckten Fingers mit dem Polster auf die Glocke, welche man zum Tönen bringen will. Je nach dem schnelleren oder langsameren Rotiren der Glocken und dem sanfteren oder stärkeren Druck mit dem Finger auf dieselbe ergiebt sich dem Willen des Spielers gemäss die Tonnüancirung. Auch die Behandlung in Franklin'scher Zeit wird schwerlich von der der Neuzeit abgewichen haben. In Bezug auf die für die H. zu wählenden Tonstücke hat man gefunden, dass man nur solche wählen muss, die lang dauernde Töne und diese, wo möglich, in nicht strengem Takt fordern, und dass sich auf der H. es am dankbarsten ergiebt, wenn die Harmonie dieser Tonstücke in zerstreuter Lage genommen wird.

Was nun endlich noch die Gesundheitsgefährlichkeit des H.spiels anbetrifft, in Betreff deren sich Rochlitz schon verpflichtet fühlte, besondere Regeln aufzustellen, welche diesen Spielern als Gesetze zu empfehlen wären, so seien hier noch die vorzüglichsten Gesetze aufgezeichnet. Vor allen Dingen wäre nervenkranken Personen das H.spielen durchaus zu untersagen. Nervenschwachen wäre zu empfehlen, nur selten sich dieser Beschäftigung hinzugeben, Nervenstarken hingegen, in schwermüthiger Stimmung nur heitere Tonstücke auszuführen und zur Nachtzeit womöglich niemals dieser Kunst obzuliegen, da zu dieser Zeit das ganze Nervensystem des Menschen ausserordentlich sensibel und somit leicht zu schädigen ist. Befolgt man diese Regeln, so wird das

H.spiel nicht mehr und nicht weniger schädlich auf den Organismus des H.spielers wirken als Alles, was überhaupt unsere Empfindung stark aufregt.

C. Billert.

Harmonicello (ital.) nannte Johann Carl Bischoff, Kammermusiker zu Dessau, ein von ihm erfundenes Tonwerkzeug, das dem Violoncell (s. d.) ähnlich gebaut war. Der Bezug (s. d.) desselben, in dem es sich eben hauptsächlich nur vom Violoncell unterschied, bestand aus fünf Darmsaiten, unter denen sich zehn Drahtsaiten befanden, welche nicht allein durch Mitklingen die Klangfarbe der Darmsaitenklänge bereicherten, sondern auch auf einem eigenen Griffbrette besonders behandelt werden konnten. Nach Mittheilungen in Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 in dem Artikel Johann Carl Bischoff soll die Bereicherung dieses Instruments mit Stahlsaiten älteren ähnlichen Einrichtungen nachgebildet sein, doch sollen Nachrichten, welche von unter dem Stege desselben noch befindlichen Stahlstäben sprechen, nur erfunden sein, um das Interesse für dies Instrument zu erhöhen. Zuerst soll von Bischoff das H. in Hamburg im J. 1797 öffentlich vorgeführt sein; dasselbe hatte damals jedoch, nach der Beschreibung, nur drei Darmsaiten. Der Aufsatz des Professors Siebigk im dritten Jahrg. der Leipz. musikal. Ztg. S. 366 jedoch giebt die ganz oben gemachte Beschreibung desselben als die des vollendeten H.'s und ist deshalb die mit drei Darmsaiten wohl nur als eine Entwicklungsform desselben zu betrachten. Es scheint, als ob ausser dem Erfinder Niemand sonst Gebrauch von diesem Tonwerkzeug gemacht habe, und es wird deshalb wohl schwerlich noch ein Exemplar desselben irgendwo zu finden sein. Wenn dies Auftauchen von Erfindungen im Bereiche der Instrumentbaukunst, deren Beschreibungen, wie z. B. obige, häufig manches dunkel lassen, bisher im Allgemeinen fast gar nicht beachtet worden ist, und wir es erleben, wie in der Gegenwart Viele in diesem Felde Denkende ihre besten Lebensjahre oft daran setzen, um längst abgethane Musikinstrumente neu zu entdecken, so wird man zu der Frage gedrängt: Wann wird der Staat endlich eine Sammlung der noch vorhandenen alten Erfindungen zu veranstalten suchen, um in einem Museum systematisch geordnet Allen dieselben zugänglich zu machen? Manches noch vorhandene derartige Tonwerkzeug könnte vor gänzlichem Untergange bewahrt werden. Man sehe in dieser Beziehung »Echo« Jahrg. 1870 den Aufsatz »Musik und Museen« in der Beilage der Nummern 23 bis 31. 2.

Harmonichord nannten die Mechaniker und Tonkünstler F. und C. Kaufmann in Dresden ein von ihnen ungefähr ums J. 1810 erfundenes Tonwerkzeug, das sich als Spätling jener Instrumentgattung im 18. Jahrhundert ergibt, bei der man Saiten durch Reibung erklingen liess und die Reibung mittelst einer Tastatur bewirkte. Siehe Bogenclavier und die dem ähnlichen Instrumente, welche die Streichinstrumente ersetzen sollten. In der äussern Form ist das H. einem aufrechtstehenden Flügelfortepiano gleich, dessen abgestumpfte Dreieckspitze zur Linken des Spielers befindlich ist. Der Bezug des H. besteht aus Drahtsaiten, die über einem Resonanzboden ausgespannt sind. Die Claviatur desselben ist jeder andern gleich gebaut. Der Deckel über der Claviatur, sowie beide Seitentheile über derselben sind walzenthelförmig, wie die Ueberwölbung der Schreibplatte eines Cylinderbüreaus, gestaltet. In diesen walzenthelförmig gestalteten Instrumenttheilen befindet sich der eigentliche Tonerregungsmechanismus. Die Tasten drücken einen mit Leder überzogenen rotirenden Cylinder, dessen Belederung mit Colophonium durcharbeitet ist, nach Wunsch des Spielers gegen die zum Erklingen zu bringende Saite. Je nachdem die Modification des Fingerdruckes auf die Taste wirkt, wird der Cylinder gegen die Saite gedrängt und lockt den Ton derselben stärker oder weniger stark und in der gewünschten, dem Ab- und Zunehmen des Druckes entsprechenden Art hervor. Die Rotirung des Cylinders wird durch Hebel, welche mit den Füßen getreten werden, bewirkt, indem diese ein Schwungrad in Gang setzen. Hebel wie Schwungrad befinden sich unterhalb der Tastatur.

Auf beiden Seiten nämlich unterhalb der Tastatur hat das H. eine spindartige Ausstattung bis zum Boden hin gehend, die in der Mitte nur eine Oeffnung zeigt, in der sich die Fusstritte befinden. Die rechte Spindseite ist leer und wird gewöhnlich als Notenkasten in Gebrauch gezogen; die linke birgt das Schwungrad.

Gleich nach Erfindung des H. machten die Erfinder mit demselben eine grössere Reise durch Deutschland, auf welcher sich der Sohn zugleich als Virtuose auf dem neuen Instrumente zeigte. Nach der Reise erst gingen die Erfinder an die Erbauung eines zweiten H.'s, das in Bezug auf Ton vorzüglicher sich ergeben haben soll; besonders soll es, ausser einem allgemein kräftiger und voller zu nennenden Klang, eine weniger spitz klingende Höhe gehabt haben. Ueberhaupt scheint das H. in der Reihe der von Kaufmann (s. d.) erfundenen und cultivirten automatischen Musikinstrumente nur einen Bruchtheil des Ganzen gebildet zu haben, und nichts deutet auf die Absicht der Erfinder, dieses Instrument dem allgemeinen häuslichen oder künstlerischen Gebrauch zu widmen. Diese Absonderung in der dem Erfinder eigenen Sammlung besonderer, meist mit mechanischen Einrichtungen versehenen Tonwerkzeuge, verschaffte dem H. eine von der Pflege Kaufmann's abhängig sich gestaltende Wirkungszeit, die sich bis zu den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts hin öfter bemerkbar machte. Man lese in dieser Beziehung die betreffenden Artikel der Petersburger Zeitung No. 24 vom J. 1838 und No. 36 desselben Jahrg. der Jahrbücher für Musik und ihre Wissenschaften nach. Hier sagt der Verfasser, Hofrath Dr. Schilling, u. A.: »Nichts Sangreichereres lässt sich denken, nicht beschreiben lässt sich der Eindruck — ein Sphärensang! nur erwarte man nicht die Künste heutiger Virtuosität zu hören, dessen ist das H. in seiner musikalischen Himmelsreinheit nicht fähig. Dem schönen, reinen, heiligen Traume der Cherubim-Chöre nur dient es und vermag es zu dienen.« In wie weit solche überschwängliche Auslassungen begründet sind, lässt sich kaum noch untersuchen, doch so viel ist gewiss, dass bis heute in der abendländischen Kunst sich das H. keine bleibende Stellung errungen hat. 2.

Harmonici (latein.) oder Harmoniker ist ein Beinamen der Anhänger des Aristoxenos, welche, im Gegensatze zu den Canonici genannten Anhängern des Pythagoras, bei Beurtheilung der Tonverhältnisse dem Gehör den Vorrang vor der Rechnung einräumten. »*Et qui quidem Pythagorae placidis addicti erant, vocabantur Canonici, quod musicae sonos ad proportionis sive rationis canonem rigide examinarent. Qui vero Aristoxenum sequebantur, Harmonici, quod auribus in harmonia judicanda plus fiderent, quam rationi.*« (Vgl. Calvisius, *Exercit. II.*, 1600, pag. 92.)

Harmonicon nannte Dr. W. Chr. Müller, Vorsteher einer Erziehungsanstalt in Bremen und Musikdirektor am Dome daselbst, ein von ihm in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts erfundenes Tonwerkzeug, das eine Harmonica (s. d.) mit Tastatur und ein Flötenregal (s. d.) vereint besass. Der Uebelstand der Tastenharmonica, dass man durch dieselbe Töne mit scharfer Begrenzung nicht hervorbringen konnte, also kein *forzato* und kein *staccato*, dass man ferner selbst Tongänge im *legato* stets in gleicher Tonstärke nicht zu geben vermochte, sodann schnellere Melodien damit gar nicht herzustellen waren, und diesem Instrumente die höchsten Klänge des in der Kunst anzuwendenden Tonreichs nicht eigen waren: brachte Müller auf die Construirung des H. Was der Harmonica in dieser Beziehung abging, vermochte das Flötenregal zu leisten, und die absolute Klangfarbe der Töne beider Tonwerkzeuge war zum Verwechseln ähnlich. Zuerst fügte Müller der Harmonica nur zwei Flötenstimmen, eine 2,5 und eine 1,25metrige bei, deren Pfeifen er aus Buchsbaum fertigen liess, später noch ein drittes 0,6 metriges aus Ebenholz und eine 2,5 metrige oboeartige Stimme. Letztere erhielt in der Tiefe einen fagottartigen Klang. Zur Behandlung des H.'s diente eine Tastatur aus zwei Manualen. Der Instrumentkasten des H.'s hatte die Grösse eines gewöhnlichen

Harmonicakastens und war demselben unmittelbar unten ein Blasebalg angefügt, der die Luft für das Flötenregal schaffte. Beides, Balg und Glockenwelle, wurde durch einen Tritt, den der rechte Fuss behandelte, in Bewegung gesetzt. Später soll Müller seinem H. noch einen Tremulant (s. d.) zugefügt haben. Auch dies Tonwerkzeug, welches nur als eine Verbesserung der Harmonica anzusehen, ist mit dem Abschluss des Jahrhunderts, wie alle andern Harmonica-verbesserungen, der Verschollenheit anheim gefallen. 2.

Harmonides, ein altgriechischer Flötenspieler, dessen Lucian Erwähnung thut, der ihn einen Schüler des Timotheus nennt.

Harmonie (von dem griechischen »*Harmonieia*«, latein.: *harmonia* — »Eintracht«, »Uebereinstimmung«) ist im weitesten Sinne in allen Künsten gebräuchlich. Diese Thatsache verleitete Gathy (»Musikal. Conversations-Lexikon«) und Andere zu folgender Annahme: »Die Tochter der Venus: »*Harmonieia*« (auch »*Hermione*« genannt) brachte als Kadmus' Gemahlin zuerst die Musik nach Griechenland, wodurch die Griechen veranlasst wurden, den Namen »*Harmonieia*« auf Gegenstände der Kunst selbst und insbesondere auf alle einzelne zur Melopöie gehörigen Theile zu übertragen.« Die griechische Literatur aber giebt zu einer derartigen Annahme keine Veranlassung; ausserdem erklärt sich die Anwendung des Ausdrucks H. aus dem Inhalte des Begriffs ganz von selbst.

In der Musik selbst wird der Ausdruck H. in mehrfachem Sinne angewendet. 1. Im allerengsten Sinne ist H. gleichbedeutend mit »*Accord*«, also als die Zusammenfassung verschiedener verwandter Töne zu einem Gesamtklange. Man spricht daher von »*Septimenharmonien*«, von einer »*Dominantharmonie*« u. s. f., sowie von »*enger*« und »*weiter*« resp. »*zerstreuter H.*« (s. »*Enge Harmonie*«). Diesen Sinn hat der Ausdruck H. z. B. in den Zusammensetzungen »*Harmoniefolge*«, »*Harmonieschritt*« etc. (s. d.). — 2. In einem weiteren Sinne versteht man unter H. die Gesamtheit der in einem mehrstimmigen Musikstücke entstehenden Zusammenklänge. Man findet daher in Tonstücken: interessante Harmonie, gute und schlechte Harmonisirung u. s. f., und spricht von der H. als von einem Gegensatze der Melodie, da sich die letztere nur um die gegenseitigen Beziehungen zwischen den einzelnen Tönen einer einstimmigen Tonreihe zu kümmern habe. So erklärt Gathy: »Die H. unterstützt und stärkt den Ausdruck der Melodie, bestimmt klar jede zweifelhafte Beziehung derselben, und benutzt deren Ungewissheit oder Mehrdeutigkeit zu vielfacher und mannigfaltiger Veränderung einer und derselben melodischen Folge.«

In diesem Sinne konnte der Begriff H. erst angewendet werden seit Entstehung der mehrstimmigen Musik, deren Anfänge bekanntlich in der Diaphonie (s. d.) und in dem Organum des Hucbald zu suchen sind. Somit wäre der höchst unfruchtbare und zwecklose Streit darüber, was früher gewesen sei, H. oder Melodie, zu Gunsten der letzteren zu entscheiden, wenn nämlich der Begriff H. nicht auch noch andere Bedeutungen hätte, wie es doch thatsächlich der Fall ist. Zuerst bestand die H. aus der Folge von lauter Consonanzen, und erst nach und nach gelangte man zum Gebrauche von Dissonanzen (s. Consonanz und Dissonanz). — 3. In einem noch weiteren Sinne bedeutet der Ausdruck H. in Beziehung auf Tonstücke das vernunftgemässe und darum das Schönheitsgefühl befriedigende Verhältniss der einzelnen Töne hinsichtlich ihrer Tonhöhe. In diesem Sinne muss man auch von H. in jeder guten Melodie sprechen können, da ja die Zusammenfassung der Töne einer Melodie vorzugsweise auch auf einer harmonischen Verwandtschaft (s. d.) beruht. — 4. Im weitesten Sinne heisst H., auf die Musik angewendet, so viel als die Uebereinstimmung und schöne Ordnung, in welcher die einzelnen Theile einer Composition sowohl unter sich selbst, als auch mit dem Ganzen und mit der zu Grunde liegenden Idee stehen müssen, wenn die Composition ein wirkliches Kunstwerk sein soll. Man spricht daher von einer H. zwischen

Inhalt und Form, von H. in der rhythmischen Gruppierung u. s. f. — Endlich ist der Ausdruck H. im technischen Sinne noch gebräuchlich: 5. im Sinne von »Klanggehalt« (in der Orgelbaukunst), so dass man von »voller« oder »dumfer« H. einer Orgelstimme spricht; 6. als Bezeichnung für jede bloß von Blasinstrumenten ausgeführte Musik, sowie für die zur Ausführung einer solchen Musik vereinigten Bläser.

O. Tiersch.

Harmonie der Sphären, s. Sphärenmusik.

Harmonieensprung oder Harmoniesprung ist die unmittelbare und unvermittelte Folge zweier nur fern verwandter Accorde. Die alte Lehre erklärte solche Schritte (s. Fortschreitung) dadurch, dass sie annahm, es sei zwischen je zwei solchen Accorden ein Zwischenglied ausgelassen, woraus sich die Entstehung des Namens ganz von selbst ergibt. Wie wenig stichhaltig jene Annahme ist, wurde schon an der erwähnten Stelle nachgewiesen; der Ausdruck H. mag aber immerhin für ungewöhnliche Harmonieschritte angewendet werden.

O. T.

Harmoniefolge heisst jede Verbindung von Harmonien oder Accorden, ganz abgesehen von ihrem Umfange und von ihrer Gestaltung. — Aus dem Schlusse des Artikels »Fortschreitung« und aus dem Artikel »Harmonieschritt« ist ersichtlich, dass die Zahl der vollkommen berechtigten, nach ihrer Wirkung aber sehr verschiedenartigen Fälle von Verbindungen je zweier Accorde eine ziemlich ansehnliche ist. Die Zahl der möglichen H.n von mehr als zwei Accorden wächst aber geradezu ins Unbegrenzte, da sie mit der Zahl der verbundenen Accorde in geometrischer Progression zunimmt. Wollte man als Zahl der in einer Tonart möglichen Grundharmonien, welche eine unbedingte Verbindung mit einander eingehen können, nur auf 10 veranschlagen, so würden, wenn jeder Accord immer nur einmal und auch stets nur in der Stammform erscheinen dürfte, bei leitereigener Modulation dennoch

$$1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 10 = 3628800$$

einzelne H.n möglich sein, von denen sich mindestens die grössere Hälfte als unter Bedingungen berechtigt nachweisen liesse. Dazu denke man sich nun die möglichen Veränderungen, welche durch Anwendung der Umkehrungen, durch Einfügen harmoniefremder Töne (s. d.) und zufälliger Dissonanzen, durch den Gebrauch der harmonischen Figuration (s. d.), durch das Einwirken des rhythmischen Elements u. s. w., angebracht werden können, so wird man sich die Unerschöpflichkeit des Materials zu verschiedenartigen H.n schon bei leitergleicher Modulation vorstellen können. Ganz unberechenbar vergrössert wird aber die Zahl der möglichen H.n noch bei Anwendung der leiterfremden Modulation. In einem Artikel des »Echo« habe ich vor einigen Jahren Herrn J. C. Lobe, der da behauptete (s. J. C. Lobe, »Consonanzen und Dissonanzen« S. 346), in der »Kunst der Modulation sei die Grenze erreicht«, »das Menschenmögliche geleistet worden«, im Scherze nachgerechnet, dass die Manuscripte der verschiedenen möglichen ausweichenden Modulationen mehrere Tausend Eisenbahnwagenladungen ausmachen würden, selbst dann noch, wenn in jeder Ausweichung jede Tonart nur einmal vorkommen und nur auf eine und dieselbe Weise zur Darstellung gelangen dürfte. — Dass die Wirkung der verschiedenen möglichen H.n eine verschiedenartige ist und sein muss, leuchtet Jedem ein, der sich nur die Mühe geben will, drei oder vier nahe verwandte Accorde in verschiedenartiger Aufeinanderfolge seinem Ohre vorzuführen. Das Dargelegte beweist, dass die musikalischen Darstellungsmittel wenigstens nach der Seite des harmonischen Materials nie und nimmer erschöpft werden können. Eine solche Erschöpfung ist aber um so weniger zu befürchten, als gewisse H.n und gewisse Ausweichungen nicht bloß bei ein und demselben Componisten immer und immer wieder vorkommen, sondern oft auch gleichsam als Modesache die sämtlichen Componisten einer ganzen Zeitepoche zu beherrschen scheinen.

O. T.

Harmoniefortschreitung, s. Fortschreitung und Harmonieschritt.

Harmoniefremd heisst jeder Ton, welcher nicht Bestandtheil des Accordes ist, zu dem er erklingt. So sind in dem folgenden Beispiele bei *a* die angekreuzten Töne harmoniefremd, weil sie nicht zum *C-moll*dreiklänge gehören. Solche harmoniefremde Töne können auf sehr verschiedenen Wegen eingeführt werden. Sie können wie bei *a* blose Nachbartöne von harmonischen Tönen sein, d. h. als blose Durchgänge, Neben-, Hilfs- und Zwischentöne, oder als Vorschläge und unvorbereitete Vorhalte und dergl. eintreten; sie können aber auch durch Anwendung von eigentlichen Vorhalten und Vorausnahmen, von nachschlagenden Tönen, von Orgelpunkten und liegenden Stimmen entstehen. Näheres findet man in den betreffenden speciellen Artikeln, als Durchgang u. s. f. — Solche harmoniefremde Töne können nun ebensowohl consonirend als dissonirend sein. Hieraus ergibt sich, dass auch ganz einfache und an sich berechnigte Harmoniefolgen durch blose Einführung von harmoniefremden Tönen entstehen können. Im Beispiele *b* ergibt sich der *B-moll*quartsextaccord durch Einführung harmoniefremder Töne, und in der bei Organisten sehr gebräuchlichen Schlussformel unter *c* wird der *C-dur*quartsextaccord auf dieselbe Weise gebildet. Man erkennt dieses sofort daraus, dass man im Beispiele *b* *d''* statt *des''*, bei *c* aber *es'* statt *e'* nehmen kann, ohne den Harmoniegehalt wesentlich zu ändern.

a. (Chopin). † †† †† † ††

b. (Mozart).

c.

O. T.

Harmoniefremde Dissonanzen heissen alle zufälligen Dissonanzen (s. d. und Consonanz und Dissonanz).

Harmoniegang ist eine ohne Unterbrechung leicht und fließend fortschreitende Harmoniefolge ohne festen Abschluss und ohne bestimmte periodisch-rhythmische Gliederung. Jede Accordreihe, die nicht in Satzform abschliesst, kann im Allgemeinen ein H. heissen. Entschiedenere H.e entstehen, wenn man einen und denselben Accord in seinen verschiedenen Umkehrungen und in jedesmaliger Verbindung mit seiner Auflösung anwendet, oder wenn man bei einer Folge gleichartiger Accorde die einzelnen Stimmen gleichmässig fortführt (Gänge in Sextaccorden u. s. f.), oder endlich, indem man zwei oder drei Accorde zu einem Harmoniemotive (s. d.) verbindet, und mehrere solcher Motive in consequenter Weise einander folgen lässt. Die letztere Art der H.e gehört zu den harmonischen Sequenzen (s. d. und Sequenz). — Die H.e sind wesentlicher Bestandtheil grösserer Kunstformen, durchgreifendes Mittel für Fortbewegung und Verknüpfung musikalischer Sätze und Grund-

lage unzähliger Melodien und Satzbildungen« (vgl. Marx, »Die Lehre von der musikal. Comp.« I. S. 117). »Unzählige Melodien beruhen auf Gängen, grössere Compositionen und fließende Schreibart überhaupt sind ohne das Element der Beweßbarkeit und Verknüpfung eines Gedanken mit einem andern nicht denkbar und erlangbar.«

O. T.

Harmonielehre (die Lehre von der Harmonie oder die Harmonik) erhält je nach der weiteren oder engeren Fassung des Begriffs Harmonie (s. d.) eine andere Aufgabe. Die Einen, welche diesen Begriff im engsten Sinne fassen, verlangen von der H. nichts weiter, als dass sie für rein praktische Zwecke mit den verschiedenen Accordbildungen und mit deren Umkehrungen und Umlagerungen bekannt machen soll; die Andern dagegen, indem sie den betreffenden Begriff im weitesten Sinne nehmen, wollen, dass die H. nicht bloß alle Gesetze und Regeln für Tonverbindungen aufsuchen soll, sondern sie erwarten von dieser Wissenschaft, dass sie zwischen der sinnlichen und der geistigen Seite der Tonkunst für die Erkenntniss eine Brücke schlagen und die allgemeinen Gesetze nachweisen soll, nach denen die Musik auf unsere Empfindung wirkt. Bei der ersten Parthei verliert die H. alle und jede wissenschaftliche Bedeutung, und es ist daher nur consequent, wenn z. B. A. B. Marx von einem gesonderten Unterricht in der H. nichts wissen will. Die andere Parthei dagegen schießt mit ihrer Forderung weit über das Ziel hinaus, und alle Harmoniker, welche dieser unberechtigten Forderung gerecht werden wollten, geriethen aus dem festen Geleise wissenschaftlicher Forschung in ein zweck- und zielloses metaphysisches Phantasiren.

Die H. wird zwar, ähnlich der Grammatik für die Sprache, für die Musik die Gesetze nachzuweisen haben, nach denen sich Töne zu Melodien, Accorden und Harmoniefolgen zusammensetzen, sie hat aber nicht den Nachweis zu führen, wie gewisse Tonverbindungen mit den Regungen unseres Seelenlebens in Verbindung stehen. »Nichts ist betrüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, dass es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne, reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so dass Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken« (Lessing, »Laokoon«). Sind aber schon die Empfindungen an sich so unberechenbar, wie will man Gesetze für ihre sinnliche Darstellung und für ihre Erregung durch äussere Vorgänge auffinden, und noch dazu mit Rücksicht auf ein Darstellungsmaterial, welches unter allen Kunstmitteln das flüssigste und am wenigsten begrifflich festzustellende ist? Und doch ist dieses wiederholt und auf das ernsteste versucht worden.

Gleich die ersten Begründer der harmonischen Wissenschaft geriethen in dieses eine Extrem. Die Pythagoräer hatten die einfachen Verhältnisse der Saitenlängen bei den Consonanzen erforscht; sie meinten, damit sei dem Gehör eine ebenso zuverlässige Stütze gegeben, wie sie das Gesicht an Zirkel, Richtscheit und Diopter besass. Als sie nun erkannten, dass jene Verhältnisse sich in ihr Vierzahlensystem einfügen liessen, »so warf sich ihr wühlender Scharfsinn auf die räthselhaften Beziehungen zwischen dieser Ordnung in dem sinnlichen Theile der Töne und ihren geistigen, seelischen Eigenschaften; sie meinten nun in der musikalischen Harmonie nicht allein das Mittel zur Ausgleichung dieses innern Gegensatzes in der Musik, sondern überhaupt aller Gegensätze gefunden zu haben; sie umschlangen mit ihr Himmel und Erde, Natur und Geist; sie setzten in sie das Wesen der Seele, der menschlichen wie der Weltseele; sie trugen aus ihr die Tonverhältnisse des Heptachords auf die sieben Wandelsterne des Himmels über, die, da sie gleich den Tönen ver-

schiedene Grössen, Abstände und Geschwindigkeiten haben, in ihrem Umschwunge im Weltenraume eine Sphäremusik bilden sollten.« (Gervinus, »Händel und Shakespeare«.)

Diese symbolische Weisheit der Pythagoräer wirkte, mit neuen Träumereien vermehrt, bis tief ins Mittelalter hinein. Ihre heilige Vierzahl galt als Schlüssel zu den verschiedensten musikalischen Erscheinungen. Die Verhältnisse der Consonanzen wie die Zahl der vier ächten Kirchentöne wurden aus ihr erklärt; die letzteren erinnerten wieder an die vier Kardinaltugenden, und mit ihren vier Nebentönen an die acht Seligkeiten der Bergpredigt. Man fand »zwischen den Tetrachorden (s. d.) und dem Leben Christi eine geheimnissvolle Verwandtschaft: das Tetrachord der Tieftöne (*gravium*) entspricht vorbildlich (*typice*) der vom Evangelisten Matthäus beschriebenen Menschheit Christi, wie er arm war, dass er nicht hatte, wo er sein Haupt hinlege; das Tetrachord der Endtöne (*finalium*) bedeutet seinen Tod, wo er nicht allein das Ende seines Lebens erreichte, sondern auch der Tempelvorhang, die Festigkeit der Felsen, die Klarheit der Sonne und Unbeweglichkeit der Erde ein Ende nahm« u. s. w. — »Man fühlt sich dabei an die Schilderung der mittelalterlichen Alchymie gemahnt, oder an die alte Astrologie mit ihren Planetenhäusern, Gegenseinen u. s. w. Wie sich jene Alchymie der Chemie, die Astrologie der Astronomie hindernd in den Weg stellte und die Weisen, statt einfach die Natur der Sache zu befragen, sich in Mysterien verloren, die an alles und an nichts mahnten, die um so tiefsinniger schienen, je unverständlicher und inhaltsloser sie waren: so zahlte, wie wir sehen, auch die Musik diesen Tribut der Zeit und konnte zuweilen vor lauter Visionen den einfachen geraden Weg nicht sehen.« (Ambros, »Gesch. d. Musik« II. S. 212.)

Finden wir doch bei einem so verständigen Theoretiker, wie Andreas Werckmeister (»*Harmonologia musica* oder Kurtze Anleitung zur musikal. Composition«, Franckfurt und Leipzig 1702), noch folgende Auslassungen: »Dass nun die himmlischen Corpora (Körper) in solcher harmonischen Ordnung bestehen, bezeugen wie gemeldet nicht allein die Astronomie und Philosophie; sondern auch die h. Schrift selber, wie insonderheit in dem Buch Hiob C. 38 V. 37 enthalten ist. Da wir nun die Harmonien der himmlischen Corporum mit leiblichen Ohren nicht hören können, so wissen wir doch durch unsere musikalische proportiones (Verhältnisse), wie die harmonia der himmlischen corporum beschaffen und durch den allweisen Schöpfer geordnet sei, weil sie eben in den musikalischen proportionibus bestehet, und wissen daher etlicher massen, wie die Welt gemacht ist, dass ich also mit dem Salomo in seinem Buche der Weissheit am 7. C. V. 17 und 19 reden mag. Ist nun die grosse Welt Macrocosmus also beschaffen, so muss der Mensch als Microcosmus auch eine Verwandtschaft mit derselben haben: daher Pythagoras und Plato gesagt: die Seele der Menschen sei eine harmonia; dieses wird nicht allein von vielen Philosophis bekräftiget und erwiesen, sondern man hat es auch erfahren, dass an eines wohlproportionirten Menschen Leibe und Gliedern die proportiones musicae zu finden sein, daher sehen wir dass auch der Mensch nach seinen Gliedern harmonice erschaffen sei. Nichts desto weniger befinden wir in der h. Schrift, dass Gott der Herr alles harmonisch zu bauen befohlen habe: Denn die Kaste Noä war 300 Ellen lang, 50 breit und 30 hoch. Wenn wir diese Zahlen durch den verjüngten Massstab auf ein Monochordum tragen, und auf die Musik appliciren, so haben wir eine perfecte harmoniam (einen Durdreiklang) in Clavibus C. $g^1 e^2$. Die Hütte des Stifts, der Tempel Salomonis und alle Gebäu, so Gott in der h. Schrift zu bauen befohlen, waren wie gesagt, harmonisch gebaut. Solte dieses ohnegefahr von Gott also verordnet sein? Ich halte wohl nicht. Also sehen wir, wie die Ordnung Gottes lauter harmonisches und liebliches Wesen sei, woraus auch unsere Musik ihren Grund und Ursprung hat. Nun können wir auch etlicher massen finden warum der Mensch durch die Musik erfreuet werde. Weil dannenhero die Musik ein

ordentlich und deutliches Wesen, und solchergestalt nichts anderes als ein Formular der Weissheit und Ordnung Gottes ist, so muss ja ein Mensch (wenn er nicht ein Klotz ist) billig zur Freude bewogen werden, wann ihm die Ordnung und Weissheit Gottes seines gütigen Schöpfers durch solche *Numeros sonoros* ins Gehör, und folgendes ins Hertze und Gemüthe getragen wird. Der selige Lutherus sagt: wer die Musik liebet, der ist guter Art, wer dieselbe verachtet der ist ein grober Klotz u. s. w. Die Verachtung aber käme aus der Ungleichheit, weil das Gemüthe desselben Menschen nicht nach der Ordnung des weisen Schöpfers in den harmonischen Proportionen stehet.«

Ganz anders stehet der Sache Joh. Mattheson gegenüber; das erkennt man z. B. aus seinen Anschauungen über die Lehre von dem Charakter der griechischen Octavengattungen, welche Lehre recht eigentlich jener mystisch-symbolischen Auffassung entsprach. »Es mag gleichgültig sein, ob die Phrygische und Lydische Sing-Arten ihre notam finalem (Endtöne) im *E* und *F* gehabt haben u. s. w. Allein, dass durch diese Constitutionem Octavae (Anordnung der Octave) alle Wunder und Künste verrichtet worden, ist nicht natürlich zu glauben, sondern streitet mit der gesunden Vernunft.« »Wie könnte denn dieser Unterschied allein, ob er wohl grössere physikalische Wirkung hat, als mancher meint, Ursach seyn, dass deswegen die Phrygischen Lieder barbarisch und ausländisch gelautet?« »Wie vermöchte doch die Constitutio Lydii (Einrichtung der lydischen Octavengattung), den Verstand zu schärffen, und den mit irdischen Begierden beschwerten Seelen das himlische Verlangen einzufliessen? Da gehört wahrhaftig mehr zu, als ein Ton an und für sich, wenn er auch noch so genau anatomirt würde.« »Denn, obgleich ein jeder Ton speciem cantus (die Art des Gesanges) schon im Grunde und auf das gröbste ändert, so bald nur die geringste Erhö- oder Erniedrigung vorgehet. So thut doch die übrige Einrichtung eines Stückes ungezweifelt ein gar grosses, ja das meiste und feinste dabei. Ich meyne z. E. die verschiedene Taktarten, das Mouvement (Bewegung), die Geltung der Noten, Figuren, Manieren und dergl., mit einem Worte, die Mores, daraus so viel tausendmahltausend Modi modulandi (Modulationsweisen) erwachsen.« (Mattheson, »Grosse Generalbassschule« S. 30 und 31 der »theoretischen Vorbereitung«.) Wie vortheilhaft sticht diese Klarheit ab gegen die Phantastereien eines Schubart (s. »Charakter der Tonarten«) und selbst gegen die Phrasen eines A. B. Marx, der noch immer von einem »tröstlichen Dur«, von der »Ueberreiztheit und schmerzlichen Aufgerissenheit des übermässigen Dreiklanges« und dergl. zu sprechen weiss.

Nachdem man das Unhaltbare jener Speculationen, als deren letzten Vertreter hier Andr. Werckmeister aufgeführt ist, eingesehen hatte, gingen die Bestrebungen derjenigen, welche das Wesen der Tonkunst wissenschaftlich zu ergründen suchten, nach zwei Richtungen auseinander. Die Einen warfen sich ganz auf das innere Wesen der Musik. Sie suchten dasselbe aus den Beziehungen der Musik zu der Sprache, zu den Künsten überhaupt und zum Gemüthsleben des Menschen aufzuhellen. Dagegen warfen sich die Physiker und Physiologen, welche sich mit der musikalischen Harmonik befassten, ganz und gar auf den physikalischen Theil jener Lehre; sie suchten und fanden Vergleichungspunkte in den exacten Wissenschaften. Einige versuchten eine physikalische Begründung der Tonverhältnisse, indem sie die sieben Grundtöne mit den sieben Grundfarben verglichen.

Kepler frischte die Vermuthung der Pythagoräer von einer Sphärenmusik wieder auf. Er und andere Forscher meinten, indem sie den einfacheren oder verwickelteren Schwingungsverhältnissen der Tonverbindungen sinnliche Gefälligkeit oder Widrigkeit zusprachen, alle Gründe für die Wirkung der Tonkunst erklärt zu haben. Kepler behauptet: das Unterscheiden der harmonischen Töne sei »unbewusst ein Gefühl von Verhältnissen ohne Gefühl«. Nach Leibnitz besteht der Genuss, den die Musik gewährt, »in dem unbewusst von der Seele angestellten Zählen der Schwingungen der tönenden Körper«. Euler (»Tentamen

novae theoriae musicae) glaubt, dass alles Vergnügen, welches Musik gewähre, von der Wahrnehmung der Quantität der Töne nach ihrer Höhe, Tiefe und Dauer herrühre; für ihn ist derjenige der beste Beurtheiler, der das unbewusste Zählen in ein bewusstes umwandelte. Andere Denker dagegen (Kant, Herder, Krause) setzten sich dieser Auffassung entgegen, — und neuerdings finden sich Anklänge an dieselbe nur noch bei Drobisch und Opelt. Die neuere Forschung ist überzeugt, dass damit höchstens über die Einwirkung des sinnlichen Theils der Musik einiger Aufschluss gegeben sei. Aber auch schon Kepler, Leibnitz und Euler erkennen das Unzureichende ihrer Auffassungsweise an. Leibnitz spricht von der Gewalt der Töne auf die Gemüthsbewegungen der Menschen; Kepler erklärt, er rede nur als Physiker; Euler setzt den Genuss an der Musik schliesslich auch mit in das Vergnügen, welches das Errathen der Absichten und Empfindungen des Componisten gewähre.

Eine der letzteren verwandte Ansicht finden wir übrigens bei Helmholtz wieder. Nachdem er auseinandergesetzt, dass die Bewusstlosigkeit des Gesetzmässigen, was durch Anschauung im Kunstwerke wahrgenommen werden kann, »gerade die Hauptsache und der springende Punkt in der Wirkung des Schönen auf unseren Geist ist«, fährt er (»Tonempfindungen« S. 554) fort: »Eingedenk des Dichterwortes: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst“, fühlen wir diejenigen Geisteskräfte, welche in dem Künstler gearbeitet haben, unserm bewussten verständigen Denken bei weitem überlegen, indem wir zugeben müssen, dass mindestens, wenn es überhaupt möglich wäre, unübersehbare Zeit, Ueberlegung und Arbeit dazu gehört haben würde, um durch bewusstes Denken denselben Grad von Ordnung, Zusammenhang und Gleichgewicht aller Theile und aller inneren Beziehungen zu erreichen, welchen der Künstler, allein durch sein Taktgefühl und seinen Geschmack geleitet, hergestellt hat, und welchen wir wiederum mittelst unseres eigenen Taktgefühls und Geschmackes zu schätzen und zu fassen wissen, längst ehe wir angefangen haben, das Kunstwerk kritisch zu analysiren. Es ist klar, dass wesentlich hierauf die Hochschätzung des Künstlers und des Kunstwerks liegt. Wir verehren in dem ersteren einen Genius, einen Funken göttlicher Schöpferkraft, welcher über die Grenzen unseres verständig und selbstbewusst rechnenden Denkens hinausgeht. Und doch ist der Künstler wieder ein Mensch wie wir, in welchem dieselben Geisteskräfte wirken, wie in uns selbst, nur in ihrer eigenthümlichen Richtung reiner, geklärt, in ungestörterem Gleichgewichte, und indem wir selbst mehr oder weniger schnell und vollkommen die Sprache des Künstlers verstehen, fühlen wir, dass wir selbst Theil haben an diesen Kräften, die so Wunderbares hervorbrachten. Darin liegt offenbar der Grund der moralischen Erhebung und des Gefühls seliger Befriedigung, welches die Versenkung in ächte und hohe Kunstwerke hervorruft.«

(Der Schluss dieses Artikels folgt im nächsten Bande. O. T.)

Verzeichniss

der im vierten Bande enthaltenen Artikel.

- Fortschreitung Seite **1**.
 Fortuilla, Jean **7**.
 Fortunati, Giovanni Francesco **7**.
 Fortunatiannus **7**.
 Fortunatus, Venantius **7**.
 Fortuni, Amelia Anglès de **7**.
 Forza **8**.
 Forzando **8**.
 Forzato **8**.
 Foschi, Carlo **8**.
 Fossa, Joannes de **8**.
 Fossa **8**.
 Fossembrone, Ottavio da, s. Petrucci **8**.
 Fossis, Pietro de **8**.
 Fossius, Anton **8**.
 Fossioni, Tommaso **8**.
 Forthiarghiah **8**.
 Fouchetti **8**.
 Fouqué, Friedrich de la Motte **8**.
 Fouchette tonique s. Stimmgabel **8**.
 Fourneaux, Napoleon **8**.
 Fournes, P. J. **10**.
 Fournier, Pierre Simon **10**.
 Fournier, Antoine **10**.
 Fourniture **10**.
 Fournival, Richard de **10**.
 Foy, James **10**.
 Foyta, Franz **10**.
 Foyta, Joseph **10**.
 Fp. s. Abbréviation für Fortepiano **10**.
 Fradel, Karl **10**.
 Fränzl, Ferdinand **11**.
 Fränzl, Ignaz **11**.
 Frangengo, Filippo **11**.
 Fragner, Claude François **12**.
 Framery, Nicolas Etienne **12**.
 Franc, Guillaume **12**.
 Française **12**.
 Franceschi, Francesco **12**.
 Franceschini **13**.
 Franceschini, Giovanni **13**.
 Franceschini, Petronio **13**.
 Franceschini, Giov. **13**.
 Francesco Cieco s. Landino **13**.
 Francesco da Milano **13**.
 Francesco da Pesaro **13**.
 Francesco degli Organi s. Landino **13**.
 Francesco la Fornara **13**.
 Franche, Louis Joseph **13**.
 Franchetti-Walzel **13**.
 Franchetti-Walzel, Luisa **13**.
 Franchezza **13**.
 Franchi, Giovanni Pietro **13**.
 Franchinus s. Gafori **13**.
 Franchomme, August **13**.
 Francia, Gregorio Seite **14**.
 Franciscello oder Francischello **14**.
 Francisel, Erasmo **14**.
 Francisco, Ludovico a San **14**.
 Francisconi, Giovanni **14**.
 Francisque, Antoine **14**.
 Franck, César Auguste **14**.
 Franck, Joseph **15**.
 Franck, Eduard **15**.
 Franck, Johann Wolfgang **15**.
 Franck, Melchior **15**.
 Franck, Johannes **16**.
 Franck, Michael **16**.
 Franck, Sebastian **16**.
 Francke, Wilhelm **16**.
 Francke oder Franck, Johann **16**.
 Franckenau, Georg Franck von **16**.
 Franckenau, Gerhard Ernst von **17**.
 Franco von Köln **17**.
 Francoeur **17**.
 Francoeur, Louis **17**.
 Francoeur, François **17**.
 Francoeur, Louis Joseph **18**.
 François, Florent des **18**.
 Franco-Mendès, Jacques **18**.
 Franco-Mendès, Joseph **18**.
 Francus, Elabetus **18**.
 Francus, Wolfgang Ammonius **18**.
 Frank, Georg **18**.
 Franke, F. C. **18**.
 Franke, Hermann **19**.
 Franke, Leopold **19**.
 Franke, Hermann **20**.
 Frankenberg, Franz **20**.
 Frankenberg, Gräfin von **20**.
 Franklin, Benjamin **20**.
 Frankreich **20**.
 Frantz, Klamer Wilhelm **43**.
 Franz, J. H. **43**.
 Franz, Ignaz **43**.
 Franz, Joachim Friedrich **44**.
 Franz, Joachim Ludwig **44**.
 Franz, Johann Christian **44**.
 Franz, Karl **44**.
 Franz, K. Honcamp **44**.
 Franz, Robert **45**.
 Franz, Stephan **47**.
 Französische Musik s. Frankreich **48**.
 Französische Posaune **48**.
 Französische Stimmung s. Kammerton **48**.
 Französischer Violschlüssel **48**.
 Franzoni, Amando **49**.
 Franchini, Gaetano **48**.
 Frasi, Felice Seite **48**.
 Frasi, Miss **48**.
 Frassini, Nathalie **49**.
 Frauenchor **49**.
 Frauenlob, Heinrich **49**.
 Frech, Johann Georg **50**.
 Freddi, Amadeo **50**.
 Freddi **51**.
 Fredosi, Bartolomeo **51**.
 Frecke oder Freake, John **51**.
 Fregoso, Antonio Fileremo **51**.
 Freher **51**.
 Freher, Marquard **51**.
 Freher, Paul **51**.
 Frei **51**.
 Freie Dissonanz s. Consonanz und Dissonanz und Vorbereitung **51**.
 Freie Fantasie s. Fantasie **51**.
 Freie Fuge s. Fuge **51**.
 Freie Künste **51**.
 Freier oder Freyer, August **52**.
 Freie Schreibart, freier Styl s. frei und Styl **52**.
 Freig, Johannes Thomas **52**.
 Freillon - Poncein, Jean Pierre **52**.
 Freislich, Maximilian Theodor **52**.
 Freislich, Johann Balthasar Christian **52**.
 Freitag, Adam **52**.
 Freitag, Friedrich Gotthilf **52**.
 Freitost **52**.
 Frémart, Henri **53**.
 Frémaux, Jean **53**.
 Freneuse s. Lecerf de la Vieville **53**.
 Frenghi-tschin **53**.
 Freno, Marcus **53**.
 Frenzel, Johann Theophilus **53**.
 Frère, Alexandre **53**.
 Frères de la passion **53**.
 Fréron, Elie Cathérine **53**.
 Frescamente, fresco **53**.
 Freschi, Giovanni Domenico **53**.
 Frescobaldi, Girolamo **54**.
 Fresne du Cange, Charles de s. Cange **54**.
 Frestele, Fretel, Fretian **54**.
 Fretzdorff, Hugo **54**.
 Fretta **55**.
 Freubel, Johann Ludwig Paul **55**.
 Freudemann, Johann **55**.
 Freudenberg, Fräulein von **55**.
 Freudenberg, Johann **55**.
 Freudenberg, Karl Gottlieb Seite **55**.
 Freudenberg, Wilhelm **55**.
 Freudenthal, Julius **56**.
 Freudenthaler, Johann Wilhelm **56**.
 Freund, Cornelius **56**.
 Freund, Philipp **56**.
 Freundthaler, Cajetan **56**.
 Frey, Hans **56**.
 Frey, Johann **57**.
 Frey, M. **57**.
 Freylinghausen, Johann Anastasius **57**.
 Freylinghausen, Theophilus Anastasius **57**.
 Freymuth **57**.
 Freystädler, Franz Jacob **57**.
 Freytag s. Freitag **57**.
 Frezza, Giuseppe **57**.
 Frezza, Giovanni **57**.
 Frezzolini, Erminia **58**.
 Frias, Herzogin von **58**.
 Friberth, Karl **58**.
 Friberth, Therese **58**.
 Frichot, François **58**.
 Frick, G. F. **59**.
 Frick, Johann Adam **59**.
 Frick, J. L. F. **59**.
 Frick, Christoph **59**.
 Frick, Elias **59**.
 Frick, Philipp Joseph **59**.
 Fricke, A. **59**.
 Frictions - Instrumente s. Instrumente **60**.
 Fridzeri oder Fritzeri, Alessandro Maria Antonio **60**.
 Friedel, Bernhard **60**.
 Friedel, Sebastian Ludwig **60**.
 Friedel, Kaspar **60**.
 Friedel, Johann Franz **60**.
 Friedel, Zacharias **61**.
 Friederici, Christian Ernst **61**.
 Friederici, Johann **61**.
 Friederici oder Friederich, Daniel **61**.
 Friederici auch Friederich, Valentin **61**.
 Friederick oder Friederich **61**.
 Friedlowsky, Joseph **61**.
 Friedlowsky, Franz **61**.
 Friedlowsky, Anton **61**.
 Friedlowsky, Eleonore **62**.
 Friedlowsky, Marie **62**.
 Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel **62**.
 Friedrich II. König von Preussen **62**.
 Friedrich Wilhelm II. König von Preussen **62**.

- Friedrich Wilhelm Con-
stantin, Fürst von Hohen-
zollern-Hechingen Seite
83.
Friedrich, Markgraf von
Brandenburg - Culmbach
84.
Friedrich von Hansen 84.
Friedrich von Sonnenburg
oder Suonenburg 84.
Friedrich, E. Ferdinand 84.
Friedrich, Ignatz 84.
Friedrich, Johann Jacob 85.
Friedrich, Joseph 85.
Friedrichs, Mad. geb. Holst
85.
Fries, Johann 85.
Friese, Christian Friedrich
85.
Friese, Friedrich Franz
Theodor 85.
Friese, Heinrich 85.
Friker, Johann Ludwig 85.
Frischlin, Nicodemus 85.
Frischmuth, Johann Chri-
stian 85.
Frischmuth, Leonhard 86.
Frisius s. Fries 86.
Frisoni, Lorenzo 86.
Fritelli, Fausto 86.
Fritsch, Balthasar 86.
Fritsch, Louis 86.
Fritsch, Thomas 86.
Fritsche, Gottfried 86.
Fritz, Berthold 86.
Fritz, Joachim Friedrich 87.
Fritz, Kaspar 87.
Fritzeri s. Fridzeri 87.
Fritsch, E. W. 87.
Fritsch, Martin 87.
Frivolo 87.
Frizzi, B. 87.
Frohese 88.
Fröhlich, Friedrich Theo-
dor 88.
Fröhlich, Georg 88.
Fröhlich, Joseph 88.
Fröhlich, Nanette 89.
Fröhlich, Barbara 89.
Fröhlich 89.
Fröschel 89.
Frohberger, Johann Jacob
89.
Frohnleichnam oder Fron-
leichnam 70.
Frohnleichnamfest 71.
Froid 71.
Fromm, Andreas 71.
Fromm, Emil 71.
Fromman, Johann Christian
72.
Fromme, Valentin 72.
Frommelt, A. 72.
Frondui, Giovanni Bat-
tista 72.
Front s. Orgelfront 72.
Front 72.
Front-, Prospect-, Façade-
Pfeifen 72.
Frontispice oder Fronton
s. Principal 72.
Frontori, Luigi 72.
Frosch 72.
Frosch, Johann 73.
Froschauer, Johann 73.
Frovo, Joaõ Alvarez 73.
Früh, Gottlieb 74.
Früh, Armin Leberecht 74.
Frühof, Heinrich Wilhelm
74.
Frühwald, Joseph 74.
Fruytiers, Jan 74.
Fry, William 74.
F-Schlüssel 75.
Fuchs, Aloys 75.
Fuchs, Georg Friedrich 75.
Fuchs, Heinrich 75.
Fuchs, Julius Seite 76.
Fuchs, Karl Dorius Johan-
nes 76.
Fuchs, Peter 77.
Fuchsschwanz 77.
Füchs, Ferdinand Karl 77.
Führer 77.
Führer, Robert 77.
Fuellana oder Fuëllana,
Michael de 78.
Füllpfeife 78.
Füllquinte 78.
Füllsack, Zacharias 78.
Füllstimmen 78.
Fünf 79.
Fünfer 79.
Fünfstimmig 79.
Fünftheilige Tactarten 79.
Fünf-Tonleiter oder fünf-
stufige Tonleiter 79.
Fuëllana s. Fuëllana 80.
Fuëntes, Francisco de Santa-
Maria 80.
Fuëntes, Pascal 80.
Fürstenau 80.
Fürstenau, Kaspar 80.
Fürstenau, Anton Bernhard
81.
Fürstenau, Moritz 81.
Fürstner, Adolph 82.
Füssig s. Fuss 82.
Fuëtsch, Joachim Joseph
82.
Fütterung 83.
Fütterung 83.
Fuga 83.
Fuga aequalis motus 83.
Fuga recta 83.
Fuga a due 83.
Fuga a tre soggetti 83.
Fuga authentica 83.
Fuga canonica 83.
Fuga totalis 83.
Fuga composita 83.
Fuga contraria 83.
Fuga per motum contra-
rium 83.
Fuga doppia 83.
Fuga homophona 83.
Fuga impropria 83.
Fuga irregularis 83.
Fuga incomposita 83.
Fuga in conseguenza 83.
Fuga in contrario tempore
83.
Fuga inversa 83.
Fuga libera 83.
Fuga soluta 83.
Fuga sciolta 83.
Fuga mixta 83.
Fuga obligata 83.
Fuga per arsin et thesin
83.
Fuga per augmentationem
83.
Fuga per contrarium sim-
plex 83.
Fuga per contrarium re-
versum 83.
Fuga per diminutionem 83.
Fuga per imitationem in-
terruptam 83.
Fuga perfidata 83.
Fuga obstinata 83.
Fuga periodica 83.
Fuga partialis 83.
Fuga per motum contra-
rium 83.
Fuga contraria 83.
Fuga plagalis 83.
Fuga propria 83.
Fuga regularis 83.
Fuga reale 83.
Fuga recta 83.
Fuga aequalis 83.
Fuga reditta 83.
Fuga retrograda 83.
Fuga retrograda per motum
contrarium Seite 83.
Fuga ricercata 83.
Fuga soluta 83.
Fuga sciolta 83.
Fuga tonale 83.
Fugara 84.
Fugato 84.
Fuge s. Kanon und Fuge
84.
Fuger, Theophilus Chri-
stian 84.
Fuggire la cadenza s. Ca-
denza und Trugschluss 84.
Fughetta 84.
Fugirt 84.
Fugs, St. 84.
Fuhj s. Fohi 84.
Fuhrmann, Martin Heinrich
84.
Fulbert, Bischof von Char-
tres 85.
Fulda s. Adam de Fulda 85.
Fullsack s. Füllsack 85.
Fumagalli, Antonio 85.
Fumagalli, Adolfo 85.
Fumagallo, Catarina 85.
Funck, David 85.
Funck, Friedrich 86.
Fundamentalbass oder Fun-
damentalstimme 86.
Fundamental- oder Funda-
mentbrett 86.
Fundamentalis s. Principal
86.
Funèbre 86.
Funk, Gottfried Benedict
86.
Funk, Christian Benedict
86.
Funzioni 86.
Fuoco 87.
Furchheim, Johann Wil-
helm 87.
Furetière, Antoine 87.
Furioso 87.
Furlanetto, Bonaventura
genannt Musin 87.
Furtaris, Gregorius 88.
Fusa s. Notenschrift 88.
Fusée 88.
Fusella oder Fusellala 88.
Fuss 88.
Fussclavier s. Pedal 89.
Fuss, Johann 89.
Fussloch 89.
Fuss, Nicolaus 89.
Fusston s. Fuss 89.
Futterholen 89.
Fux, Ernst 89.
Fux, Johann Joseph 89.
Fux'sche Wechsellote 89.
Fz. 89.
G
Ga 89.
Ga 89.
Gaa 89.
Gabbiani 89.
Gabel 89.
Gabelgriff 89.
Gabelkoppel 89.
Gabellone, Gasparo 89.
Gabelton 89.
Gabler 89.
Gabler, Christoph August
89.
Gabler, Jeanette 89.
Gabler, Matthias 89.
Gaborg 89.
Gabraun 89.
Gabriele, Domenico 89.
Gabrieli, Andrea 89.
Gabrieli, Giovanni (Johan-
nes) 89.
Gabrieli, Catterina s. Ga-
brielli Seite 89.
Gabrieli, Domenico 89.
Gabrieli, Francesca 89.
Gabrieli, Catterina 89.
Gabrieli, Nicolò Graf von
89.
Gabrielski, Johann Wilhelm
89.
Gabrielski, Julius 89.
Gabrielski, Adolph 89.
Gabusi, Giulio Cesare s.
Gabuzio 89.
Gabussi, Vincenzo 89.
Gabussi, Rita 100.
Gabuzio, Giulio Cesare 100.
Gaces Brulés oder Brulez
100.
Gade, Niels W. 100.
Gaebler, Ernst Friedrich 101.
Gäde, Theodor 102.
Gähler, von 102.
Gährich, Wenzel 102.
Gämmrich, Heinrich 102.
Gänsbacher, Johann Bap-
tist 102.
Gärtner, Johann 103.
Gärtner, Johann Peter 104.
Gärtner, Joseph 104.
Gaertner, Karl 104.
Gaetani 104.
Gaetano 105.
Gaffarel, Jacques 105.
Gaffi, Bernardo 105.
Gafforini, Elisabetta 105.
Gafori oder Gaforio, Fran-
chino 105.
Gaggi, Giovanni 106.
Gagliano, Alexandre 106.
Gagliano, Nicolo 106.
Gagliano, Ferdinando 106.
Gagliano, Giuseppe 106.
Gagliano, Gennaro 106.
Gagliano, Zanobi de 106.
Gagliano, Marco de 106.
Gagliano, Giovanni Bat-
tista de 107.
Gagliarde oder Gaillarde
107.
Gagliardi, Dionisio Poliani
107.
Gagni, Angelo 107.
Gail, Jean Baptiste 107.
Gail, Sophie geb. Garre 108.
Gail, Jean François 108.
Gaillarda s. Gaillarde 108.
Gaillard, Johann Ernst 108.
Gaillard, Karl 109.
Gakschojin 109.
Galante oder galantemento
109.
Galante Fuge s. Kanon und
Fuge 109.
Galanterie-Stimme 109.
Galante Schreibart 109.
Galanter Styl 109.
Galarini, Pietro Antonio
109.
Galaurone 109.
Galavotti, Geronimo 109.
Galeazzi 109.
Galeazzi, Antonio 109.
Galeazzi, Tommaso 109.
Galeazzi, Francesco 110.
Gaiempung 110.
Galeno, Giovanni Battista
110.
Galeotti, Stefano 110.
Galetti 110.
Galetti, Giovanni Andrea
110.
Galetti, Elisabeth 110.
Galetti, Domenico Giuseppe
110.
Galibert, Pierre Christophe
Charles 110.
Galilei, Vincenzo 110.

- Galilei, Galileo Seite 111.
Galilei, Michele Angelo 111.
Galimberti, Fernando 111.
Gallin, Pierre 111.
Galitzin, Georg, Fürst von 111.
Gall, Ferdinand Freiherr von 112.
Gall, Joseph 112.
Galland, Antoine 112.
Gallay, Jacques François 112.
Galle, Daniel 113.
Galleazzi s. Galeazzi 113.
Gallicus auch Gallesius oder Galletius, Francisus 113.
Gallemart, Jean de 113.
Gallen, Johann Michael 113.
Gallenberg, Wenzel Robert Graf von 113.
Gallerano, Leandro 113.
Galletti s. Galetti 114.
Galley s. Gallay 114.
Galli, Filippo 114.
Galli, Francesco Scotto 114.
Galli, Vincenzo 114.
Galliard s. Gaillard 114.
Galliculus, Johann 114.
Galliculus de Muris, Michael 114.
Gallimard, Jean Eduard 115.
Galimberti s. Galimberti 115.
Gallino, Gregorio 115.
Gallische oder keltische Trompete 115.
Gallitz, Georg 115.
Gallo 115.
Gallo, Giovanni Pietro 115.
Gallo, Domenico 116.
Gallo, Ignazio 116.
Gallo, Catarina 116.
Gallois, Jean le 116.
Gallois-Gourdin 116.
Galluccio, Gerardo 116.
Gallus, Jacob 116.
Gallus, Johann 116.
Galopp oder Galoppade 116.
Galot 116.
Galoubet oder Flutet 116.
Galtruchius oder Galtruche, Pierre 117.
Galtus, Germer 117.
Galuppi, Baldassarre 117.
Galvi-Neuhaus 118.
Gama 118.
Gambale, Emanuele 118.
Gambang 118.
Gambang Kayu 119.
Gambara, Carlo Antonio 119.
Gambarini, Miss 119.
Gambaro, Giovauni Battista 119.
Gambe 119.
Gambenbass oder Violdigambenbass 120.
Gambenwerk 120.
Gamberini, Antonio 121.
Gamberini, Michele Angelo 121.
Gambini, Carlo Alberto 121.
Gambist 121.
Gamble, John 121.
Gambold 121.
Gamma 121.
Gamme 122.
Gamme-ut, Gamma-ut oder Gammut 122.
Gammersfelder, Johann 122.
Gana 122.
Ganassi, Silvestro 122.
Gaucaldi, Carlo 122.
Gander 122.
Gandhara 123.
Gandhara-grama 123.
Gandhárvas Seite 123.
Gandini, Antonio, Ritter von 123.
Gandini, Isabella 123.
Gandini, Salvatore 123.
Gando, Nicolas 123.
Gandrika 123.
Gang 123.
Gangris 124.
Gannassi, Jacopo 124.
Gauspekh, Wilhelm 124.
Ganswind 124.
Gantez, Hannibal 124.
Gantzland, Christian 124.
Ganz 124.
Ganz, Adolph 124.
Ganz, Moritz 124.
Ganz, Leopold 124.
Ganz, Eduard 125.
Ganz, Wilhelm 125.
Ganze Applicatur 125.
Ganze Cadenz oder Ganzschluss s. Cadenz 125.
Ganze Doppelzunge 125.
Ganze Note oder Ganze Taktnote 125.
Ganze Orgel 125.
Ganzer Takt 125.
Ganzinstrumente 126.
Ganz-Ton 126.
Ganzwerk 127.
Garani, Nunziata 127.
Garat, Pierre Jean 127.
Garat, Joseph Dominique Fabry 128.
Garaudé, Alexis Adelaide Gabriel de 128.
Garaudé, Alexis Albert Gauthier 128.
Garbini, Mad. 128.
Garbo 129.
Garbrecht 129.
Garcia 129.
Garcia, Manoel, del Popolo Vicente 129.
Garcia, Manoel 130.
Garcia, Maria 131.
Garcia, Pauline 131.
Garcus, Laurent 131.
Garezinska, Wilhelmine von 131.
Gardano, Antonio 131.
Gardano, Angelo 131.
Gardano, Alessandro 131.
Garde, de la s. Lagarde 131.
Gardeton, César 131.
Gardi, Francesco 131.
Gardiner, William 132.
Garels, R. 132.
Gargano, Teofilo 132.
Garghetti, Silvio 132.
Gargross s. Garklein 132.
Gáriká 132.
Garilieff 132.
Garinding 132.
Garke, Heinrich 132.
Garklein 132.
Garlande, Jean de 132.
Garnerius oder Guarnerius, Guilielmus 132.
Garnier 133.
Garnier, Andrien 133.
Garnier, François 133.
Garnier, Honoré 133.
Garthof Durham, John 133.
Garschavim 133.
Garulli, Bernardino 133.
Garzoni, Tommaso 133.
Gas 134.
Gaschin-Rosenberg, Fanny Gräfin von 134.
Gascogne, Matthieu 134.
Gas-Harmonica oder Gas-Accord-Harmonica 134.
Gaspard, Michel 135.
Gaspard de Salò s. Gasparo da Salò 135.
Gaspard, Mr. Seite 135.
Gaspard auch Gaspar 135.
Gaspari, Gaetano 135.
Gasparini 135.
Gasparini, Francesco 135.
Gasparini, Michele Angelo 136.
Gasparini, Quirino 136.
Gasparo da Salò 136.
Gasse, Ferdinand 136.
Gasseau 136.
Gassend, Pierre 136.
Gassenhauer oder Gassenlied s. Volkslied 136.
Gassitzius, Georg 136.
Gassmann, Florian Leopold 137.
Gassmann, Maria Anna 138.
Gassmann, Maria Theresia 138.
Gassner, Ferdinand Simon 138.
Gasteritz, Michael 139.
Gastinel, Léon Gustave Cyprien 139.
Gastoldi, Giovanni Giacomo 139.
Gastorius, Severus 140.
Gastayes, Guillaume Pierre Antoine 140.
Gastayes, Léon Joseph 140.
Gastayes, Félicien 140.
Gates, Bernard 140.
Gathy, August 140.
Gattermann, S. M. D. 142.
Gatti, Luigi 142.
Gatti, Simone 142.
Gatti, Teobaldo di 142.
Gattoni, Giulio Cesare 142.
Gattungen oder Geschlechter 142.
Gatzmann, Wolfgang 143.
Gaubert, Denis 143.
Ganche 143.
Gauquier, Alard Dunoyer du 143.
Gaude, Theodor 143.
Gaudentius 143.
Gaudi 144.
Gaudimel s. Goudimel 144.
Gaudio, Antonio del 144.
Gaudio del Mela s. Goudimel 144.
Gaultier, Abbé Alois Edouard 144.
Gaultier, Pierre 144.
Gaumont s. Kehilton 144.
Gaus, Karoline 144.
Gauspeck, Giuseppe 145.
Gautherot, Louise geb. Deschamps 145.
Gauthier, Gabriel 145.
Gauthier, Pierre 145.
Gautier, Denis 145.
Gautier, Denis 145.
Gautier, Jacques 145.
Gautier, Jean André 145.
Gautier, Jean François Eugène 145.
Gauzargues, Abbé Charles 146.
Gavassi, Giacomo 146.
Gavaudan, Jean Baptiste Sauveur 146.
Gavaudan, Jeanne geb. Ducas 146.
Gavaudan, Mlle., verheiratete Lainez 147.
Gavaudan, Mlle., genannt Spinette 147.
Gavaudan, Emilie, verh. Gaveaux 147.
Gaveaux, Pierre 147.
Gaveaux, Emilie 147.
Gaveaux, Simon 147.
Gaviniés, Pierre 147.
Gavotte 148.
Gawet s. Saal Seite 149.
Gawler 149.
Gawthorn, Nathaniel 149.
Gay 149.
Gayatri 149.
Gaye, Henri le 149.
Gaye, Jean 149.
Gayer, Johann Joseph Georg 150.
Gayl, Johann Conrad 150.
Gazeschweller s. Crescendozug 150.
Gazon, Louise Rosalie du s. Dugazon 150.
Gazaniga, Giuseppe 150.
Gazzotti, Lorenzo 150.
G-dur 150.
Ge 153.
Gebauer 153.
Gebauer, Michel Joseph 153.
Gebauer, François René 153.
Gebauer, Pierre Paul 153.
Gebauer, Etienne François 153.
Gebauer, Franz Xaver 153.
Gebel, Georg 154.
Gebel, Georg jun. 154.
Gebel, Georg Sigismund 154.
Gebel, Franz Xaver 154.
Gebhard, Johann Gottfried 155.
Gebhard, Karl Maria Franz 155.
Gebhardi, Ludwig Ernst 155.
Gebhart, Anton 155.
Gebliano s. Orgel 155.
Geböhrte Windlade 155.
Gebrochene Accorde 156.
Gebrochene Arbeit 156.
Gebrochenes Clavier 156.
Gebrochener oder gekröpfter Kanal 156.
Gebrochene Octave s. Orgel 156.
Gebrochene Parallelen oder Schleifen 156.
Gebrochene Register 156.
Gebrochene Wellen 156.
Gebunden 156.
Gebundenes Clavier 156.
Gebundene Dissonanz 156.
Gebundene Schreibart 157.
Gebundene Violine 157.
Gedaekt 157.
Gedaektbass 158.
Gedaektflöte 158.
Gedaektflötenchormass od. Unterchormass 158.
Gedaekt-Pommer 158.
Gedaekt-Quinte 158.
Gedaekt-Regal s. Regal 158.
Gedämpft 158.
Gedämpft-Regal s. Regal 158.
Gedanke 159.
Gedeckt 161.
Gedoppelte Intervalle s. Doppelte Intervalle 162.
Gefährte 162.
Gefällig 162.
Gefühl 162.
Gefüllte Note s. Viertelnote 164.
Gegenbewegung s. Bewegung 164.
Gegenfuge 164.
Gegenharmonie s. Kanon und Fuge 164.
Gegensatz 164.
Gegittertes B 165.
Gehäkelte Notenschrift s. Note, Neume und Notenschrift 165.
Gehe, Eduard Heinrich 165.
Gehend 165.
Gehirne, Franz 165.

- Gehör Seite [165](#).
 Gehörbildung [169](#).
 Gehörempfindung [169](#).
 Gehörquinten s. Ohrenquinten [169](#).
 Gehörquintens. Fortschreitung [169](#).
 Gehot, John [169](#).
 Gehra, Johann Heinrich [170](#).
 Gehra, Johann Gottlieb [170](#).
 Gehring, Franz [170](#).
 Gehring, Johann Michael [170](#).
 Gehring, Johann Wilhelm [170](#).
 Gebring, Ludwig [170](#).
 Gehse s. Walker [170](#).
 Geibel, Friedrich [170](#).
 Geibel, Konrad [170](#).
 Geier, Martin [171](#).
 Geige [171](#).
 Geigenbogen s. Bogen [171](#).
 Geigenclavicymbel s. Bogenclavier [171](#).
 Geigenclavier s. Bogenclavier [171](#).
 Geigenharz s. Colophonium [171](#).
 Geigeninstrument s. Geige und Streichinstrument [171](#).
 Geigenprincipal [171](#).
 Geigenregal [171](#).
 Geigenwerk, nürnberg'sches s. Gamenwerk [171](#).
 Geiger, Joseph [172](#).
 Geiger, Constanze [172](#).
 Geiger oder Jäger, Konrad [172](#).
 Geigerkönig s. König der Geiger [172](#).
 Geijer, Erik Gustaf [172](#).
 Geissler, Johann Gottlieb [172](#).
 Geissler, Karl [172](#).
 Geist; geistreich; geistvoll [173](#).
 Geistliche Musik } s. Kir-
 Geistliches Lied } chen-
 musik, Kirchengesang u.
 Lied [174](#).
 Geistreich s. Geist [174](#).
 Gekröpfte Pfeifen [175](#).
 Gekünstelt [175](#).
 Gelais, Merlin oder Mellin de St. [175](#).
 Gelasius I. [175](#).
 Geleitsmann, Anton [175](#).
 Gelenke s. Taetglied [175](#).
 Gelinde Gedacht [175](#).
 Gelinek, Hermann Anton, genannt Cervetti [175](#).
 Gelinek, Johann [176](#).
 Gelinek, Abt Joseph [176](#).
 Geltende Noten [176](#).
 Gellius, Aulus [176](#).
 Geltung der Noten und Pausen [176](#).
 Geltungsstriche oder Geltungsrippen [177](#).
 Gelzmann, Wolfgang [177](#).
 Gemälde, musikalisches s. Tonmalerei [177](#).
 Gemein [177](#).
 Gemeiner Contrapunkt [177](#).
 Gemengter Contrapunkt [178](#).
 Gemengtes Metrum [178](#).
 Geminatae s. Solmisation [178](#).
 Geminiani, Francesco [178](#).
 Gemischtes Metrum [178](#).
 Gemischte Stimmen [179](#).
 Gemmingen, Eberhard Friedrich Freiherr von [179](#).
 Gemshorn [179](#).
 Gemshornquinte Seite [180](#).
 Gemünder, Georg [180](#).
 Gemüth [180](#).
 Genast, Eduard Franz [180](#).
 Gender, [181](#).
 Genée, Johann Friedrich [181](#).
 Genée, Richard [181](#).
 Genera densa s. Genera spissa [182](#).
 Generalbass [182](#).
 Generalbasschrift s. Bezifferung [183](#).
 Generalbassschule s. Generalbass [183](#).
 Generalbassspiel s. Generalbass [183](#).
 Generalbassstimmes. Orgelstimme [183](#).
 Generali, Pietro [183](#).
 General-Musikdirektor [184](#).
 Generalpause [184](#).
 Generalprobe [184](#).
 Generalventil [184](#).
 Genera spissa oder densa [184](#).
 Generoso [184](#).
 Genet, Eliazar oder Elziar [184](#).
 Gengenbach, Nicolaus [185](#).
 Genie; genial [185](#).
 Genitscha, Iwan [188](#).
 Genlis, Stéphanie Félicité Ducrest de Saint Aubin, Marquise von Sellery, Gräfin von [188](#).
 Genoves, Tommaso [189](#).
 Genre [189](#).
 Genst, Auguste de [189](#).
 Gentile [189](#).
 Gentili, Giorgio [189](#).
 Gentili, Serafino [189](#).
 Genus [189](#).
 Genus chromaticum }
 Genus diatonicum } s.
 Genus enharmonicum }
 Klanggeschlecht [190](#).
 Genus inflatile [190](#).
 Genus percussibile [190](#).
 Genus rarum [190](#).
 Genus syntonomum [190](#).
 Genus tensile [190](#).
 Genus ison [190](#).
 Genus diplason [190](#).
 Geometrische Theilung [190](#).
 Georg V., Friedrich Alexander, Exkönig von Hannover [190](#).
 Georg, Markgraf von Brandenburg [190](#).
 Georg, Joseph [191](#).
 Georg, Sebastian [191](#).
 Georg, Paul [191](#).
 Georges s. Saint Georges [191](#).
 Georgi, Johann Gottlieb [191](#).
 Gerade Bewegung [191](#).
 Gerade oder geradfüssige Stimmen [191](#).
 Gerader Takt, gerade Taktarten s. Takt [191](#).
 Gérard, Henri Philippe [191](#).
 Gerardini, Arcangelo [191](#).
 Geraubtes Zeitmaas [191](#).
 Geräusch [191](#).
 Gerber, Christian [192](#).
 Gerber, Heinrich Nicolaus [192](#).
 Gerber, Ernst Ludwig [192](#).
 Gerber, Karl [193](#).
 Gerbert von Hornau, Martin [193](#).
 Gerdy, P. N. [194](#).
 Gerhard [194](#).
 Gerhard, Jacob [194](#).
 Gerhard, Johann Heinrich [194](#).
 Gerhard, Justin Ehrenfried Seite [194](#).
 Gerhard, Wilhelm [194](#).
 Gerhard, Livia [194](#).
 Gerissene Zunge [195](#).
 Gerle [195](#).
 Gerke, Anton [195](#).
 Gerke, August [195](#).
 Gerke, Otto [195](#).
 Gerl oder Gerle, Franz [195](#).
 Gerl oder Gerle, Konrad [195](#).
 Gerl, Hans [195](#).
 Gerl, Hans jun. [195](#).
 Gerlach, Leocadie geb. Bergnehr [195](#).
 Gerlande oder Garlande, Jean de [196](#).
 Gerli, Giuseppe [196](#).
 Germain, Sophie [196](#).
 Germanen, Germanische Musik [196](#).
 Gern, Johann Georg [205](#).
 Gern, Michael [205](#).
 Gernadich [205](#).
 Gernlein [205](#).
 Gernsheim, Friedrich [205](#).
 Gero, Giovanni de [206](#).
 Geroni, Christoph [207](#).
 Gerosi [207](#).
 Gersbach, Anton [207](#).
 Gersbach, Joseph [207](#).
 Gerson, Jean de [208](#).
 Gerson, Nicolaus [208](#).
 Gerstäcker, Friedrich [208](#).
 Gerstel, Heinrich Wilhelm [208](#).
 Gerstenberg, J. D. [209](#).
 Gerstenbüttel, Joachim [209](#).
 Gervaeus [209](#).
 Gervais [209](#).
 Gervais, Claude [210](#).
 Gervais, Charles Hubert [210](#).
 Gervais, Laurent [210](#).
 Gervais, Pierre Noël [210](#).
 Gervasi, Luigi [210](#).
 Gervasoni, Carlo [210](#).
 Gerwinus, Georg Gottfried [211](#).
 Ges [212](#).
 Gesang [212](#).
 Gesangbuch [224](#).
 Gesanglehre [228](#).
 Gesanglehrer s. Singlehrer [226](#).
 Gesanglichter [226](#).
 Gesangmethode s. Gesang [226](#).
 Gesangschule s. Singschule [226](#).
 Gesangübungen oder Singübungen s. Solfeggien [226](#).
 Gesangton s. Vocalton [226](#).
 Gesangverein s. Singverein [226](#).
 Geschichte der Musik s. Musikgeschichte [226](#).
 Geschlecht s. Gattung, Genus, Klang- und Tongeschlecht [226](#).
 Geschleift [226](#).
 Geschleifter Doppelschlag s. Doppelschlag [226](#).
 Geschlossener Kanon s. Kanon [226](#).
 Geschnellter Doppelschlag s. Doppelschlag [226](#).
 Geschmack [226](#).
 Geschränkte oder geschweifte Wellen s. gebrochene Wellen [227](#).
 Geschwänzt s. gestrichen [227](#).
 Ges-Dur [227](#).
 Gese, Bartholomäus s. Gesius [227](#).
 Gesellschaftstänze Seite [227](#).
 Gesicht der Orgel s. Orgelfront [227](#).
 Gesichtspfeifen s. Frontpfeifen [227](#).
 Gesius, Bartholomäus [227](#).
 Geslin, Filippo Marc-Antonio [227](#).
 Ges-Moll [227](#).
 Gessinger, Georg Martin [227](#).
 Gessner, Johann Matthias [228](#).
 Gestewitz, Friedrich Christoph [228](#).
 Gestohlenes Zeitmaas s. Tempo rubato [228](#).
 Gestrichen s. Notenschrift und Tabulatur [228](#).
 Gesualdo, Carlo [228](#).
 Gethellt [228](#).
 Gethelltes Accompagnement [228](#).
 Gethellte Violinen s. Divisi [229](#).
 Getragen s. Appoggiato [229](#).
 Getragene Zunge s. Pauke und Zunge [229](#).
 Getrennte Bewegung [229](#).
 Gevaert, François Auguste [229](#).
 Gewandhausconcert [232](#).
 Geyer, Flodoard [232](#).
 Geyer, Johann Egidius [232](#).
 Geyer, Johann Ludwig [232](#).
 Gezwungen [233](#).
 Gherardesca, Filippo [234](#).
 Gherardeschi, Giuseppe [235](#).
 Gherardi, Blasio [235](#).
 Gherardo, Pietro Paolo [235](#).
 Gherasch [235](#).
 Gheraschheim [235](#).
 Gheresch [236](#).
 Ghersem, Gaugeric de [236](#).
 Ghezzi, Ippolito [236](#).
 Ghinassi, Stefano [236](#).
 Ghiretti, Gasparo [236](#).
 Ghiribizzo s. Capriccio [236](#).
 Ghiselin oder Ghiselain, Jean [236](#).
 Ghisvaglio, Girolamo [237](#).
 Ghizzola, Giovanni [237](#).
 Gholam Rusul [237](#).
 Ghro, Johann [237](#).
 Ghuza [237](#).
 Ghys, Joseph [237](#).
 Ghys, Henri [237](#).
 Gi [237](#).
 Giacelo, Girolamo [237](#).
 Giacobbi, Girolamo [237](#).
 Giacomelli, Geminiano [238](#).
 Giacomelli, Giuseppe [238](#).
 Giacomelli, Geneviève Sophie geb. Billé [238](#).
 Giacomini, Bernardino [238](#).
 Gial, G. A. [238](#).
 Gialdini, Luigi [238](#).
 Giamberti, Giuseppe [239](#).
 Gianella, Luigi [239](#).
 Gianelli, Abbate Pietro [239](#).
 Gianettini, Antonio [239](#).
 Giangiacomo, Perino [239](#).
 Gianotti, Pietro [239](#).
 Giansetti, Giovanni Battista [240](#).
 Giardini, Felice [240](#).
 Giardini, Violenta geb. Vestris [241](#).
 Giardinieri [241](#).
 Giarnovich s. Giarnovich [241](#).
 Gibbons [241](#).
 Gibbons, Roland [241](#).
 Gibbons, Christopher [241](#).
 Gibbons, Edward [241](#).
 Gibbons, Ellis [241](#).

- Gibel, Otto Spite [242](#).
 Gibelli, Lorenzo [242](#).
 Gibellini, Eliseo [242](#).
 Gibellini, Girolamo [242](#).
 Gibellini, Nicola [242](#).
 Gibert, Paul Cesar [242](#).
 Giboni, Gilbert [242](#).
 Gibson, Edward [242](#).
 Gide, Casimir [243](#).
 Giehne, Heinrich [243](#).
 Giese, Theophil Christian [243](#).
 Giesskannenknorpel s. Kehlkopf [243](#).
 Giesslade [243](#).
 Giga s. Gigue [243](#).
 Gigault, Niclas [243](#).
 Gigli, Giulio [243](#).
 Gigli, Tommaso [243](#).
 Gigli, Giovanni Battista [243](#).
 Gigue auch Gique [243](#).
 Gil [245](#).
 Gil, Francisco d'Assisi [245](#).
 Gilbert, Alfons [245](#).
 Gilbert, Marie [245](#).
 Gilbertus [245](#).
 Giles, Nathaniel [245](#).
 Gillern, Hugo von s. Krüger [245](#).
 Gilles, Henry Noël [245](#).
 Gilles, Jean [246](#).
 Gimeno, Giovachino [246](#).
 Ginestet, Prosper de [246](#).
 Ginestet, Emil de [246](#).
 Ginglarus s. Flöte [246](#).
 Gingria oder Gingras [246](#).
 Gingrina [246](#).
 Ginguéné, Pierre Louis [246](#).
 Gini, Giovanni Antonio [247](#).
 Ginistet, Prosper de s. Ginestet [247](#).
 Giocondo [247](#).
 Giocondamente [247](#).
 Giocondezza [247](#).
 Giocondità [247](#).
 Giocoso oder Giojoso [247](#).
 Gioja, Gaetano [247](#).
 Giordani, Antonio [247](#).
 Giordani, Giacomo [247](#).
 Giordani, Giuseppe [247](#).
 Giorgetti, Ferdinando [248](#).
 Giorgi, Filippo [248](#).
 Giorgi, Giovanni [248](#).
 Giorgio, Giuseppe [248](#).
 Giornovich, Giovanni Mane, genannt Jarnovich [248](#).
 Giovanelli, Rugiero [249](#).
 Gippenbusch, Jacob [250](#).
 Gique s. Gigue [250](#).
 Giraffe [250](#).
 Giraldus Cambrensis, Sylvester [250](#).
 Giranek, Anton [250](#).
 Girard [250](#).
 Girard, Philippe Henri de [250](#).
 Girard, Narcisse [250](#).
 Giraud, François Joseph [251](#).
 Girbert, Christoph Heinrich [251](#).
 Girelli, Santino [251](#).
 Girkéh oder Girkáh [251](#).
 Girolamo di Navarra [251](#).
 Girolamo da Monte del Olmo [251](#).
 Girolamo da Udine [251](#).
 Giroust, François [252](#).
 Girschner, Karl [252](#).
 Gis [252](#).
 Gis-Dur [252](#).
 Gis-moll [252](#).
 Gith [253](#).
 Ghithh [253](#).
 Giti oder Udgátha [253](#).
 Gitter, Joseph [253](#).
 Giubilei, Pater Andrea Seite [253](#).
 Giubilo [253](#).
 Giubiloso [253](#).
 Giucante oder giuchevole [253](#).
 Giudetti, Giovanni [253](#).
 Giuglini, Antonio [254](#).
 Giuliani [254](#).
 Giuliani, Antonio [254](#).
 Giuliani, Cecilia, geb. Bianchi [254](#).
 Giuliani, Francesco [254](#).
 Giuliani, Francesco [254](#).
 Giuliani, Mauro [255](#).
 Giuliano Tiburtino [255](#).
 Giulini, Andreas [255](#).
 Giusti, Maria s. Bulgarelli [255](#).
 Giustiani [255](#).
 Giustini, Lodovico [255](#).
 Giusti Romania, Maria [255](#).
 Giusto [255](#).
 Gizzi, Domenico [255](#).
 Gizziello s. Conti [256](#).
 Giusto, Paolo [256](#).
 Gläser, Franz [256](#).
 Gläser, Karl Ludwig Traugott [256](#).
 Gläser, Karl Gotthelf [257](#).
 Gläser, Michael [257](#).
 Glanner, Kaspar [257](#).
 Glanz, Georg [257](#).
 Glaphyros [257](#).
 Glarean, Heinrich [257](#).
 Glas [258](#).
 Glaschord [258](#).
 Glasenap, Joachim von [259](#).
 Glaser, Johann Adam [259](#).
 Glaser, Johann Michael [259](#).
 Glaser, Konrad [260](#).
 Glasspiel [260](#).
 Glasstabharmonica [260](#).
 Glaucus [260](#).
 Gleich, Ferdinand [260](#).
 Gleichauf, Franz Xaver [260](#).
 Gleichen, Andreas [261](#).
 Gleicher Contrapunkt [261](#).
 Gleichheit der Stimme [261](#).
 Gleichmann, Johann Andreas [261](#).
 Gleichmann, Johann Georg [261](#).
 Gleichschwebend, gleichschwebende Temperatur s. Temperatur [261](#).
 Gleichzeitige Bewegung s. Bewegung [261](#).
 Gleissner, Franz [261](#).
 Gleitsmann, Anton s. Geleitsmann [262](#).
 Gleitsmann, Paul [261](#).
 Glettinger, Johann [262](#).
 Glettle, Johann Melchior [262](#).
 Glied- oder Gliedtheilaccent s. Accent [262](#).
 Glieder oder Tactglieder [262](#).
 Glimes, Jean Baptiste Jules de [262](#).
 Glinka, Michael von [263](#).
 Giro, Giovanni Francesco [263](#).
 Gliss, Johannes [263](#).
 Glissando [263](#).
 Glissato [263](#).
 Glissicando [263](#).
 Glissiento [263](#).
 Glocken [263](#).
 Glockensymbol [266](#).
 Glockengut, Glockenspeise oder Glockenmetall [266](#).
 Glockenschlag s. Glöcklein [267](#).
 Glockenspiel [267](#).
 Glockenton [267](#).
 Glockenwagen oder Fahnenwagen Seite [267](#).
 Glöckchen [268](#).
 Glöckleinton oder Glockenton [268](#).
 Glöggli, Franz Xaver [268](#).
 Glösch, Karl Wilhelm [268](#).
 Gloria [269](#).
 Glottis [269](#).
 Glower, Stephen [269](#).
 Glowatz, Heinrich [269](#).
 Gloy, Johann Christoph [269](#).
 Gluck, Christoph Willibald Ritter von [270](#).
 Gluck, Marie Anna [270](#).
 Gluck, Johann [280](#).
 Glück, Johann Ludwig Friedrich [280](#).
 Glyceus, Joannes [280](#).
 Glycebariton [280](#).
 G-moll [280](#).
 Gnaccare [282](#).
 Gnecco, Francesco [282](#).
 Gnesippos [282](#).
 Gnocchi, Giovanni Battista [282](#).
 Gobatti, Stefano [282](#).
 Gobdas [283](#).
 Gobert, Thomas [283](#).
 Goekel, August [283](#).
 Goelenius, Rudolph [283](#).
 Goddard, Arabella [283](#).
 Godeau, Antoine [284](#).
 Godecharle, Eugène Charles Jean [284](#).
 Godecharle, Lambert François [284](#).
 Godecharle, Joseph Antoine [284](#).
 Godecharle, Louis Joseph Melchior [284](#).
 Godefroid [284](#).
 Godefroid, Félicien [284](#).
 Godefroid, Jules Joseph [285](#).
 Godendag oder Godendach [285](#).
 Godfrey, Daniel [285](#).
 God save the king [285](#).
 Göbel, Johann Ferdinand [285](#).
 Göbel, Karl [285](#).
 Göpel, Johann Andreas [285](#).
 Göpfert, Karl Andreas [286](#).
 Göpfert, Karl Gottlieb [286](#).
 Göpfert, Johann Gottlieb [286](#).
 Görl, Franz s. Gerl [287](#).
 Görmar, Christian August [287](#).
 Görner, Johann Valentin [287](#).
 Göroidt, Johann Heinrich [287](#).
 Görrah [287](#).
 Görres, Jacob Joseph [287](#).
 Goés, Damiaõ de [287](#).
 Goethe, Walther Wolfgang von [288](#).
 Götting, Heinrich [288](#).
 Götting, Valentin [288](#).
 Göttele, Johann Melchior [288](#).
 Götz, Franz [288](#).
 Götz, Hermann [288](#).
 Götz, Franz [288](#).
 Götz, Georg Heinrich [288](#).
 Götz, Johann Melchior [289](#).
 Götz, Johann Nicolas Konrad [289](#).
 Götz, Karl [290](#).
 Götz, Nicolaus [290](#).
 Götzel, Franz Joseph [290](#).
 Göz [290](#).
 Goffner, Johann [290](#).
 Gogavin, Anton Hermann [290](#).
 Goguet, Antoine Yves [290](#).
 Gola s. Halsstimme Seite [290](#).
 Gold, Leonhard [290](#).
 Goldast, Melchior genannt von Heimingsfeld [291](#).
 Goldbach, Christian [291](#).
 Goldbeck, Robert [291](#).
 Goldberg [291](#).
 Golde, Johann Gottfried [292](#).
 Golde, Joseph [292](#).
 Golde, Adolph [292](#).
 Goldhorn, Johann David [292](#).
 Goldingham, John [292](#).
 Goldmark, Karl [292](#).
 Goldner, Auguste von s. Krüger - Aschenbrenner [293](#).
 Goldschad, Gotthilf Konrad [293](#).
 Goldschmidt, Adalbert von [293](#).
 Goldschmidt, Jenny s. Lind [293](#).
 Goldschmidt, Otto [293](#).
 Goldschmidt, Sigismund [294](#).
 Goldwin oder Golding, John [294](#).
 Golen, Johann [294](#).
 Goller, Martin [294](#).
 Gollmort, August Wilhelm [294](#).
 Gollmick, Friedrich Karl [295](#).
 Gollmick, Karl [295](#).
 Goltermann, Georg Eduard [296](#).
 Goltermann, Louis [296](#).
 Gomant, Abbé [296](#).
 Gomart, Charles Marie Gabriel [296](#).
 Gombert, Jean [296](#).
 Gombert, Nicolas [296](#).
 Gomes, A. Carlos [297](#).
 Gomes, Joao [297](#).
 Gomes da Silva, Albrecht Joseph [297](#).
 Gomis, Joseph Melchior [297](#).
 Gomolka, Nicolas [299](#).
 Gompertz, Karoline geb. Bettelheim [299](#).
 Gonella, Giuseppe [299](#).
 Gonet, Valérien [299](#).
 Gonetti, Vittorio [300](#).
 Gonfalone [300](#).
 Gong [300](#).
 Gonsalves, Joao [301](#).
 Gönstalsi [301](#).
 Gonthier, Rose geb. Carpentier [302](#).
 Gonzales, Antonio [302](#).
 Goodban, Thomas [302](#).
 Goodgroome, John [302](#).
 Goodman, John [302](#).
 Goodson, Richard [302](#).
 Goodson, Richard jun. [302](#).
 Goodwin [302](#).
 Goodwin, John s. Goldwin [302](#).
 Gopi-jandar [302](#).
 Gorczycki, Abbé Gregor [303](#).
 Gorczyński, Johann Alexander genannt de Gorczin [303](#).
 Gordigiani, Giovanni Battista [303](#).
 Gordigiani, Antonio [303](#).
 Gordigiani, Luigi [303](#).
 Gordon, William [303](#).
 Gore, Katharina geb. Francis [303](#).
 Gore, Arthur [304](#).
 Gorgavin [304](#).
 Gorgheggiare [304](#).
 Gorgheggiamento [304](#).

- Gori, Antonio Francesco Seite 304.
- Goria, Alexandre Edouard 304.
- Gorlier, Simon 304.
- Goronzkiewicz, Vincent 304.
- Gorzani, Giacomo 304.
- Gosba 304.
- Gosse, le Maistre 304.
- Gosse, Etienne 305.
- Gossec, François Joseph 305.
- Gosselin, Jean 306.
- Gosser 306.
- Gossmann, Johanna Christiana geb. Weinzierl 306.
- Gosson, Stephan 307.
- Gostena, Giovanni Battista della 307.
- Gostling, William 307.
- Goswin, Anton 307.
- Gotter, Friedrich Wilhelm 307.
- Gottfried von Nifen 307.
- Gottfried von Strassburg 308.
- Gotthard, J. P., Pazdirek genannt 308.
- Gotthold, Friedrich August 308.
- Gottiero, Giovanni Vincenzo 308.
- Gottling, Elias 309.
- Gottschaldt, Johann Jacob 309.
- Gottschalg, Alexander Wilhelm 309.
- Gottschalk, Louis Moritz 309.
- Gottschalk, Clara 309.
- Gottsched, Johann Christoph 309.
- Gottsched, Louise Adelige Victoria geb. Culmus 310.
- Gotschovius, Nicolas 310.
- Gottwald, Heinrich 310.
- Gottwald, Joseph 311.
- Gottwalt, J. 311.
- Goubillet, André 311.
- Goudar, Ange 311.
- Goudar, Sara 311.
- Goudimel, Claude 311.
- Gouet 312.
- Gougelet, Pierre Marie 312.
- Gough, John 312.
- Goujet, Abbé 312.
- Goulet 313.
- Goulin, Pierre 313.
- Gounod, Charles François 313.
- Goupillet, André 316.
- Gournay, B. C. 316.
- Goussu, Robert 316.
- Goust, Jean de 316.
- Gouvy, Theodor 317.
- Gouy, Jean de 317.
- Gowa, Albert 317.
- Grabau, Henriette Eleonore 318.
- Grabau, Johann Andreas 318.
- Grabe 318.
- Grabeler, Peter 318.
- Graben-Hoffmann, Gustav 318.
- Grabowska, Clementine Gräfin von 319.
- Grabowski, Stanislaus 319.
- Grabut, Louis 319.
- Gracieux 319.
- Gradation 319.
- Gradehand, Friedrich 320.
- Gradenigo, Giovanni 320.
- Grade der Verwandtschaft s. Verwandtschaft 320.
- Gradenthaler, Hieronymus Seite 320.
- Gradevole oder gradevolente 320.
- Graditamento 320.
- Grado 320.
- Graduale 320.
- Gradus 321.
- Gradus ad Parnassum 321.
- Gräbner oder Gräbener 321.
- Gräbner, Johann Christoph 321.
- Gräbner, Johann Heinrich 321.
- Gräbner, Johann Gottfried 321.
- Gräbner, Wilhelm 321.
- Grädener, Karl G. P. 321.
- Grädener, Herrmann 322.
- Gräf, Johann 322.
- Gräf, Maria Magdalena 322.
- Gräfe, Johann Friedrich 322.
- Graefenhahn, Wolfgang Ludwig 323.
- Graefenthal 323.
- Graefenthal, Johann 323.
- Graefenthal, Georg 323.
- Graefenthal, Martin 323.
- Graefenthal, Christian 323.
- Graefenstein, Johann 323.
- Graeff, J. G. 323.
- Graeff, Anton 323.
- Graefin, Sophia Regina 323.
- Graeser, Johann Christoph Gottfried 323.
- Graeser, Johann Friedrich 324.
- Grätz, Joseph 324.
- Graf, Johann 324.
- Graf, Christian Ernst 324.
- Graf, Friedrich Hartmann 325.
- Graff, Charlotte geb. Böheim s. Böheim 325.
- Graff, Conrad 325.
- Graff, Johann 326.
- Graffigna, Achille 326.
- Graffus, Valentinus 326.
- Graffte 326.
- Gagnani, Filippo 326.
- Graham, George F. 326.
- Grahl, Andreas Traugott 326.
- Grahl, Friedrich Benjamin 326.
- Gralchen, Abraham 326.
- Gralchen, Johann Jacob 327.
- Grain, du 327.
- Grain, Johann du 327.
- Grainville, Jean Baptiste Christoph 327.
- Gräma-giya-gäna 327.
- Gramaye, Johann Baptist 327.
- Grammatik der Tonsprache, musikalische Grammatik 327.
- Grammatischer Accent s. Accent 330.
- Grammont, Mad. de geb. Renaud d'Allew 330.
- Gramont, Henri de 330.
- Grams, Anton 330.
- Granara, Antonio 330.
- Granata, Giovanni Battista 330.
- Grancini, Michele Angelo 330.
- Grancino oder Granzino 330.
- Grancino, Giovanni 330.
- Grancino, Paolo 330.
- Grancino, Giovanni jun. 331.
- Grancino, Giovanni Battista 331.
- Grancino, Francesco 331.
- Grand 331.
- Grand barré s. Capotasto 331.
- Grand jeu Seite 330.
- Grand, Monsieur le s. Couperin und LeGrand 331.
- Grandfond, Eugène 331.
- Grandi, Alessandro 331.
- Grandi, Vincenzo 331.
- Grandi, Guido 331.
- Grandioso 331.
- Grandis da Monte Albotto, Vincenzo s. Grandi 331.
- Grandval, Nicolas Ragot de 331.
- Graneiro s. Grancino 331.
- Granger, James oder John 331.
- Grani, Aloisio 332.
- Granier, Louis 332.
- Granier, François 332.
- Granier, Matthias 332.
- Granjou, Robert 332.
- Granom 332.
- Granzin, Louis 332.
- Graphaeus, Hieronymus 332.
- Grapp 333.
- Gras, Julie Aimée geb. Dorus s. Dorus 333.
- Grasemann, Karl Friedrich Eduard 333.
- Grassbach, Valentin 333.
- Grasse, Balthasar 333.
- Grasser 333.
- Grasset, Jean Jaques 333.
- Grassement oder parler gras 333.
- Grassi 333.
- Grassi, Bernardo Pasquino 333.
- Grassi, Cecilia s. unter Johann Christian Bach 333.
- Grassi, Francesco 333.
- Grassi, Luigi 334.
- Grassi, Maddalena 334.
- Grassine, Francesco Maria 334.
- Grassineau, Jacques 334.
- Grassini, Giuseppa 334.
- Gratia s. Graziani 334.
- Grau, H. 334.
- Graul, Marcus Heinrich 335.
- Graumann, Johann 335.
- Graun, Karl Heinrich 335.
- Graun, August Friedrich 335.
- Graun, August 335.
- Graun, Johann Gottlieb 337.
- Graun'sche Sylben s. Damenisation 338.
- Gratia, Pietro Nicolò s. Grazia 338.
- Graupner, Christoph 338.
- Grave 339.
- Grave 339.
- Grave, Johann Jacob 339.
- Gravecymbalum 339.
- Graves claves oder graves voces auch gravia loca 339.
- Gravialis 339.
- Gravina, Domenico 339.
- Gravina, Giona Vincenzo 339.
- Gravis s. Accentus ecclesiasticus 339.
- Gravissimus locus 339.
- Gravitätische Mensur 339.
- Gravitätische Stimmen 339.
- Gravitätisches Principal 339.
- Gravitätische Cymbel 339.
- Gravitätisches Gedackt 339.
- Gravius, Johann Hieronymus 339.
- Gravius, Abraham 340.
- Gravrand oder Graverand, Nicolas 340.
- Grawc, David Heinrich 340.
- Grawunder, Karl 340.
- Grazia, Pietro Nicolò Seite 340.
- Graziani 340.
- Graziani, Bonifacio 340.
- Graziani, Nicolò Francesco 341.
- Graziani, Tommaso 341.
- Grazie s. Anmuth 341.
- Grazioli, Domenico 341.
- Grazioli, Giovanni Battista 341.
- Grazioso 341.
- Graziosamente 341.
- Greating, Thomas 341.
- Greaves, Thomas 341.
- Greber, Jacob 341.
- Greca, Antonio la 341.
- Greco, Gaetano 341.
- Greco, Giovanni 341.
- Greef, Wilhelm 342.
- Green, James 342.
- Green, Samuel 342.
- Greene, Maurice 342.
- Grefinger, Johann Wolfgang 343.
- Greger Federfechter s. Finckelthaus 343.
- Gregor I. oder der Grosse 343.
- Gregor, Christian 343.
- Gregor oder Gregorius 344.
- Gregor, John 344.
- Gregor, Peter 344.
- Gregor, William 344.
- Gregoras, Nicephorus 344.
- Gregori, Giovanni Lorenzo 344.
- Gregorianische Buchstaben 344.
- Gregorianischer Gesang 344.
- Gregorio, Annibale 345.
- Gregorius P. 345.
- Gregory s. Gregor 345.
- Greibe, Ernst Friedrich Wilhelm 345.
- Greibe, Maria Theresia geb. Engst 345.
- Greindl, Joseph 345.
- Greiner, Johann Karl 349.
- Greiner, Hans 349.
- Greiner, Johann Martial 349.
- Greiner, Johann Theodor 349.
- Greininger, Augustin 349.
- Greisen, Albert 349.
- Greiter, Matthias 350.
- Greith, Karl 350.
- Grell 351.
- Grell, Eduard August 351.
- Grell, Joseph 352.
- Grell, Joseph Ephraim 353.
- Gren, Jonas 353.
- Grenerin, Henri 353.
- Grenet 353.
- Grenet, Claude de 353.
- Grenié, Gabriel Joseph 353.
- Grenier 353.
- Grenier, Gabriel 353.
- Grenser 353.
- Grenser, Karl Augustin 353.
- Grenser, Heinrich 353.
- Grenser, Johann Friedrich 353.
- Grenser, Johann Heinrich Wilhelm 353.
- Grenser, Heinrich Otto 354.
- Grenser, Augustin 354.
- Grenser, Karl August 354.
- Grenser, Friedrich August 354.
- Grenser, Friedrich Wilhelm 354.
- Grenzbach, Ernst 354.
- Gresmund, Theodor 354.
- Gresham, Sir Thomas 354.
- Gresham'sches Collegium s. Gresham 355.

- Gresnick, Antoine Frédéric Seite 355.
 Gresset, Jean Baptiste Louis de 355.
 Gressler, Friedrich Salomon 355.
 Gressler, Franz Albert 355.
 Grétry, André Ernest M. de 356.
 Grétry, Lucile 357.
 Gretsich 357.
 Gretschar, Johann s. Kretschar 357.
 Greulich, Adolph 357.
 Greulich, Karl Wilhelm 358.
 Greytter, Matthias s. Greiter 358.
 Griebel 358.
 Griebel, Johann Heinrich 358.
 Griebel, Heinrich 358.
 Griebel, Julius 358.
 Griebel, Ferdinand 359.
 Griechische Musik 359.
 Griechische Tonarten }
 Griechische Instrumente } a.
 Griechische Musik 380.
 Grieg, Edward 380.
 Grieninger, Augustin 381.
 Grienenwald, N. auch Grünwald 381.
 Griepenkerl, Friedrich Konrad 381.
 Griepenkerl, Wolfgang Robert 381.
 Griesinger, Georg August 382.
 Griessling, J. C. 382.
 Griestopf, Ulrich 382.
 Griff 382.
 Griffbrett 382.
 Grifi, Orazio 384.
 Griffin, Georg Charles 384.
 Griffino, Giacomo 384.
 Grifföcher 384.
 Grifoni, Antonio 384.
 Grigny, N. de 384.
 Grill, Franz 384.
 Grillo, Giovanni Battista 384.
 Grillo, Nicolò 384.
 Grimaldi 384.
 Grimaldi, Francesco Antonio 384.
 Grimaldi, Ritter Nicolini 384.
 Grimaldi, Giovanni Pietro 384.
 Grimaldi, Luigi delle Pietra 385.
 Grimarest, Jean Léonard le Gallois s. Gallois 385.
 Grimbaldus 385.
 Grimm, Friedrich Melchior Baron von 385.
 Grimm, Heinrich 386.
 Grimm, Johann Friedrich Karl 386.
 Grimm, Julius Otto 386.
 Grimm, Karl 386.
 Grimm, Karl Constantin Louis 386.
 Grimmer, Franz 386.
 Grisar, Albert 387.
 Grisi, Giuditta 387.
 Grisi, Giulia 387.
 Grisi, Ernestina 388.
 Grisspos 388.
 Grob 388.
 Grobgedackt 389.
 Groblicz, A. 389.
 Groblicz, Mar. 389.
 Grobstimme 389.
 Grobstimme, Heinrich s. Baryphonus 389.
 Gröbenschütz, J. 389.
 Gröbenschütz, Amalie geb. Seiler Seite 389.
 Gröbenschütz, Felix 389.
 Gröhen s. Groh 389.
 Groene, Anton Heinrich 389.
 Groenemann, Albert 389.
 Groenemann, Johann Friedrich 389.
 Groenevelt 390.
 Grönland, Johann Friedrich 390.
 Groh 390.
 Groh, Heinrich 390.
 Groh, Johann 390.
 Grohmann, Johann Christian 390.
 Groidl, Karl 390.
 Groll, Evermodus 390.
 Groos, Karl August 391.
 Groot, David Eduard de 391.
 Groot, Adolph de 391.
 Gropetto oder Gruppetto s. Doppelschlag 391.
 Groppo oder Gruppo 391.
 Gros, Antoine Jean 391.
 Gros, Joseph le s. Legros 391.
 Grosse, Michael Ehregott 391.
 Grosfa 392.
 Grosheim, Georg Christoph 392.
 Grosier, Abbé Jean Baptiste Gabriel Alexandre 393.
 Grosjean, Jean Romary 393.
 Grosley, Pierre Jean 393.
 Gross 393.
 Gross, Benedict Franz 395.
 Gross, Ferdinand 395.
 Gross 396.
 Gross, Johann Gottlieb 396.
 Gross, Friedrich August 396.
 Gross, Heinrich 396.
 Gross, Georg August 396.
 Gross, Johann Benjamin 396.
 Gross, Peter 397.
 Grossartig, Grossartigkeit 397.
 Gross-Bassflöte s. Flöte à bec 397.
 Grossbritannien. Musik in England 397.
 Gross-Contrabassgeige s. Contrabass 411.
 Gross-Gedacktbass 411.
 Gross-Hohlflöte 411.
 Gross-Mixtur 411.
 Gross-Octav 411.
 Gross-Principal 411.
 Gross-Quinte 411.
 Gross-Regal 411.
 Gross-Schwiegel 411.
 Gross-Untersatz 411.
 Grosse 411.
 Grosse, Bernhard Sebastian 411.
 Grosse, Gottfried 411.
 Grosse, Johann 412.
 Grosse, Johann F. 412.
 Grosse, Johann Heinrich 412.
 Grosse, Johann Wilhelm 412.
 Grosse, Samuel Dietrich 412.
 Grosse Cadenz s. Ganzschluss 412.
 Grosse Diesis 412.
 Grosse Octave 412.
 Grosse Secunde 412.
 Grosse Septime 412.
 Grosse Sexte 413.
 Grosse Terz Seite 413.
 Grosse Tonart 413.
 Grosser Basspommer 413.
 Grosser Dreiklang s. Dreiklang 413.
 Grosser Ganzton 413.
 Grosser Halbton 414.
 Grosser, Henriette 414.
 Grosser, Joseph Aloys 414.
 Grosser, Johann Emanuel 414.
 Grosses Hallelujah 414.
 Grosses Jimma 415.
 Grosses Orchester 415.
 Grossi 415.
 Grossi, Andrea 415.
 Grossi, Antonio Alfonso 415.
 Grossi, Carlo 415.
 Grossi, Giovanni Francesco 415.
 Grossi, Gaetano 415.
 Grossi, Rosalinde 415.
 Grossi, Gennaro 415.
 Grossmann 416.
 Grossmann, Burkhard 416.
 Grossmann, Johann Franz 416.
 Grossmann, Friederike 416.
 Grothead, Robert 416.
 Grotekord, Elias 416.
 Grotesk 416.
 Grothe, Heinrich 416.
 Grotius, Hugo oder de Groot 416.
 Grotte, Nicolas de la 416.
 Grotz, Dionys 417.
 Grua, Gasparo 417.
 Grua, Karl Louis Peter 417.
 Grua, Franz Paul 417.
 Grua, Wilhelm 417.
 Grube, Hermann 417.
 Gruber, Benno 417.
 Gruber, Erasmus 417.
 Gruber, Hans 417.
 Gruber, Georg Wilhelm 417.
 Gruber, Franz 417.
 Gruber, Franz jun. 418.
 Gruber, Georg Wilhelm 418.
 Gruber, Johann Siegmund 418.
 Gruber, Johann Gottfried 418.
 Gruber, Karl Anton Edler von Grubenfels 418.
 Grüel, Eugen 419.
 Grüger, Joseph 419.
 Grünbaum, Johann Christoph 420.
 Grünbaum, Therese geb. Müller 420.
 Grünbaum, Karoline 420.
 Grünberg, Gottlieb 421.
 Grünberger, Theodor 421.
 Gründig, Christoph Gottlob 421.
 Grüneberg, Johann Wilhelm 421.
 Grünewald, Karl Heinrich 421.
 Grüninger, Erasmus 421.
 Grünwald 421.
 Grünwald, Adolph 421.
 Grützmacher, Friedrich 421.
 Grützmacher, Leopold 422.
 Grund 422.
 Grund, Christian 422.
 Grund, Eustach 422.
 Grund, Elisabeth 423.
 Grund, Friedrich Wilhelm 423.
 Grund, Eduard 423.
 Grundabsatz s. Absatz 423.
 Grundaccord 423.
 Grundbass 423.
 Grundharmonie s. Grundaccord 424.
 Grundig, Johann Zacharias Seite 424.
 Grundig, Christoph Gottlob s. Gründig 424.
 Grundke, Johann Kaspar 424.
 Grundmann, Jacob Friedrich 424.
 Grundnote 424.
 Grundstammaccord s. Grundaccord 424.
 Grundstimmen 424.
 Grundton 425.
 Grundtonart s. Haupttonart 425.
 Grund- oder Radicalverhältnisse 425.
 Gruner, Johann August 425.
 Gruner, Joseph 425.
 Gruner, Nathanael Gottfried 425.
 Gruppetto s. Gropetto 426.
 Gruppo s. Groppo 426.
 Grutsch, Franz Seraph 426.
 Gryphius, Andreas, eigentlich Greif 426.
 Gryphius, Christian 426.
 G-Schlüssel 426.
 G-sol-re-ut 427.
 Guadagni, Gaetano 428.
 Guadagnini, Lorenzo 428.
 Guadagnini, Giovanni Battista 428.
 Guadet, J. 428.
 Guaitoli, Francesco Maria 428.
 Gualtieri, Antonio 428.
 Guami, Giuseppe 428.
 Guami, Francesco 428.
 Guarache 429.
 Guaranita oder Guarana 429.
 Guardasoni, Domenico 429.
 Guarducci, Tommaso 429.
 Guarini, Pierre 429.
 Guarneri oder Guarnerio 429.
 Guarneri, Pietro Andrea 429.
 Guarneri, Pietro 429.
 Guarneri, Antonio Giuseppe 430.
 Guarnerio, Guglielmo 430.
 Guazzi, Eleuterio 430.
 Guazzoni, Federigo 430.
 Guck oder Gucky, Valentin 430.
 Guddok, Gudok oder Guduk 430.
 Gué, Philippe du 430.
 Guédon des Fresles 430.
 Guédon, Pierre 430.
 Guéinz, Christian 431.
 Guet, Marius 431.
 Guénée, Lucas 431.
 Guenin, Marie Alexandre 431.
 Guenin, Hilaire Nicolas 431.
 Günther 431.
 Günther, F. A. 432.
 Günther, Friedrich 432.
 Günther, Karl Friedrich 432.
 Günther, Konrad 432.
 Günzer, Marx 432.
 Guérillot, Henri 432.
 Guérin, E. 432.
 Guérin, Emanuel 432.
 Guerini, Francesco 432.
 Guéroult 432.
 Guéroult, Adolphe 432.
 Guerre, Elisabeth de la s. Laguerre 432.
 Guerrero, Francisco 432.
 Guerrero, Pietro 433.
 Guerriero 433.
 Gürlich, Joseph Augustin 433.
 Guersan 433.

- Guerson, Guillaume Seite 433
 Gueston, Nicolas 433.
 Guest, Ralph 433.
 Guest, George 433.
 Guest, Jeanne Marie 434.
 Guet 434.
 Güttler, Johann Michael 434.
 Guetwillig, Georg Ludwig 434.
 Guevara, Francisco Vellez de 434.
 Guevara, Pedro de Loyola 434.
 Gueymard, Louis 434.
 Gueymard, Pauline geb. De-ligne-Lauters 434.
 Gugel, Joseph 434.
 Gugel, Heinrich 434.
 Guggemos, Gallus 435.
 Gugl, Matthäus 435.
 Gugl, Georg 435.
 Guglielmi, Pietro 435.
 Guglielmi, Pietro Carlo 436.
 Guglielmi, Giacomo 436.
 Guglietti, Domenico 436.
 Guhr, Karl Friedrich Wilhelm 436.
 Guhr, Friedrich Heinrich Florian 437.
 Guhr, Karl Christoph 437.
 Gui 437.
 Gui, Abbé von Chalis 437.
 Guicciardi, Francesco 437.
 Guichard, Abbé Jean François 437.
 Guichard, Henri 438.
 Guichardt, Daniel 438.
 Guida 438.
 Guide 438.
 Gui d'Auxerre 438.
 Guidetti, Giovanni 438.
 Guidetti, Giuseppe 438.
 Guidi, Giovanni 438.
 Guido von Arezzo 438.
 Guidon s. Custos 448.
 Guidonius, Joannes 448.
 Guidonische Hand s. Guido von Arezzo 448.
 Guidonische oder aretinische Silben s. Guido von Arezzo 448.
 Guidonisches System s. Guido von Arezzo 448.
 Guignon, Jean Pierre 448.
 Guillaume de Machau oder de Machaut 448.
 Guillaume, Edme 448.
 Guillaud, Maximilien 448.
 Guillemain, Gabriel 448.
 Guillet, Charles de 449.
 Guillon, de 449.
 Guillon, Albert 449.
 Guillon, Henri Charles 449.
 Guillon, Joseph 449.
 Guineo 449.
 Guipi 449.
 Guiraud, Ernest 449.
 Guit 450.
 Gitarre 450.
 Gitarre d'amour 451.
 Gitarrenaufsatz s. Capotasto 455.
 Gitarrenharfe 455.
 Gukuk s. Cuculus 456.
 Guldor, Ignaz 456.
 Guldor, Peter 456.
 Gulomy, J. C. 456.
 Gumbert, Ferdinand 456.
 Gumpelzhaimer, Adam 457.
 Gumpenhuber 457.
 Gumprecht, Otto 457.
 Gundelwein, Friedrich 457.
 Gungl, Joseph 457.
 Gungl, Virginia 458.
 Gungl, Johann 458.
 Gunn, John 458.
 Gunn, Ann geb. Young 458.
 Gunsterberg, Heinrich Christian Karl Seite 458.
 Guntrum, Karl Friedrich 458.
 Guori 458.
 Gura 458.
 Gura, Eugen 458.
 Guracho s. Guaracho 459.
 Gurekhaus, Karl s. Kistner 459.
 Gurgelton 459.
 Gurlitt, Cornelius 459.
 Guru 459.
 Gushahs 459.
 Gujari 459.
 Gusikow, Michael Joseph 460.
 Gussago, Cesare auch Gussago geschrieben 460.
 Gussli oder Gussel 460.
 Gusto 461.
 Gustoso 461.
 G-ut oder Gamma-ut 461.
 Guter Takttheil s. Accent 461.
 Guth, Johann oder Güthe 461.
 Guthmann, Friedrich 461.
 Guthmann 461.
 Guthria, Matthias 461.
 Gut-komm 461.
 Gutmann, Adolph 462.
 Gutmann, Aegidius 462.
 Gutturaltton s. Kehilton 462.
 Guy mit dem Beinamen Maître 462.
 Guyon, Jean 462.
 Guyot, Jean auch Guyoz geschrieben 462.
 Guys, Pierre August 462.
 Guzinger, Johann Peter 462.
 Gymnodie 462.
 Gyrowetz, Adalbert 462.
- H.**
- H 463.
 Haack, Karl 465.
 Haack 465.
 Haas, Ignaz 465.
 Haas, Pater Idephons 465.
 Haas, Johann Martin 465.
 Haase, Ludwig 466.
 Haase, August 466.
 Habeneck 466.
 Habeneck, François Antoine 466.
 Habeneck, Joseph 467.
 Habeneck, Corentin 467.
 Habington, Henry 467.
 Haberbier, Ernst 467.
 Haberl, Franz Xaver 468.
 Habermatz, H. B. K. 468.
 Habermann, Franz Johann 468.
 Habermann, Karl 468.
 Habermann, Franz Johann 468.
 Habermehl, G. 468.
 Habert, Johann Evander 468.
 Habisreutinger, Columban 469.
 Hachenberg, Paul 469.
 Hachmeister, Karl Christoph 469.
 Hacke, Georg Alexander 469.
 Hackebrett 469.
 Hackel, Anton 470.
 Hackenberger s. Hakenberger 470.
 Hacker, Benedict 470.
 Haequardt, Karl 471.
 Hadlaub, Meister Johannes 471.
 Hadrava oder Hadrawa 471.
 Hadrianus, Emanuel s. Adrian Seite 471.
 Hadrianus Castellensis 471.
 Häffner, Johann Christian Friedrich 471.
 Hähnel, Amalie 472.
 Hähnel, Jacob s. Gallus 472.
 Hähnel, Johann Ernst 472.
 Hämmerpantalon oder Hammerwerk 472.
 Hämmling s. Castrat 472.
 Händel, Georg Friedrich 472.
 Händler, Johann Wolfgang 483.
 Hänel oder Handl s. Gallus 484.
 Häner, Ludwig Wilhelm 484.
 Hänsel, Johann Daniel s. Hensel 484.
 Hänsel, Peter 484.
 Häntze, Joseph Simon 484.
 Härerus oder Herrerus, Michael 484.
 Harlemme, A. G. 484.
 Härtel, Benno 484.
 Härtel, Dr. Hermann 485.
 Härtel, Raimund 485.
 Härten 485.
 Häser, Johann Georg 485.
 Häser, Johann Friedrich 485.
 Häser, Karl Georg 485.
 Häser, August Ferdinand 485.
 Häser, Charlotte 485.
 Häser, Heinrich 486.
 Häser, Christian Wilhelm 486.
 Häser, Mathilde 486.
 Häser, Charlotte Henriette 486.
 Hässlein 487.
 Hässler, Johann Wilhelm 487.
 Hässler, Sophie 487.
 Hässlich 487.
 Häuser, Johann Ernst 488.
 Häusler, Ernst 488.
 Häute 488.
 Hafeneder, Joseph 489.
 Haffenreffer, Samuel 489.
 Häffner, Johann Ulrich 489.
 Haiss-Adachem 489.
 Hafner, Karl 489.
 Haften oder Häftenus, Benedict van 489.
 Hagadah 489.
 Hagebeer oder Hagelbeer, Jacobus Gatus van 489.
 Hagemann, Hermann 489.
 Hagen, A. van der s. Vanderhagen 490.
 Hagen, Friedrich Heinrich 490.
 Hagen, Joachim Bernard 490.
 Hagen, Theodor 490.
 Hager, Georg 490.
 Hagiopolite 490.
 Hagiopolites 490.
 Hagius, Konrad 490.
 Hagijs, Johannes 491.
 Hague, Charles 491.
 Hahn 491.
 Hahn, Albert 491.
 Hahn, August 491.
 Hahn, Bernhard 492.
 Hahn, Georg Joachim Joseph 492.
 Hahn, Johann Bernhard 492.
 Hahn, Johann Gottfried 492.
- Hahn, Theodor Seite 492.
 Hahn, Wilhelm 493.
 Haibel, Jacob oder Haibl 493.
 Haibel, Sophie 493.
 Haiden s. Heyden 493.
 Haigh, Thomas 493.
 Haillot 493.
 Haindel oder Haindl 493.
 Haine, Johann 493.
 Haine, Karl 493.
 Hainhofer oder Haunhofer, Philipp 494.
 Hainl, Georges François 494.
 Hainlein s. Heinlein 494.
 Hainzmann, Johann Christoph 494.
 Haitzinger, Anton 494.
 Hakart, Carolo oder Haquart 495.
 Hake, Hans 495.
 Hakenberger, Andreas 495.
 Halb 495.
 Halbcadenz s. Cadenz 495.
 Halbe, Johann August 495.
 Halbe Applicatur s. Mezzamanica 495.
 Halbellig 495.
 Halbe Note 495.
 Halbe Orgel 495.
 Halbe Parallelen 496.
 Halbe Pause 496.
 Halber Kreis oder Halbzirkel 496.
 Halber Schlag 496.
 Halber Ton, Halbton oder Semiton 496.
 Halbes Cornet oder Discant-Cornet 497.
 Halbe Stimme oder halbes Register 497.
 Halbfünftön 497.
 Halbgedeckte Stimme 498.
 Halbinstrument 498.
 Halbirte Windlade 498.
 Halbmond 498.
 Halbprincipal 498.
 Halbrich-Metall s. Orgelmetall 498.
 Halbschluss oder Halbcadenz s. Cadenz 498.
 Halbsopran s. Mezzosopran 498.
 Halbviolon s. Bass 498.
 Halbwerk s. Halbe Orgel 498.
 Halbzirkel 498.
 Hale s. Adam de la Hale 499.
 Hales, Stephan 499.
 Halévy, Jacques Elie Promental 499.
 Hall, Henry 501.
 Hall, Henry jun. 501.
 Hall, John 501.
 Hall, Samuel 501.
 Hall, William 501.
 Hallali 501.
 Hallay, Mad. du 501.
 Halle, Johann Samuel 502.
 Hallé, Charles 502.
 Hallé 502.
 Hallelujah oder Alleluja 503.
 Haller, Albrecht von 503.
 Halijah oder Jubeljahr 503.
 Halm, Anton 504.
 Halma, Hilariou Emil 504.
 Halowin s. Holowin 504.
 Halphen, Charles Marie 504.
 Hals 504.
 Halt s. Fermate 505.
 Haltenberger 505.
 Haltenhoff 505.
 Halter, Wilhelm Ferdinand 505.

- Haltmeier, Johann Friedrich Seite [511](#).
 Haltung [505](#).
 Hamaaloth oder Hamaaloth [505](#).
 Hamal, Henri Guillaume [505](#).
 Hamal, Jean Noël [505](#).
 Hamal, Henri [506](#).
 Hamann, Johann Georg [508](#).
 Hamboys, John [508](#).
 Hambuch, August Karl [508](#).
 Hamden, Lord [508](#).
 Hamel, Eduard [508](#).
 Hamel, Katharina Josephe [507](#).
 Hamel, Marie Pierre [507](#).
 Hamerik, Asger [507](#).
 Hamerton, William Henry [507](#).
 Hamilton, J. A. [507](#).
 Hamilton-Bird, William [507](#).
 Hamm, Johann Valentin [507](#).
 Hamma, Fridolin [508](#).
 Hamma, Benjamin [508](#).
 Hamma, Franz [508](#).
 Hamaaloth s. Hamaaloth [508](#).
 Hammel, Stephan [508](#).
 Hammer [509](#).
 Hammer, Franz Xaver [510](#).
 Hammer, Georg [510](#).
 Hammer, Kilian [511](#).
 Hammerclavier s. Piano-forte [511](#).
 Hammermeister [511](#).
 Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von [511](#).
 Hammerschmidt Seite [511](#).
 Hammerschmidt, Andreas [511](#).
 Hammig, Friedrich [513](#).
 Hammond, Henry [513](#).
 Hampe, Johann Samuel [513](#).
 Hampel, Anton Joseph [513](#).
 Hampel, Hans [513](#).
 Hampeln, Karl von [514](#).
 Han, Gerardo [514](#).
 Hanakisch [514](#).
 Hanard, Martin [514](#).
 Hanburg, William [514](#).
 Hanc, Andreas [514](#).
 Hanck, Johann [514](#).
 Hand oder harmonische Hand [514](#).
 Hand, Ferdinand Gotthelf [514](#).
 Handbass s. Fagottgeige [515](#).
 Handgriffe oder Knöpfe [515](#).
 Handklappern s. Castagnetten [515](#).
 Handl s. Gallus [515](#).
 Handleiter oder Handbilder s. Chioplast [515](#).
 Handlo, Robert de [515](#).
 Handrock, Julius [515](#).
 Handstücke oder Handsachen [515](#).
 Handtasten s. Manual [515](#).
 Handtrommel s. Tambourin [515](#).
 Hanemann, Moritz [515](#).
 Hanf, Johann Nicolaus [515](#).
 Hangest, Hieronymus [515](#).
 Hanisch, Franz [515](#).
 Hanisch, Joseph Seite [516](#).
 Hanisch, W. M. [516](#).
 Hanitsch, Georg Friedrich [516](#).
 Hanke, Karl [516](#).
 Hankel, Anton [516](#).
 Hanmüller, Joseph [517](#).
 Hannibal Patavinus s. Annibal Patavino [517](#).
 Hanon, Charles Louis [517](#).
 Hanot, François [517](#).
 Hans [517](#).
 Hansel, Jacob [517](#).
 Hansen, Jan. Fil. [517](#).
 Hansen, Johann Nicolaus [517](#).
 Hansen, Niels [517](#).
 Hanser, Wilhelm [517](#).
 Hanslick, Eduard [517](#).
 Hansmann, Ferdinand [519](#).
 Hansmann, Otto Friedrich Gustav [519](#).
 Hansmann, Karl Eduard [519](#).
 Hansmann (Frau Schubert) [519](#).
 Hanssens, Charles Louis Joseph [519](#).
 Hanssens, Charles Louis (der jüngere) [519](#).
 Haranc, Louis André [520](#).
 Haravi [520](#).
 Harbordt, Johann Gottfried [520](#).
 Hard, Johann Daniel [520](#).
 Harder, August [520](#).
 Hardig s. Hartig [521](#).
 Hardouin, Henri [521](#).
 Hardt, Hermann von der [521](#).
 Hardy Seite [521](#).
 Harenberg, Johann Christoph [521](#).
 Harfe [521](#).
 Harfenbass oder arpeggirter Bass [532](#).
 Harfenclavier [532](#).
 Harfenet [532](#).
 Harfenprincipal [532](#).
 Harfenregal [532](#).
 Harfenschlüssel [532](#).
 Harfenstimmhammer s. Stimmhammer [532](#).
 Harfenuhr [532](#).
 Harfenzug [533](#).
 Harlass, Helena [533](#).
 Harmatios [533](#).
 Harmodion [533](#).
 Harmonica [533](#).
 Harmonicello [541](#).
 Harmonichord [541](#).
 Harmonici oder Harmoniker [542](#).
 Harmonicon [542](#).
 Harmonides [542](#).
 Harmonie [543](#).
 Harmonie der Sphären s. Sphärenmusik [544](#).
 Harmonieensprung oder Harmoniesprung [544](#).
 Harmoniefolge [544](#).
 Harmoniefortschreitung s. Fortschreitung und Harmonieschritt [544](#).
 Harmoniefremd [545](#).
 Harmoniefremde Dissonanzen [545](#).
 Harmoniegang [545](#).
 Harmonielehre [546](#).

Anszüge aus den Urtheilen der Presse.

über: **Musikalisches Conversations-Lexikon** von **Mendel** und **Reissmann**.

Vossische Zeitung: Die vorliegenden Bände verdienen höchstes Lob, sowohl in Betreff der Fülle des gegebenen Inhalts, der trefflichen Ausstattung und des billigen Preises, als auch in Bezug auf die vorzügliche Bearbeitung der einzelnen Artikel.

Augsburger Allg. Zeitung: Ohne die Trefflichkeit früherer Unternehmungen antasten zu wollen, ist doch diesem von bedeutenden Mitarbeitern unterstützten neuen Sammelwerk grössere Vollständigkeit und Reichhaltigkeit, eingehendere und gründlichere Behandlung der allgemeinen Materien und besonders ein auf die in neuester Zeit so belebte historische Forschung fussender Fortschritt unbedingt nachzurühmen. Die Arbeit ist der allgemeinsten Beachtung würdig und jeder Musiker, den seine Kunst zu ernsteren und eingehenderen Studien veranlasst, wird dieselbe nicht missen können.

Ueber Land und Meer: Wiederholt haben wir uns über die Trefflichkeit und Vorzüge des Werkes ausgesprochen, und freuen uns doppelt, sagen zu können, dass das Ganze mit gleichem Fleisse, mit gleicher Sorgfalt bis zu Ende geführt wurde. Theorie und Praxis, Technik und Kunst der Musik sind gleich gründlich und eingehend behandelt, sämtlichen Instrumenten ist, wie der Stimme, das gleiche Recht geworden und die Aesthetik in die ihr gebührende hohe Stelle eingewiesen, namentlich aber ist der biographische Theil wahrhaft musterhaft und zuverlässig, sodass diese Encyclopädie dem Musiker und Musikfreunde eine ganze Bibliothek ersetzt.

Grenzboten: Die Fülle und Vollständigkeit des Materials, welche hier geboten werden sind ebenso aner kennenswerth als die Form und Methode der Behandlung. Nicht nur jeder Musiker und Fachmann, sondern jeder gebildete Laie findet hier gediegene und befriedigende Aufklärung über alle Fragen der musikalischen Kunst, Wissenschaft und Praxis.

Blätter für literarische Unterhaltung: Das Werk hielt sich von seinem ersten Bande bis zum Schlusse auf gleicher Höhe. Vorzüglich ist die Genauigkeit und treffende Charakteristik in den Biographien der Componisten, Sänger, Virtuosen und Musiktheoretiker, sowie die sachgemässe und lebendige Ausarbeitung der grösseren Abhandlungen, mögen sie nun musikhistorischer Natur sein, oder einzelne Instrumente behandeln.

Verlag von **Robert Oppenheim** in Berlin.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Soeben erschien
für **jeden Musikfreund**
Dr. Aug. Reissmann,
Handlexikon
der
onkunst.
gr. 8°. 640 Seiten.
geh. M. 9, fein geb. M. 10.
auch in 18 Liefergn. zu je M. 0,50.
Verlag von Robert Oppenheim in Berlin.

Urtheile der Presse.

Die Gegenwart. Dies treffliche Handlexikon ist wirklich mehr als nur eine Sammlung von Notizen und Worterklärungen, es ist eine fleissige und sachverständige Behandlung aller Zweige der Musikwissenschaft, kurz, ein vortreffliches Buch, eine schöne Festgabe.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. Es ist ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk nicht nur für den Musikgelehrten von Fach, sondern auch für den musikalischen oder selbst nur allgemein gebildeten Leser. Der Druck ist sehr scharf, die Ausstattung recht solide.

Nord und Süd. Von dem vortrefflichen grossen Lexikon erscheint hier eine kleine Ausgabe, die den ganzen ungeheuren Stoff auf möglichst kleinen Umfang zusammenbringt. Sie ist auch sehr vollständig, so dass man kaum etwas Erwähnenswerthes vermissen wird.

Illustrierte Zeitung. Das vorliegende Buch ist das Ergebniss gewissenhafter Forschung. Es ist bei einer ausserordentlichen Reichhaltigkeit und sorgfältigen Berücksichtigung aller neuen Forschungen und jüngeren künstlerischen Erscheinungen für das Musicpublikum von hohem praktischen Werth.

Neue Zeitschrift für Musik. Autor und Verleger haben hier ein Meisterstück vollbracht. Es wird eine bewunderungswürdige Reichhaltigkeit des Inhalts geboten, über alle Zweige der Musikwissenschaft und Musikpraxis sowie über ihre hervorragendsten Vertreter zu allen Zeiten Auskunft gegeben. Selbstverständlich sind die neuesten Forschungen und Resultate gewissenhaft berücksichtigt. Die schönen Vortragsblätter lesen sich leicht und gut, ohne die Augen anzugreifen.

Der Klavierlehrer. Dieses der vollständigsten und gediegensten Werke dieser Art ist die Darstellung nicht der Kunst, nicht Technik, sondern wird zusammen durch eine geschickte und lebendige Art auszu- und ist ein für jeden Musiker unentbehrliches Buch.

Deutsche Revue. Da überall, wo in neuen Forschungen, gemacht worden, so findet man in diesem Buche die neuesten und vollständigsten Nachrichten über die musikalische Wissenschaft.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

- Emil Naumann**, Prof. Dr. u. kgl. Hofkirchen-Musik-Direktor. **Deutsche Ländlicher.**
Von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. Vorträge, gehalten an dem,
unter dem Protectorat Ihrer k. k. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Deutsch-
land stehenden Victoria-Lyceum zu Berlin. Fünfte (Volks)-Ausgabe. 8°. XVI
u. 377 S. Preis geh. *M* 3,00, fein geb. *M* 4,00.
- — — **Pracht-Ausgabe**, Ihrer k. k. Hoheit der Kronprinzessin des deutschen
Reiches Victoria gewidmet. gr. 8°. XXII u. 402 S. auf feinstem Velinpapier.
Mit 6 Photographieen. Preis *M* 12,00, fein in Goldschnitt geb. Preis *M* 15,00.
- — — **Italienische Ländlicher.** Von Palästrina bis auf die Gegenwart.
Vorträge. Zweite Ausgabe. 8°. XII u. 570 S. Preis *M* 4,00. Fein geb. *M* 5,00.
- — — **Pracht-Ausgabe.** gr. 8°. VIII u. 570 S. auf feinstem Velinpap.
Mit 4 Photographieen. Preis *M* 17,00. Fein in Goldschnitt geb. Preis *M* 20,00.
- — — **Nachflänge.** Eine Sammlung von Vorträgen und Gedenkblättern
aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage. 8°. VIII u.
344 Seiten. Preis *M* 4,50.
- — — **Musikdrama oder Oper?** Eine Beleuchtung der Bayreuther
Bühnenfestspiele. 8°. 60 Seiten. Preis *M* 1,00.
- — — **Darstellung** eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes im
Aufbau des classischen Fugenthemas. 8°. 69 Seiten. Preis *M* 1,50.
- C. H. Bitter.** Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. Mit Notenbeilagen.
gr. 8°. LVI u. 503 Seiten. Preis *M* 10,00.
- Ann Fan,** Musikstudien in Deutschland. (Aus Briefen in die Heimath.) Zu's
Deutsche übertragen. 8°. VIII u. 206 Seiten. Preis geh. *M* 2,50, geb. *M* 3,50.
- W. Langhans, Dr.,** Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die
Erziehung. gr. 8°. 42 Seiten. Preis *M* 1,00.
- Albert Quantz,** Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz,
Lehrers Friedrich des Grossen. Nach den Quellen dargestellt. 8°. IV u.
56 Seiten. Preis *M* 1,00.
- Otto Tiersch,** Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulations-
lehre. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musik-Instituten, Seminarien u. s. w.
und zur Aufklärung für jeden Gebildeten. Gegründet auf des Verfassers
Harmoniesystem. gr. 8°. VIII u. 172 Seiten. Preis *M* 3,00.
- — — **Notenlibel** für den Unterricht im Schreiben und Lesen unserer
Tonschrift und in der Lehre von den Accorden und Tonleitern. Ein Hand-
buch der Elementarlehre für Anfängerklassen in Musikinstituten, für Gesangs-
klassen an Schulen, für Singechöre und Gesangsvereine, sowie für jeden
Klavier-, Violin- und Gesangschüler. gr. 8°. IV u. 82 Seiten. Preis *M* 1,00.
- — — **Notenschreibschule.** Uebungshefte zur Notenlibel von Otto Tiersch.
5 Hefte. 4°.
- Heft Ia. Tonhöhezeichen. Heft Ib. (oder IVa.) Zeichen für Tonarten und Tondauer.
Heft II. Intervall. Accord. Tonleiter. Heft III. Accorde und Kadenzten in Dur und
Moll. Heft IVb. Abkürzungen. Verzierungen u. s. w.
- Preis jedes Heftes *M* 0,15.
- — — Das **Notensingen** nach der Schreiblesemethode für Knaben- und Mädchen-
schulen in Dorf und Stadt (Kleine Notenschreibschule). 3 Hefte. 4°. A, B, C.
Preis jedes Heftes *M* 0,15.

