Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Zweiter Jahrgang.

Preis 12 Mark.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1886.

Inhalt.

I. Selbständige Abhandlungen.

II. Kritiken und Referate.

III. Musikalische Bibliographie.

IV. Namen- und Sachregister.

Denis Gaultier.

Von

Oskar Fleischer.

Unter denjenigen Handschriften der Hamiltonbibliothek, welche 1882 von der preußischen Regierung angekauft wurden und jetzt in dem Kupferstichkabinet der königlichen Museen zu Berlin aufbewahrt werden, befindet sich als No. 142 in-4° obl. eine Sammlung von 62 der besten Stücke des berühmten *Denis Gaultier*, zusammengefaßt unter dem Titel: *La Rhetorique des Dieux.*

Schon die äußere Ausstattung dieses Codex, — welcher »*de la vente de M. Girardot de Préf...e en* 1757« stammt, wie eine Bleistiftnotiz auf dem ersten Blatte verräth, — läßt vermuthen, daß wir es hier mit einem auch inhaltlich bedeutsamen Werke zu thun haben. Mit welcher Sorgfalt man die Herstellung desselben betrieben hat, erhellt schon aus dem Umstande, daß in der Vorrede des Buches die Mitarbeiter bis auf die Schreiber herab sämmtlich mit ihren Namen aufgeführt sind. Auch spricht dafür die Verwendung von Pergament anstatt des bei Lautenbüchern gewöhnlichen Papieres.

Beide Einbanddeckel sind geschmückt mit Emblemen (Merkurstab mit Friedensreisern und Füllhörnern in jeder Ecke der Buchdeckel) und einem Monogramm, welches mir aus den Buchstaben *A. C.* (= *Anne Chambré*) und *D. G.* (= *Denis Gaultier*) zu bestehen scheint. Zusammengehalten werden die Einbanddeckel durch Spangen in Form von Lyren. Als Verfertiger dieser kostbaren Verzierungen von vergoldetem Silber wird der berühmteste französische Goldschmied genannt, *Claude Baslin*, oder *Ballin* wie ihn *Perrault* nennt[1]. *Baslin* lebte 1615—1678 und zwar fast immer zu Paris, seiner Vaterstadt. Er hat die Goldschmiedekunst zur höchsten Blüthe gebracht, sodaß sich mit seinen Werken kaum irgend etwas Antikes

---

[1] *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siecle.* Paris 1696. Bd. I. Art. *Ballin.*

oder Modernes in dieser Kunst messen kann[1]. Nicht weniger bedeutend sind die Maler, deren Hand das Werk geschmückt hat. Wir finden 15 Tuschezeichnungen in dem Codex, ausgeführt von dem hervorragendsten Porträtmaler Frankreichs *Robert Nanteuil* († 1678) und seinem Lehrer *Abraham Bosse* (1610—1678), davon zwei nach Dessins von *Eustache le Sueur* (1617—1655), den man den französischen Raphael nennt. Da diese Bilder zur Beurtheilung des musikalischen Inhaltes von Werth sind, so ist es doppelt dankenswerth, daß es durch die freigebige Unterstützung der Generalverwaltung der Museen ermöglicht wurde, dieselben unserer Übertragung in Lichtdruck beizufügen.

I. Die Persönlichkeit Denis Gaultier's.

Obgleich der Name Gaultier als der eines französischen Lautenkomponisten ersten Ranges im 17. Jahrhundert allgemein bekannt war, hat man sich doch augenscheinlich über die Persönlichkeit desselben schon bei seinen Lebzeiten im Unklaren befunden. Der Umstand, daß es mehrere bedeutende Lautenschläger dieses Namens zu gleicher Zeit gab und daß Denis Gaultier sich als hochgestellter Aristokrat der Öffentlichkeit mehr oder weniger entzogen zu haben scheint, hat zu manchen Verwechselungen und zu vielem Irrthum Anlaß geboten. Um daher klar zu sehen, wer Denis Gaultier war, dessen Kompositionen einer so prunkvollen Ausstattung würdig erschienen, und um ihn von den anderen sicher unterscheiden zu können, müssen wir vorerst auf die weitverzweigte Familie der Gaultiers näher eingehen.

Der Name Gaultier geht zurück auf den deutschen Namen Walter, ist also ursprünglich ein Vorname, der namentlich in adligen Familien des Mittelalters sehr gebräuchlich war. Seitdem ist er in Frankreich so häufig geworden, dass die *Nouvelle Biographie générale* von *Firmin Didot Frères*[2]) unter den verschiedenen Formen dieses Namens (*Gaultier*, *Gautier*, *Gauthier*, *Gauttier*) nicht weniger als gegen 50 in Wissenschaft und Literatur hervorragende Personen aufführt. Das Adreßbuch der Stadt Paris (der sogenannte *Bottin*) vom Jahre 1885 weist 240 Familien unter *Gaultier* (14), *Gautier* (110) und *Gauthier* (116) auf, sodaß bei einer Einwohnerzahl der Stadt von 2,400,000 auf je 10,000 ein selbständiges Familienglied dieses Namens kommt.

Von Musikern des Namens sind nun im 17. Jahrhundert nicht

---

1 *Perrault* a. a. O.

2 Paris 1859.

weniger als mindestens acht scheinbar verschiedene aufzuweisen. Die älteste Erwähnung eines Lautenspielers *Gaultier* — erst gegen das Ende des 17. Jahrhunderts wird die Schreibart *Gautier* allgemein — findet sich in der Korrespondenz von *Constantin Huygens*[1]).

Dieser Letztere, geboren 1596, ein leidenschaftlicher Musikdilettant im edelsten und höchsten Sinne des Wortes, welcher neben anderen Instrumenten auch vortrefflich Laute spielte, lernte auf seiner dritten Reise nach England 1622 bei einer musikalischen Soirée der Familie *Killigrew* in *London*[2]) einen Lautenspieler *Gaultier* kennen, über dessen Spiel er sich in einigen lateinischen Hexametern begeistert ausspricht. *Huygens* nennt als Nachahmer des englischen Orpheus *Lanivius*[3]) und als zweitgrößten Lautenspieler seiner Zeit den *Gauterius*, den bedeutendsten dieses Namens. Die Verse finden sich in *Huygens' Correspondance*[4]) und bei *Vanderstraeten*[5]) abgedruckt. Die betreffende Stelle lautet:

. . . Proximus his qui delitiis succedere posset,
Gauterius (proh quantus?) erat; quo nomine magnum
Artificem solo satis insignire viderer,
Ni se Gauteria majorem stirpe Britannis
Judicibus, nec me contradicente, probasset . . .

Also schon um 1622 muß es mehrere berühmte Lautenspieler des Namens *Gaultier* gegeben haben (denn *Gauterius* ist nichts als die latinisirte Form des deutsch-französischen Eigennamens). Um so mehr ist es daher zu verwundern, daß man die unterscheidenden Vornamen der Gaultiers nicht kennt. *Vanderstraeten*[6]) vermuthet, daß dieser *Gauterius* identisch sei mit dem Original eines von *Jan Livens* gemalten und radierten Porträts.[7]) Dieses, ein Brustbild, stellt den Musiker fast im Profil dar, nach rechts gewandt. Er trägt Schnurr- und Kinnbart. Sein Haar ist dicht und kraus. Bekleidet ist er mit einem Mantel,

[1] *Musique et musiciens au XVIIe siècle. Correspondance et œuvre musicales de Constantin Huygens publiées par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land.* Leyde, E. J. Brill 1882. 4.

[2] Die Hausfrau, Hofdame *Anna Killigrew*, war eine vortreffliche Lautenspielerin, vgl. *Correspondance de Huygens*, S. CCXXVIIff. Sie ertrank 1641 in der Themse. Huygens hat für die *domus Killigraea* stets eine dankbare Erinnerung bewahrt.

[3] Über den nirgends sonst eine Kunde zu entdecken ist.

[4] S. CCVI.

[5] *La musique aux Pays-Bas.* Bd. II, S. 350—355.

[6] A. a. O.

[7] Vgl. auch *Catalogue de Rembrandt suivi d'une description des estampes de ses élèves par M. le Chev. de Claussin.* Paris 1828. Supplément. S. 75 No. 58. *Bartsch*, No. 59. Ein Exemplar befindet sich auf dem königl. Kupferstichkabinet zu Berlin.

aber die rechte Hand ist sichtbar. Die linke Hand hält den Hals einer Theorbe umspannt. Ein Vergleich dieser Beschreibung[1]) mit dem Porträt *Denis Gaultier's* im Hamiltoncodex ist immerhin interessant. Das Bild trägt die Unterschrift: *Jacobo Goutero inter regios magnae Britanniae Orpheos et Amphiones Lydiae Doriae Phrygiae testudinis fidicini et modulatorum principi hanc e penicilli sui tabula in aes transscriptam effigiem Joannes Laevini fidae amicitiae monimentum l. m. consecravit.* Nach *Claussin*[2]) ist dieses Porträt mit dem des berühmten Gelehrten *Daniel Heinsius* eins der besten und bezeichnendsten des Malers *Jan Livens* oder *Johannes Livius*, eines Schülers von Rembrandt. *Livens* ist geboren am 24. Oktober 1607. Von seinem Leben weiß man sehr wenig, auch sein Sterbejahr ist unbekannt. Nur soviel ist gewiß, daß er sich drei Jahre lang in England aufgehalten hat, und eben in dieser Zeit wird er den königl. englischen Lautenspieler porträtirt haben. *Jacobus Gouterus*, oder vielmehr auf gut französisch *Jacques Gaultier*, war also damals offenbar schon ein hervorragender Lautenspieler.

Unzweifelhaft ist dieser *Jacques Gaultier* derselbe *J. Gaultier*, mit welchem *Huygens* später in intimen Verkehr trat und von welchem sich mehrere Briefe unter der Korrespondenz *Huygens'* vorfinden; und derselbe, welchen *Huygens* 1622 in London kennen lernte. 1630 besucht sogar *J. Gaultier* den berühmten Gelehrten in *La Haye*, was er vielleicht öfter that, wie ein Brief von *J. v. Brugh* vom 20. Oktober 1626 vermuthen läßt. Dieser enthält folgende Stelle: *Je ne croy pas que Gaultier soit passé par la Haye sans vous avoir laissé de ses merveilles. Je m'estimeroy heureux, s'il vous prenoit envie d'en faire part à un homme qui ne se sçauroit jamais souler les delicatesses du luth.* Bei einer dieser Gelegenheiten erzählte *Gaultier* wahrscheinlich eine Anekdote, an sich unbedeutend, die aber beweist, daß er vorher in Madrid gewesen war. Dann scheinen die Verbindungen zwischen den beiden Männern abgebrochen zu sein, denn 1647 schreibt *Gaultier* an *Huygens: Monsieur, L'asseurance que Mr. de la Martinay m'a donnée, que vous auriez agreable d'entendre de vostre humble serviteur, me donne la hardiesse de vous presenter quelque petites choses de nostre luth et quelque airs a chanter . . . . J. Gaultier.*

Es folgt nun eine schriftliche Verhandlung zwischen beiden über einen Lautenkauf, der wichtig genug ist, um hier kurz erzählt zu werden[3]). *Huygens* suchte eine Bologneser Laute zu kaufen und

[1] Vgl. hierzu *Vanderstraeten* a. a. O.
[2] A. a. O., S. 53.
[3] Vgl. *Correspondance* XXIX und CCVII ff.

schrieb in dieser Angelegenheit an *J. Gaultier* in London. Da aber dieser keine nach Wunsch fand, so bot er endlich dem Freunde seine eigene Laute für 100 ℔ Sterling an. Das Instrument hatte einen interessanten Lebenslauf hinter sich. Die Laute war ein Werk von *Laux Maler*, der im 15. Jahrhundert in Bologna lebte und dessen Fabrikate zu allen Zeiten sehr gesuchte waren[1]). Schon stark ramponirt, wurde sie von *Jehan Ballard*, königl. englischem Lautenspieler, für 60 Pistolen angekauft. Der Besitzer hielt das Instrument so hoch, daß sie der König Karl I. weder durch Bitten noch durch Drohungen in seinen Besitz zu bringen vermochte. Erst nach dem Tode des Künstlers konnte sie der König für den nicht gerade billigen Preis von 100 Pistolen erstehen, und von ihm erhielt sie dann *J. Gaultier*, der Nachfolger *Jehan Ballard's*, zum Geschenk, wozu er die bittere Bemerkung macht: *qui est la seule chose que j'ay de reste apres trent Anné de service.* Für denselben Preis, zu welchem sie der König erstanden hatte, wollte *Gaultier* die Laute an *Huygens* verkaufen, aber die Verhandlung über diese Angelegenheit scheint resultatlos verlaufen zu sein, denn *Huygens* schreibt 1648 an *de la Barre* in Paris ebenfalls wegen eines Lautenkaufes. *De la Barre* schrieb am 15. Oktober 1648 zurück:[2]) . . . . *ne luy* (*Verpré*) *ayant rien communiqué de la recherche que vous faite d'un excellent Luth de Bologne, joint qu'il me semble qu'il estime plus les luths neufs de Desmoulins. Ce n'est pas l'opinion de Mrs. les Gautiers et autres excellents joueurs de Luth. Chacun a son gout.* Dann bietet er eine Bologner Laute an. Betreffs eines andern Angebotes sagt derselbe *de la Barre: . . . en cette affaire, de peur de se mesprendre, suivant la resolution que vous manderez, je prieray Mr. Gautier et d'autres excellents mrs de me dire leurs avis; car j'ay tousiours ouy dire qu'il vaut mieux faillir avec conseil que de bien faire de soy mesme.*

Ich würde nicht so ausführlich über diese Angelegenheit berichtet haben, wenn die Verhandlung nicht einiges biographische Material lieferte. Die Korrespondenz zwischen *Huygens* und *J. Gaultier* ergiebt, daß letzterer um 1647 schon 30 Jahre lang königl. englischer Lautenspieler in London war, d. h. also seit ungefähr 1617. Als solcher ist er dann von dem 1607 geborenen Maler *Livens* porträtirt worden. 1622 lernte ihn *Huygens* in London kennen. Das Amt hinderte Gaultier nicht, öftere Reisen zu unternehmen, wie nach Madrid und *La Haye* (1630), und seine Unzufriedenheit über des Königs Knauserei läßt vermuthen, daß er sich nicht allzusehr in

---

[1] Siehe unten.
[2] *Correspond.* CXLVIII f.

seiner Stellung wohlfühlte. Seit 1647 resp. 1648 haben wir dann keine weitere Nachricht mehr von *Jacques Gaultier* in London. Entweder ist er gestorben oder hat sich wenigstens zurückgezogen; — oder aber er wird von dieser Zeit an unter dem Kollektivnamen der beiden Gaultiers in Paris mit einbegriffen. Denn es ist auffällig, daß kurz nach der Verhandlung von *Huygens* mit *J. Gaultier* in London, — in der der Musiker dem Gelehrten in so liebenswürdiger und uneigennütziger Weise begegnete, daß jener sein Lieblingsinstrument den Fährlichkeiten einer Seereise aussetzen wollte, ohne etwas anderes zu verlangen, als daß die Laute, wenn sie ihm nicht zusagte, wieder zurückgeschickt werde, — bei solcher Zuvorkommenheit, meine ich, ist es auffällig, daß *Huygens* in ganz derselben Angelegenheit auf einmal mit Paris unterhandelt, und daß bei diesen neuen Verhandlungen soviel Gewicht auf den Rath der Gaultiers und dann noch spezieller auf die Meinung »des Herrn Gautier« gelegt wird. Mir will es fast scheinen, als sei *Jacques Gaultier* der undankbaren Stellung in London so überdrüssig geworden, daß er sich sogar des Ehrengeschenkes des Königs ohne große Bedenklichkeit entäußern mochte. Die Möglichkeit der Annahme, daß er im Jahre 1647 oder 1648 nach Paris übersiedelte, ist durch keine weitere geschichtliche Notiz ausgeschlossen, sehen wir also zu, ob andere Beobachtungen die Möglichkeit zur Wahrscheinlichkeit erheben.

Im Jahre 1636 bis 1637 erschien in Paris *Mersenne's Harmonie universelle* mit dem *Traité des Instrumens à chordes*, in welchem es unter anderem über die Laute heißt[1]: »Zweitens ist die Laute sehr geeignet, das chromatische Genus zur Geltung zu bringen, eine Eigenschaft, die auch anderen Instrumenten zukommt, insofern ihre Bünde Halbtonschritte ergeben; auch sieht man sie in Frankreich für das edelste aller Instrumente an, sowohl in Bezug auf die Süßigkeit des Gesanges, die Zahl und die Harmonie der Saiten, den Umfang, die Stimmung, als auch wegen der Schwierigkeit, sie ebenso vollkommen zu schlagen, als die Herrn *l'Enclos*, *Gautier*, *Blancrocher*, *Merville*, *le Vignon* und einige andere, welche jetzt leben«. Mersenne kannte demnach, als er dies schrieb — und er hat lange an seinem Werke geschrieben, wie die verschiedenen gedruckten Entwürfe seiner *Harmonie universelle* beweisen, — nur einen berühmten Lautenspieler *Gautier*, während doch *Huygens* schon ein Jahrzehnt früher deren mehrere kannte. Der, den *Mersenne* im Auge hatte, wird aber wahr-

[1] 4. Buch der *Harmonie universelle* S. 92, NB. das zweite Mal, denn die Seitenzahlen 85—92 sind zwei Mal hintereinander verwendet worden; wie überhaupt die Seitenzahlen in diesem Buche etwas konfus sind.

scheinlich *Denis Gaultier* gewesen sein. Denn hier wird *Gautier* in einem Athem mit *l'Enclos* und andern Lautenschlägern genannt, die in Frankreich lebten, während *Jacques Gaultier* damals in London wohnte, und der Pariser *Gaultier* stand dem Pater *Mersenne* doch gewiß deutlicher in's Gedächtniß geschrieben, als der englische *Gaultier* in London. Daß aber *Denis Gaultier* um 1630 wirklich in Paris gelebt hat, werde ich später wahrscheinlich machen.

Wichtig ist schließlich noch die Stelle in einem Briefe von *Huygens* an *Ninon de l'Enclos* aus dem Jahre 1671: »er spreche der Dame *Killigrew* gern von den schönen Stücken der *Gautiers*«. Das läßt vermuthen, daß *Jacques Gaultier* damals überhaupt nicht mehr am Leben, zum wenigsten nicht mehr in London war. Diese Frau *Killigrew* gehört demselben hochmusikalischen Hause an, in dem *Huygens* seiner Zeit die Bekanntschaft mit *Jacques Gaultier* angeknüpft hatte. Sie war jedenfalls die Enkelin der geistreichen *Anna Killigrew*, durch welche *Huygens* auch *J. Gaultier* hatte kennen gelernt, und spielte ebenfalls vorzüglich Laute. Der gelehrte Mathematiker hatte die berühmte *Ninon de l'Enclos* kennen gelernt und sich eine Zeitlang für sie begeistert, wofür das bekannte Verslein Zeugniß giebt, das der sarkastische *Voltaire* »*un peu géométrique*« nannte:

Elle a cinq instrumens dont je suis amoureux
Les deux premiers ses mains, les deux autres ses yeux
Pour le plus beau de tous, le cinquieme qui reste
Il faut être fringant et leste.

Auch *Denis Gaultier* muß in einer gewissen Fühlung mit der Familie *l'Enclos* gestanden haben, denn er hat 3 Stücke auf den Tod des *Sieur de l'Enclos*, des Vaters der famosen *Ninon de l'Enclos*, komponirt und wird im Hamiltoncodex als dessen bester Freund bezeichnet. Die Schönheit des einen dieser Stücke, *'Le tombeau de l'Enclos*, das eine große Berühmtheit erlangte, läßt auch in der That auf eine innige Empfindung seines Verfassers schließen. Wäre es also nicht denkbar, daß die beiden *Gaultiers*, *Jacques* und *Denis*, bei der Bekanntschaft zwischen *Huygens* und der *Ninon de l'Enclos* eine Art vermittelnder Rolle spielten? Eine Lösung dieser Frage wird allerdings nicht leicht sein, da der *Abbé de Chateauneuf*, der intimste Freund der *Ninon* und Erbe ihrer Briefe, kurz vor seinem Tode alle seine Papiere, also auch die auf die *l'Enclos* bezüglichen, verbrannt hat[1]).

Unsere letzte Vermuthung führt uns schon auf ein nahes

[1] Vgl. *Sur Mlle de l'Enclos*, in *Voltaire's* ges. Werken. Paris 1861. Bd. 9, S. 272 ff.

Verhältniß der beiden Gaultiers, *Jacques* und *Denis*, und ein solches thatsächlich zu behaupten, dazu werden wir durch die Angaben aus späterer Zeit fast gezwungen.

Titon du Tillet war Hausmeister der *Madame la Dauphine, Mère du Roi etc.* und später Kriegskommissar. Sein Interesse für die Literatur und Musik bewog ihn, das massenhafte authentische Material an historischen Notizen über die schönen Künste, welches ihm bei seiner hohen Stellung leicht zu Gebote stand, zu einem Werke zusammenzustellen, das das Leben der Dichter und Musiker Frankreichs unter Ludwig dem Großen eingehend behandelte. So haben wir in seinem *Parnasse français*, wie er das 1732 in Paris erschienene Werk betitelte, eine ziemlich zuverlässige Quelle, deren Angaben wahrscheinlich auf Dokumenten aus der Zeit der besprochenen Dichter und Künstler selbst beruhen. Das ganze 141. Kapitel ist »den beiden ausgezeichneten Lautenspielern *Gaultiers*« gewidmet. Den einen nennt er nur *Gaultier le vieux*, den andern *Denis Gaultier*. Beide waren (so schreibt *Titon*) Vettern und aus *Marseille* gebürtig. Beide kamen nach Paris und machten sich durch ihre Lautenspielmanier und ihre Lautenkompositionen berühmt. Beide hatten viele bedeutende Schüler, z. B. *Gallot*, *Du Fau* (so!), *Du But*, *Mouton* und einige andere. Beider Werke wurden zusammen herausgegeben. — Da gerade diese Quelle eine der wichtigsten ist, so lasse ich die betreffenden Stellen hier wörtlich folgen. *Gaultier, surnommé le Vieux, étoit de Marseille; il s'acquit une grande reputation par les Pieces qu'il composa pour le Luth et par la maniere dont il les exécutoit. Il vint s'établir à Paris, où il eut un grand nombre d'écoliers, et même des personnes de la premiere condition, qui prirent beaucoup de goût pour le Luth, et qui affectionnerent fort leur Maître.*

Die Angabe, daß beide *Gaultiers* aus *Marseille* stammen, steht sehr zu bezweifeln. Wir finden nämlich des öfteren den Namen *Gaultier* mit dem der Stadt *Lyon* in Verbindung, und wenn *Fétis Gautier le vieux*, den er mit *Denis* verwechselt, aus *Lyon* stammen läßt, so hat das immerhin einen Hintergrund. In dem Märzhefte des *Mercure galant* vom Jahre 1678 [1]) heißt es: *Mr. Dessansonnieres s'attache particulierement à rendre l'ame à tous les ouvrages de feu M. Gautier de Lyon, par l'air, et le mouvement qui leur est particulier, et il est aisé de connoistre, qu'il s'étudie à les imiter dans les pièces qu'il compose.* Man halte diese Worte mit der Angabe des Lautencodex auf der Nationalbibliothek in Paris Vm. 2659 zu Stück 5

[1] S. 261, nicht 169, wie *Fétis*, *Biographie universelle* Art. *Denis Gautier*, angiebt.

Allemande giguée de Gautier de Lion zusammen. Dieses Stück ist dasselbe, welches vier andere Lautenbücher unter dem Titel *Gigue du vieux Gaultier* wiedergeben, sodaß es nicht zweifelhaft sein kann, daß in der That *Lyon* Anrecht auf *Gaultier le vieux* hat, und man kann wohl annehmen, daß *Titon* sich zu dem Irrthum, *Marseille* als des alten *Gaultier* Vaterstadt anzunehmen, durch den Umstand hat verleiten lassen, daß *Denis Gaultier*, sein Vetter, dorther stammte. Daß der ältere *Gaultier Sieur de Neüe* war, wird später erörtert werden. Wann er nach Paris gekommen ist, wird nicht gesagt, aber die Aufnahme, die er dort fand, läßt vermuthen, daß er nicht mehr ganz jung und schon bekannt war, als er »kam, um sich niederzulassen«. Leider waren die Historiker des 17. Jahrhunderts den Jahreszahlen nicht sehr hold, und so bleibt dem Forscher unsrer Zeit in dieser Beziehung manches zu wünschen übrig. Aber soviel wissen wir wenigstens, daß *Gaultier* der Alte ein Zeitgenosse *Boquet's* und *Mezangeau's* war. Ersteren erwähnt *Titon du Tillet* ganz ausdrücklich als Zeitgenossen, und von letzterem soll *Gaultier* sogar, nach *Laborde*[1], ein Schüler gewesen sein. *Gaultier* hat auch in der That ein Stück unter dem Titel: *Tombeau de Mezangeau* komponirt, welches mit den Stücken *La Nonpareille* und *L'Immortelle* von *Titon du Tillet* ausdrücklich als das berühmteste des alten *Gaultier* angeführt wird. Es ist in einer Handschrift auf der *Bibliothèque nationale* zu Paris erhalten. Auch von *Mezangeau* selbst sind einige Stücke überliefert, eins davon bringt *Mersenne*. Letzterer (1637) erwähnt ihn aber nicht mehr als lebend, was er ohne Zweifel gethan haben würde, da dieser Lautenspieler wirklich berühmt war. Wir werden daher nicht zu weit daneben greifen, wenn wir *Choron et Fayolle's* Anmerkung[2]) als richtig anerkennen, nach welcher *Gaultier le vieux* gegen 1620 geblüht haben soll.

Nun erzählt *Titon du Tillet*, daß ein berühmter Maler, *Mr de Troys*, gestorben 1730 im Alter von 86 Jahren, in der Jugend ein Freund *Gaultier's le vieux* gewesen sei und ein sehr gutes Porträt von ihm gemalt habe, »*que je crois avoir été gravé*«. Wenn diese Angabe richtig ist, so war *de Troys* 1644 geboren und muß schon als Kind *Gaultier* gekannt haben, d. h. *Gaultier* muß mindestens um 1650 und in den 50er Jahren noch gelebt haben. Daß *Gaultier* 1678 noch gelebt habe, ist ein Irrthum von *Fétis*, wie man aus der oben angeführten Stelle des *Mercure galant* von diesem Jahre ersieht. Wenn *Gaultier* um 1620 geblüht hat, so ist er spätestens gegen das

---

[1] *Essai sur la Musique.* Paris 1780. Bd. III, S. 375 ff., unter Artikel *Mesangeau.*
[2] *Dictionnaire historique des Musiciens.* Paris 1817. Art. *Gautier.*

Jahr 1600 geboren, und erreichte er das normale Menschenalter, so ist er in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts gestorben, was zu unserer obigen Angabe stimmt: daß er nämlich 1671 bereits todt war. 1678 redet der *Mercure galant* von dem *feu M. Gautier de Lyon.* Im Jahre 1680 aber lebte er ganz sicher nicht mehr, wie aus einer Stelle der *Lettre à Melle Regnault de Solier, touchant la Musique* von *Le Gallois* aus diesem Jahre[1]) hervorgeht, wo es heißt: *Chaque instrument a eu, et a encore aujourd'hui des Maîtres de cette nature* (d. h. *genies excellens, dont les ouvrages font l'admiration de tout le monde*). *On a vû pour le Lut les deux Gautiers, Hemon, Blancrocher, Du But le pere, Porion; et on y voit maintenant Mr. Du But le fils, Mr. Mouton, Mr. de Solera, Mr. Galot et quelques autres encore, dont je ne me souviens pas, mais dont le nombre n'est pas grand.*

Ich glaube gut zu thun, die Ergebnisse meiner bisherigen Untersuchung in übersichtlichster Kürze hier knapp zusammenzufassen. Wir haben bisher erwähnt: 1) *Gauterius* des *Huygens*, 2) *Gouterus* des Malers *Livens*, 3) *J. Gaultier*, Freund von *Huygens* — alle drei ohne Zweifel ein und dieselbe Person. 4) *Gaultier le vieux.*

Jacques Gaultier, *d'Angleterre.*	***Gaultier le vieux,*** *Sieur de Neüe.*
1617—1647 kgl. englischer Lautenist zu London.	Aus Lyon. Zeitgenosse von *Boquet, Raquette, Anthoine Boësset*, Schüler *Mesangeau's*—lebt also zu *Louis' XIII.* Zeit. Geb. gegen 1600.
1622 ist er schon berühmt. *Huygens* lernt ihn kennen und besingt ihn. Der Maler *Livens* porträtirt ihn.	Blüht gegen 1620.
1626 wird er als wunderbarer Lautenspieler von einem Herrn *v. Brugh* erwähnt.	
1630 Reise nach *La Haye*, vorher andere Reisen, z. B. nach *Madrid.*	
1647 Korrespondenz mit *Huygens.* Verschwindet seitdem spurlos.	Siedelt sich in Paris an, wo er in den 50er Jahren lebt und mit seinem Vetter *Denis Gaultier* viele Schüler bildet, u. a. *Mouton, Gallot, Du But, Du Faux.* Stirbt vermuthlich in den 60er Jahren, war wenigstens wahrscheinlich schon 1671 todt und lebt sicher 1678 resp. 1680 nicht mehr.

Sollte also der Schluß ein sehr gewagter sein, wenn wir beide, den geheimnißvollen *Gaultier le vieux* ohne Vornamen mit dem *Jacques*

[1] Paris 1680. Nationalbibliothek zu Paris, unter Chiffre V. 2684. S. 61.

Gaultier gleichsetzen? Zwar verhehle ich mir keineswegs, daß diese Beweisführung den Beigeschmack des Negativen hat, aber es ist für meine spätere positivere Beweisführung wichtig, darauf hinzuweisen, daß einer Identifizirung der beiden nichts im Wege steht. Das einzige, was gegen unsere Folgerung sprechen könnte, ist eine Notiz in einem Lautenbuche der Pariser Conservatoirebibliothek, dem *Codex Milleran*[1]). Das ist eine reichhaltige Sammlung von Lautenstücken der besten Meister der Pariser (Gaultier'schen) Lautenschule, aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Hier heißt es in der voranstehenden Tabelle: *Les principaux de ces maîtres sont: . . . Mr. Gautier, Sieur de Nëue et Gautiers de Paris, et d'Angleterre.* Das wären also drei Gaultiers. *Gautier d'Angleterre* ist natürlich *Jacques Gaultier; Gautier de Paris* ist *Denis,* er wird in einem andern Codex der Nationalbibliothek zu Paris ebenso genannt; und der *Sieur de Nëue* ist soviel als *G. le vieux.* Es wären demnach *G. le vieux* und *Jacques G.* nicht ein und dieselbe Person, sondern sie müßten auseinandergehalten werden. Das thut aber der Codex selbst nicht, denn die 15 Stücke, die er von den *Gaultiers* enthält, sind entweder mit *Gaultier le vieux* oder einfach nur *Gaultier* überschrieben, und letztere Bezeichnung war für *Denis* durchaus allgemein üblich. Also auch hier wird nur ein Name für angeblich zwei Personen gebraucht. Da sich aus mehreren Anzeichen ergiebt, daß die vorliegende *Milleran*-Handschrift auf ein vielleicht gedrucktes Sammelwerk zurückgeht, so ist wohl anzunehmen, daß die Angaben des letzteren von dem Schreiber des *Codex Milleran* mißverstanden wiedergegeben worden sind.

Wir gehen zu *Denis Gaultier* über. Von ihm sagt unser Gewährsmann *Titon du Tillet: Denis Gaultier, né a Marseille, et cousin du precedent* [*G. le vieux*], *vint aussi assez jeune a Paris, où il se distingua beaucoup dans l'art de jouer du Luth et par les Pieces qu'il composa sur cet Instrument.* Suchen wir auch hier das dürre Gerippe einer spärlichen Aktennotiz mit Fleisch zu umkleiden.

Die unzweifelhaftesten Nachrichten von *Denis Gaultier's* Leben würden uns die Lautenbücher seiner Zeit geben können, aber leider sind die französischen Lautenhandschriften den gleichzeitigen deutschen Lautenalba gegenüber geradezu stumm zu nennen. Meistens beschränken sie sich auf die allernichtssagendsten Bezeichnungen, wie »*Courante de Gautier*« u. ä. Aber umsomehr muß es auffallen, daß nur selten der Zusatz *le vieux* fehlt, wenn es sich um ein Stück von diesem handelt, *Denis Gaultier* heißt fast durchweg einfach *Gau-*

---

[1] *J. B. Weckerlin, Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire National.* Paris, *Firmin-Didot et Cie.* 1885. S. 485 f.

tier, und nur bei *Perrine*[1]) findet sich der Zusatz *le jeune*. Aber einige Male ist *Denis* mit *Gautier de Paris* bezeichnet, und zwar in dem schon oben besprochenen *Codex Milleran* und ferner in dem ebenfalls schon erwähnten *Codex Vm* 2659 der Nationalbibliothek, wo die so bezeichneten Stücke mit solchen von *Denis Gaultier* übereinstimmen. Wir sehen also von vornherein die Angabe *Titon's* bestätigt, daß *Denis Gaultier* »ziemlich jung nach Paris kam« und daß er dort längere Zeit gelebt hat, wie es ja schon durch die Bemerkung *Titon's* angedeutet wird: er und sein Vetter *Gaultier le vieux* haben viele Schüler herangebildet.

Weit mehr Anhaltepunkte, als alle anderen Quellen, liefert der Hamiltoncodex. Durch die Namen der an seiner Herstellung betheiligten Maler werden wir zuerst in den Stand gesetzt, die Zeit seiner Entstehung ziemlich genau zu bestimmen, und haben damit eine feste Grundlage für weitere Untersuchungen geschaffen. Wie bereits anfangs erwähnt wurde, sind zwei Bilder des Hamiltoncodex nach Dessins von *Eustache le Sieur* ausgeführt. Das könnte man so auslegen, als ob man zwei beliebige schon vorhandene Entwürfe des klassischen Malers der Franzosen zu diesem besonderen Zwecke umgemodelt hätte. Aber einerseits würde man dann den Namen *Le Sueur's* nicht unter das Verzeichniß der Mitarbeiter an dem Werke haben aufnehmen können, und andrerseits scheinen die Dessins ihrer ganzen Anlage nach *ad hoc* entworfen zu sein. Hat aber *Le Sueur* wirklich an dem Werke mitgearbeitet, so wurde es schon vor dem Mai des Jahres 1655 in Angriff genommen, denn in diesem Monat wurde der Maler, 38 Jahre alt, schnell seiner fieberhaften Thätigkeit entrissen. Man darf annehmen, daß ihn der Tod an der Vollendung der Dessins verhinderte, so daß sie von anderen nach seinem Abscheiden ausgeführt werden mußten; indessen ist nicht ausgeschlossen, daß *Le Sueur* die Vollendung seiner Entwürfe noch bei seinen Lebzeiten anderen überlassen, ja sie vielleicht nur im Auftrage des Meisters *Bosse* angefertigt habe. Die Differenz zwischen den beiden möglichen Zeitpunkten aber kann schwerlich über ein Jahrzehnt betragen haben, wie man aus der Mitarbeiterschaft *Nanteuil's* schließen kann. Von Wichtigkeit für diese Frage wäre die genaue Bestimmung von *Nanteuil's* Geburtsjahre. Gestorben ist er im Jahre 1678 und zwar nach *Perrault*[2]) im Alter von 48 Jahren, während er nach dem *Mercure galant* von 1673 ein Alter von 55 Jahren erreicht hat. Es ist also zweifelhaft, ob *Nanteuil* 1623 oder 1630 geboren ist.

---

[1] *Pieces de Luth*, Paris 1680.
[2] *Les hommes illustres etc.* s. o. S. 1.

Sichere Auskunft können nach der *Nouvelle biographie générale*[1] nur die Civilregister seiner Geburtsstadt Reims geben[2]). Genug, soviel steht fest, daß er erst 1647 nach Paris kam, und nach einiger Zeit des Aufenthaltes daselbst, als er die Noth des Lebens einigermaßen überwunden hatte, holte er seine Frau dorthin nach, die er sehr jung geheirathet hatte. Nach mehrfachen Versuchen in der historischen Malerei ging er zur Kupferstechkunst über und wurde Schüler von *Abraham Bosse*. Das muß also um's Jahr 1650 gewesen sein.

Von sämmtlichen Bildern des Hamiltoncodex sind nicht weniger als vierzehn von dem Lehrer, und nur eins von dem Schüler ausgeführt. Das will sagen, daß man die Anfertigung der Arbeit *Abraham Bosse* übertragen hatte, und dieser wiederum beauftragte seinen Schüler *Nanteuil* mit der Ausführung der Porträts, die das Werk schmücken sollten, denn in der Porträtmalerei leistete *Nanteuil* das denkbar Höchste. Er malte nur Köpfe ohne Hände und Beiwerk, aber mit erstaunlicher Meisterschaft, wie man von unserem Bilde aus urtheilen kann. Es wurden jedoch nur zwei Porträts (auf Bild 2) fertig gestellt, zwei andere sind nur in der Inhaltsangabe aufgeführt. Da das ganze Werk als eine Bosse'sche Arbeit zu gelten hat, so ist es sehr leicht erklärlich, daß sich unter den 288 Porträts von *Nanteuil*, welche *Nagler's* Künstlerlexikon namentlich anführt, keines von den beiden hier vorhandenen genannt findet. *Nanteuil* spielt eben hier noch keine selbständige Rolle, er ist noch Schüler des Meisters.

Die Herstellung des Codex fällt also in die 50er Jahre des 17. Jhs., wahrscheinlich 1650—1655. Zu dieser Zeit war *Denis Gaultier* bereits ein berühmter Mann, der schon eine so große Anzahl von Lautenstücken eigener Komposition aufzuweisen hatte, daß man eine solch umfangreiche »Auswahl der besten Kompositionen von ihm« treffen konnte. Daß die Stücke nicht erst nach und nach später in die Blätter eingetragen sind, beweist die ganze Anlage des Buches. Allerdings sind die von vornherein paginirten Blätter nicht alle ausgefüllt, denn man wollte etwaigen späteren Nachtragungen nicht hinderlich sein, was dadurch noch leichter erklärt wird, daß damals überhaupt die Lautenstücke nach Tonarten gruppirt werden mußten. Eine solche Gruppirung war wegen der jedesmal nothwendigen Umstimmung der Baßsaiten durchaus geboten und findet sich fast in

---

[1] Von *Firmin-Didot Frères* s. o.

[2] Nach *Siret, Dict. historique et raisonné des Peintres* . . 1883, 3. Aufl., ist *Nanteuil* 1630 oder 1631 geboren.

allen Lautenbüchern jener Zeit. Aber die Stücke des Codex sind dennoch ich möchte sagen in einem Athemzuge geschrieben und die Tabelle am Ende des Werkes ist lückenlos. Der Inhalt des Codex war also schon vor der Niederschrift dispositionsfähig, die Stücke waren sammt und sonders vorhanden, d. h. vor 1650—1655 verfaßt.

Es tritt uns in dieser Sammlung gewissermaßen ein abgerundetes Charakterbild des damals bereits berühmten *Denis Gaultier* entgegen. Sein stehendes Beiwort ist denn auch *Gaultier l'Illustre,* dem sich nach der Sitte seines rhetorisch-bombastischen Zeitalters noch andere schmeichelhafte Epitheta beigesellen. Aber er war noch keineswegs schaffensuntüchtig, denn auf dem Porträt tritt er uns als ein Mann in vollster Jugendschönheit entgegen. Sein Bild erscheint neben dem der *Anne de Chambré,* wie die Vorrede erklärt. Minerva bringt beide dem Apollo dar. Es scheint als ob diese Allegorie auf eine Verbindung der beiden Personen, auf ihre Verlobung oder Hochzeit etwa, hindeuten sollte. Darauf weist auch der Titel einer *Courante La Chanpré* im *Codex Milleran* hin, nur ist dabei auffällig, daß dasselbe Stück im *Codex Hamilton* ohne Titel erscheint. Daß übrigens *Gaultier* verheirathet gewesen, ist nicht anzuzweifeln, denn seine Gemahlin überlebte ihn. Leider ist mir nicht gelungen, irgend eine genügende Auskunft über die Persönlichkeit dieser Dame *Anne de Chambré* zu finden, ja nicht einmal das Geschlecht derer von *Chambré* wird in einem der vielen französischen Adelslexika erwähnt. Weder das *Dictionnaire de la noblesse de la France*[1], noch das *Armorial général de France* von *P. d'Hozier*[2], noch auch *Jacob Wilhelm Im Hoff*[3] geben genügende Auskunft. Das Wappen der Familie findet sich auf dem ersten und letzten Bilde. Es stellt zwei Schiffsanker dar und zeigt in jedem der vier durch Kreuzung derselben entstandenen Felder einen fünfstrahligen Stern. Die Anker deuten darauf hin, daß das damalige Haupt der betreffenden

---

[1] Paris 1772. Ich will nicht unterlassen einiges von dem anzumerken, was dieses Lexikon über den ähnlich klingenden Namen *Chambray* sagt: XI. *Tanneguy de Chambray*, verheirathet 1600 mit *Susanne d'Ailly* und später mit *Helene de Baignard* 1636. Einziger Sohn *Nicolas capitaine des armes navales de sa Maj. par brevet du 31. décembre 1662.* Heirathet am 10. Sept. 1663: *Anne de Doulx-de-Melleville, fille d'Étienne, Seigneur de Breuil, Conseiller au Parlement de Rouen.* 3 Söhne und 5 Töchter, darunter eine Tochter *Marie Anne.* Außerdem gab es einen Gelehrten nnd Kupferstecher *Roland Fréart de Chambrai* ÷ *1676*. S. *Nouvelle biographie.*

[2] Paris 1738—68.

[3] *Excellentium familiarum in Gallia genealogiae. Norimberg* 1687.

Familie Admiral war.[1]) Das Gehalt eines Admirals von Frankreich betrug 30,000 livres außer den vielen Nebeneinkünften. Eine Verbindung mit solch hochstehender und reicher Familie ließe also von vornherein auf eine hohe Herkunft, oder wenigstens eine bedeutende Stellung *Denis Gaultier's* schließen. Verdunkelt könnte der Sachverhalt werden durch die Bezeichnung eines Bildes: *les portraits d'Anne de Chambré et de Damoiselle Geneviefve Benoist sa femme*, wenn man *Anne* als einen Mannesnamen fassen wollte, wogegen an sich ja nichts einzuwenden wäre. Es könnte dann vielleicht ein Verwandter der vorhin erwähnten *Anne de Chambré* gemeint sein, dessen Frau *Geneviefve Benoist* war, denn mit dem Titel *damoiselle* nannte man zu jener Zeit auch verheirathete Frauen. Aber auffällig bleibt es doch, warum dann die Gemahlin beim Mädchennamen genannt wird, und daß *Anne* ohne weiteren Zusatz sowohl ein männliches als ein weibliches Mitglied derselben Familie bezeichnet. Uebrigens ist auch *femme* im Französischen nicht die geeignete Bezeichnung einer hochstehenden verheiratheten Dame, noch weniger als bei uns. Wir haben vielmehr zur Apposition *sa femme* einfach *de chambre* zu ergänzen: Fräulein oder Frau *Geneviefve Benoist* war also die Kammerfrau der adligen Dame *Anne de Chambré*, mit welch letzterer *Denis Gaultier* wahrscheinlich verlobt war. Leider sind die Porträts der beiden Damen ausgelassen, offenbar hat sie *Nanteuil* gar nicht angefertigt. Aber in dem Register sind dieselben unter pag. 5 verso 6 aufgeführt; die Vorrede kündigt sie ebenfalls an und zwischen den Seiten 4 und 8 sind zwei Pergamentblätter freigelassen.

Der übrige Inhalt der Handschrift giebt nur spärliche direkte Auskunft über die Persönlichkeit des *Denis Gaultier*. Einigen Anhalt bieten die Ueberschriften des 15. und der drei letzten Stücke. Ersteres ist betitelt mit *Tombeau de Madamoiselle Gaultier*, in welchem *Gaultier*, nach der beigefügten Erläuterung, »die Trennung von der Hälfte seiner selbst« beklagt. Das sagt man gewöhnlich nur von einer Geliebten und Gemahlin; danach wäre *Denis Gaultier* schon einmal verheirathet gewesen.

Wichtiger sind die Ueberschriften der 3 letzten Stücke, welche auf den Tod des Herrn *de l'Enclos*, »des besten Freundes von *Gaultier*«, wie die Nachschrift erklärt, verfaßt sind. Der Verstorbene soll auf Befehl Apollos von den Musen begraben werden. Sie bereiten der Asche des Göttergünstlings ein Grabmal in einem Eibenbaum,

---

[1] *Etat de France.* Paris 1669, S. 56.

dem sie die Form einer Laute gegeben haben. Diese Erläuterung macht es höchst wahrscheinlich, daß der hier erwähnte Freund *Gaultier's* mit dem *Sieur de l'Enclos* identisch ist, der als Lautenspieler unter *Ludwig XIII.* und als Vater der wundersamen *Ninon de l'Enclos* zu einiger Berühmtheit gelangt ist.

Man hat vielfach in Abrede stellen wollen [1]), daß der Vater der hochgebildeten *Ninon de l'Enclos*, welche schon früh das Parquet der aristokratischen Salons von Paris betrat, die sie ein halbes Jahrhundert hindurch nach ihrer Laune beherrschen sollte, ein Lautenspieler gewesen sei. Man wies auf die Animosität *Voltaire's*, der diese Angabe machte [2]), gegen die *l'Enclos* hin. Wenn hier aber eine willkürliche Erfindung vorliegt, so rührt sie nicht ganz von *Voltaire* her, da schon *Ménage 1722* [3]) folgende Bemerkung zu einem Spottgedichte *Malherbe's* über die langweiligen Discurse eines Herrn *du Maine* [4]) macht: »Dieser Herr *du Maine*, welchen man sonst auch *Baron de Chabans* nannte, war ein Glücksritter. Er diente zuerst als Kriegsbaumeister und Generaladjutant in der kgl. Armee, dann als Artillerielieutenant in der Venetianischen. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er in der Nähe des Minimenklosters an der *Place royale* von Herrn *de l'Enclos'* Hand getödtet. Fräulein *de l'Enclos*, heute so berühmt durch ihre Laute, ihren Geist und ihre Schönheit, ist die Tochter dieses Herrn *de l'Enclos*.«

Man hat keinen Grund, an der Richtigkeit dieser Angabe zu zweifeln. Es ist allgemein anerkannt, daß *Ninon de l'Enclos* meisterhaft Laute und Theorbe spielte, ebenso wie ihre Freundin und Kollegin *Marion de Lorme*, die später vom Schicksal so gräßlich getroffene Maitresse des Kardinals *Richelieu*. Auch sang *Ninon* vortrefflich und gab Konzerte in ihrem glänzenden Hause, wozu sich die beste Gesellschaft von Paris einfand. Ebenso ist unbestritten, daß sie ihr vorzügliches Spiel von ihrem Vater ererbte, der sie in der Musik, wie in allen damaligen Bildungsfächern, so namentlich auch in der Philosophie, aufs trefflichste unterrichtete. Der Herr *de l'Enclos*

---

[1] *Lettres de Ninon de Lenclos par A. Bret, Paris, sans date. — Nouvelle biographie générale par Firmin-Didot Frères.* Paris 1859. Hier sei bemerkt, daß die *Memoires pour servir à l'histoire de la vie de Melle de Lenclos par Douxmenil* durchaus unzuverlässig sind und zum Theil auf Fälschung beruhen.

[2] *Oeuvres complètes de Voltaire. Paris, chez Firmin-Didot Frères* 1861. Bd. 9, S. 272 ff. in dem Artikel von 1751: *Sur Melle de Lenclos à M***.*

[3] *Observations de Mr. Menage,* beigegeben den *Oeuvres de François de Malherbe.* 1722. Bd. 3, S. 229 f.

[4] *Oeuvres de Malherbe,* Bd. 2, S. 105.

war also ein hochgebildeter Mann, der mit den feinen Kreisen der Weltstadt Fühlung hatte.

Das schließt nun keineswegs aus, daß er Lautenspieler war. Denn das Lautenspiel war eine noble Passion, welcher sich die höchste Aristokratie unbedenklich hingab. Ja, das Instrumenten-, namentlich aber das Lauten- und Theorbenspiel war schon seit dem Mittelalter zu einer feinen gesellschaftlichen Bildung unerläßlich. Wir finden unter den Lautenschlägern der damaligen Zeit die Namen des Generalfeldmarschalls von *Henri IV.*, des Herzogs von *Béthune* und seines Sohnes, den Herzog von *Tillage* u. a. hochadlige Namen. Diese aristokratischen Lautenspieler begnügten sich keineswegs damit, ihre Kunst für sich und ihre Bekannten zu üben, sondern sie suchten sich auch in weiteren Kreisen durch Reisen, durch Verbreitung ihrer Kompositionen und Heranbildung von Schülern bekannt zu machen. Die *Luthériens* — so nannten sich die *luthistes* familiärer Weise unter einander — besuchten sich gegenseitig, hörten und ließen sich hören, tauschten ihre und fremde Kompositionen gegen einander aus, und auf diese Weise lernte die ganze gebildete Welt die vornehmen Lautenkünstler kennen. Es haftete also dem Namen Lautenschläger durchaus nichts Erniedrigendes an, und es steht nichts im Wege, den feingebildeten und adligen Herrn von *l'Enclos* als Lautenspieler oder auch, wie *Laborde*[1]) will, als *musicien de Louis XIII.* anzusprechen. Es ist bezeugt, daß er nicht reich war, er wird also schon deswegen eine Stellung am Hofe nicht verachtet haben. Die *Nouvelle Biographie générale par Firmin-Didot Frères* sagt, daß *de l'Enclos* ein Edelmann aus der *Touraine* war, *qui avait beaucoup de goût pour la musique.* Die richtige Schreibweise seines Namens wird wohl *l'Enclos* gewesen sein. Sein einziges Kind hieß eigentlich *Anne*, aber sie wurde in Freundeskreisen fast nur *Ninon* genannt. *Anne* wurde am 15. Mai 1616 in Paris geboren. Ihre Mutter war eine sehr fromme Frau, die Erziehung der *Anne* ließ, da ihr Vater sehr gebildet war, nichts zu wünschen übrig, nur daß dieser, ein feiner Weltmann, sie mit dem Epicuräismus in der Philosophie gar zu vertraut machte. Der Vater starb, als *Ninon* zur Jungfrau herangewachsen war, also Anfang der dreißiger Jahre. *Laborde* sagt, daß er 1630 gestorben wäre, als seine Tochter 15 Jahre alt war. Aber nach *Mersenne* zu schließen, aus dessen *Harmonie universelle* wir bereits oben die betreffende Stelle citirten, mußte er in den 30er Jahren noch leben. Wir werden allen Angaben gerecht werden, wenn wir das Todesjahr

[1] *Essai sur la Musique.* Paris 1780. Bd. 3, S. 375 ff., Artikel *L'Enclos.*

l'Enclos' in den Zeitraum von 1632—1634 legen. Daraus aber folgt, daß die letzten drei Stücke des Hamiltoncodex um 1633 entstanden sind.

Damals war *Denis Gaultier* schon ein Mann. Denn abgesehen davon, daß er im Hamiltoncodex als der beste Freund des Herrn von *l'Enclos* bezeichnet wird, zeugt das *Tombeau de Lenclos* bereits von einer Meisterschaft, daß es eine der berühmtesten Kompositionen der Lautenmusik werden konnte. Zugleich aber müssen wir uns hüten, sein Alter zu hoch zu greifen, um einer Kollision mit unseren obigen Angaben, nach welchen er um 1650 noch im blühendsten Mannesalter stand, aus dem Wege zu gehen. Nehmen wir an, daß *Denis Gaultier* gegen 1610 geboren, also etwa 10 Jahre jünger ist als *Gaultier le vieux*, sein Vetter, so vereinigen sich mit dieser Annahme unsere bisherigen Resultate aufs beste. Um das Jahr 1633 stand er dann in der Mitte der zwanziger und nach 1650 in der Mitte der vierziger Jahre seines Lebens. Daß aber *Gaultier* in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre des 17. Jahrh. in Paris gelebt haben muß, dafür haben wir ebenfalls ein Zeugniß. Nach *Mattheson's* Ehrenpforte und dem *Dictionnaire* von *Choron et Fayolle* [1]) kam der berühmte deutsche Klavierkomponist *Froberger* auf seiner Rückreise von Rom nach Wien über Paris »*et adopta, pour le clavecin, la manière et le goût que Galot et Gautier, alors beaucoup en vogue, avaient établis sur le Luth*«. Das muß zwischen 1650 und 1656 gewesen sein, denn in einer Sammlung von Klavierstücken, höchst wahrscheinlich von *Louis Couperin's* eigener Hand geschrieben [2]), finden sich auch mehrere Stücke *Froberger's*, darunter eines mit dem Vermerk *fait a Bruxelles 1650* und ein anderes *fait a Paris*. Dieses letztere stammt, nach einer Notiz *Couperin's* zu schließen, aus der Zeit vor dem December 1656.

Der Titel der Hamilton-Sammlung heißt nun »*La Rhetorique des Dieux*«. Das Titelbild zeigt drei Figuren: die der Musik, der Harmonie und der Beredtsamkeit, und es heißt dazu in der Vorrede: »die Anordnung giebt zu erkennen, daß diese Göttinnen das Ganze der Wissenschaft des großen *Gaultier* zusammen ausmachen.« Immer wieder wird dann in den Kommentaren, welche den einzelnen Lautenstücken beigegeben sind, auf die Wissenschaft (vgl. namentlich zu Nr. 1 und 18) und auf die Beredtsamkeit *Gaultier's* (vgl. zu No. 45 und 60) hingewiesen. Auch deutet die Namengebung der

---

[1] Vgl. auch Franz Beier, Über Joh. Jac. Froberger. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1884, S. 12.

[2] Nationalbibl. Paris.

Lautenstücke, welche die antike Mythologie sehr stark in Anspruch nimmt, auf eine feine Bildung des Komponisten. Hiermit verträgt sich sehr wohl die folgende Angabe, die wir an einem Orte finden, wo sie kaum zu vermuthen war.[1] Mit den *Assises et Bons usages du Royaume de Jérusalem, tiré d'un manuscrit de la bibliotheque Vaticane par Messire Jean d'Ibelin*, welche *Gaspard Thaumas de la Thaumasiere* 1690 zu Paris herausgegeben hat[2], verbunden findet sich vor den *Coustumes de Beauvoisis par Messire Philippes de Beaumanoir* u. a. ein Verzeichniß der *Lieutenans généraux au bailliage et Comté en Beauvoisis*, welches von 1414 an bis 1680 geführt worden ist. Hier ist als 16. und vorletzter aufgeführt: *M. Denis Gaultier, lieutenant general en 1656.* Sein Vorgänger ist *M. Pierre de Laistre, lieutenant general en 1630*, und sein Nachfolger *M. Louis Bosquillon d'Armangie, lieut. gen. en 1680.* Also 1630 war *Denis Gaultier* sicher noch nicht, und 1680 ebenso sicher nicht mehr in dieser Stellung. Das Amt eines *Lieutenant général* war ein hochbedeutendes juristisches, welches dem Inhaber seinen Platz direkt nach dem Gouverneur einer Provinz anwies. Der *Etat de France* von 1669[3] führt meist hochadlige Namen unter diesem Titel auf. Herzöge, Grafen, Marquis und altadlige Persönlichkeiten sind im Besitz dieser Stellen, und die Vorgänger *Gaultier's* in dem soeben angeführten Verzeichniß der Generallieutenants von Clermont sind sämmtlich von Adel. Nach dem *Dictionnaire historique de la France*[4] mußte ein *lieutenant général* mindestens 32 Jahre alt sein und 6 Jahre als Rath an einem Parlamentshofe fungirt haben. *Denis Gaultier* hatte demnach 1656 bereits das 32. Lebensjahr überschritten, muß also spätestens 1624 geboren sein. Wahrscheinlich aber fällt das Datum seiner Geburt erheblich früher, da es nur ein Ausnahmefall ist, wenn Jemandem sofort mit der Erreichung des dazu gesetzlich erforderlichen Alters ein so wichtiges Amt übertragen wird, ein Fall der gemeinhin nur bei hochfürstlichen Personen, die dem Königshause nahe standen, eintreten mochte.

Nachdem wir bisher gezeigt haben, daß der Name »Lautenspieler« selbst dem höchsten Aristokraten nicht zur Unehre gereichte, und daß der Lautenspieler *Denis Gaultier* ein feingebildeter Mann war, der namentlich mit der Beredtsamkeit in Verbindung gebracht wird,

---

[1] Ich verdanke die Kenntnißnahme davon Herrn Prof. Dr. *Suchier* in Halle, dem ich an dieser Stelle nochmals für seine Liebenswürdigkeit Dank sage.

[2] Nationalbibl. Paris F. 1128.

[3] S. 105 ff.

[4] *Par Lalanne*, Paris 1877.

der ferner in enger Beziehung zu einem aristokratischen Hause und in den 50er Jahren in der schönsten Blüthe des Mannesalters stand, kann es nicht mehr beanstandet werden, wenn wir den *Lieutenant général* zu Clermont, *Denis Gaultier*, mit unserm Lautenspieler *Denis Gaultier* gleichsetzen.

In dem obigen Verzeichniß der *Lieutenans généraux* fiel uns auf, daß *Denis Gaultier* unter allen seinen Kollegen der einzige bürgerlichen Namens ist. Aber er scheint dennoch in der That von Adel gewesen zu sein. *Titon du Tillet* giebt an, dass der größte Theil der Werke beider *Gaultiers*, des Alten und *Denis'* Kompositionen, zusammen in einem gedruckten Buch erschienen, betitelt: *Livre de tablature des Pièces de Luth de M. Gaultier Sr. de Neüe et de M. Gaultier son cousin, sur plusieurs differens modes, avec quelques regles qu'il faut observer pour le bien toucher.* Das Werk ist gestochen bei *Richer* und verlegt wurde es *chez la veuve de M. Gaultier dans la Monnoye.* Dieses Werk aufzufinden wird seine großen Schwierigkeiten haben. Die Nachforschungen des Herrn Prof. Dr. *Spitta* und meine eigenen haben ergeben, daß es weder in einer der größeren deutschen Bibliotheken existirt, noch in den Bibliotheken von Paris London, Brüssel, Wien. Wenn es überhaupt noch vorhanden ist, so kann nur ein unberechenbarer Zufall zur Entdeckung des wichtigen Buches führen.

Daß aber der Titel richtig ist, ergiebt sich durch den Fund einer ebenfalls von *Titon* erwähnten gedruckten Sammlung *Denis Gaultier*scher Stücke, welcher mir nach langem Suchen auf der Nationalbibliothek zu Paris geglückt ist[1]). Es trägt den Titel: *Pieces de Luth de Denis Gaultier sur trois differens modes / nouveaux. / Gravé par Richer, avec Privil. du Roy. A Paris chez l'autheur rue baillete proche la Monnoye.* Das Buch rührt aus der Schenkung von 11,000 Bänden her, welche *Camille Falconet* 1762 der königl. Bibliothek zu Paris machte. Wichtig ist die kurze Vorrede, in der es u. a. heißt: »Meine Freunde theilen mir mit, daß meine Kompositionen derart verändert und entstellt werden, wenn man sie nach den Provinzen oder außerhalb des Königreiches verschickt, daß sie gar nicht mehr kenntlich sind. Das hat mich bewogen, sie stechen zu lassen . .« Und am Schlusse sagt er: »Wenn Gott mich noch einige Jahre am Leben läßt, werde ich Ihnen noch andere Stücke bieten, mit denen ich eine kleine Unter-

---

[1] Bezeichnung: *Vm* † 2687 *de la reserve, in* 8⁰ *obl.* Man beachte das Kreuz zwischen Buchstaben und Zahl, da dieselbe Chiffre ohne Kreuz die Signatur eines unbedeutenden Werkes, *Pièces de Guitarre par E. M. Grumaille* ist. Dieser geringfügige Umstand mag wohl auch der Grund gewesen sein, warum das Werk verschollen war.

weisung in den Prinzipien der Laute verbinden werde. . .« Einen kurzen Entwurf zu einer solchen enthält schon die Vorrede selbst. Leider ist die Jahreszahl nicht angegeben, auch fehlt der *Extrait du Privilege du Roy*, welcher gewöhnlich unter *Louis XIV.* den gedruckten Büchern beigegeben wurde und aus dem man die gerade in diesem Falle so wichtige Zeitbestimmung ersehen könnte. Trotzdem ergiebt eine Vergleichung der beiden Titel sehr Wesentliches für das Leben *Denis Gaultier's*. Beide Werke sind bei *Richer* gestochen. Die *Pieces de Luth* verlegte *Denis Gaultier* selbst. Er wohnte damals in der *Rue Baillete*[1]) und war krank oder bereits betagt, wie die Stelle in der Vorrede »*Si Dieu me conserve encore quelques années*« beweist. Er hatte bis dahin noch nichts von seinen Kompositionen drucken lassen, trotzdem waren dieselben nicht nur in Paris und in ganz Frankreich, sondern sogar außerhalb der französischen Grenzen allgemein verbreitet. Er arbeitete in den letzten Jahren an einem zweiten, größeren Werke, aber es ist fraglich, ob er es vollenden konnte, denn dieses zweite Werk erschien erst nach seinem Tode. Seine Wittwe, die dann in das benachbarte Haus der alten Münze zog, verlegte das Buch, vielleicht nachdem der Vetter des Autors, *Gaultier Sieur de Neüe*, d. i. *Gaultier le vieux*, es überarbeitet und dabei durch eigene Kompositionen vervollständigt hatte. Erschienen soll dieses letztere Werk nach *Fétis'* Angabe 1664 sein. Woher *Fétis* die Jahreszahl hat, ist nicht erfindlich gewesen; auch sein Sohn, Herr Oberbibliothekar *Edmond Fétis* in Brüssel wußte nicht, wie sein Vater zu dieser Notiz hat kommen können. Aber unwahrscheinlich klingt das Datum nach unseren bisherigen Ausführungen keineswegs. War nun der Vetter *Denis Gaultier's* ein *Sieur de Neüe*, so ist auch wahrscheinlich *Denis* aus adliger Familie; aber er scheint von seinem Adel nicht Gebrauch gemacht zu haben, denn wie wir sahen, finden wir ihn stets nur *Gaultier* genannt und er selbst nennt sich in seinen *Pièces de Luth* so. Wenn ferner unsere Annahme zutrifft, daß *Denis Gaultier* 1600—1610 geboren ist, so wäre er also in der Mitte seiner 60er Jahre aus dem Leben geschieden. Als indirekt zustimmend sei der Umstand erwähnt, daß die Rangliste der königlichen Beamten von Frankreich, der *Etat de France* vom Jahre 1669, keine Spur von dem Namen *Denis Gaultier* aufweist.

Dem widerspricht nun eine Angabe von *Fétis*, daß *Denis Gaultier* noch 1678 in Paris gelebt habe. Er beruft sich auf einen Artikel

---

[1] Die Straße existirt heute noch unter dem Namen *Rue Baillet*. Es ist ein kleines Gäßchen unweit des *Louvre*, zwischen *Rue de Rivoli* und *Seine*, und mündet in die *Rue de la Monnaie* ein.

im Märzhefte des *Mercure galant* von 1678, aber wie wir bereits oben erwiesen haben, ist gerade das Gegentheil der Fall: der hier erwähnte *Gautier* wird als verstorben bezeichnet. Der Irrthum von *Fétis* läßt sich vielleicht darauf zurückführen, daß im Aprilhefte desselben Jahres[1]) die geistreiche gereimte Räthsellösung eines *Mr. Gauthier* abgedruckt ist und sich im Maihefte[2]) abermals ein *Mr. Gautier du Havre* unter den Räthsellösern erwähnt findet. Aber nichts weist darauf hin, daß dieser eine von den Tausenden *Gautiers* irgend etwas mit der Musik zu thun habe.

Von den beiden Vettern ward der jüngere, *Denis,* nur selten *le Jeune* genannt. Wir finden diese Bezeichnung nur in *Perrine's Pièces de Luth en musique avec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavecin.* Paris, gedruckt 1680. Dieses Werk ist nichts als eine Übertragung mehrerer Stücke von *Gaultier le vieux* und *le jeune* in Klaviernoten. Derselbe *Perrine* hat auch in demselben Jahre ein *Livre de Musique pour le Lut, contenant une Metode nouvelle et facile pour aprendre à toucher le Lut* u. s. w. herausgegeben, welches als einziges Beispiel seiner neuen Übertragungsmethode den *Canon* von *Denis Gaultier* bringt. Es ist lehrreich die beiden Buchtitel mit denen der *Gaultier*-Sammlungen zu vergleichen. Bei *Gaultier* wie bei *Perrine* trägt das eine Werk den Titel *Pièces de Luth,* und das andere die Bezeichnung *Livre de tablature* (resp. *de Musique*).

Als die bekanntesten Stücke *D. Gaultier's* nennt *Titon du Tillet: l'Homicide*, *le Canon* und *le Tombeau de Lenclos*, namentlich aber letztere beiden erfreuten sich einer außerordentlichen Berühmtheit. Was wir sonst aus den Titeln der Kompositionen von *Denis Gaultier* ersehen, ist, daß er mit *Raquette* und *Boesset* einige Fühlung gehabt haben muß, wofür die Stücke *Les larmes de Bosset* und *Le tombeau de Raquette* Zeugniß geben. Beide waren Musiker unter Ludwig XIII., letzterer sogar dessen *Surintendant de la musique* und als Lautenspieler hochbedeutend.

Denis Gaultier galt seinen Zeitgenossen als der hervorragendste Vertreter des Lautenspiels wie der Lautenkomposition, also als Hauptrepräsentant der Lautenmusik überhaupt. Er war so berühmt, daß sein Name ebensowenig eines Zusatzes bedurfte, als z. B. der Name *Bach*, unter dem man immer *Johann Sebastian* meint, und den man nur dann mit seinen Vornamen nennt, wenn er in einen gewissen Gegensatz zu anderen seines Namens gebracht wird. In diesem

[1] S. 390.
[2] S. 362.

Sinne haben wir also z. B. folgenden Passus bei *Le Gallois*[1]) aufzufassen: *Il est certain que quelques-uns d'eux* (sc. *musiciens*) *ont eu une approbation universelle, qui semble les mettre dans une juste possession de la couronne, comme un Gautier pour le Lut, un Chambonniere pour le Clavecin, un Lambert pour le chant, un Francisque Corbette pour la guitarre et ainsi du reste.* — Ebenso folgende Stelle im *Dictionnaire de Trevoux:*[2]) *Un tel a le jeu de Gautier pour le Luth, de Hottemann pour la viole, de Batiste pour le violon, c'est-a-dire il* (sc. *le jeu*) *tache d'imiter les maitres de l'art.*

In gleichem Sinne finden sich die Stücke von *Denis Gaultier* in den Lautenbüchern, deren Verzeichniß wir unten bringen, stets bezeichnet als *Allemande*, *Courante* u. s. w. *de Gautier*, während bei denen des älteren nur höchst selten die Bezeichnung *le vieux* ausgelassen wird.

Ich thue hier einen Rückblick auf die bisherige Untersuchung über *Denis Gaultier's* Leben.

Denis Gaultier

geb. zwischen 1600 und 1610 in Marseille. Wahrscheinlich von Adel. Vetter von *Jacques Gaultier, Sieur de Neile,* genannt der Alte. Kommt sehr jung nach Paris, studirt Jura.

1633 Komposition seines berühmten *Tombeau de Lenclos.*

1637 bereits berühmt, von *Mersenne* erwähnt.

1647/8 *Jacques Gaultier* nimmt Theil an der Bildung der Pariser Lautenschule. Ihre gemeinsamen Schüler: *Mouton, Gallot, Du But, Du Faux* u. a.

zw. 1650—55 Hochzeit mit *Anne,* Tochter des Admirals *de Chambré.* Abfassung des Hamiltoncodex.

1653 hört ihn *Froberger* in Paris.

1656 erhält er die Stellung eines *Lieutenant général au balliage de Clermont.*

nach 1660 wieder in Paris, wohnt *Rue de Baillete.* Giebt seine erste Sammlung *Pieces de Luth* heraus.

1664 ist er todt. Seine Wittwe giebt im Verein mit *Gaultier le vieux* die nachgelassene zweite Sammlung *Livre de tablature* heraus. —

Es erübrigt noch die Notizen der Nachwelt über *Denis Gaultier* und sein Wirken mit den Ergebnissen unserer Quellenforschungen zu vergleichen und dabei alles klar zu stellen, was eine Verwechselung *Denis Gaultier's* mit anderen seines Namens herbeiführen könnte. Wir gehen diese Sekundärquellen in chronologischer Reihenfolge einzeln durch.

---

[1] *Lettre à Mlle Regnault de Solier.* Paris 1680. S. 65.

[2] Paris 1743, unter dem Artikel *Jeu.*

Perrault berücksichtigt in seinem Werke *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siecle*, Paris 1696, von allen Musikern nur *Lully*.

Brossard thut in seinem *Dictionaire de musique* von 1703 keines *Gaultier's* Erwähnung, hat überhaupt die Lautenmusik unberücksichtigt gelassen, obgleich er selbst Laute spielte und auch einige Stücke für dieses Instrument gesetzt hat.

E. G. Baron sagt in seiner »Untersuchung des Instrumentes der Lauten«, Nürnberg 1727, S. 85: »Was aber die Lauten anlanget so haben die Franzosen eben nicht viel besonders prästirt. Ihre berühmtesten *Maîtres* sind *Gautier*, den man vor einen von den ältesten hält, doch hat er seine Sachen schon auf die heutige Lauten gesetzt . . .« An einer anderen Stelle erwähnt er *Gautier* unter denen, welche theils in Kupfer gestochene theils geschriebene Stücke mitgetheilt haben. *Baron's* historische Kenntnisse der Lautenmusik beruhen auf sehr schwachen Füßen, und da er noch dazu seine französischen Kollegen sehr von oben herab behandelt, so hat er sich nicht die geringste Mühe genommen, einen Einblick in das reiche französische Musikleben des 17. Jahrhunderts zu gewinnen. Danach kann man denn zugleich den Werth seines abfälligen Urtheils über die französische Lautenmusik bemessen, das des öfteren zu Tage tritt.

Das hochwichtige Material des *Parnasse français* von *Titon du Tillet* (1732), das auf amtlichen Dokumenten zu beruhen scheint, haben wir bereits verwerthet. Der Verfasser stellt übrigens die beiden *Gaultiers* in eine Reihe mit *Chambonniere*, *Cambert*, *L. Couperin*, *Marchand* u. s. w., »welche alle unter *Ludwig* dem Großen gelebt haben«. Er überträgt den *Gaultiers* in dem Orchester des *Parnaß* neben *le Moine* und *Visé* die Partie der Laute und Theorbe.

Die Bemerkung des *Dictionnaire de Trevoux* von 1743 über das Musterspiel *Gautier's* ist bereits oben wiedergegeben.

Die Besprechung der *Gaultiers* im *Dictionnaire des Beaux Arts par Lacombe* von 1752 hält sich dem Inhalte, ja größtentheils selbst dem Wortlaute nach an *Titon du Tillet* und bietet nichts Neues. Unter dem Artikel *Luth* findet sich der Satz: *Les Gaultiers ont été dans le siècle dernier les plus fameux lutheriens ou joueurs de Luth.*

Das *Dictionnaire J. J. Rousseau's* (1769) giebt keinerlei Andeutung.

Das *Dictionnaire des Artistes* des *Abbé de Fontenai*, Paris 1776, bringt folgende Notiz: *On trouve encore* (d. h. außer *Pierre Gauthier*) *un Gauthier surnommé le vieux, excellent joueur de luth, qui a laissé plusieurs pièces rassemblées avec celles de Pierre Gauthier son cousin, doué du même talent. Malgré les règles qu'ils ont tracées pour bien toucher cet instrument si gracieux, il est presque entièrement abandonné*

en France, par la difficulté d'en bien jouer. Hier wird *Denis Gaultier*, der Vetter des Alten, dessen Werke mit den seinigen zusammengedruckt waren, verwechselt mit dem vorher besprochenen *Pierre Gaultier*. Vielleicht auch spielt die Persönlichkeit eines neuen Lautenspielers jener Zeit, *Pierre Gaultier*, von dem ich später ausführlicher zu reden habe, mit hinein. Die Bemerkung, daß die *Gaultiers* für die methodische Ausbildung des Lautenspiels stark gewirkt haben, ist sehr zutreffend, wie wir ebenfalls später sehen werden.

Laborde erklärt im *Essai sur la Musique*, Paris 1780, Bd. III, 375 ff., nachdem er (wie der *Abbé de Fontenai*) von *Pierre Gautier* gesprochen: *Deux autres Gautiers furent aussi fort bons Musiciens, et jouaient très-bien du Luth. L'un d'eux, nommé Denis, composa une pièce de Luth fameuse dans son tems qui s'appellait le tombeau de Melle de l'Enclos. Cette piece peignait les regrets que la mort de cette célebre fille avaient causés à son auteur.* Man wird nach unseren vorgängigen Untersuchungen den Irrthum dieses letzten Passus durchschauen. *Ninon de l'Enclos* starb erst 1706, als *Denis Gaultier* längst todt war, worauf auch *Fétis* hinweist. Der Titel ist völlig inkorrekt für *Tombeau de Monsieur de l'Enclos.*

Erst das *Dictionnaire historique des Musiciens par Al. Choron et Fayolle* (Paris 1810/11 und 1817) bringt etwas wesentlich Neues. Es heißt daselbst: *Gauthier, Denis, l'aîné, luthiste français, que l'on admira beaucoup vers 1620, a écrit conjointement avec son père un ouvrage sur le luth, qu'il a publié sous le titre: Livre de tablature des pieces de luth sur differens modes. Il a encore publié un ouvrage sous le titre: L'homicide, le canon et le tombeau de l'Enclos.* Diese Notiz trägt den Stempel einer leichtsinnigen Kompilation aus *Titon du Tillet's Parnasse* deutlich an der Stirn. Der Titel des *Livre de tablature* ist soweit richtig, nur daß aus einem Vetter auf einmal ein Vater geworden ist. Der Titel aber des andern Buches ist völlig verkehrt. *Titon du Tillet* führt, wie schon erwähnt, als die schönsten Stücke *Denis Gaultier's* diese drei an: *l'Homicide, le Canon et le Tombeau de Lenclos*, und da er zugleich sagt, daß außer dem *Livre de tablature* noch eine Sammlung von *Denis Gaultier's* Stücken existire, so warfen die Verfasser des Lexikons beide Notizen zusammen. — Wichtig indessen ist die Bemerkung, daß *Denis Gaultier*, der hier irrthümlich der ältere genannt wird, gegen 1620 geblüht hat. Diese Zeitangabe scheint nicht völlig aus der Luft gegriffen, sie würde für den älteren *Gaultier* einigermaßen zutreffend sein. Obgleich das Zeugniß einer so fehlerhaften Quelle nicht eben schwer wiegt, will ich doch darauf hinweisen, daß uns unsre Untersuchungen über *Gaultier le vieux* zu demselben Resultat geführt haben.

Von allen andern Lexika verdient nur noch die bekannte *Biographie universelle* von *Fétis* eine eingehendere Beachtung. *Fétis* ist der erste nach *Titon du Tillet*, welcher eine ausführlichere Biographie der beiden *Gaultiers* versucht hat. Wir haben schon öfter Gelegenheit genommen, seine Angaben zu prüfen, wollen hier aber nochmals zusammenhängend die Forschungen von *Fétis* durchsprechen. Er setzt *Denis Gautier* als *Gautier le vieux ou l'ancien* an, ebenso wie *Choron et Fayolle* (welche er unter den Verfassern des *Dictionnaire* von 1810/11 versteht). Daß er darin irrt, bedarf nach unsern Erörterungen keiner weiteren Auseinandersetzung. *Denis Gaultier* war ferner nach *Fétis Sieur de Neüe* (nicht erwiesen) und stammt aus Lyon. Unsere Untersuchungen ergeben indessen, daß nicht *Denis* sondern *Gaultier le vieux* aus Lyon gebürtig ist. *Fétis* ruft die Autorität *Titon du Tillet's* für seine Angabe sehr mit Unrecht an, denn dieser sagt, daß beide aus Marseille stammen. Ein Vergleich der Angaben *Titon's* und *Fétis'* legt die Vermuthung nahe, daß letzterer den *Parnasse français* nicht direkt benutzt hat. *Denis* oder *Gautier le vieux* ist nach *Fétis* geboren gegen 1620, kam nach Paris, *où il fut attaché à la cour*, und veröffentlichte 1664 sein *Livre de tablature*. Die Zeitangabe 1620 hat *Fétis* vielleicht aus *Choron et Fayolle* genommen, nur mit dem Versehen, daß er dieselbe als Geburtsjahr ansah, während jene sagen, daß *Denis* gegen 1620 blühte. Das einzig Beachtenswerthe an *Fétis'* Angaben reduzirt sich also auf die Bemerkung, daß *Denis Gaultier* bei Hofe eine Stellung eingenommen und sein Hauptwerk 1664 herausgegeben habe. Diese beiden Notizen widersprechen unseren Ergebnissen nicht. Daß *Gaultier* noch 1678 gelebt habe, ist bereits als haltlos bewiesen, auch hier ist *Fétis* im Irrthum, wenn er sich auf die Autorität des *Mercure galant* beruft.

Als den jüngeren *Gaultier* nennt *Fétis* einen *Eunémond Gautier*, indem er *Colomb de Batines*[1]) als Zeugen nennt. Indessen bringt dieser nur die Notiz: *Gautier ou Gaultier, Ennemond* [nicht *Eunemond*], *joueur de luth célèbre au 17e siecle, né dans les environs de Vienne*. Daß man diesen *le jeune* genannt habe, sagt *Colomb de Batines* nicht, wenigstens nicht hier; vielleicht in seiner *Biographie du Dauphiné*[2]), auf die er neben *Titon du Tillet* verweist, die ich aber nicht zu Gesicht bekommen habe, auch die Nationalbibliothek in Paris besitzt das Werk nicht. Die übrigen Angaben von *Fétis* über diesen neuen *Gaultier* kann ich leider nicht so kontroliren, wie

---

[1] *Catalogue des Dauphinois dignes de memoire.* Grenoble 1840.
[2] Grenoble 1838.

es mir nöthig erscheint. Denn weder hat man mir den auf der Pariser Nationalbibliothek befindlichen handschriftlichen Katalog des *Mr de Boisgelou*, nach welchem *Ennemond* aus Paris stammen soll, einzusehen verstattet, noch ließ sich gerade derjenige Jahrgang des *Etat de France* (1671) auf der genannten Bibliothek ausfindig machen, welcher den *Ennemond Gaultier* als *luthiste de la chambre du roi* seit 1669 registriren soll. Das Geburtsjahr dieses *Gaultier* giebt *Fétis* als »gegen 1635« an. Über das Stück *tombeau de Lenclos* ist bereits des öfteren gesprochen worden. — Die Angabe, daß es zwei *livres de pieces de luth en tablature de Gaultier le Jeune, gravés à Paris, sans date* gäbe, beruht offenbar auf einer Verwechselung mit *Titon du Tillet's* Büchertiteln. Höchst befremdlich klingt hier die Angabe »*sans date*«, nachdem *Fétis* oben das Datum 1664 doch so sicher hingestellt hatte. Trotzdem haben wir diese Jahreszahl 1664 adoptirt, aus Mangel einer anderen weniger zweifelhaften.

Aus dieser gezwungener Weise etwas pietätlosen Kritik der Angaben eines der bedeutendsten Musikhistoriker ersieht man, wie schwer es hält, über einen Namen, vor dem alle die ihn erwähnen den Hut abziehen, einige weitergreifende Nachrichten zu erlangen. Die Hauptquellen sind und bleiben die Werke der *Gaultiers* selbst und *Titon du Tillet's Parnasse français*. Daß namentlich die letztere leicht zugängliche Hauptquelle von *Edmund Vanderstraeten* offenbar unbenutzt blieb, gereichte seiner Untersuchung über die *Gaultiers* in seinem ausgiebigen Werke *La Musique aux Pays-Bas*[1]) nicht zum Vortheil. *Vanderstraeten* behauptet z. B., daß *Titon du Tillet* den *Denys Gaultier* aus *Lyon* stammen läßt. Diese Angabe hat er aus *Fétis* bezogen, ohne sich von der Wahrheit derselben aus dem *Parnasse français* selbst zu überzeugen. Hätte er dies gethan, so wäre seine Untersuchung weit gründlicher ausgefallen. Der Werth seiner Forschung beruht vor allem darin, auf einen neuen *Gaultier* aufmerksam gemacht zu haben, von welchem die kgl. Bibliothek zu Brüssel aus dem Bestande der *Van Hultem*'schen Bibliothek[2]) ein gedrucktes Werk besitzt. Da *Vanderstraeten* dieses Buch bereits beschrieben hat, — freilich ohne von dem musikalischen Inhalte seines Fundes Notiz zu nehmen, — so beschränke ich mich darauf, das spärliche biographische Material zusammenzufassen, welches *Pierre Gaultier's* Werk liefert, um zu zeigen, daß dieser *Pierre* weder mit *Gaultier le vieux*, noch mit *Denis Gaultier* wesentliches zu thun hat.

---

[1] Bd. II, S. 350—355.
[2] *Chiffre V. H.* 9759.

Les œuvres de Pierre Gaultier Orléannois[1]) sind gedruckt in Rom im Januar 1638. Aus der Vorrede[2]) geht nur hervor, daß *Pierre. Gaultier* ein Günstling und wahrscheinlich in Diensten war beim Herzog von *Crumau*, Fürst von *Eggenberg*, außerordentlichem kaiserl. Gesandten beim Papst *Urban VIII.*, dem er auch sein Werk widmete. Die Vorrede ist etwas originell-selbstbewußt gehalten, knapp und kurz, fast barsch, und sticht dadurch sehr von der *Denis Gaultier's* zu seinen *Pieces de Luth* ab. Die Kompositionen *Pierre Gaultier's* geben ihm das Aussehen eines schnurrigen Kauzes. Schon der ganze Tabulaturstich sieht höchst wundersam aus. Zeichen, Buchstaben, Mensursigna, Linien, — das alles läuft durcheinander wie Ameisen, verschnörkelt, grotesk. Die Vortragszeichen, die er anwendet, sind zum Theil recht wunderlich, unter anderen hat er einen Krikelkrakel, um einen Kanonenschuß zu marquiren: man soll eine Saite der Laute mit zwei Fingern emporheben und sie dann zurückprallen lassen. Die Stücke selbst verrathen viel Talent, z. B. ist seine Sinfoniefuge[3]) recht flüssig; aber sie erhalten durch die konfusen Kadenzen und grammatikalischen Fehler — Quinten- und Oktavengänge sind nicht eben selten — ein dilettantisches Gepräge. Und gar sein Schlachtengemälde, fünf Seiten lang[4]), mit den ewigen Wiederholungen, den Kanonenschüssen und Echos ist der Dilettantismus selbst *in optima forma.* Das alles scheidet ihn streng von den beiden *Gaultiers.* Auch wechselt er noch die Lautenstimmung, wie man das vor den beiden *Gaultiers* in der Lautenmusik allgemein gewöhnt war. *Pierre Gaultier* hat noch den mittelfranzösischen »*Accord nouveau*« in Dur und Moll neben der neufranzösischen Stimmung, während seine berühmten Namensvettern die letztere, einheitliche Stimmung durchweg festhalten. *Pierre* ordnet die Stücke zumeist in Suitenform an, was die *Gaultiers* ebenfalls nicht thun, — genug der Gründe, um zu behaupten, daß dieser *Pierre Gaultier* aus Orleans mit einem der beiden bekannten *Gaultiers* nicht identisch ist.

Es giebt aber noch einen zweiten *Pierre Gaultier*, mit dem der eben besprochene nicht zu verwechseln ist. Ich benutze die Gelegenheit, auch auf ihn näher einzugehen, da es sich für die Folge als zweckdienlich erweisen wird, auch über diese Persönlichkeit klar zu sehen. Auch hier giebt es einige Angaben von *Fétis* u. a. zu be-

---

[1] *Vanderstraeten* giebt den Titel fälschlich mit *Recueil de morceaux en tablature de luth* an.

[2] Bei *Vanderstraeten* abgedruckt.

[3] S. 93.

[4] S. 112—116.

richtigen. Die bedeutendste, ja wie es scheint die einzige Quelle ist abermals *Titon du Tillet*, denn aus den Angaben fast aller oben besprochenen Musikschriftsteller klingen die Worte *Titon's* immer wieder durch. — *Pierre Gaultier* aus *Cioutat* in der *Provence* ist nach *Titon du Tillet*[1]) 1697 im Alter von 55 Jahren gestorben, also 1642 geboren, während *Fétis* 1664 als sein Geburtsjahr angiebt. Abgesehen von der Zuverlässigkeit, die wir bei *Titon* konstatiren durften, widerstreitet die Angabe von *Fétis* seinen eigenen weiteren Ausführungen. Denn *Gaultier* soll nach *Fétis* die Oper von Marseille, deren Direktor er war, am 28. Januar 1682 mit einer Oper eigener Komposition eröffnet haben, d. h. im kaum recht glaublichen Alter von noch nicht 18 Jahren. Diese Eröffnung der Marseiller Oper ging aber nach *Laborde* am 22. März 1687 vor sich. *Lully* hatte dem *Sieur Gautier* 1685 sein Patent, Opern zu errichten, für *Marseille* verkauft, und dieser ließ am genannten Tage seine Oper *Le Triomphe de la Paix* aufführen, die einen großen Erfolg erzielte. *Gaultier* spielte nun mit seiner Truppe nach *Titon du Tillet* abwechselnd in *Marseille*, *Montpellier* und *Lyon*. Für *Lyon* will das *Fétis* abstreiten, aber ohne Gründe beizubringen, und noch dazu macht er die armen Verfasser des Dictionnaire von 1810 und 1811 *(Choron et Fayolle)* für den vermeintlichen Irrthum verantwortlich. — Die romantischen Umstände des Todes von *Pierre Gaultier* erzählt *Titon*. Als er sich 1697 nach Marseille einschiffen wollte, fand er nämlich mit seiner ganzen Truppe in dem Hafen von *Cette* in den Wellen seinen Tod.

Pierre Gaultier II. schrieb nach *Titon* besonders *pour la musique instrumentale ou des airs de Symphonie*. Ein *Recueil de duo et de trio pour le violon et pour la flûte* ist gedruckt bei *Christoph Ballard*, aber er soll noch mehreres im Manuskript hinterlassen haben. Man sagt nun, daß der handschriftliche Nachlaß des *Pierre Gaultier* in den Besitz *J. J. Rousseau's* gelangt sei, und das gab Anlaß zu einem Gerücht, welches seiner Zeit viel Staub aufgewirbelt hat. 1752 erschien nämlich *Rousseau's* Operette *Le Devin du village*, und man behauptete, daß *Rousseau*, als der Erbe der Papiere *Gaultier's*, seinen eigenen Text auf die schon vorhandene Musik zurecht gemacht und das Ganze dann als eigenes Werk vorgebracht hätte. Namentlich *Rameau* bezweifelte *Rousseau's* Urheberschaft, indem er folgendermaßen kalkulirte: das Werk zerfällt in zwei ungleiche Theile, der eine ist sehr schön nach den musikalischen Gesetzen gearbeitet, der andere spricht allen Regeln Hohn. Wer die eine Hälfte komponirte,

[1] S. 477.

konnte die andre nicht vollbringen; entweder hat also *Rousseau* nur die gute oder nur die schlechte gemacht, von beiden zugleich kann er nimmermehr Urheber sein. Natürlich nahm ihm das *Rousseau* gewaltig übel und suchte *Rameau* aus Rache lächerlich zu machen, wo er konnte. *Fétis* vertheidigt nun *Rousseau* in seinem Artikel über *Pierre Gaultier*. Er meint, daß es unzulässig wäre, die leichte Musik des *Devin du village* einem Komponisten zuzuschreiben, der im Stile *Lully's* schrieb, einem Nachahmer *Lully's*, wie es *Pierre Gaultier* offenbar gewesen sei. Es läge hier eine Verwechselung mit *Denis Gaultier* vor, »welcher aus Lyon stammte und dessen leichtere Musik dieser Anekdote Vorschub leisten konnte«. Abgesehen davon, daß *Fétis* die Werke *Pierre Gaultier's* ebensowenig gekannt haben wird, wie ich sie kenne, so ist die Unterschiebung *Denis Gaultier's* denn doch mehr als gewagt, weil sie einfach völlig aus der Luft gegriffen ist. Selbst der Name *Lyon* ist hier bekanntlich ein sehr hypothetischer Faktor. Schieben wir die Polemik *Fetis'* gegen *Choron et Fayolle* über diesen Gegenstand als unerheblich bei Seite. Auch das ist unwesentlich, ob diese letzteren *Gautier* oder *Gauthier* schreiben, denn *Fétis'* Schreibweise dieses Namens ist ebenso falsch als die seiner Gegner.

Möglicherweise ist nun dieser *Pierre Gaultier II.* mit einem zehnten *Gautier* identisch, von welchem *Le Gallois* in seiner bereits erwähnten *Lettre à Melle Regnault, touchant la Musique*[1]) ausführlich spricht. Er sagt: *Le clavessin a eu pour illustres Chambonniere, les Couperins, Hardelle, Richard la Barre; et il a presentement Messieurs d'Englegbert*[2]), *Gautier, Buret, le Begue, et quelques autres qui ne sont pas presens à ma memoire.* Dieser *Gautier* lebte also 1680 noch. Er war Schüler von *Chambonnières* gewesen, wie ja die meisten Klavecinisten des 17. Jahrhunderts in Frankreich. Aber nur einer — so sagt *le Gallois*, — war es, welchem der große Lehrer bei seinem Tode seine vortreffliche Methode vererbte, *Hardelle*[3]). Er galt als der vollendetste Nachahmer *Chambonnières'*, dessen Lieblingsschüler er gewesen war. *Chambonnières* hatte *Hardelle* seine sämmtlichen handschriftlichen Kompositionen hinterlassen, und diese müssen sehr zahlreich gewesen sein, da nur zwei dünne Bücher mit 58 Stücken *Chan-*

---

1 Paris 1680. S. 61.

2 Gemeint ist *Henri d'Anglebert.*

3 Später schreibt *Le Gallois* den Namen *Hardelles*, gerade so wie man zwischen der Schreibweise *Chambonnière* und *Chambonnières* schon bei Lebzeiten des Meisters schwankte. Überhaupt war ja die französische Orthographie trotz der *Académie française* (1635) im ganzen 17. Jahrhundert noch eine ziemlich ungeregelte.

bonnières' in seinem Todesjahr[1]) 1670 im Druck erschienen sind. *Gautier* nahm nun bei seinem ehemaligen Mitschüler *Hardelle* Unterricht. Er wurde sein Freund und wohnte sogar mit ihm mehrere Jahre zusammen. So kam es, daß nach *Hardelle's* Tode, der zwischen 1670 und 1680 eingetreten sein muß, *Gautier* neben *Buret* (und *Nivers*) der bedeutendste Klavecinist in *Chambonnières'* Manier war. Zugleich hatte ihm *Hardelle* alle seine Kompositionen vermacht, unter Anderem auch die ungedruckten Stücke *Chambonnières'*, deren alleiniger Besitzer *Hardelle* gewesen war. Da nun später *J. J. Rousseau* Erbe von *Gautier's* Papieren gewesen sein soll, so bilden vielleicht diese Zeilen den Fingerzeig zu einer Entdeckung wichtiger Quellen auf dem Gebiete der Klaviermusik[2]).

Zur Zeit als *le Gallois* diese Zeilen schrieb, hat *Gautier* als Klavierlehrer in Paris gelebt, wie man aus verschiedenen Andeutungen des Briefes vermuthen muß. Wenn er nun ein und dieselbe Person mit *Pierre Gaultier* aus *Cioutat* ist, so kaufte er dann 1685 *Lully* die Erlaubniß zur Errichtung der Marseiller Oper ab und eröffnete diese 1687. *Palaprat* erwähnt ihn[3]) in seinem *discours sur la comédie des Empiriques*, wo er von der Belagerung *Toulons*, 1695, spricht. Es wird dabei von einer Oper gesprochen, in welcher *Gautier* 20 Sängerinnen und ebensoviele Sänger, Tänzer und Symphonisten auftreten ließ. —

Hiermit ist alles erschöpft, was mir von irgend welchem Musiker des Namens *Gaultier* zu Gesicht gekommen ist. Ich habe versucht die große Menge der Namen *Gauterius, Jacobus Gouterus, J. Gaultier, Gaultier le vieux* und *le jeune, Denis Gaultier, G. de Lion, G. d'Angleterre* und *de Paris, Sieur de Neüe, Ennemond G., Pierre G.* aus *Orléans* und aus *Cioutat*, und schließlich den Klavierspieler *Gautier* auf die Anzahl von fünf zurückzuführen. Vier davon sind Lautenspieler: 1) *Jacques Gaultier*, genannt der Alte, *Sieur de Neüe* aus *Lyon;* 2) *Denis Gaultier* aus *Marseille;* 3) *Pierre Gaultier* aus *Orléans* und 4) *Ennemond Gaultier* aus *Vienne*. Die beiden letzteren werden uns von jetzt an nicht mehr beschäftigen, und auch von den beiden Vettern werden wir uns nur, wo es unumgänglich nothwendig ist, mit *Gaultier le vieux* zu schaffen machen. Denn die ein-

---

[1] Nach *Titon du Tillet.*

[2] *Chambonnières'* beide Bücher Klavierstücke hat *Farrenc* in der 5. Lieferung seines *Trésor des pianistes* (1863) mit leidlicher Genauigkeit wieder abgedruckt, und in einem Manuskript auf der Nationalbibliothek zu Paris Vm 2106 in-fol. finden sich 7 Klavierstücke von einem gewissen *Hardel*, der vielleicht mit obigem *Hardelle* identisch ist.

[3] Nach *Vanderstraeten* a. a. O.

gehendere Schilderung der Thätigkeit *Denis Gaultier's* allein übersteigt fast die Grenzen einer Monographie, schon hier heißt es sich beschränken. Ich hoffe jedoch das reichliche überschüssige Material zu einer später erscheinen sollenden Geschichte der französischen Lautenmusik verwerthen zu können.

II. Denis Gaultier und die französische Lautentabulatur.

Tabulatur nannte man im 16. Jahrhundert und später das Arrangement einer mehrstimmigen Musik auf einem einzigen Liniensystem (*tabula*). Als direkten Gegensatz davon gebrauchte man das Wort Musik, d. h. die in einzelne Stimmen zerfallende und in Mensuralnoten geschriebene Vokalmusik. Vereinigte man die einzelnen Vokalstimmen (*partes*) mit ihren besonderen Liniensystemen auf einem Blatte untereinander, so entstand eine Partitur. Die beiden Bezeichnungen Partitur und Tabulatur sind also keineswegs gleichbedeutend, wie man wohl angenommen hat. Während es die Partitur zumeist mit mehreren Stimmen oder Instrumenten zu thun hat finden wir das Wort Tabulatur fast ausschließlich für die Instrumentalmusik und zwar insbesondere für die Instrumente reservirt, welche einer Harmonie fähig waren, d. h. für die orgel- und lautenartigen Instrumente[1]). Obgleich die ersten Dokumente einer derartigen Tabulatur erst Mitte des 15. Jahrhunderts auftreten, kann doch kein Zweifel sein, daß die Anfänge der Tabulaturschriften bis in das frühe Mittelalter hineinreichen. Für die Orgelnotation haben das *Gevaert* und *Riemann* nachgewiesen[2]), für die Lautentabulatur werde ich es hier versuchen, soweit es der monographische Zweck der vorliegenden Abhandlung nicht verbietet. Für eine eingehendere Behandlung dieser und ähnlicher Fragen muß ich freilich auf die Zukunft verweisen.

Allen Tabulaturen ist zweierlei gemeinsam: 1) daß sie die Tonhöhe und den Zeitwerth eines Tones durch zwei von einander getrennte Zeichen ausdrücken und daß sie 2) die einzelnen Takte äußer-

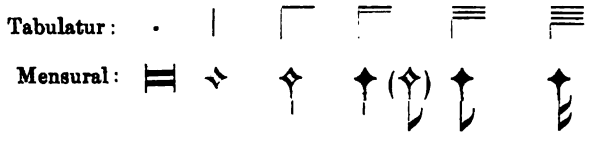
---

[1] Vgl. hierzu und zu Folgendem: *Chrysander*, Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom 15. bis 19. Jahrh. (Allgem. Musikal. Zeitung 1879. Sp. 209 ff. und 225 f.)

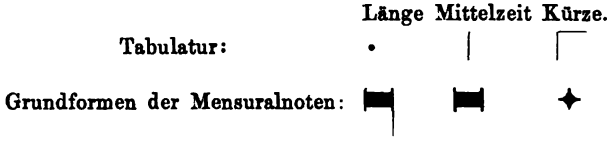
[2] *Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.* Bd. I (*Gand* 1875), S. 435 f. — *Riemann*, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1878. S. 38 u. 65 f.

lich markiren. Das letztere pflegt durch die Anwendung des Taktstriches zu geschehen.

Die Charaktere der Mensursigna sind durchgehend diese:



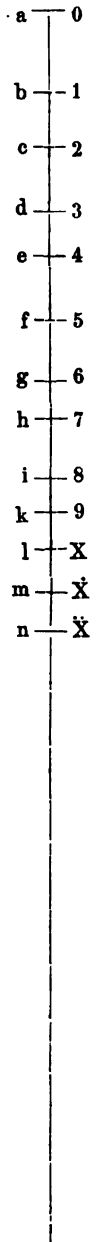
Daß die Tabulaturen dieselben etwa aus der Mensuralnotation entlehnt hätten, ist durchaus unwahrscheinlich, da die Zeichen der letzteren zum Theil die entgegengesetzte Bedeutung haben:



Auch kommen in den Tabulaturen einigemale rhythmische Werthzeichen vor, für welche die entsprechenden Begriffe in der Mensuraltheorie überhaupt fehlen, z. B. das Zeichen für $^1/_5$ Note ⁊ und noch komplizirtere Maße[1]). Die merkwürdige Übereinstimmung der Tabulaturen in Bezug auf die Taktzeichen weist auf ein langes Handinhandgehen derselben, vielleicht sogar auf die gemeinsame Urform einer ursprünglichen Instrumentalnotation hin. Taktstrich und Mensursigna sind die Symbole für den auf physiologische Gründe zurückzuführenden Unterschied, welcher die Instrumental- von der Vokalmusik trennt. Denn gerade durch die schärfere Betonung der Rhythmik hebt sich das Instrumentenspiel vor dem Gesange hervor.

Sämmtliche Tabulaturen scheiden sich nun bezüglich der Tonhöhenbezeichnung in zwei Hauptgruppen, je nachdem sie Linien zur Bezeichnung derselben zu Hülfe nehmen oder nicht. Zur linienlosen Gruppe gehören die deutschen Tabulaturen für Orgel und Laute. Die deutsche Orgeltabulatur geht auf die sogenannte fränkische Buchstabennotation zurück. Sie hat zur Grundlage die Buchstabenreihe *A—G*, welche in den höheren Oktaven als *a—g*, $\bar{a}$—$\bar{g}$, $\bar{\bar{a}}$—$\bar{\bar{g}}$ wiederkehrt. Wichtig für uns ist, daß die Töne, welche dadurch graphisch dargestellt werden, diatonisch geordnet sind. Die deutsche Lautentabulatur soll im 15. Jahrh. erfunden, nicht entstanden sein. Möglich ist das, denn das Prinzip, welches

[1] In der Vorrede zu *Intabolatura di lauto*, herausgegeb. von *Joanambrosio*. Gedruckt von *Petrucci* 1508. Venedig.



sie verfolgt, ist ein so schlecht gewähltes, daß es eine Entwickelung der Tabulatur aus sich selbst heraus nicht gestattet. Von Interesse für uns ist nur der Umstand, daß die Laute bei der so unglücklichen Erfindung der deutschen Lautentabulatur, also gegen Mitte des 15. Jahrhunderts nur 5 Saiten hatte, was man aus der Benennung derselben leicht erkennen kann. Die ursprünglichen Saiten waren mit den Zahlen 1—5 benannt, und zwar unglücklicherweise von der tiefsten angefangen. Da nun später eine noch tiefere hinzutrat, so wußte man für sie keine Bezeichnung und man hat, fast so lange die deutsche Lautentabulatur existirte, zwischen den verschiedensten Bezeichnungen 1̂, 1̄, *A* u. s. w. umhergeschwankt. Auch scheint damals die Laute in Deutschland nur eine sehr beschränkte Anzahl von Stegen, vielleicht ebenfalls nur fünf, gehabt zu haben, über die man das Alphabet vertheilte, so daß für die Benennung später hinzutretender Stege gleichfalls nur die Zeichenzusammensetzung übrig blieb.

Die Gruppe der Linientabulaturen bilden die romanischen Lautennotirungen in Spanien, Italien und Frankreich. Es sind das diejenigen Länder, welche von allen europäischen Gebieten am meisten mit arabischen Elementen in Berührung gekommen sind. Es ist auffällig, daß die Tabulaturen dieser Völker, trotz ihrer großen Verschiedenheiten untereinander, allesammt mit Zuhülfenahme von Linien notiren. Spanien benutzt für die Notation seiner Guitarre eine, Frankreich für Laute, Guitarre und ähnliche Instrumente zunächst nur vier bis fünf, später sechs, und Italien fünf bis sechs Linien. Es ist bekannt und glaubwürdig, daß die Araber die lautenartigen Instrumente seit ihrem Einfalle in Europa eingeführt haben. Die Kreuzzüge werden zur Verbreitung der Laute ebenfalls das Ihrige gethan haben, und so finden wir am Ausgange des Mittelalters die Lauteninstrumente nicht nur in Spanien und Italien, die sich bis auf heute als Heimath der Mandoline behauptet haben, sondern im ganzen musikalischen Europa verbreitet. Im 14. und 15. Jahrhundert ringt sich die Laute zu der Weltherrschaft durch, welche sie fast durch das ganze 16. und 17. Jahrhundert hindurch unumschränkt als »König der Instrumente«, wie sie schon bei den Arabern genannt wurde, geübt hat.

Das Verfahren nun, welches zur Linienschrift der Lautentabulaturen führte, ist ein rein mechanisch-geometrisches. Stellt die gerade Linie *az* die ganze Saite dar, welche den Ton *A* ergiebt,

und man theilt dieselbe den akustischen Verhältnissen gemäß in 24 = *z* Theile, wie das hier geschehen ist[1]), so ist *bz* derjenige Theil der Saite, welcher beim Anschlag die erste chromatische Erhöhung *Ais* giebt; *cz* = 2. Halbton oder *H* u. s. w. Die mathematischen Bezeichnungen der Linie können also auch ohne weiteres als Bezeichnungen für die Theilungsstellen der Saite gelten, an welchen die Bünde liegen, wobei es sich gleich bleibt, ob man Ziffern oder Buchstaben zu Hülfe nimmt. Erstere fanden in der italienischen, letztere in der französischen Lautentabulatur in der oben angegebenen Weise Verwendung. Man behalte dieses rein mechanische Verfahren bei der Betrachtung der Lautentabulaturen streng im Auge Die Linie bedeutet nichts anderes, als eine bildliche Darstellung der Saite, und die Buchstaben und Ziffern auf der Linie sind nur die mathematischen Bezeichnungen der Theilungsstellen auf dem Monochord, d. h. die Bezeichnungen der Bünde. Darauf, daß die Chiffern der Lautentabulaturen nicht ein- für allemal festbestimmte Tonhöhen, sondern nur mnemotechnische Hülfsmittel für die Griffe sind, welche die linke Hand auf den Bünden auszuführen hat, weisen fast alle alten Lauteninstruktionen hin. Die Erkenntniß dieser Thatsache ist deshalb wesentlich, weil ein und dasselbe Zeichen die verschiedensten Tonhöhen bezeichnen kann, sobald die Saite eine andere Stimmung annimmt. Es ist also gut, sich einzuprägen, daß die Chiffern 1 oder *b* stets Halbton, 2 oder *c* stets Ganzton, 3 oder *d* immer kleine Terz u. s. w. bedeuten, d. h. daß diese Chiffern nicht Tonhöhen, sondern die Zeichen sind für die Spitze eines Intervalles, dessen Basis der Eigenton der Saite selbst ist.

Als die Laute in Europa erschien, hatte sie nur vier Saiten[2]) mit der Stimmung:

d — *g* — *h* — $\bar{e}$
Quarte gr. Terz Quarte

Ebenso hatte die arabische Laute nur vier Bünde, gerade hinreichend zur Herstellung der chromatischen Tonleiter:

Saiten:	I.					II.				III.					IV.					
Töne:	*d*	*dis*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*ais*	*h*	*c*	*cis*	*d*	*dis*	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{fis}$	$\bar{g}$	$\bar{gis}$	
Bünde:	0	1	2	3	4	0	1	2	3	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	

Jeder einzelne dieser vier Bünde auf dem Griffbrette hatte seinen

[1] Die Bünde einer Laute oder Guitarre dürfen nicht gleichweit entfernt sein. Die obigen Theilungsverhältnisse sind nach *Mersenne's Traité des Instrumens*, Paris 1637, S. 54, genau wiedergegeben.

[2] Nach der Darstellung des arabischen Werkes *Ressaïl Akhuan el Safa*.

besonderen Namen und war einem bestimmten Finger der linken Hand zugetheilt. Da der Daumen den Hals der Laute zu umspannen hatte, so blieben auch nur ebensoviele Finger frei, als es Bünde gab. Dem Zeigefinger kam der erste, oberste Bund zu, dem Mittelfinger der zweite u. s. w., und diese ebenso einfache wie natürliche Anordnung blieb auch für alle Zukunft die Grundlage des Fingersatzes in der Lautentechnik. Zugleich aber konnte die Zahlenangabe des Fingersatzes auf das zwangloseste als Bezeichnung der Bünde aufgefaßt werden, und das geschah in der italienischen Lautentabulatur, die mit dem Anfange der gedruckten Lautenliteratur im Anfange des 16. Jahrhunderts so völlig ausgebildet hervortrat, daß sie sich in den zwei Jahrhunderten ihres Bestehens in nichts wesentlich verändert hat. Unzweifelhaft haben wir in der italienischen Lautentabulatur mit ihren arabischen Ziffern, abgesehen von der vielleicht ursprünglichsten Guitarrennotation, die älteste Form abendländischer Lautentabulatur zu erblicken. Das obige Schema, welches wir bei der arabischen Laute gaben, reicht im wesentlichen auch für die italienische aus. Ihre Tabulatur folgt der allereinfachsten Methode, Fingersatz- und Tonzeichen (resp. Bundbezeichnung) in einer Chiffre zusammenzufassen, was andere Tabulaturen, ebenso wie die moderne Notenschrift, nur in zwei Zeichen auszudrücken vermögen. Ein Nachhall davon ist die durch alle Lautentabulaturen gehende Bezeichnung der Finger der rechten Hand mit den Zahlen 1—4 resp. mit 1—4 Punkten[1]), während der Daumen sein besonderes Zeichen (eine Null, einen Strich, oder ein *p* = *pouce*) für sich hat. Die ältere Klaviermusik bezeichnet den Daumen mit Null, die Finger mit den Zahlen 1—4, ganz wie die italienische Tabulatur, und bis in unsere Zeit hinein gebraucht die englische Klaviermusik die Zahlen 1—4 für die Finger, das Zeichen × oder + aber für den Daumen. Hier zeigt sich zum ersten Male der Einfluß der Lauten- auf die spätere Klaviermusik, von dem wir im Verlaufe unserer Betrachtungen noch mehreren Spuren begegnen werden.

Da nun, wie gesagt, die Linien der Lautentabulatur nur Bilder der Saiten sind, so mußte folgerichtig die Anzahl der Linien mit der Zahl der Saiten wachsen. In der That können wir diesen beiderseitigen Vermehrungsprozeß noch ziemlich genau verfolgen. Noch *Praetorius*[2]) kannte die viersaitige Laute, die in *Quarte* —

---

[1] Das ist ungenau insofern, als der vierte, d. h. der kleine Finger der rechten Hand eigentlich nicht in Betracht kommt, da er, auf die Lautendecke gestützt, nur die Aufgabe hat, der anschlagenden Hand Stützpunkt und Festigkeit zu geben.

[2] *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619. Tom. II, S. 49 ff.

gr. Terz — Quarte gestimmt ist, ganz wie die arabische Laute. An diese ursprüngliche Anzahl von vier Saiten erinnert die Tabulatur der sogen. kleinen Laute (*Luthée*) oder *Mandore*, deren Bau, Spielart und Notenschrift im übrigen fast ganz wie bei der großen Laute sind und welche nur als eine in der Entwickelung zurückgebliebene Laute erscheint. Ein Beispiel dieser Tabulatur mit vier Linien giebt *Mersenne*[1]. Ebenso hat die verwandte Tabulatur der *Cistre* bei *Mersenne* nur vier Linien.

Schon sehr früh fügte man der Laute noch einen fünften Chor, also auch ihrer Tabulatur noch eine fünfte Linie zu. So finden wir denn in den ersten Denkmälern der französischen Lautentabulatur, in den Werken des 16. Jahrhunderts, also in dem *Attaignant*'schen Lautenbuche 1529 und in denen von *Albert Rippe de Mantove* 1553—58 und *Guillaume Morlaye* 1552—58, in der Instruktion des *Adrien le Roy* 1561 und 1574 und in der kleinen Sammlung des Engländers *Vallentin Becfarc* 1564 das Fünfliniensystem durchweg angewendet. Es war in Frankreich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts allgemein im Gebrauch. Allerdings hatte auch in Frankreich zu dieser Zeit die Laute bereits 6 Chöre, aber man behalf sich noch immer mit dem alten Fünfliniensystem, indem man einfach die Töne des sechsten Chores unter die Linien notirte und sich die sechste Linie hinzudachte.

Die sechschörige Laute ist gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufgekommen. *Virdung*[2] kennt 5-, 6- und sogar schon 7-chörige Lauten mit 9, 11 und 13—14 Saiten, aber am besten, so sagt er, sind die 6-chörigen, »die findet man schier allenthalben«. Die Stimmung der 6 Saiten war:

A — *d* — *g* — *h* — *ē* — *ā*

Quarte — Quarte — gr. Terz — Quarte — Quarte

Alte arabische Laute

d. h. man hatte oben und unten je einen Chor, im Intervalle einer Quarte von dem nächsten abstehend, der alten Laute hinzugefügt. Als später noch mehrere Chöre hinzukamen, mußte man sich in Frankreich doch endlich entschließen, auch noch eine sechste Linie der Tabulatur beizufügen, und so gelangte man gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu dem Sechsliniensystem, fast ein Jahrhundert später als die Italiener, welche die Sechslinientabulatur von Anfang der Lautenliteratur an, d. h. schon in den Petruccidrucken von 1507 und 1508 besessen haben.

---

[1] *Traité des instrumens* S. 94. 99.

[2] *Musica getutscht.* Basel 1511. Neudruck von Rob. Eitner. Berlin 1882.

Auch die Anzahl der Bünde wuchs allmählich. Sie hielt mit der Anzahl der Saiten zuerst gleichen Schritt. Aus den vier Bünden der alten arabischen Laute mit ihren 4 Saiten wurden allmählich immer mehr. Wir haben für die Zeit der Entstehung der deutschen Lautentabulatur das Dasein von mindestens fünf Bünden neben 5 Saiten festgestellt. Dann muß aber das Anwachsen ziemlich schnell vor sich gegangen sein, denn wir finden schon bei *Hanns Neusiedler* 1536 acht Bünde neben sechs Saiten, und in den oben bezeichneten altfranzösischen Tabulaturwerken Mitte des 16. Jahrhunderts sind bereits die Buchstaben *i*, *k*, *l* auf dem 8.—10. Bunde ziemlich häufig angewendet. Aber über den 12. Bund, welcher die Oktave ergiebt, ging man nicht gern hinaus. *Mersenne* giebt sogar nur neun als die gewöhnliche Zahl der Bünde an[1]).

Es liegt klar auf der Hand, daß schon die Vermehrung der Bündezahl einen ganz wesentlichen Einfluß auf die äußere Gestalt der Laute haben mußte. Man muß dabei unwillkürlich an den langen Hals denken, welcher die Geigen des Abendlandes von jeher ausgezeichnet hat. Gerbert giebt die Abbildung einer solchen aus dem 8.—9. Jahrh., die Lyra genannt wird und die dem noch im 17. Jahrhundert gebräuchlichen *Colachon* bei *Mersenne* (S. 99) im Bau nicht unähnlich ist; der Schallkasten ist birnenförmig, der Hals dünn und sehr lang, so daß das Ganze in der That an die volksthümliche Bedeutung des Wortes »*gigue*«, nämlich an ein »langes unbeholfenes Mädchen« oder an einen Schinken auf das lebhafteste erinnert. Aber es ist nicht durchaus nothwendig, daß man das Schlankwerden der Laute auf den Einfluß abendländischer Instrumente zurückführt. Man kann das allmähliche Anwachsen, das Immerlängerwerden des Instrumentes deutlich beobachten. Die Angaben der *Ressaïl Akhuan el Safa* von den Dimensionen der arabischen Laute genügen, um sich ein vollständiges Bild von der Beschaffenheit des alten Instrumentes zu machen. Danach machte der Hals der Laute bei den Arabern nur $^1/_4$ der Länge des ganzen Instrumentes, im Anfang des 17. Jahrhunderts aber $^3/_8$ aus, wobei noch als sehr wesentlich zu berücksichtigen ist, daß auch das Corpus der Laute in die Länge gewachsen war, ohne doch an Breite und Tiefe zuzunehmen. Das Corpus der alten arabischen Laute bildete nahezu eine Halbkugel, und an diese älteste Form erinnert lebhaft die Angabe Baron's, daß die ältesten Lauten apfelrund gewesen wären, »woran gemeiniglich nicht viel daran ist«[2]). Diese Form hatten noch die *Füssner*'schen

[1] A. a. O. S. 54.

[2] *E. G. Baron*, Untersuchung des Instrumentes der Lauten. Nürnberg 1727. S. 56 u. 92.

Lauten. Aber mit *Lucas Maler* in *Bologna* wurde das Corpus der Laute länglich, flach und breitspähnig, und diese Form ist dann die klassische geblieben, nach welcher alle späteren Lautenmacher, die *Tieffenbruckers* in *Venedig* im 16. Jahrhundert voran, ihre Instrumente bauten. Wie sehr man die alten Bologneser Lauten des *Laux Maler* schätzte, ergiebt sich aus der oben erzählten Verhandlung zwischen *Huygens* und *J. Gaultier* wegen einer solchen 9rippigen Bologneser Laute. Bei dieser Gelegenheit schreibt *Jacques Gaultier: Je vous dirai, que tous les luths de bologne à 9 cottes sont de Laux Maler qui est mort il y a six vingt Ans*, während er in einem Briefe *au Mr de Zulcum à la Haye* schreibt, daß *Laux Maler* vor 150 Jahren gestorben sei[1]). Das wäre also Ende des 15. Jahrhunderts, während *Maler* nach *Baron* um 1415 geblüht haben soll.

Zu *Gaultier's* Zeit war die Länge des Corpus bereits um etwa ein Drittel größer als seine Breite. Daran trat der Hals mit seinen 9 Bünden, der über halb so lang war als die Länge des Corpus; und an dem Halse war der Wirbelhalter befestigt nicht wie bei der arabischen Laute im rechten, sondern gewöhnlich in einem stumpfen Winkel. Das ganze Instrument war so groß, daß es ein normaler Mensch bequem mit dem ausgestreckten Arme, die Hand am Wirbelkasten, auf den Knieen halten konnte. Man vergleiche hierzu die beigegebenen Bilder aus dem *Codex Hamilton*, welche überhaupt für die Instrumentenkunde werthvoll sind.

Ich bin der Entwickelung des Instrumentes deshalb nachgegangen, weil durch die Darstellung derselben die folgende Besprechung der Lautentabulatur *Denis Gaultier's* nicht nur an Anschaulichkeit, sondern auch bedeutend an Kürze zu gewinnen scheint. Hat man immer im Auge, daß die Gestaltung der Lautentabulatur durchaus Hand in Hand mit der äußeren Einrichtung des Instrumentes geht, so wird man sich leicht selbst erklären, was wir hier der Übersichtlichkeit halber nicht umständlich auseinandersetzen können, und so wird man am ehesten zu einem Überblick über die Verschiedenheiten in der Behandlung der französischen Lautentabulatur gelangen können.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts hat die Laute im wesentlichen ihre feste äußere Gestalt gewonnen. Auch die Anzahl der Chöre ist wie die der Bünde gewachsen, sie haben rasch die Zahl 11 erreicht. Die Laute mit noch mehreren Saiten zu belasten, ließ die nicht allzufeste Bauart des Instrumentes nicht zu[2]), und so steckte

---

[1] *Correspondance et œuvre musicales de Const. Huygens.* S. CCVIII f.

[2] *Mersenne* a. a. O. S. 45 (das zweite Mal). Um noch mehrere Saiten an-

das Gesetz der praktischen Verwerthbarkeit dem allseitigen Wachsthum der Laute ein Ziel. Jetzt handelte es sich einzig und allein noch um die praktischste Benutzung der einzelnen Theile und hierher gehört neben der Ausbildung der Lautentechnik vor allem andern der Gewinn der besten Saitenstimmung, aus welcher dann die Gestalt der Lautentabulatur selbst resultirte. Natürlich ging das ohne mannigfaltige Versuche nicht ab, und wenn man die abgeschlossene Periode der Lautenmusik mit dem Namen der altfranzösischen bezeichnet, — was ich mit einem vergleichenden Blick auf die entsprechenden Abschnitte in der Entwickelung der Sprachen vorschlage — so kann man diese neue Zeit des Suchens nach einer festen Form, und des Schwankens zwischen Versuchen die Periode der mittelfranzösischen Lautentabulatur nennen. Merkwürdig ist es, daß diese Periode nur von kurzer Dauer ist. Die gesuchte Einheitsform wird durch die *Gaultiers* gefunden und damit tritt die neufranzösische Periode ein. Um diese schnelle Umwandlung am besten verfolgen zu können, werde ich beide Perioden zusammen abhandeln.

Die wichtigste Errungenschaft der mittelfranzösischen gegenüber der alten Tabulatur ist die Hinzufügung eines Basses zu den schon vorhandenen 6 Sangchören. Während die letzteren in Quarten (resp. in großer Terz und dann nach beiden Seiten hin in Quarten) gestimmt sind, stehen die 4 hinzugefügten Baßchöre nur in Ganz- und Halbtonschritten von einander ab. Während ferner die Stimmung der Sangsaiten eine festbestimmte ist, und die chromatischen Erhöhungen durch die Griffe der linken Hand auf den Bünden mit leichter Mühe hervorgebracht werden können, haben die Baßsaiten wegen zu großer Entfernung von den Fingern der linken Hand keine Bünde. Zufällige chromatische Erhöhung der Baßsaiten ist deswegen um so seltener, je weiter die Saite von der *Chanterelle* abliegt; sie bleibt indeß immerhin möglich. Es müssen daher die Baßsaiten nach den Bedürfnissen der jeweiligen Tonart von vornherein vor dem Beginn des Stückes chromatisch erhöht oder erniedrigt werden, aber immer so, daß die Reihe der Baßsaiten ein Bruchstück der diatonischen Tonleiter ergiebt.

Wir haben somit in der Verbindung von Sangsaiten und Baßchorden nichts anderes als eine Vermählung der orientalisch-chromatischen mit der abendländisch-diatonischen Musikanschauung zu

---

bringen zu können, setzte man einen zweiten Kragen an, welcher die Baßsaiten hielt. Dadurch entstand die Lautenabart der Theorbe, deren Behandlung in nichts Wesentlichem von der der Laute abweicht.

erblicken. So verschieden wie die Stimmung der beiden Chorgruppen ist auch ihre Notation. Die Baßnotirung findet ihren Platz unter den 6 Linien. Wie schon oben gesagt, hatte die altfranzösische Tabulatur trotz der Anzahl von 6 Chören doch nur 5 Linien, die Töne des sechsten Chores wurden unter das Liniensystem gesetzt. Als nun noch ein siebenter Chor hinzutrat, wurde die bis dahin nur gedachte sechste Linie für den sechsten Chor nunmehr auch wirklich geschrieben und der 7. Chor nahm die Stelle unter dem Liniensystem ein. Aber es war ein Unterschied zwischen dem Verfahren beider Perioden, unter den Linien zu notiren. Das *a* unter den Linien stand früher von dem *a* auf der untersten, fünften Linie ebenso um eine Quarte ab, als dieser fünfte Chor von dem vierten; nunmehr aber war das *a* unter den Linien nur um einen Ganztonschritt, oder wenn die Tonart eine chromatische Erhöhung des Baßchores erforderte, sogar nur um einen Halbtonschritt von dem *a* der untersten, sechsten Linie entfernt. Damit war einem neuen Prinzipe die Thür geöffnet, und als nun ein 8., 9. und 10. Chor hinzutrat, brauchte man den einmal eingeschlagenen Weg nur zu verfolgen. Man zeichnete die Buchstaben der tieferen Chöre durch Striche aus, und so entstand folgende Notation:

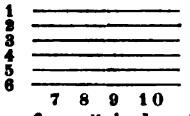
Baßsaiten unter					Sangsaiten auf den Linien					
C Cis	*D Dis*	*E*	*F Fis*	*G Gis*	*A* —	*d* —	*g* —	*h* —	$\overline{e}$ —	$\overline{a}$
$\overline{\overline{\overline{a}}}$	$\overline{\overline{a}}$	$\overline{a}$	$\overline{a}$	a	a_6	a_5	a_4	a_3	a_2	a_1 [1]

In *A-moll* war also z. B. $\overline{a} = F$, die erste chromatische Erhöhung *Fis* wurde dann mit $\overline{b}$ bezeichnet, *c* war = *G* u. s. w. Stand das zu spielende Stück aber in *A-dur*, so hatte $\overline{a}$ die Bedeutung von *Fis*, $\overline{b}$ war demnach = *G* u. s. w. Und so bei jedem einzelnen Baßchore.

Aber diese Art, den Baß zu notiren, war nicht überall durchgeführt, wenngleich sie die in Frankreich am meisten und bei den *Gaultiers* und ihren Schülern die einzig gebräuchliche war. Eine andere Notirungsweise war die mit Zahlen. Man zählte nämlich in Frankreich, umgekehrt wie in der italienischen und deutschen Lautentabulatur, die Chöre von der *Chanterelle* aus [2]), und bezeichnete den

[1] Die kleinen Ziffern zeigen die Linien an, auf welchen die Buchstaben in der Tabulatur stehen; *Chanterelle* = 1 u. s. w.

[2] Die Angaben in *Arrey v. Dommer's* Musikalischem Lexicon, Heidelberg 1865, S. 505 f., sind, in vielen Beziehungen inkorrekt, namentlich hierauf bezüglich irrig.

ersten Baßchor mit der Zahl 7, den zweiten Baßchor mit 8, den dritten mit 9 u. s. w. 

So geschah es namentlich oft in Deutschland, wo die französische Tabulatur im 16. Jahrhundert zeitweilig und im 17. und 18. Jahrhundert völlig Platz griff.

Eine dritte Notirungsweise zählte die Baßchöre für sich und schrieb demgemäß nicht *a* mit 4 Strichen, sondern einfach dafür die Zahl 4. Aber diese dritte Art erstreckte sich nur auf dieses *a* und die später hinzutretenden noch tieferen Chöre, weil dieselben mit Buchstaben und Strichen zu unbequem zu schreiben waren.

Solange nun die Anzahl der Baßchöre auf fünf beschränkt blieb, — und das war wenigstens bei *Denis Gaultier* der Fall, — mußte der letzte Baßchor *C* zugleich als *H* mit dienen, indem man *C* um einen halben Ton erniedrigte. Demnach konnte diese 4 nicht bloß *C*, sondern auch *H* und *Cis* bedeuten, ein Fall den wir bei *Denis Gaultier* einige Male antreffen. Eine vierte Art der Baßnotation lasse ich hier bei Seite. Denn unsere Aufgabe ist nur, dasjenige hervorzuheben, was zum Verständniß der *Gaultier*'schen Tabulatur dienen kann.

Aber nach und nach bemächtigte sich die Neuerungssucht auch der Sangsaiten. Im Anfang begnügte man sich, die dem Gesange bequemere italienische Stimmung der Laute, die um einen ganzen Ton tiefer stand, anzunehmen, so daß die Stimmung der Laute *G c f a d g* anstatt der bisherigen in *A d g h e a* wurde. Offenbar war die damals vor sich gehende Feststellung eines tieferen Kammertones gegenüber dem höheren Chortone von Einfluß. Man hatte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts den Stimmton höher und immer höher getrieben, so daß weder die Sänger noch die Saiteninstrumente ohne Mühe und Unzuträglichkeiten folgen konnten. *Praetorius* sagt ausdrücklich: »denn das ausbündige Saiten sein müssen, die solche Höhe erleiden können. Daher kömmt's denn, wenn man mitten im Gesange ist, da schnappen die Quinten *(Chanterellen)* dahin und liegen im Dr. Darmit nun die Säitten destobesser bestimbt bleiben können, so müssen solche und dergleichen besäittete Instrumenta gemeinlich umb ein Thon tieffer gestimmet und alßdann nottwendig mit den andern Instrumenten, auch umb ein Secund tiefer musicirt werden.« [1]) Aber auch diese Reducirung der Stimmung, die übrigens für die Tabulatur ohne irgendwelchen

[1] *Syntagma* II, S. 15 ff. *Baron* S. 113.

Einfluß war, genügte noch nicht, man suchte wenigstens die *Chanterelle* noch tiefer zu drücken. So kam denn, wahrscheinlich in dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, eine neue Stimmung auf, welche man den *Accord nouveau* oder *extraordinaire* nannte[1]). Dieser »Akkord« schied sich in zwei verschiedene Stimmungen, jenachdem ein Stück in *Dur* oder *Moll* stand, nämlich:

♮ quarré[2]): *G c f a c* $\overline{e}$
b mol: *G c f as* $\overline{c}$ $\overline{es}$

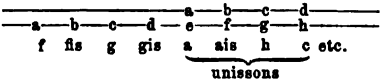
Damit war das Signal zu einer allgemeinen Willkür bezüglich der Stimmung der Saiten gegeben, und einmal angeregt, versuchte man sich in allen möglichen Stimmungen. Es ist gar nichts seltenes, daß in einem und demselben Lautenbuche 4, 5 oder mehr Stimmungen vertreten sind. Da findet man die Stimmungen: *A d f a* $\overline{c}$ $\overline{e}$ und *A d fis a* $\overline{cis}$ $\overline{e}$, oder *G c f a* $\overline{c}$ $\overline{f}$ etc. Da man nun bei jedem dieser »Akkorde« noch die Baßchorden der jedesmaligen Tonart gemäß umstimmen mußte, so kann man sich denken, welche Schwierigkeiten das Lautenspiel und das Tabulaturlesen zu jener Zeit darbot. Schon die Feststellung der Stimmung allein erfordert eine große Übung, es ist außerordentlich schwierig, die richtigen Intervallenverhältnisse aus den Buchstaben herauszufinden, und gerade die Feststellung des »Akkordes« ist es, welche das Studium der Lautentabulaturen erheblich erschwert.

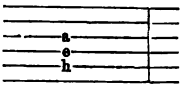
Um wenigstens einigen Anhalt zu bieten, belegte man die verschiedenen Akkorde mit unterscheidenden Namen. So nannte man die Stimmung in *B-dur: B d f b* $\overline{d}$ $\overline{f}$ den *ton des trompettes*. Hier war natürlich auch der Baß nach *B-dur* zu stimmen, also *E* in *Es* zu erniedrigen: *C D Es F G*. Das sicherste Mittel freilich war schon, den Akkord nach der sogenannten Unissontabelle anzugeben. Zuerst setzte man den Akkord an das Ende, später aber meist an den Anfang des betreffenden Stückes. Dann faßte man ganze Gruppen von Stücken, die in derselben Tonart und Stimmung standen, zusammen, indem man dabei der Suitenform Geltung verschaffte, und setzte dann der ganzen Gruppe den Akkord in Gestalt der Unissontabelle voran, und zwar folgendermaßen.

Die meisten Töne der Laute können doppelt resp. dreifach, d. h. auf 2 und mehr Saiten dargestellt werden. Wenn 2 Saiten z. B. in *f* und *a* gestimmt sind, so hat man folgende Einklänge:

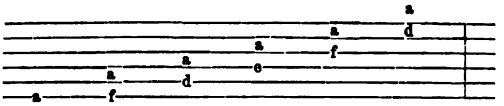
---

[1] *Mersenne* II, S. 87.
[2] Auffallender Weise fast überall ohne *Accent aigu* geschrieben.



Habe ich also die Stimmung *A d f a* $\bar{d}$ $\bar{f}$, so kann das *a* nicht bloß auf der offenen dritten Saite (von oben aus gerechnet), sondern auch auf dem vierten Bunde der vierten Saite und auf dem 7. Bunde der 5. Saite hervorgebracht werden: 

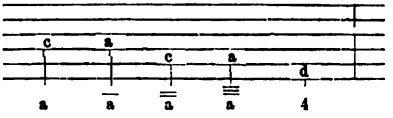
. Indem wir dies über das ganze Liniensystem hinweg ausführen, erhalten wir als Anhaltepunkte für die Intervallverhältnisse der Sangsaiten folgende Unissons:



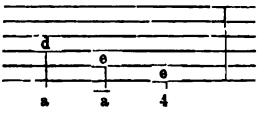
Quarte. kl. Terz. gr. Terz. Quarte. kl. Terz.

d. h. die 6 Sangchöre sind gestimmt (von unten nach oben) in Quart, kleiner Terz, großer Terz, Quart, kleiner Terz.

Um die Baßsaiten für die geforderte Tonart von vornherein abstimmen zu können, ist ferner die Unissontabelle für den Baß nothwendig[1]). Ist *A-moll* die geforderte Tonart, so haben wir die Unissontabelle:



während für *A-dur* folgende Erhöhungen nöthig sind:



Man bemerke also, daß der »Akkord« zweierlei Bestimmungen zu gleicher Zeit giebt: die Angabe der Saitenstimmung und die der Tonart, in welcher das zu spielende Stück steht, wobei es nicht un-

[1] Der Ausdruck *Unisson*tabelle für den Baß ist keineswegs falsch, trotzdem man besser »Oktaventabelle« sagen würde. Denn die Baßchöre waren doppelt bezogen, nämlich mit einer dicken Baßsaite und einer dünneren, welche deren Oktave angab.

bedingt nöthig war, die *Dur-* von der verwandten Molltonart zu scheiden, obgleich man das auch oft durch ein ♮ *quarré* oder *b mol* am Anfange des Stückes andeutet.

Es war nun sehr natürlich, daß die einzelnen Komponisten sozusagen ihre Lieblingsstimmung hatten, die ihnen am geläufigsten war und in der sie die meisten oder wohl gar alle ihre Kompositionen setzten. So schrieb *Béthune le cadet* in einer ganz anderen Stimmung als *Denis Gaultier*, und *Pierre Gaultier* bevorzugte den *accord nouveau*, während andere wiederum den *accord vieux* anwendeten. War es daher für die Spieler schon nicht leicht, alle Lautenkomponisten ihrer Zeit kennen zu lernen, so mußten die Komponisten der vergangenen Zeiten ganz hintenan stehen.

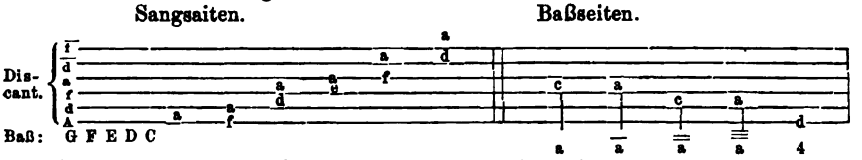
Man kann in der That diese »Akkorde« mit den Schlüsseln der Mensuralmusik auf's treffendste vergleichen. Es war nicht jeder Lautenspieler so tabulaturtüchtig, in all den verschiedenen Akkorden gleich leicht und flüssig lesen zu können. Das ist zum großen Theil der Grund, warum die alt- und mittelfranzösische Lautenliteratur so schnell in Vergessenheit gerathen ist. Man mißachtete sie, weil man sie nicht kannte. Bei der Unzahl von verschiedenen Schreibweisen lag die Gefahr sehr nahe, daß die einzelnen Komponisten überhaupt nicht mehr zur allgemeinen Geltung durchzudringen vermochten, eine Gefahr, die der ganzen Lautenmusik Zersplitterung und Untergang drohte. Ein solcher Zustand des Schwankens und der Zerrissenheit war auf die Dauer unhaltbar. Hier konnte nur ein Mann Abhilfe schaffen, dessen Kompositionen so allgemeinen Anklang fanden, daß man über sie alle anderen vergaß.

Wie die französische Buchstabenschrift derselben Zeit einer endlichen gesetzgebenden Regelung und einheitlichen Ordnung dringend bedurfte, so auch die Lautenschrift. Die altfranzösische Periode war vorüber, die neufranzösische noch nicht da. Was im Jahre 1635 die Académie française für die Sprachschrift, das wurde ungefähr zur gleichen Zeit die *Gaultier*'sche Schule für die Lautenschrift. Die *Gaultiers* stellten dem Gewirre der mittelfranzösischen Lautenstimmungen und Tabulaturzeichen eine einheitliche Normalstimmung und eine in sich völlig abgeschlossene und bis in alle Einzelheiten hinein fest bestimmte Lautentabulatur entgegen. Mit ihnen beginnt die letzte Periode der französischen Lautenmusik und die neufranzösische Lautentabulatur, welche bis zum Ende der Lautenmusik unumschränkt geherrscht und im 18. Jahrhundert in Deutschland eine schöne Nachblüthe erlebt hat.

Der *Gaultier*'schen Tabulatur haben sich nicht nur alle bedeutenden Schüler der Pariser Lautenschule, die *Gallots*, *Mouton*, *Du*

But und *Du Faux* voran, ferner *Dupré*, *Vincent*, *Bocquet*, *De la Page*, *Edmond*, *Brossard* u. s. w. angeschlossen, sondern es ist auch dieselbe, deren sich die deutschen Lautenkomponisten, wie *Ernst Gottlieb Baron*, derselbe, der 1727 die Abhandlung von der Laute herausgab, *Sylvius Weiss*, *J. V. Goerner*, *Elias Reussner*, *Johann Kropfgans*, *Meusel*, *Neruda*, *Kohaut* u. a. sowie unser berühmter *Joseph Haydn* bedient haben.

Es ist also ein sehr großes Verdienst, welches sich die *Gaultiers* um die Lautenmusik erworben haben, indem sie eine Normalstimmung der Saiten einführten. *Gaultier le vieux* setzte die meisten seiner Stücke in *D-moll* und daher ist wohl ihm vor allen zuzuschreiben, daß die Pariser Lautenschule die Stimmung der Saiten im *D-moll*-Akkord durchweg beibehalten hat, deren Unissontabelle hier Platz finden mag:



Ein besonderer Name scheint für diese Stimmung, wenigstens in Frankreich, gar nicht aufgekommen zu sein, was auch nicht schwer zu erklären ist. Denn die Pariser Lautenschule gewann so schnell an Macht, und griff so allgemein um sich, daß die alten Stimmungen, *le vieil accord* und *le nouveau accord ou extraordinaire en ♮ quarré et en b-moll*, der *ton des trompettes* und wie sie alle hießen, bald veralteten, und vergessen waren, seitdem die Lautenstücke der beiden *Gaultiers* die Herrschaft auf dem Felde der Lautenkomposition errungen hatten. Der *B-moll*-Akkord, wie diese Stimmung bei ihrem Erscheinen in Deutschland genannt wurde, bedurfte in Frankreich keines unterscheidenden Namens, da er bald der einzige war.

Es muß indessen anerkannt werden, daß es eine Einseitigkeit ist, sich in seinen Kompositionen auf eine einzige Tonart zu beschränken, und von dieser Einseitigkeit kann man den älteren *Gaultier* nicht freisprechen. Nur selten findet sich bei ihm die Tonart *A-moll*, bei welcher ja die Stimmung des Basses dieselbe bleiben konnte, wie bei seiner Lieblingstonart *D-moll*. Daß der ältere *Gaultier* gerade den *D-moll*-Akkord gewählt hat, kommt daher, daß zur Zeit dieser Normalisirung die Laute nur vier Baßchöre *GFED* hatte, sodaß *D* der unterste und damit gewissermaßen die Grundlage der ganzen Lautenskala war. Es stellte sich dazu noch heraus, daß die Stimmung der Chanterelle auf *f̄* die für den Gesang allerbequemste

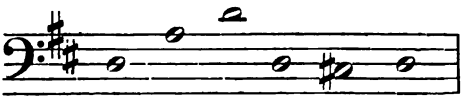
war. Für meine Erklärung spricht denn auch das anfängliche Schwanken in der Bezeichnung des später hinzutretenden fünften Baßchores *C*. Diesen notirte man bald mit $\overset{\equiv}{a}$, bald mit der Zahl 4, wie man aus den beigegebenen Proben des Hamiltoncodex ersehen kann, — bis schließlich die letztere Bezeichnung den Sieg errang.

Denis Gaultier konnte sich mit der einfachen Tonart *D-moll* nicht begnügen, er versuchte sich in anderen »neuen«. Das ist der Sinn der Worte im Titel seines ersten Werkes: *Pieces de Luth sur trois differens modes nouveaux.* Die Stücke dieser Sammlung verließen die gewöhnliche *D-moll*-Tonart seines Vetters und waren in *G-dur*, *E*- und *A-moll* gesetzt. Die Tonarten in *Fis, F, E* verbot bis dahin das Fehlen der Unterquarte im Baß, der ja vorher nur bis *D* ging. Erst das Hinzufügen eines fünften Baßchores *C* erlöste die Komponisten von der Beschränkung in den Tonarten und ermöglichte es denn auch *Denis Gaultier, sur tous les modes* zu schreiben.

So finden wir denn in den Sammelwerken von Lautenstücken der *Gaultier*'schen Zeit die verschiedensten Tonarten vertreten. In einigen *Codices* sind die Tonarten mit eigenen Namen nach *Gaultier*-schen Stücken benannt, wie *ton de la chèvre* nach einem Stücke *Gaultier's* in *Fis-moll*, betitelt *La chèvre,* die Ziege. Die Tonart *A-dur* wird als *ton enrhumé* (oder *a Rumay*) bezeichnet. Dieser *ton* oder *accord* hat aber einen ganz anderen Sinn bekommen, als den wir für diese Namen bisher haben kennen gelernt. Das was nunmehr unter *Accord* verstanden wird, ist weiter nichts, als die Angabe der Tonart, in welcher das nachfolgende Stück oder die Gruppe von Stücken steht, nichts als unsere Vorzeichnung von Kreuzen oder Been.

Der Name *Accord* musste ja auch eine ganz andere Bedeutung gewinnen, sobald die Stimmung der Sangsaiten eine einheitliche, von vornherein bestimmte, unveränderliche geworden war. Es galt jetzt nur noch die Stimmung der Baßsaiten, welche eine kurze Zeit bei dem älteren *Gaultier* ebenfalls unveränderliche Stimmung hatten, durch Angabe der Tonart genau und unzweifelhaft festzustellen. Das hat man im Hamiltoncodex — zwei Fälle ausgenommen — mit der Bezeichnung von *Tonica, Quinte* und unterem Leiteton gethan; freilich etwas umständlich, denn die Angabe der *Tonica* hätte vollkommen ausgereicht. So z. B. steht der ersten Gruppe folgende Angabe, bezeichnet als *Accord*, voran:

d. h.



Auf diese Weise, also durch *Tonica*, *Quinte*, *Oktave*, *Tonica*, *unteren Leiteton*, *Tonica* sind dann die Tonarten der einzelnen Gruppen, in welche sämmtliche 62 Stücke des *cod. Ham.* eingetheilt sind, bezeichnet. Diese »Akkorde« stehen jeder auf einem besonderen Papierblatte und die Papierblätter sind zwischen den Pergamentblättern des Codex eingeheftet. Sie sind mit nur einer Ausnahme unpaginirt geblieben und in der Tabelle am Ende des Buches nicht mit aufgeführt. Obgleich die Schriftzeichen der Akkorde große Ähnlichkeit haben mit denen des ersten Schreibers, scheinen sie doch von einer späteren Hand herzurühren. Es hat sich nämlich bei dem Auseinandernehmen des Codex zum Zwecke der Heliographie herausgestellt, daß das Buch zweimal gebunden worden ist, wahrscheinlich wurden die Papierblätter also später hineingefügt. Hierzu kommt, daß die Akkorde nicht völlig mit den Tonarten der Stücke übereinstimmen. Der Akkord zur fünften Gruppe ist angegeben, obgleich die Stücke dieser Abtheilung fehlen, und der 10. Gruppe ist der *A-moll*-Akkord vorangesetzt, während nur das Präludium derselben in *A-moll*, die Stücke selbst aber in *G-moll* stehen. Der Schreiber hat sich bei seiner Arbeit rein mechanisch nur an die Tonart des ersten Stückes der Gruppe gehalten. Es ist also von vornherein festzuhalten, daß die Akkorde, später hinzufügt, sich nicht völlig mit den Tonarten der Gruppen decken.

Die Tonarten der Gruppen sind der Reihe nach folgende: I. *D-dur*, II. *A-dur*, III. und IV. *Fis-moll*, V. fehlt, VI. *G-dur*, VII. und VIII. *F-dur*, IX. und X. *G-moll*, XI. und XII. *A-moll*. Außer der Gruppe I und II, und abgesehen davon, daß die fünfte Gruppe überhaupt fehlt, stehen also je zwei und zwei in derselben Tonart: III—IV, VII—VIII, IX—X, XI—XII. Ein Unterschied zwischen den beiden Gliedern dieser Paare ist nirgends ersichtlich, die Tonart und Tonfolge ist bei beiden gleich. Beide stehen in derselben *Dur*- oder *Moll*-Tonart, welche völlig in modernem Sinne von *Dur* und *Moll* behandelt erscheinen. Ein innerer Grund, die ganze Masse der 62 Lautenstücke in zwölf Gruppen abzutheilen, lag also offenbar nicht vor; es hätten nach der Anzahl der Tonarten nur 7 Gruppen sein sollen, und zwar vier in *Dur: D F G A*, und drei in *Moll*: *Fis G A*. Hätten alle Tonarten auf diese Weise erschöpft werden sollen, so würde sich die Zahl von 24 Gruppen, nämlich 12 in *Dur*, 12 in *Moll*, ergeben haben, aber nicht alle von diesen waren in gleichem Maße für die Laute brauchbar. Denn es ist klar, daß diejenigen Tonarten, für welche die Lautenstimmung die meisten offenen Saiten hatte, nicht allein wegen ihres volleren Klanges, sondern auch besonders ihrer leichteren Spielart halber bevorzugt wurden; und einige

Tonarten waren überhaupt zu schwer zu spielen. Wollte und mußte man aber z. B. *Es-dur* durchaus haben, so brauchte man ja nur alle Saiten der Laute um einen halben Ton höher zu stimmen und *D-dur* zu spielen, — freilich ein höchst unbequemes und nicht durchweg zu billigendes Verfahren. Man begnügte sich also mit einer Auswahl von Tonarten, und da die Stimmung der Laute den vollständigen *D-moll*-Akkord darstellte, so beschränkte man sich auf diejenigen Tonarten, deren Grundtöne innerhalb der Quinte *D—A* lagen, also *D E F (Fis) G A*. Andere Tonarten, wie namentlich die in *C*, auch *Es* und *As*, sind überhaupt so gut wie gar nicht gebraucht worden, von solchen wie in *Des*, *H* u. a. ganz zu schweigen. Trotz der geringen Anzahl von Tonarten sind nun die Stücke doch in 12 Gruppen abgetheilt und zwar den 12 Kirchentönen zu Liebe, wie es scheint. Daß dies ein ganz äußerliches Verfahren war, ist klar.

Die Namen der 12 Kirchentöne: I. Dorisch, II. Hypodorisch, III. Phrygisch, IV. Hypophrygisch, V. Lydisch u. s. w. befinden sich auf den Titelbildern, welche den einzelnen Gruppen voranstehen. Die Bilder zeigen auch eine Art Akkord in Mensuralnoten auf, der die Tonart durch *Tonica*, *Quinte*, *Oktave*, *oberen Leiteton* und *Finalton* charakterisiren soll. Diese Akkorde folgen der Lehre von den Oktavengattungen mit ihrer Eintheilung der Tonarten in authentische und plagale, während, wie wir sahen, die Stücke selbst diese Unterscheidung gar nicht kennen. Aber höchst auffallend ist, daß die ganze Reihe der Kirchentonarten verschoben erscheint. Dorisch geht von *C* aus und endet in *C*, Unterdorisch geht von *G* aus und endet in *C*, und demgemäß baut sich die Reihenfolge der Tonarten weiter auf. Phrygisch ist *D*, Lydisch *E*, Mixolydisch *F*, Äolisch *G* und Ionisch *A*. Daß dabei von irgend einer wahren Übereinstimmung mit den Kirchentonarten nicht die Rede ist, erkennt man leicht aus der Kadenz des hier sogen. Phrygischen: *DED* und des sogen. Lydischen *EFE*.

Dorisch	*C*	soll	heißen	Ionisch	*D-dur*, *plag. A-dur*
Phrygisch	*D*	»	»	Dorisch	*Fis-moll*
Lydisch	*E*	»	»	Phrygisch	*plag. G-dur*
Mixolydisch	*F*	»	»	Lydisch	*F-dur*
Äolisch	*G*	»	»	Mixolydisch	*G-moll*
Ionisch	*A*	»	»	Äolisch	*A-moll*

Es ist keineswegs nöthig anzunehmen, daß diese Verschiebung auf einem Mißverständniß des Malers beruhe, denn wir finden ganz dasselbe Mißverständniß von dem Wesen der alten Tonarten auch

bei Theoretikern wie *Mersenne*[1]. Auch dieser geht von *C* als Dorisch aus und so kommt er zu einer Tonartenbenennung, die auch nicht im entferntesten mehr etwas mit der mittelalterlichen Bedeutung dieser griechischen Namen der Oktavengattungen zu thun hat. Man erinnere sich dabei der Thatsache, daß vor jener Zeit die allgemeine Stimmung ungefähr einen ganzen Ton in die Höhe gestiegen war. Aber am Anfange des 17. Jahrhunderts erfolgte der Rückschlag, und nun mußte man, um die tiefere Stimmung wieder zu erlangen, folgerichtig einen Ton tiefer notiren. Dazu kam, daß man schon im 16. Jahrhundert die Tonarten von *C* aus als dem ersten Tone rechnete, die plagale Nebentonart *g* für den zweiten u. s. w., wie es *Zarlino* und *Artusi* thaten[2]. Während diese letzteren aber die Tonarten mit Ziffern benannten, behielten *Mersenne* und der Hamiltoncodex neben den Zahlen die griechischen Namen bei und geriethen so in Widerspruch mit deren Bedeutung. Denn daß man durch diese Tiefernotirung das eigentliche Wesen der Kirchentonarten gänzlich vernichtete, daran dachte man nicht im mindesten, ein strikter Beweis dafür, daß man eben das Wesen jener Tonarten nicht mehr verstand, oder wenigstens *in praxi* nicht mehr gelten ließ. Das war keine Transposition mehr im wahren Sinne des Wortes. Bei dieser Tiefernotirung berücksichtigte man ja nur die Finaltöne, nicht aber die Folge der Intervalle, die doch den eigentlich wesentlichen Kern der Kirchentonarten bildete. Die Tonleiter baute man vielmehr ganz im Sinne der modernen Dur- und Mollanschauung auf eine Tonica, den Finalton, auf. Auf diese Weise blieb freilich von der alten Theorie nur die leere Schale der Nomenklatur übrig, bis auch sie im Laufe des Jahrhunderts wie ein lästiger Hemmschuh abgeworfen wurde.

Diese Umwandlung der musikalischen Anschauungen ging natürlich nur langsam von Statten, wenigstens in der Theorie. Die Praktiker strebten nach Emanzipirung von dem alten System, die Theoretiker suchten zu halten, was möglich war. Die Praxis drängte auf Reduktion der Tonarten, die Theorie legte ihr Veto ein. In dieser Zeit des Zwiespaltes entstanden die Kompositionen des Hamiltoncodex, der deutliche Spuren davon aufweist. Und so ist denn die Benennung der Gruppen, als lydisch, hypolydisch, phrygisch u. s. w. mit ihren Angaben der Mensuralakkorde und ihrer Scheidung in authentisch und plagal eine rein theoretische, mit welcher die praktische Ausführung nur wenig zu thun hat.

---

[1] *Harmonie universelle*, Paris 1836. Bch. III, S. 172.

[2] *Marpurg*, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der Musik, 1759, S. 137; und *Mersenne* a. a. O.

Wir haben mannigfach Zeugnisse dafür, daß die Reduktion der Kirchentöne auf zwei, nämlich die äolische und ionische Tonart, d. h. Dur und Moll im modernen Sinne, um die Mitte des 17. Jahrhunderts vor sich ging. *Carissimi* sagt in seiner *Ars cantandi*[1]: »Es befinden sich vil, so das Gesang in dreyerley Art außtheilen; als nemlich in das natürliche, weiche und harte. Wie aber alle Weitläufftigkeit zu vermeiden, wollen wir die erste Art, als welche den andern beyden sattsam verwand und einverleibt, fahren lassen, und bey den zwey letzten Arten verbleiben. Wird also das Gesang getheilt in das weiche und harte.« Der Unterschied zwischen beiden besteht nach *Carissimi* einzig und allein darin, daß der weiche Gesang ein ♭ vorgezeichnet hat, der harte aber ohne Vorzeichen bleibt.

Das ist freilich noch nicht das *Dur* und *Moll* nach moderner Anschauung, es ist aber auch nicht mehr die Auffassung der früheren Zeit. Das *genus molle* der letzteren ist die Transposition der Oktavengattungen, — im Gegensatze zu dem *durum*, welches die Oktavengattungen in ihrer ursprünglichen Lage beließ, — so daß bei dem *systema molle* alle Intervalle des *durum* unangetastet blieben. Bei *Carissimi* jedoch kommt es eben nur auf die Vorzeichnung des ♭ an, und nicht mehr darauf, daß die Reihenfolge der Intervalle in der betreffenden Tonart dieselbe bleibe. Die Tonart Dorisch z. B. hat zwei *genera*, ein *durum* und ein *molle*. Im alten Sinne ist das *genus durum* Dorisch ganz dasselbe wie bei *Carissimi*, nämlich *D E F G A H C*. Das *genus molle* aber ist bei beiden verschieden. Im Sinne der alten Theorie lautet es *G A B C D E F*, bei *Carissimi* hingegen *D E F G A B C* und das letztere ist unsere moderne *D-moll*-Tonart, deren Parallele *F-dur* nach Anschauung der Alten das *systema molle* von Ionisch, nach *Carissimi's* Ansicht aber das *systema molle* von Lydisch ist.

Nun läßt sich gar nicht ableugnen, daß die Instrumentalmusik eigentlich nie recht etwas von den Kirchentönen hat wissen wollen, hier scheint vielmehr stets das natürliche Gefühl für *Dur* und *Moll* (im modernen Sinne) vorherrschend gewesen zu sein. Es ist gar nicht unmöglich, daß die französische Lautenmusik, die auf die Anschauungen im 17. Jahrhundert plötzlich einen so tiefgreifenden Einfluß gewinnt, an der Ummodelung auch der theoretischen Begriffe einigen Antheil hat. Denn gerade aus Frankreich kommen die Anstöße zu

[1] S. 8. Das Werk scheint nur in einer deutschen Übersetzung vorhanden zu sein, welche 1696, also über 20 Jahre nach des Verfassers Tode, in Augsburg in bereits dritter Auflage erschien.

den Umwälzungen der Musiktheorie, welche sich im 17. Jahrhundert vollzogen.

So sagt *Carissimi* in dem Kapitel von der Mutation[1]: die Erste Manier ist zwar nicht gäntzlich zu verwerffen, jedoch von den wenigsten in Gebrauch: das uhralte *ut re mi fa sol la* wird bey selbigen vor unnöthig gehalten, und anstatt dessen behelffen sie sich mit den Buchstaben ganz allein, ohne weitere Verkehrung der Stimmen. . . . . Die zweyte Manier ist etwas gescheiter von den Frantzosen ersonnen, und zwar auch meistens bey denselbigen gebräuchlich, als welche, um alle Verkehrung der Stimmen zu vermeiden, dem *ut re mi fa sol la* die siebende Stimme, als nemlich *si*, zugesetzt, wodurch weiters sie sich um keine Veränderung der Stimmen bekümmern, welches im harten und weichen Gesang also zu verstehen:

G	in dem harten	*ut*	*G*	in dem wei-	*re*
A	Gesang ist und	*re*	*A*	chen Gesang	*mi*
B	bleibt allzeit	*mi*	*B*	ist und bleibt	*fa*
C	sowel im auf-	*fa*	*C*	allzeit ohne Ver-	*sol*
D	als absteigen	*sol*	*D*	änderung sowol	*la*
E	ohnveränder-	*la*	*E*	im auf- als ab-	*si*
F	lich	*si*	*F*	steigen	*ut*

Beide also, der harte wie der weiche Gesang, gehen von *G* als *Tonica* aus und unterscheiden sich in nichts von einander, als daß im ersteren *B-mi*, im letzteren *B-fa* steht, d. h. bei Moll war ein ♭ vorgezeichnet und die Terz in Folge dessen klein, während *Dur* kein ♭ und deshalb eine große Terz hat. Moll war eben nichts als eine *G*-Durtonart mit einem vorgesetzten ♭. Wozu also diese Unterscheidung, wenn es nicht anders auf die Gewinnung eines unabhängigen Vorzeichens ♭ ankam, d. h. eines ♭, welches man beliebig jedem Kirchentone vorsetzen konnte?

Durch dieses Verfahren gewann man aus *Dorisch* die einzige Tonart unter den 8 alten Kirchentönen, welche der modernen Auffassung der *Moll*-Tonart voll und ganz entspricht, nämlich *D-moll*, und in der That sahen wir, daß gerade diese die gewöhnliche Tonart des älteren *Gaultier* war. Daneben gebrauchte er noch, wenngleich seltener, *A-moll*, welches als Äolisch ebenfalls erst im 16. Jahrhundert aufgekommen war. Mit jener ersten aller modernen Molltonarten, *D-moll*, vereinigte sich denn auch die Stimmung im *D-moll*-Akkorde, und diese nannte man in Deutschland — *B-moll*. Natürlich, denn es war die einzige für die weltliche Instrumentalmusik brauchbare

[1] Resp. sein Übersetzer, S. 7 f.

Tonart unter sämmtlichen 8 alten Tonarten, diese war ein *molle* und hatte, übertragen in Notenschrift, ein ♭ als Vorzeichnung.

Halten wir hiermit die Angabe Marpurg's[1]) zusammen: »Der harte *(modus)* ist der von *Glarean* sogenannte ionische, und der weiche der äolische. Die Reduktion der zwölf Tonarten auf diese zwo haben wir der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar einem Tonmeister in Frankreich zu danken, deßen Nahmen ich vor langer Zeit in einem Buche, worauf ich mich nicht mehr besinne, gelesen habe. Ich habe zu der Zeit keine Acht auf die so merkwürdige Veränderung gehabt, die den Grund zu einer ganz neuen Art von Melodie gewissermaßen gelegt hat. Vielleicht weiß oder entdecket jemand anders den Nahmen dieses geschickten Tonkünstlers. Er verdient in der Geschichte der Tonkunst einen vorzüglichen Platz.« Hiernach müssen wir fast glauben, daß dieser französische Komponist um die Mitte des 17. Jahrhunderts einige Fühlung mit *Denis Gaultier* hatte; denn letzterer hatte bereits die Reduktion der Kirchentöne auf *Dur* und *Moll* im modernen Sinne vorgenommen, während sich sein Vetter sogar nur mit der Molltonart begnügte.

Soviel also steht fest, daß an eine innere Übereinstimmung der Stücke des Hamiltoncodex mit dem Wesen der Kirchentöne *Dorisch*, *Phrygisch*, *Lydisch* u. s. w. von vornherein nicht zu denken ist, und daß diese Namengebung zum Theil nur ein geistreiches Spiel mit Reminiscenzen ist. In diesem Sinne muß wohl auch die Unterschrift unter dem Bilde des *Jacobus Gouterus*, welches wir oben besprochen haben, aufgefaßt werden. Aber die Gruppirung der Stücke nach Tonarten scheint dennoch nicht völlig außer Zusammenhang mit den Kirchentönen zu stehen. Wir haben bereits oben gesagt, daß man nicht mehr daran dachte, die Reihenfolge der Intervalle der alten Tonarten festzuhalten, sondern sich nur an die Finaltöne anklammerte, um die Tonarten noch mit den alten Namen belegen zu können. Auf diesen Finaltönen der Kirchentonarten ruhte dann eine moderne *Dur*- oder *Moll*-Tonart. So sehen wir es im Hamiltoncodex bei *Lydisch* (fälschlich *Mixolydisch* genannt, s. o.) = *F-dur*, *Mixolydisch* (fälschlich *Äolisch* genannt) = *G-moll* und *Äolisch* (fälschlich *Ionisch* genannt) = *A-moll*. Ein Unterschied zwischen authentisch und plagal wird dabei, wie gesagt, nicht gemacht.

Es war aber nicht jeder Finalton der Kirchentöne für die Laute als Ausgangspunkt einer Tonart verwendbar. So war *Ionisch* als *C-dur* seiner schweren Spielart halber nicht gut zu brauchen,

[1] Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der Musik, 1759, S. 138.

oft erheblich von einander ab, aber eine wird von verschiedenen Schriftstellern übereinstimmend wiedergegeben und nach dieser werden wir uns im folgenden richten[1]). Danach bildet jeder Plagalton zu seinem authentischen einen Gegensatz. Ist *Dorisch* ruhigheiter, so ist im Gegentheil *Unter-Dorisch* wehmüthig. Ist *Phrygisch* herbe, strenge und barsch, so ist die plagale Tonart dazu schmeichlerisch und liebkosend. *Lydisch* war rauh, *Hypolydisch* sanft; *Mixolydisch* heftig, aufbrausend und zornig, *Hypomixolydisch* dagegen besänftigend. *Äolisch* wird bezeichnet als reizend, lieblich und süß, *Hypoäolisch* aber als trauererweckend und finster; und schließlich wird dem *Ionischen* der Charakter des Freudvollen beigelegt, während sein Plagalton *Hypoionisch* leidvoll sein soll.

Man verfolge nun einmal den Gedankengang der Darstellungen auf den Titelbildern des *Codex Hamilton*. Der *Mode dorien* zeigt eine orgelspielende Frau von edlem, ehrbarem Aussehen. Sie ist umgeben von Musikinstrumenten aller Art und erinnert in ihrer Haltung an die heilige *Caecilia* von *Carlo Dolce* (lebte 1616—1686). Alles an ihr und um sie athmet Ruhe und Ehrbarkeit, und man muß an die Beschreibung des *dorischen* Tones von *Johannes Bona* denken, in welcher diese Tonart ein Führer zum tugendhaften Lebenswandel genannt wird. — Auf dem zweiten Bilde, dem Titelblatte zum *Mode sousdorien* hingegen geht es recht hübsch fröhlich und laut zu. Rechts und links von der Laute an einem Podium stehen Musikinstrumente aller Art. Ein Amor spielt eifrig auf einer *Basse de Viole*, und eine *Viola da braccio*-spielende Psyche schaut schmachtend nach ihm hinüber. Die Grundstimmung des Bildes ist laute Fröhlichkeit, die sich in den Schranken des Wohlanständigen hält.

Viel stürmischer und erregter geht es auf dem nächsten Bilde des *Phrygischen* her. Auf dem Postament bläst ein Genius die Kriegstrommete, die Bänder wehen und flattern im Winde. Beflügelte Knaben eilen zum Kampfe. »Krieg« scheint man zu rufen. — Das Gegentheil aber sagt uns das Titelbild der plagalen Tonart. Der Knabe auf dem Postament ist zum friedlichen Lyraspieler geworden. Der kleine Krieger kehrt siegreich aus dem Kampfe zurück. Er schaut überrascht nach dem Mädchen, das ihm Willkommen zurufen will, aber beschämt zu Boden blickt. Das Schwert entfällt der Hand des Kriegers, da ihn die Liebe übermannt.

---

[1] Vgl. *Bellermann*, Der Contrapunkt. Zweite Auflage. Berlin, Springer 1877. S. 74 f. *Adam de Fulda* (1490) bei *Gerbert*, *Scriptores* III, 356 f. hat eine etwas abweichende Erklärung. Vgl. auch *Joan. Aegidii Zamorensis Ars musica*, *Gerbert*, *Scr.* II, 387. *Cardinal Bona*, *De divina psalmodia* 1653, cap. VII.

Die *lydische* Gruppe scheint dem »Leidvoll und Freudvoll«, dem »Himmelhochjauchzen und zu Tode betrübt« gewidmet zu sein. Das eine Bild zeugt vom Abscheiden geliebter Menschen. Auf zwei Aschenkrügen stehen die Büsten eines Ehepaares, Käuzchen und Todtenkopf weisen unnachsichtlich auf den Tod hin. Ein Genius sitzt weinend am Fuße der Vasen, eine noch brennende Fackel in seiner Hand wird bald erlöschen. Der dumpfe Ton einer bedeckten Pauke, welche ein andrer Genius schlägt, vervollständigt das trübe Stimmungsbild. — Wie anders wirkt dies Bildniß auf mich ein: Ein sich schnäbelndes Taubenpaar und die Statuen von *Venus*, der Göttin der Liebe, und der keuschen Göttin *Diana*, welche die jüngsten Mütter am meisten liebt, weisen auf junge Liebe hin. Die holde Zeit des ersten Miteinanderlebens in den Flitterwochen ist es, welche das Bild verherrlicht.

Leider haben wir von der *mixolydischen* Gruppe nur das erste Bild. Es scheint das ruhige Glück junger Eltern veranschaulichen zu sollen. Nach der zärtlichen Gemüthsstimmung, welche dasselbe darstellt, zu schließen, müßte in dem Pendant der Rückschlag davon, die Rauhheit des Schicksals vielleicht, zur Geltung kommen.

Der *äolische* und sein plagaler Ton zeigen keinen so hervorstechenden Gegensatz. Das erste Bild macht den wohlthuenden Eindruck des glücklichsten häuslichen Friedens, familiärer Zufriedenheit. Zwei reichgekleidete, vornehme Frauen musiciren mit einander, und wie die Alten, so machen es auch die Jungen, ein Genienpaar auf einem Kissen vor dem Tische. Das andre Bild stellt eine Gruppe andächtig und begeistert musicirender Genien dar, singend und spielend im Chor. Das Motiv der Gegenüberstellung läßt sich in den Momenten des Musicirens im häuslichen Kreise und des öffentlichen Konzertirens finden.

Aber einen höchst effektvollen Kontrast bieten die beiden nächsten Pendants dar. Das Titelbild des *ionischen* Tones führt uns einen Hochzeitsreihen vor. Im Festsaale tanzt ein Genienpaar. Der Knabe, nackt mit hellbrennender Fackel, zieht das Mädchen nach sich, das ihm willig folgt. Sie ist bräutlich gekleidet. Der Schleier und die voll hervortretende Büste weisen noch stärker auf ihren Charakter als Braut hin. Links und rechts jubeln ihnen die Geigentöne der Genien mit Schmetterlingsflügeln zu. Polterabend heißt die Devise. Aber das letzte Bild ruft: Tanz und Lied sind aus! der Festsaal steht verödet mit seinem Springbrunnen, und die Laute ist in ihrem Futteral fest verkettelt. Herum aber stehen die Genien und schauen wie höhnend auf die Laute, indem sie triumphirend einen Siegesmarsch mit Geigen und Trompeten aufspielen.

Man achte nun genau darauf, welche Rolle dabei die Laute

spielt, die auf fast allen Bildern des ganzen Werkes einen so hervorragenden Platz einnimmt, daß man den Bildercyklus mit vollem Rechte eine Apotheose der Laute nennen kann. Als Buchspangen sind zwei Leiern Apolls verwendet. Das erste Bild zeigt *le Luth triomphant* auf einem hohen Postamente in der Mitte, mit Lorbeer-, Myrthen- und Olivenkranz und dem Verslein: *Arbitre de l'amour, de la paix, de la guerre.* Auf dem zweiten Bilde sieht man Apollo mit der Leier, auf dem dritten die Himmelskönigin mit einer Laute. Auf den Titelbildern zu den einzelnen Gruppen der Lautenstücke sehen wir die Laute mit dem Tabulaturbuche die verschiedensten Stellungen einnehmen. Sie nimmt fast wie ein lebendes Wesen Theil an allem, was auf dem Bilde um sie herum vorgeht. Sie stützt sich auf einen Todtenkopf im achten Bilde, und auf dem zehnten Blatte, das dem Glücke junger Eltern Ausdruck verleiht, ruhen gar Laute und Buch wie ein Zwillingspärchen auf seidenen Kissen. Im dreizehnten Bilde liegt die Laute betrübt auf dem Bauche und das Buch daneben. Freilich, wo alles zum Polterabend jubelt und tanzt, da hat man für das sonst verhätschelte Günstlingsinstrument wenig Aufmerksamkeit übrig, da spielen die Geigen, Flöten und Trompeten die erste Rolle. Im letzten Bilde endlich ist die Laute ganz depossedirt. Man hat sie eingepackt, das Buch liegt auch dabei, man braucht sie beide nicht mehr, denn der Herr hat jetzt einen andern Günstling.

Eine geistreichere Verwendung und einheitlichere Verwebung aller einschläglichen Motive ist wohl selten in der Malerei erreicht worden. In diesen Bildern ist mit das Höchste geleistet, was jemals die allegorische Darstellung vollbracht hat: der Vicestatthalter von *Clermont*, *Denis Gaultier*, der »Schiedsrichter der Liebe, des Friedens und des Krieges«, der die drei Kränze von Lorbeer, Myrthe und Olive auf seinem Haupte vereinigt (vgl. Bild 1), der Liebling Apollos und der Minerva (Bild 2), der in der Kunst des Lautenspiels gleich bewandert ist, wie in der des Gesanges und der Beredtsamkeit (Bild 3), wird mit seiner geliebten Laute identificirt, die ebenso siegreich über Liebe, Krieg und Frieden herrscht wie ihr Gebieter. Dessen Lieblingsinstrument hat ja alles mit erlebt, was mit ihm und in ihm vorgegangen ist, sie war die treueste Freundin seines Lebens. Sie hat es mit angesehen, wie der Knabe in seinem musikliebenden Vaterhause aufwuchs in Ehrbarkeit (Bild 4), die eine laute Fröhlichkeit nicht ausschloß (Bild 5). Sie war dabei, als er in den Krieg ziehen mußte (Bild 6) und als den heimkehrenden Sieger die Macht der Liebe in ihre Rosenketten fesselte (Bild 7). Sie mußte es mit erleben, wie der Gebieter an den Aschenkrügen der lieben

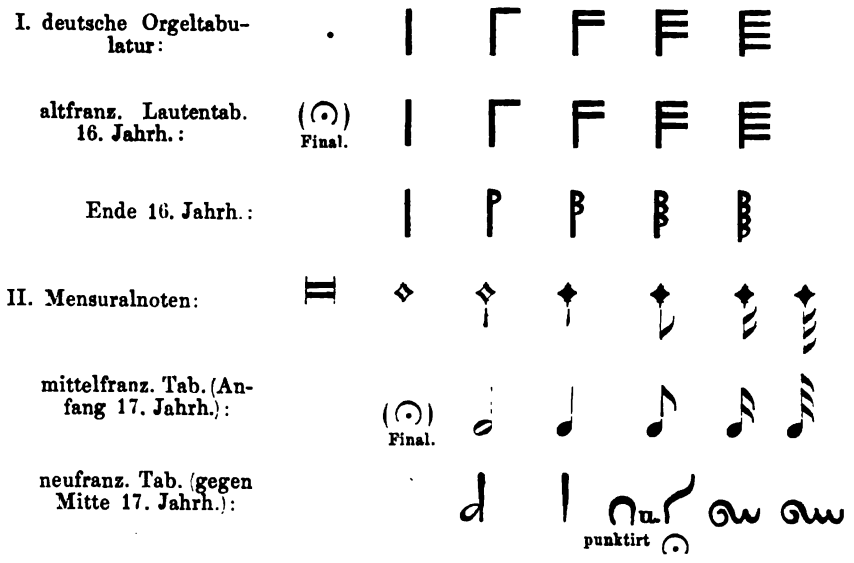
Eltern weinte (Bild 8), nahm aber auch Theil an dem Glücke des Herrn, welche ihm die traute Vereinigung mit seiner Holden und die Vaterfreuden bereiteten (Bild 9 und 10). Sein Weib starb (Bild fehlt. Vgl. *Le tombeau de Mademoiselle Gaultier*) und die sorgsame Liebe theurer Anverwandten (Bild 11) wie die eifrige Pflege der Musik und die Töne seiner treuen Laute mußten ihm über den erlittenen Verlust hinweghelfen (Bild 12), bis die Stelle an seiner Seite von neuem besetzt werden sollte. Nun tanzt man den Hochzeitsreihen (Bild 13). Die arme Laute muß zurückstehen, sie wird vernachlässigt und bald muß sie ganz verstummen, denn eine neue Herrin hat ihr den Ehrenplatz am Herzen ihres Gebieters entrissen (Bild 14).

Das ist's, was die Bilder dem Brautpaare sagen, eindringlicher als mit Worten, ein Glückwunsch von geradezu ergreifender Innigkeit und von einer Poesie, die ihresgleichen sucht. Daß sich die Bilder an Thatsachen anlehnen, beweist die augenscheinlich beabsichtigte Ähnlichkeit einzelner wiederkehrender Gesichter, die mir namentlich bei dem Frauenkopf auf den Bildern des *Äolischen* und des *Lydischen* ganz unverkennbar scheint. Und nun beobachte man, welch geistreiche Parallele durch die Anordnung der einzelnen Gruppen der Lautenstücke nach der damals herrschenden, etwas phantastischen Auffassung von dem Charakter der Tonarten zu dem historischen Gedankengange der bildlichen Darstellungen gezogen wird. Man wird erstaunen, nicht nur die »Gemüthstonarten« charakterisirt, sondern auch das Prinzip der Gegensätzlichkeit der plagalen zu den authentischen Tonarten fast bis in's kleinste hinein festgehalten zu sehen. Die folgende Tabelle wird den Beweis dazu führen.

Gemüthsstimmung der Kirchentöne.		Darstellung der Bilder.
I. *Dorisch:*	*hilaris* ruhig-heiter	ruhige Fröhlichkeit.
II. *hypo-*	*moesta* wehmüthig	(laute Fröhlichkeit).
III. *Phrygisch:*	*austera* herbe, barsch	Krieg.
IV. *hypo-*	*blanda* schmeichlerisch-liebkosend	Heimkehr vom Kriege. Erwachende Liebe.
V. *Lydisch:*	*aspera* hart, grausam	Klage um Todte.
VI. *hypo-*	*lenis* sanft, zärtlich	Flitterwochen.
VII. *Mixolydisch:*	*indignans* zornig, heftig	(junges Elternglück).
VIII. *hypo-*	*placabilis* besänftigend	(fehlt).
IX. *Äolisch:*	*suavis* lieblich, reizend	Häusliches Musiciren.
X. *hypo-*	*tristis* traurig, finster	(öffentliches Konzertiren).
XI. *Ionisch:*	*iucunda* freudvoll	Hochzeit.
XII. *hypo-*	*flebilis* leidvoll	Kehraus. Verhöhnung der Laute.

Wir kommen nunmehr zu den Beizeichen der Tabulatur in *Denis Gaultier's* Stücken. Wie die Stimmung der Laute, ihr Mechanis-

mus und der Kern ihrer Tabulatur den einschneidendsten Änderungen und einer fortschreitenden Erweiterung im Anfange des 17. Jahrhunderts unterworfen wurde, so auch die Beizeichen der Tabulatur. Zuerst wurden die Mensurzeichen einer ganz prinzipiellen Umgestaltung unterzogen. Schon Ende des 16. Jahrhunderts hatte man das Streben, die in der That nicht nur unschönen, sondern auch unhandlichen Signa in ihrer äußeren Form den Mensuralnoten anzunähern, indem man die Häkchen abrundete (vgl. dazu die Tabelle unten). Im Anfang des 17. Jahrhunderts aber ließ man die alte Form der Signa ganz fallen und setzte überhaupt die entsprechenden Werthzeichen der Mensuralnotation mit Notenköpfen an ihre Stelle. Die neufranzösische Tabulatur ging sogar noch weiter und ließ die Notenköpfe fort, so daß nur noch die Schwänze derselben blieben. Die folgende Tabelle wird das Gesagte erläutern:



Die letztaufgeführte Reihe der Formen ist diejenige, welche die Pariser Lautenschule ganz ausnahmslos anwendet. Diese Tabelle führt uns einen höchst interessanten Entwickelungsprozeß vor, der zugleich die Gründe durchblicken läßt, welche die Annahme der Mensuralzeichen erklären. Es fällt sofort in die Augen, daß die Zeichen für die längsten Notenwerthe progressiv abnehmen, dagegen die der kleineren Notenwerthe an Anzahl wachsen. Die Tabelle verschiebt sich nach rechts. Ähnlich war es in der Notenmusik des 17. Jahrhunderts. In der

Übersetzung der *Ars cantandi* des *Carissimi*[1]) heißt es: »dise beyde Sorten der Noten aber (nämlich *Maxima* und *Longa*), weilen sie unserer Zeit gar nicht mehr, oder gar selten in Gebrauch seyn, kan man wol vorüber passiren lassen, und weiter die Lernende damit verschonen.« Für diesen Verlust tritt aber als Zuwachs an kleineren Notenwerthen das *Biscroma* ein (*Croma*, *Semicroma*), welches sich freilich das Bürgerrecht noch nicht erworben hat, denn *Carissimi* sagt: »weilen aber solche, wegen ihrer Geschwindigkeit, in den Singstimmen schier niemals, wie auch in den Instrumentalstimmen selten gesehen werden, wird vor unnöthig erachtet u. s. w.« Ganz ähnlich war es in der Lautenmusik. Auf die Anwendung des zweitaktigen Punktes der deutschen Orgeltabulatur (*Brevis*) hat die Lautentabulatur von vornherein überhaupt verzichtet. Sogar der Strich, der seinem Werthe nach der *Semibrevis* entspricht und einen ganzen Takt bedeutet, wird schon im 16. Jahrhundert immer seltener, dafür aber die kleineren Notenwerthe, namentlich das Sechzehntelzeichen (= *Semifusa*) immer häufiger. Indessen die Leichtigkeit der Schreibweise, die Handlichkeit der Zeichen, stand dazu gerade im umgekehrten Verhältniß, denn die Signa für die selten angewendeten längeren Zeitwerthe waren die einfacheren, die der kürzeren gebräuchlicheren Zeitwerthe aber die komplizirteren. Es war also natürlich, daß man dieses Mißverhältniß auszugleichen suchte und sich nach Mensurzeichen umsah, die dem Gebrauche angemessener und bequemer waren, ohne dabei doch gänzlich aus dem Rahmen des Gewohnten zu treten.

Wie nun von jeher die Lautenliteratur das Streben gehabt hat, die kleineren Musikformen, namentlich Lieder und Tänze zu sammeln, ja zum Theil sogar direkt auf diese angewiesen war, so wurde es immer mehr Sitte, die Melodien der Lieder, zu welchen die Laute begleitete, in Mensuralnoten mit dem dazugehörigen Texte über den Lautenpart zu schreiben. Dieser Gebrauch kam dem Streben nach einer neuen Mensurbezeichnung auf halbem Wege entgegen. Man nahm die Zeitwerthzeichen der Singnoten auch in den Lautenpart auf und erreichte damit zu gleicher Zeit, daß nun der Lautenspieler, der ja meist auch die Musiknoten sang, eine einheitliche Mensuration vor sich hatte. Mit diesen Noten konnte man denn auch weit bequemer als früher die immer häufiger werdenden kleineren Zeitwerthe notiren. Das Zeichen ⊙ welches in der italienischen Ta-

[1] A. a. O. S. 11.

bulatur im Anfange des 17. Jahrhunderts noch als Zeichen des ganzen Taktes d. h. also an Stelle eines Striches | stand, wurde nunmehr das Zeichen der Schlußnote *(Final)* oder der *Pausa generalis*, und es fiel in der neufranzösischen Tabulatur fast ganz weg, um eine Kollision mit dem punktirten Achtelzeichen ⊙ = zu vermeiden.

Die Taktzeichen vorzuschreiben wurde gewöhnlich unterlassen, denn die nur selten fehlende Überschrift *Allemande, Courante, Gigue* u. s. w. bezeichnete den Takt zur Genüge, und selbst wo dieselbe fehlte, machte der Taktstrich, der in allen Lautentabulaturen aller Zeiten durchgehends Verwendung fand, im Verein mit den Mensurzeichen die Erkennung des Taktes leicht genug, so daß man der Taktvorzeichen entrathen konnte. Wo man sie dennoch anzeigen wollte, bediente man sich meist der durchstrichenen Formen, also im *Tempus imperfectum diminutum* ₵; und im *perfectum*: 3̶ oder auch 3̶/3. Der Unterschied zwischen der durchstrichenen Form ₵, 3̶ und ihrer undurchstrichenen Form C, 3 scheint nicht sehr groß gewesen zu sein. Natürlich zeigte die erstere eine schnellere Bewegung an, gerade so wie in der Vokalmusik; aber auch in dieser fängt der Unterschied zwischen beiden Formen des *tempus* zu derselben Zeit an, sich aufzulösen, wie man aus der *Ars cantandi* des *Carissimi* ersehen kann[1]). *Mersenne* giebt übrigens als Zeitwerth eines halben Taktzeichens ⌐ oder ♩ die Dauer eines Herzschlages (oder $^1/_{120}$ Minute) an.

Die Mensurzeichen gelten bekanntlich für alle senkrecht unter ihnen stehenden Buchstaben auf den Linien. Diese einzelnen Buchstabennoten haben also allesammt, so viel ihrer auch unter einander stehen mögen, der Schrift nach einen und denselben Zeitwerth. Dadurch wird freilich eine polyrhythmische Schreibweise unmöglich gemacht. Doch ist es oft genug unerläßlich, eine einzelne Note länger auszuhalten als die anderen, welche gleichzeitig mit ihr angeschlagen werden. In diesem Falle setzt man einen schrägen Querstrich hinter die Note, *tenuë* genannt, welcher anzeigt, daß der betreffende Ton solange nachklingen soll, als der Strich reicht. Die altfranzösische Lautentabulatur verwendet den Dehnungsstrich fast ausschließlich nur im Baß. Die spätere Lautentabulatur des 17. Jahrhunderts jedoch setzt ihn auch in einer der Mittelstimmen; in

[1] S. 157.

der Oberstimme kommt er nur wenig in Gebrauch. Diese Dehnungsstriche ersetzen somit in den dringendsten Fällen die den Buchstaben völlig mangelnde Mensur. Aber auch da, wo diese *tenuës* fehlen, durfte man die Finger nicht ohne Noth zu schnell aufheben, sondern mußte sie solange auf den Saiten ruhen lassen, d. h. solange alle Töne aushalten, als es nur irgend angehen wollte. *Mersenne* schreibt das ausdrücklich vor[1]: *et quand mesmes il n'y en auroit point de marquées, il ne faut pas laisser de tenir les doigts sur les chordes le plus longtemps que l'on pourra. Plusieurs les marquent seulement aux Basses, mais il est aussi necessaire d'en user aux autres parties, et specialement où l'on desirera qu'elles soient observées.* Sollte aber im Gegentheil ein Ton schnell gedämpft werden (*étouffement*), so zeigte man dies durch ein Kreuzchen an.

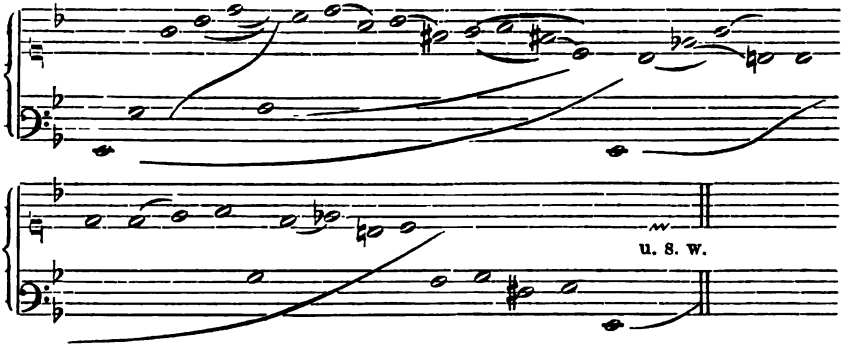
Außer dem Querstriche wendet man später auch den Bogen an, und zwar wird letzterer in der neufranzösischen Tabulatur weit häufiger als der Strich gebraucht. Der Bogen bezeichnete ursprünglich den Schleifer, eine Spielmanier, die durchaus dem heutigen Begriffe des *legato* entspricht. Dieser Binde- oder Legatobogen stand nur unter zwei oder mehreren Buchstaben derselben Linie und bedeutete, daß man die Saite nur einmal, nämlich bei dem ersten Buchstaben der Gruppe, anschlagen, die anderen Töne aber dadurch hervorbringen sollte, daß man die Finger der linken Hand auf die folgenden angegebenen Bünde fallen ließ. Der Bogen hatte also in der neufranzösischen Lautenmusik zweierlei Bedeutung: erstens war er ein Bindebogen, bezeichnete die Bindung zweier oder mehrerer in diatonischer Folge auf- oder absteigender Töne und faßte nur Noten derselben Linie zusammen (*Legato*, in der späteren deutschen Periode der französischen Lautenmusik im 18. Jahrhundert Einfallen und Abziehen genannt); zweitens bedeutete er das Aushalten eines Tones, war also ein Haltebogen und im Gebrauch unserem Synkopenbogen ungefähr gleich. Daß der Bogen erst am Anfange des 17. Jahrhunderts in die Notenschrift eindrang, während ihn die Lautenmusik schon spätestens seit Mitte des 16. Jahrhunderts besaß, beweist die Stelle aus *Praetorius*[2]: *Ego cum Lippio, Haslero et aliis in hac sum opinione, omnes ligaturas intricatas esse semovendas . . . . et illarum loco hanc virgulam* ◡ *usurpandam esse. Ideoque non tantum in Minimis et Fusis, sed etiam in Brevibus et Semibrevibus, quod tam a nostratibus quam Italis jam factum video, virgulam illam loco ligaturae apposui.* Der Haltebogen

[1] *Traité des Instrumens* S. 84 f. unter XIII.

[2] *Syntagma musicum* III, S. 29. *Leo Hasler*, auf den sich hier *Praetorius* beruft, ist einer derjenigen Komponisten, dem man in der deutschen Lautenmusik mit am häufigsten begegnet.

(*tenuë*) ging also auch in die Musik, namentlich aber in die Klaviermusik über. Der Gebrauch des Haltebogens in ganz demselben Sinne, als in der Lautenmusik, zeigt sich hier vor allem in den Präludien *Louis Couperin's*, des Zeitgenossen *Chambonnières'* (geb. um 1630, gest. 1665). Diese Präludien, 14 an der Zahl, befinden sich in einem wahrscheinlich eigenhändigen Manuskripte *Couperin's*[1]), geschrieben um 1656, und deuten die Harmonien und die Stimmführung einzig und allein durch das Mittel solcher Bögen an, sind also ihrer Schreibweise, ja sogar auch ihrem Charakter nach durchaus nichts anderes als die Präludien, welche man in jener Zeit für die Laute in ganz bedeutender Anzahl schrieb. Zum Beweis der engen Verwandtschaft dieser Klavierpräludien mit den Präludien der Lautenmusik setze ich hier eine ganz kleine Probe aus jener Handschrift her, aus welcher bisher nur 19 Stücke, aber darunter keines von den Präludien, in *Farrenc's Tresor des pianistes*[2]) abgedruckt sind. Es wäre wünschenswerth, wenn die ganze nicht nur für die Geschichte der Klaviermusik hochwichtige, sondern auch an sich sehr schöne, wahre Perlen enthaltende Sammlung weiteren Kreisen zugänglich gemacht würde. Bei dieser Probe ist also wohl zu beachten, daß die Bögen nicht das Legatospiel, sondern das Aushalten der Töne bezeichnen.

Prelude de Mr Couperin. fol. 6.



Dennoch mußte man wohl auch in jener Zeit schon etwas mehr Klangfülle wünschen, und um für den immerhin flüchtigen Ton der Laute einen Ersatz zu haben, führte man in der ersten Hälfte des

[1] Nationalbibl. Paris Vm. 2115, Reserve. Wir haben es schon oben erwähnt.
[2] 20. Lieferung unter *Divers Auteurs du XVII Siècle.*

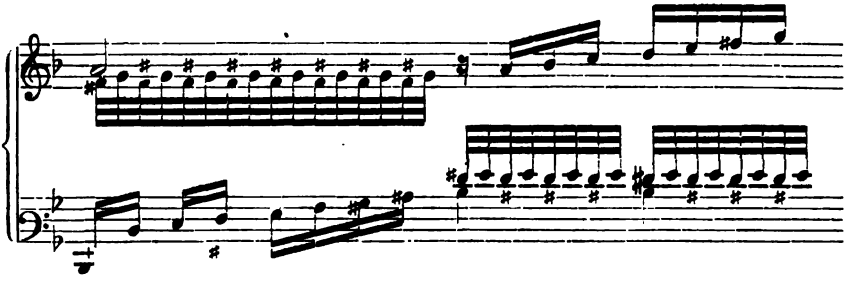
17. Jahrhunderts die sogenannten *Tremblements* ein, dazu bestimmt, die Melodie flüssiger und zierlicher, die Harmonie fülliger zu machen. Die ursprünglichste und einfachste dieser Verzierungsfiguren war der Triller, nach dessen Namen (*tremblement*) man alle anderen, später hinzutretenden nannte. Die Einführung oder wenigstens die Ausbildung dieser rasch in Aufnahme kommenden Spielmanieren wird den Gaultiers zugeschrieben. Aber es ist keineswegs unmöglich, daß England als die Heimath und die englische Harpsichordmusik als Mutter dieser Mode anzusehen ist. Wenigstens erscheinen die Triller in den Klavierstücken der englischen Virginalkomponisten zu Ende des 16. u. Anfang des 17. Jahrh., *William Byrd*, Dr. *John Bull*, *Orlando Gibbons* u. a. in solch reicher Fülle, daß kaum ein Takt ohne einen derartigen Schmuck vorkommt. In der *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke* etc., einer Sammlung von Virginalkompositionen, die 1611 in London gedruckt erschien und die ein halbes Jahrhundert hindurch das in England fast allein benutzte Lehrbuch für *Virginal* blieb, verwendete man nur kleine schräge Querstriche // und ≠ zur Bezeichnung dieser Triller, eine höchst primitive, sogar ungeschickte, aber wahrscheinlich sehr alte Bezeichnungsmethode, die in *Henry Purcell's* auch nicht gerade sehr geschmackvollen Agrementzeichen bis in's Ende des 17. Jahrhunderts fortlebte.

Es zeigt sich nun nirgends eine Spur davon, daß die englische Harpsichordmusik dieser Zeit auf dem Kontinente im 17. Jahrhundert bekannt geworden wäre. Die Parthenia wurde trotz ihres außerordentlichen Erfolges in England nicht einmal von den nachdrucklüsternen Niederländern einer buchhändlerischen Beachtung gewürdigt. So erscheint denn ein direkter Einfluß dieser englischen Kompositionen auf die gleichzeitige und spätere Klaviermusik des Kontinentes ausgeschlossen. Und trotzdem sehen wir, ein halbes Jahrhundert nachdem diese Mode in England zu grassiren angefangen hatte, dieselbe auch in der kontinentalen Klaviermusik auftreten und eine solche Bedeutung gewinnen, daß sie auch die Vokalmusik ergriff und ein Jahrhundert lang den musikalischen Geschmack Europa's beherrschte.

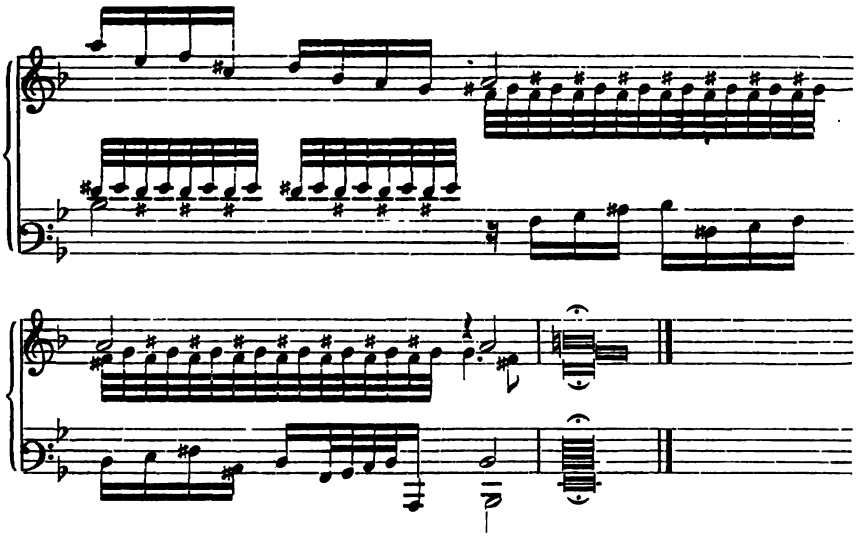
Nun wissen wir, daß die französischen Lautenisten schon seit langem einen sehr intimen Verkehr mit England unterhielten. Darauf weist schon der Umstand hin, daß die berühmte *Instruction de partir toute musique des huit divers tones et tablature de Luth* von *Adrien le Roy* 1574 auch in englischer Übersetzung erschien. Ferner wurden umgekehrt die Lautenkompositionen des Engländers *Vallentin Bacfarc* 1564 in Paris gedruckt. Auch finden wir manchen französischen Lautenschläger in England ansässig, z. B. war *Jehan Ballard* (viel-

leicht ein Verwandter von dem bekannten *Robert Ballard*, dem Begründer der kgl. französischen Hofmusikaliendruckerei zu Paris, dem Schwager und Kompagnon des Lautenisten *Adrien le Roy*) königl. englischer Hoflautenist, und in derselben Stellung sahen wir den Franzosen *Gaultier le vieux*. Dessen Vetter *Denis Gaultier* war es nun, welcher die englische Mode des Trillers in die französische Lautenmusik einführte. Die Pariser Lautenschule, welche dieser wahrscheinlich bereits vorher begründet hatte, an welcher sich *Jacques* seit 1647/48 betheiligte, und deren Hauptvertreter außer diesen beiden Meistern vor allen *Mouton* und *Gallot* waren, brachte dann die Mode der *Tremblements* in Frankreich so hoch, daß der deutsche Klavierkomponist *Froberger* in den fünfziger Jahren nach Paris kam in der ausgesprochenen Absicht, »die Manier und den Geschmack, welchen *Galot* und *Gaultier*, damals sehr *en vogue*, für die Laute aufgebracht hatten«, für das Klavier sich anzueignen. Der ältere *Gaultier* hatte eben die Mode der *Tremblements* an der Quelle, in England selbst studirt, denn im Vaterlande konnte er sie nicht erlernen, ein neuer Beweis dafür, daß unsere Identificirung des *Jacques Gaultier d'Angleterre* oder *Gauterius* und des *Gaultier le vieux* eine durchaus berechtigte war. Von der Lautenmusik ging dann die Trillermode in die Klaviermusik über und setzte sich zuerst in Frankreich fest, von wo aus sie sich weiter verbreitete.

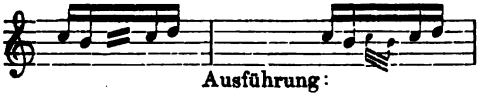
Froberger wußte die *Tremblements*, die er dem Spiele der französischen Lautenschläger abgelauscht hatte, nicht besser in der Schrift wiederzugeben, als daß er sie auf das Allerumständlichste Note für Note aufzeichnete, und so nehmen sich denn Stellen wie die folgende, die ich einer *Toccata Froberger's* in der oben erwähnten *Couperin*-Handschrift[1]) entnehme, recht unbeholfen aus.



[1] Fol. 1 des II. Theiles.



Das Unpraktische dieser Schreibart gegenüber der der Lautentabulatur mit ihren abkürzenden Zeichen konnte natürlich *Froberger* nicht verhohlen bleiben. Die kleinen Querstrichelchen der englischen Virginalkomponisten kannte aber *Froberger* höchstwahrscheinlich noch nicht, denn er kam erst später nach England; obgleich keineswegs ausgeschlossen ist, daß diese Bezeichnung der *Tremblements* erst von dem Kontinente aus nach England gekommen ist. Wenigstens stößt man in der alten Orgeltabulatur öfter auf dieses Zeichen: ||, welches offenbar den englischen Pincézeichen // ähnlich ist und die *cadence* (im alten Sinne) andeuten soll. Auch hat vielleicht die Art und Weise *Kuhnau's* (1695), das *Pincé* mit zwei schrägaufsteigenden Querstrichen zu bezeichnen, hiermit etwas zu thun:



Noch bequemer hätte es *Froberger* gehabt, wenn er einfach das Zeichen der Lautenspieler selbst angewendet hätte. Daß er es dennoch für nöthig hielt, diese Figuren völlig auszuschreiben, beweist, daß die *Tremblements* in der Klaviermusik des Kontinentes noch neu und unbekannt waren. Er mußte eben deutlich reden, wenn er verstanden werden wollte.

Was waren nun diese *Tremblements?* Die Engländer geben eben-

sowenig eine Erklärung als die französischen Lautenspieler, und selbst die Erklärung *Mersenne's* läßt noch einiges zu wünschen übrig.

»Obgleich die verflossenen Jahrhunderte, so sagt *Mersenne* in seinem Kapitel von den *tremblemens*[1]), in allen Zweigen der Künste und Wissenschaften hochbedeutende Männer hervorgebracht haben, besonders aber in der Lautenmusik, kann man nichtsdestoweniger behaupten, daß beide (Künste und Wissenschaften) sich je länger je mehr vervollkommnen. Das ist leicht an dem Gebrauche der Triller (*tremblemens*) zu erweisen, welcher erst jetzt ein so häufiger geworden ist. Daher kommt es denn auch, daß das Spiel unserer Vorfahren nicht die Reize und die Anmuth hatte, welche das unsrige in so großer Mannigfaltigkeit verschönen. Da nun die Triller in Ausführung wie in Namen so sehr verschieden sind, so werde ich versuchen, sie zu erklären und sie durch Zeichen, welche ich eigens zu diesem Zwecke erfunden habe, von einander zu unterscheiden; denn Jedermann nennt und bezeichnet sie nach seinem Gutdünken.«

Aber bei jedem einzelnen Zeichen sagt *Mersenne* mit philologischer Genauigkeit, was von ihm ist, und was er aus dem allgemeinen Gebrauche abgeschrieben hat, denn sogleich fährt er fort: »Das Zeichen , nennt man *tremblement* und die meisten bedienen sich gar keines anderen Zeichens zur Angabe aller verschiedenen Arten von *Tremblements*. Deshalb habe ich es nicht verändern wollen, da es Jedermann so vertraut ist, um nicht unnützer Weise eine Neuerung einzuführen. Aber es giebt noch andere *Tremblements*, welche man *accent plaintif*, *martelement*, *verre cassé* und *battement* nennt, wie wir im Verlaufe unsrer Untersuchung sehen werden.« Die beiden *Gaultiers* bedienen sich nur dieses Zeichens für die verschiedenen Arten des *Tremblements*. *Denis Gaultier*, der in seinen gedruckten *Pieces de Luth* dem Vorworte eine knappe Erklärung seiner Zeichen eingefügt hat, sagt nur: *La virgule signifie un tremblement, comme c*, . Auch *Pierre Gaultier* giebt in der Erklärung seiner Zeichen nur eine Andeutung: *Cette autre marque , est un accent, les doids estans sur les touches, tirez le doid qui est sur la lettre en dehors.* So sind wir wieder auf *Mersenne* angewiesen. Er fährt a. a. O. fort: »Was das erste Zeichen , bei offener Saite angeht (also *a* ,), so muß man zur guten Ausführung zweierlei beobachten, nämlich daß man die Spitze desjenigen Fingers der linken Hand, welcher dieses *tremblement* ausführen soll, gut auf die Saite drücke, auf der es zu machen ist, und daß man die Fingerspitze

[1] *Traité des instrumens* Cap. IV. S 79.

nicht eher von der betreffenden Saite aufhebe, als bis man merkt, daß sie von der rechten Hand angeschlagen worden ist. Man könnte nun noch im Zweifel sein, ob man den Finger auf den ersten Bund (*b*) oder den zweiten (*c*) legen soll, wenn dieses *tremblement* auf offener Saite zu machen ist; darum setze ich einen kleinen Strich über das Zeichen so: $\bar{,}$, wenn *b*, und keinen wenn *c* zu greifen ist. Wenn sich dieses *tremblement* bei einem andern Buchstaben als *a* findet, z. B. *d* , , so muß man den ersten Finger der linken Hand auf den Bund *d* legen . . . und das *tremblement* mit dem kleinen Finger auf dem Bunde *f* machen.«

Aus dieser Beschreibung läßt sich ersehen, daß das gewöhnliche *Tremblement* aus drei Noten besteht: man schlägt den vorgeschriebenen Ton an und läßt dann die obere kleine, gewöhnlich aber die obere große Sekunde als Nebenton, ohne nochmals die Saite anzuschlagen, d. h. also im strengsten *Legato*, erklingen, um gleich darauf wieder zum Haupttone zurückzukehren. Dieses *Tremblement* ist eine Art von Pralltriller (*Mordent*): der Hauptton liegt auf der ersten Note, die übrigen folgen schnell im *legato* nach. Aber der Wechsel geschieht nach oben, während der Pralltriller nach unten genommen wird. Auch scheint das *Tremblement* langsamer, nicht so beißend und heftig ausgeführt worden zu sein. Hiermit stimmen die Übertragung des Zeichens der Klavecinisten und die Verwendung der betreffenden Figur bei *Froberger* überein.

Ausführung:

Außerdem aber hatte das Zeichen , noch andere Bedeutungen. *Mersenne* gebraucht es auch zur Bezeichnung des *Verre cassé* und des *Accent plaintif*, indem er aus eigener Machtvollkommenheit einen Punkt dahinter und davor setzt. Vom *Verre cassé* sagt er: »Was das *Verre cassé* betrifft, so füge ich es hier bei, obgleich es jetzt nicht mehr so gebräuchlich ist als früher, — weil es sehr viel Anmuth besitzt, vorausgesetzt daß man es gut ausführt. Einer der Gründe, warum die Modernen es verworfen haben, ist, daß die Alten es fast überall anwendeten. Aber da es ebenso fehlerhaft ist, es gar nicht, wie es zu häufig zu benutzen, muß man im Gebrauche mäßig sein. — Man muß den Finger der linken Hand auf den bezeichneten Bund setzen, und sobald man die Saite mit der rechten Hand angeschlagen hat, muß man mit großer Heftigkeit

die Hand erzittern lassen, nach oben gegen den Kopf der Laute und nach unten hin gegen den Saitenhalter, ohne in irgend einer Weise die Fingerspitze von der Hand aufzuheben. Aber man muß den Daumen vom Hals der Laute loslassen, wenn man dieses *tremblement* ausführt, damit die Bewegung der Hand eine freiere sei.« Das *Verre cassé* ist also nichts anderes als ein *vibrato*, welches bei der Laute der natürlichste Vertreter des Trillers war. Denn ein *tremolo* (*tremblement*) im Sinne der Klaviermusik mit stets erneutem Anschlage der Noten ist auf der Laute nicht möglich.

Drittens wird das Zeichen , zur Andeutung des sogenannten *Accent plaintif* verwendet. Zu diesem giebt *Mersenne* die Erklärung: »Obgleich die Bewegung der Hand kein *Tremblement* auf der Saite ausführt, um diese Verzierung herauszubringen, wollte ich doch nichts destoweniger den Namen, den man ihm allgemein giebt, ungeändert lassen. Ich bezeichne den *Accent* nicht anders als das gewöhnliche *Tremblement*, nur daß ich einen kleinen Punkt vorn hinzufüge, um es von letzterem zu unterscheiden. Man kann es auf *a* (d. h. auf offener Saite) gar nicht ausführen, deshalb muß man es auf *b* (dem ersten Bunde) machen: man muß die offene Saite anschlagen, als ob *a* dastünde, und wenn der Ton der Saite halb verklungen ist, muß man den Finger von oben herab auf den ersten Bund (*b*) fallen lassen, ohne ein *tremblement* zu machen.« Der *Accent plaintif* ist also ein Vorschlag, und zwar wird er, nach *Mersenne's* ferneren Ausführungen zu schließen, häufiger mit der großen als mit der kleinen Sekunde genommen. Aber der Vorschlag ist stets ein aufsteigender.

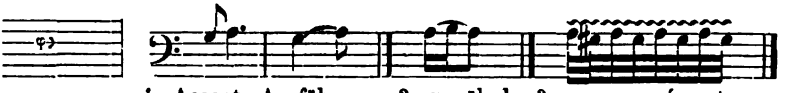
Wir haben daher drei Funktionen des Tremblementszeichens:

1) als *Accent plaintif*, Vorschlag von unten.

2) als *Tremblement* κατ' ἐξοχήν, kurzer Triller, eine Art Pralltriller mit oberer Sekunde.

3) als *Vibrato* (*verre cassé*) entsprechend dem *tremolo*, mit der Hauptnote beginnend,

z. B.

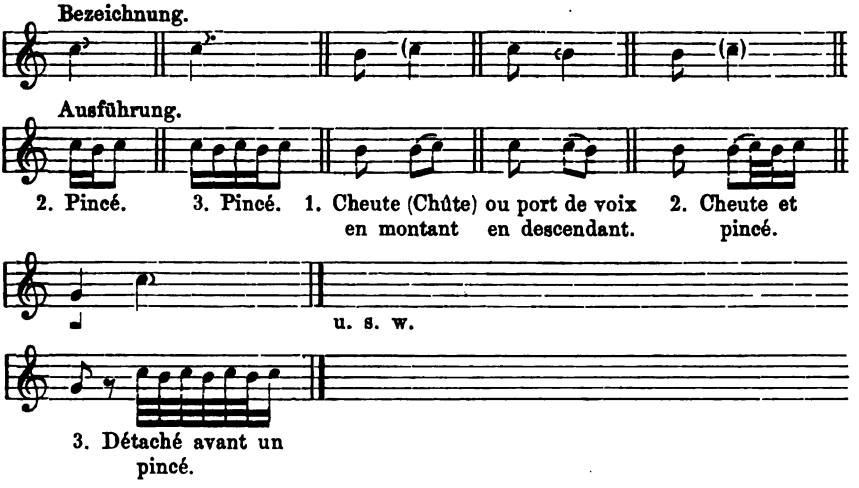


1. Accent plaintif. Ausführung. 2. gewöhnl. Tremblement. 3. verre cassé, entsprechend dem Triller.

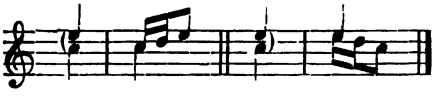
Zu bemerken ist noch, daß das Zeichen in der Stellung vor dem Buchstaben natürlich umgekehrt geschrieben wird, z. B. ʻ*d* wie *Mer-*

senne in seiner schon zwei Jahre vor dem *Traité* 1635 in Paris erschienenen Ausgabe in lateinischer Sprache bemerkt[1]).

Von der Lautentabulatur scheint das Zeichen in die deutsche Orgeltabulatur und die Klaviermusik übergegangen zu sein, und zwar jedenfalls schon ziemlich früh, denn wir finden auch hier dasselbe Häkchen in den drei Funktionen als Vorschlag, Mordent und Triller. Statt jeder längeren Erörterung setze ich einen kleinen Theil der *Marques des agremens et leur signification* aus den *Pièces de Clavecin composées par J. Henry d'Anglebert*, *Paris* 1689, hierher. *Anglebert* gebraucht von allen Klavierkomponisten des 17. Jahrhunderts meines Wissens das Zeichen dieses alten Tremblements am häufigsten.



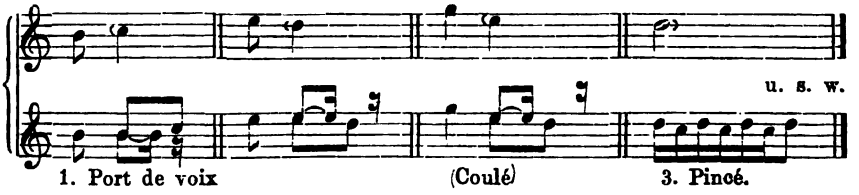
Ja sogar als *Coulé* muß das Zeichen dienen:



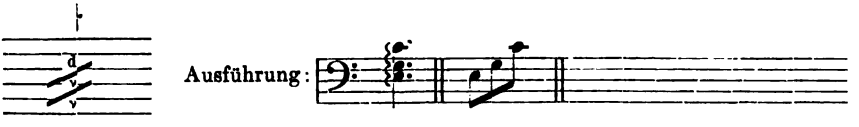
In der deutschen Orgeltabulatur erscheint das Häkchen ebenfalls, und zwar ⌒ als absteigender, und ⌣ als aufsteigender Vorschlag. Während nun Klavierkomponisten wie *Louis Couperin* (1656), *Chambonnières* (1670), *Le Begue* (1677), *Marchand* (1702, 1703), *François Couperin* (1713), die Anwendung des Tremblementszeichens in dieser Form nicht aufweisen, kommt dennoch die mehrfache Bedeutung des

[1] *F. Marini Mersenni Harmonicorum Instrumentorum liber* I, S. 9 ff.

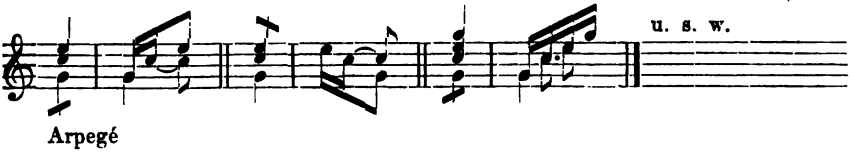
Zeichens immer von neuem zum Vorschein. So namentlich bei *Rameau* in seinen *Pièces pour le Clavecin* 1731.



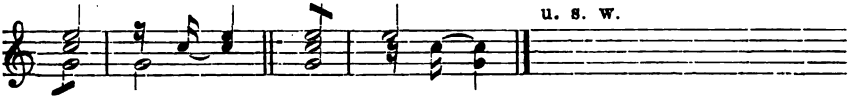
Ich unterlasse es, die übrigen Tremblementsformen zu verfolgen, da *Denis Gaultier* außer diesem Kollektivzeichen des Tremblements trotz seiner Vorrede zu den *Pieces* nur höchst selten noch andere Vortragszeichen gebraucht. Nur eins findet man des öfteren: das Zeichen für *Arpeggio*. Dasselbe wird seiner Natur nach nur bei zwei oder mehreren übereinander stehenden Buchstaben angewendet und ausgedrückt durch einen schrägen Strich, welcher die Buchstaben von einander trennt. Seine Bedeutung ist völlig klar, da schon eine oberflächliche Vergleichung der Handschriften dieselbe ergiebt.



In ähnlicher Weise schreiben *Anglebert*, *Rameau* u. a. das Arpeggio vor, z. B. *Anglebert*



Rameau



Ich betone hier ausdrücklich, daß viele Vortragszeichen namentlich der Klaviermusik ihre richtige Erklärung erst durch die Lautentabulaturzeichen gewinnen, denn die Lautenmusik war zum größten Theil das Vorbild und der Pionier der Klaviermusik.

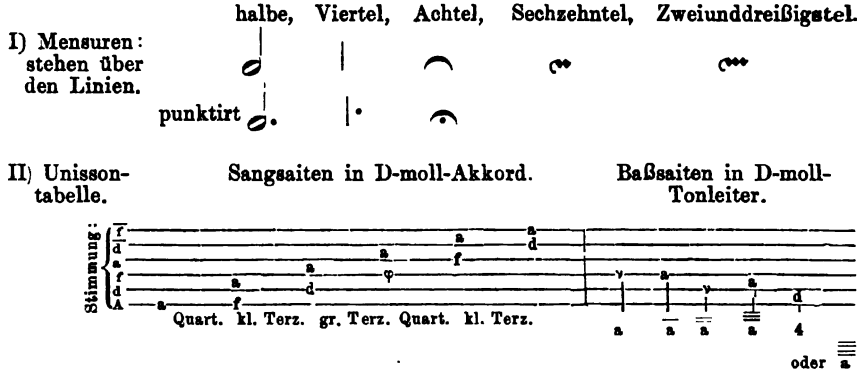
Es bleibt jetzt nur noch übrig, über die Zeichen des Fingersatzes bei *Denis Gaultier* einiges zu sagen. Der Fingersatz des Lautenspielers unterscheidet sich von dem des Klavierspielers ganz wesentlich. Während er bei dem letzteren dem Prinzipe nach für beide Hände der gleiche ist, befolgte bei der Laute jede der beiden Hände ihre ganz eigenthümlichen Gesetze. Die rechte Hand hat eine ganz andere Aufgabe als die linke. Jene mußte die Saiten anschlagen, und es kam sehr wohl darauf an, mit welchem Finger man den Anschlag bewerkstelligte. Die linke Hand aber mußte die Saiten verkürzen, Tremblements machen, überlegen, abziehen und einfallen u. s. w., und um alle diese ebenso nothwendigen als schwierigen Kunststücke flüssig und schön ausführen zu können, bedurfte es eines wohlüberlegten Fingersatzes, der nur zum Theil in Zeichen ausgedrückt wurde.

Die Fingersatzzeichen der rechten Hand waren im ganzen einfach. Fast alle stehen unter den Buchstaben. Ein Strich bezeichnet den Daumen, ein Punkt den ersten Finger. Der zweite Finger wurde nur in Ausnahmefällen und dann mit zwei Punkten bezeichnet, den dritten Finger deuteten drei Punkte an. Der vierte, kleine Finger wurde auf die Lautendecke gestützt. Als Hauptregel gilt: Die vier obersten Saiten (von der Chanterelle aus gerechnet) werden mit dem 2. oder Mittelfinger, alle anderen mit dem Daumen angeschlagen. Nur in den Ausnahmefällen von dieser Regel wird der Fingersatz ausdrücklich bezeichnet. Ich übergehe die kleineren Regeln, da für *Gaultier* die eben angegebenen vollkommen ausreichen, nur daß er noch Punkte hinter den Buchstaben hat, mit welchen er das Herüberziehen des ersten Fingers rechter Hand über die bezeichneten Saiten andeutet; das *Pincement* d. h. das Anschlagen eines Akkordes mit 3 oder 4 Fingern bleibt unbezeichnet.

Auch bei den Regeln über den Fingersatz der linken Hand kann ich mich auf das nöthigste beschränken. Hauptgesetz ist, daß auf den ersten Bund fast ausnahmslos der erste oder Zeigefinger zu setzen ist, nur im Ausnahmefalle steht daher bei dem Buchstaben *b* ein Zeichen für den Fingersatz der linken Hand. Alle Zeichen stehen links neben den Buchstaben. Den ersten Finger deutet die Zahl 1, den zweiten 2 an u. s. w. Der Daumen hat natürlich kein Zeichen, da er den Hals der Laute zu umspannen hat. Das Überlegen des Zeigefingers über die Saiten bei Akkorden wird durch Punkte, einen senkrechten Strich oder einen aufrecht stehenden Bogen vor den Buchstaben angezeigt.

Ich stelle nun eine übersichtliche Tabelle als allernöthigstes

Handwerkszeug zum Studium der neufranzösischen Tabulatur auf, in welcher ich alles Unwesentliche weglasse:



III) Bünde: a = offene Saite
ν = c = gr. Sekunde
d = kl. Terz
φ = e = gr. Terz
f = Quarte
h = Quinte
k = gr. Sexte.

NB. Die Baßsaiten haben keine Bünde, werden aber je nach der Tonart gestimmt.

IV) Vortragszeichen: 1) ' nach einem Buchstaben ist *a*) Vorschlag aufsteigend,
b) kurzer oder langer Triller, Hauptnote beginnt, Hülfsnote ist obere Sekunde.

2) Der schräge Querstrich zwischen den Buchstaben bedeutet *Arpeggio*.

3) Der schräge Querstrich oder Bogen durch das Liniensystem hinter einem Buchstaben, welchem kein Buchstabe unmittelbar folgt, bedeutet Aushalten des Tones.

4) Der Bogen unter zwei oder mehreren Buchstaben auf derselben Linie bedeutet *legato* (schleifen, abziehen und einfallen).

5) Das Kreuzchen hinter einem Buchstaben fordert Dämpfen des angezeigten Tones.

V) Fingersatz der rechten Hand steht unter den Buchstaben. | bedeutet Daumen, . Zeige-, .. Mittel-, '.' Goldfinger.
Der Mittelfinger bleibt unbezeichnet auf den 4 höchsten Saiten.
» Daumen » » » » anderen, tieferen » .

VI) Fingersatz der linken Hand steht vor den Buchstaben, ist sehr selten; 1. Zeige-, 2. Mittel-, 3. Gold-, 4. kleiner Finger.
Punkte vor den Buchstaben bezeichnen Überlegen mit dem Zeigefinger.

III. Denis Gaultier's Wirken.

Die Bedeutung *Denis Gaultier's* für die Lautenmusik ist eine zweifache, denn er war ebensogroß als Komponist wie als Virtuos. In keinem Zweige der Musik war es für den Komponisten so nothwendig, zugleich Virtuos zu sein, als in der Lautenmusik, denn in keinem Zweige der Musik war die Komposition so abhängig von der Technik, wie hier, und diese so schwierig, daß ein jahrelanges eigenes Spiel dazu gehörte, um sie auch nur einigermaßen kennen zu lernen. Wir hören alle Welt von damals über die Schwierigkeit der technischen Behandlung der Laute klagen, und was das Beklagenswertheste ist: gerade durch diese Schwierigkeit des Spieles ist zumeist der Untergang des herrlichen Instrumentes herbeigeführt worden.

Man muß die Lobhymnen, die Ausbrüche der Begeisterung und die Anerkennungsdiplome, ausgestellt selbst von den Feinden des Instrumentes, lesen, um den Namen der Laute als »König aller Instrumente« gerechtfertigt zu finden. Hielten doch schon die Araber den Ton des Instrumentes für geeignet, alle möglichen Krankheiten zu heilen. Sie haben den Namen »König der Instrumente« für ihre vierseitige Laute erfunden, — wie viel mehr war er am Platze, wo sie, wie im 16. und 17. Jahrhundert, an Umfang, an Süßigkeit des Tones und vor allem an Harmoniefülle und Eleganz alle andern Instrumente, selbst das Klavier nicht ausgenommen, weit überragte. An Schönheit des Tones war ihr vielleicht das Violon überlegen, aber trotz der königlichen Gunst, welche ihm *Ludwig XIII.* zuwandte, konnte es doch bei weitem nicht erfolgreich mit der Laute konkurriren. Es klingt verwunderlich, wenn z. B. *Mattheson*, ein ganz enragirter Gegner der Laute, sich von seinem Eifer zu dem Bekenntniß hinreißen läßt[1]: »Wie ich den ersten Lautenschläger hörte, welches ein ansehnlicher und vornehmer Cavallier war[2], riss ich alle meine Saiten vom Klavier herunter und wollte nur die Laute spielen, kratzte auch eine ziemliche Zeit darauf, und meynte es könne nichts darüber seyn « Und noch besser: »der insinuante Klang dieses betrügerischen Instrumentes verspricht allezeit mehr als er hält, und ehe man weiß, wo das Fort und Foible einer Lauten sitzt, so meinet

---

[1] *Critica Musica.* Hamburg 1722. Theil IV, S. 280 ff. Neueröffnetes Orchester. Hamburg 1713. S. 274 ff.

[2] *Mattheson* meint hier jedenfalls den berühmten Lautenspieler Graf *Losi*, ÷ 1721 in Prag.

man, es könne nichts charmanteres in der Welt gehöret werden, wie ich denn selbst durch die Sirenenart hintergangen worden bin.« Und an einer andern Stelle: ein perfekter Musikus kann »auf der Laute Sachen machen davor der ganze Lautenschlagerschwarm erstaunen möchte.« Diese Zeugnisse *Mattheson's* wiegen schwer, da er sonst alles heraussucht, was die Laute diskreditiren konnte. Übrigens wimmelt seine Anklageschrift gegen die Laute von Übertreibungen, Entstellungen und Mißverständnissen, gegen die *Baron's* gutgemeinte, aber saft- und kraftlose Polemik freilich nichts ausrichten konnte.

Wollte man eine Sammlung der Lobsprüche oder auch nur der Lobgedichte auf die Laute anlegen, so würde eine stattliche Anzahl von Bänden zu füllen sein. So groß war der Ruhm der Laute, daß er noch heute, nach mehr als hundert Jahren seit ihrem völligen Erlöschen, in den Liedern unsrer Dichter lebendig ist.

Aber die Kunst des Lautenspiels, auf welche *Mersenne* ausdrücklich das Wort des Hippokrates anwendet: »Kurz ist das Leben, lang ist die Kunst«, wurde nicht leichten Kaufes erworben. Schon das Lesen der Tabulatur verlangte eine außerordentliche, den Klavierspielern unsrer, ja selbst der früheren Zeit unfaßbare Übung. So sagt *Laborde*[1]), daß es nur wenigen gelänge, die Tabulatur ohne Instrument so geläufig zu lesen, als man Noten liest. Wievielmehr setzte die Thätigkeit des Komponirens selbst fleißige Übung im Spiel und Lesen und stete Rücksichtnahme auf die Spielbarkeit der allen musikalischen Regeln entsprechen sollenden Schöpfung voraus! Bedenkt man nun, daß die Lautenkomponisten zumeist nicht Professionsmusiker, sondern Dilettanten waren, so muß man in der That die Zeit der Lautenmusik eine musikalische im edelsten Sinne des Wortes nennen.

Auch *Denis Gaultier* war ein Dilettant, während sein Vetter *Jacques* kgl. Lautenspieler, also Musiker von Profession war. Daß *Denis* trotzdem und neben seinen juristischen Studien und seinem Amte, das gewiß einen ganzen Mann erforderte, so bedeutend für die Lautenmusik werden konnte, ist ein Zeichen hoher Begabung. Aber bei der Besprechung seines Wirkens wird man ihn nicht gut von dem älteren *Gaultier* trennen können. Zweifellos ist der ältere *Gaultier* markiger in seinen Kompositionen und der originellere an Gedanken, aber *Denis* war fruchtbarer, er führte die Gedanken im Großen aus, die sein Vetter angeregt hatte, und so ergänzten sie sich gegenseitig trefflich.

---

[1] *Essai de la musique.* Paris 1780. Bd. II, 63 f.

Wir haben bereits oben gezeigt, daß die *Gaultiers* für die Lautenmusik epochemachend wurden: 1) durch die Einführung einer Normalstimmung und dadurch einer einheitlichen Tabulatur.

2) Durch die Einführung der Verzierungen und Spielmanieren.

Hierzu kommt noch, daß die *Gaultiers* 3) die Begründer einer ganzen Lautenspielschule wurden, indem sie eine Unmenge von Schülern ersten Ranges heranbildeten und ganz bedeutend auf die Vervollkommnung der Lautentechnik wirkten. Ich nenne diese *Gaultier*'sche Schule die Pariser Lautenschule.

Es würde zu weit führen, wenn ich diese neufranzösische Schule im Gegensatze zu der Lautenmusik der mittelfranzösischen eingehend charakterisiren wollte: denn da dem Leser die letztere ebenso unbekannt als die erstere ist, so würde eine derartige Darstellung auf nichts anderes hinauslaufen, als auf eine Geschichte der gesammten französischen Lautenmusik. Daher möge man mit der Erwähnung einiger besonders hervorragender Vorgänger der Pariser Lautenschule fürlieb nehmen.

Während die französischen Könige vor dem 17. Jahrhundert sich nicht allzu hervorragend um die Musik bekümmerten, obgleich sie dieselbe nie ganz vernachlässigt haben, begann mit dem musikliebenden Könige *Ludwig XIII.* eine glänzende Ära für die Tonkunst in Frankreich. Zwar hatte bereits *Margaretha von Valois*, die Gattin *Heinrichs IV.*, eine sehr entschiedene Vorliebe für die Musik bewiesen (*Cominy* war *Maître de Musique de sa chambre*), aber mit ihrer Scheidung von dem König 1599 verlor sie auch ihren Einfluß. *Ludwig XIII.* nun war selbst Komponist und es existiren von ihm mehrere nette Liederchen, obgleich manches unter seinem Namen geht, was entweder schon längst vor seiner Zeit volksbekannt war[1]) oder aber, wie das schöne Liedchen *Divine Amaryllis*, von seinem *Surintendant de la Musique Anthoine Boësset* komponirt worden ist. Dieser *Boësset le père*, der öfter mit seinem Sohne und Nachfolger unter *Ludwig XIV. Jean Baptiste* verwechselt wird[2]), war einer der bedeutendsten Komponisten und Lautenspieler seiner Zeit. Es versteht sich von selbst, daß diese Umstände einen außerordentlich günstigen Einfluß auf die Musikverhältnisse Frankreichs ausüben mußten, denn der König that auch für die äußere Lage der Professionsmusiker mancherlei. So sehen wir denn

---

[1] Wie z. B. das *Air de la clochete* aus dem *Ballet de la Reine* von *Baltasar de Beaujoyeux* 1582 (Neudruck besorgt von J. B. Weckerlin, Paris, bei Michaelis), welches noch heute, freilich in veränderter Form als *Air de Louis XIII.* allbekannt ist.

[2] So von *Laborde* III S. 375 ff. unter *Boesset; Choron et Fayolle Dict.* Paris, 1817.

Reiz es für den Zuhörer gehabt haben muß, zu hören, wie sich vor dem Ohre aus diesem scheinbaren Nacheinander der Töne ein Miteinander entwickelte. Diese Art zu komponiren findet man bei keinem anderen Instrumente, geschweige denn in der Vokalmusik, sie steht so einzig da, daß es sich wohl der Mühe verlohnen würde, sie einmal näher in Augenschein zu nehmen. Aber auch abgesehen von diesem musikalisch-psychologischen Interesse, enthalten die Werke *Gaultier's* echte Musikperlen. So werden z. B. No. 1. 15. 37. 41 des *cod. Ham.*, namentlich aber die reizenden Stücke No. 7, ein echtes Liebeslied, No. 23 im Tone einer Chopin'schen Polkamazurka und die prachtvolle *Sarabande* No. 51 noch heute ihre Wirkung bei Niemandem verfehlen. Aber immer muß man daran denken, daß das Ohr damals noch nicht an der betäubenden Vollstimmigkeit moderner Instrumentation Gefallen fand. Der allgemeine Charakter dieser Musik ist der der Sinnigkeit und Grazie. Das Zeitalter der Galanterie und des Schäferidylls entfaltet sich, und wie sehr namentlich auch die Deutschen an dieser Art der Musik Gefallen fanden, sieht man an der Verbreitung der Stücke in Deutschland, von der uns mannigfach Beweise vorliegen, und an den Anklängen an sie, welche deutsche Volkslieder aufweisen.

Wie nun das Gefallen an der Schnörkelei, an der zierlichen und gezierten Form sich selbst in solchen äußeren Dingen, wie es die Schrift ist, wiederspiegelt, so giebt es sich auch in der Vortragsweise dieser Tonstücke kund. Wie die Schrift des 17. Jahrhunderts, verschnörkelt, verziert und manierirt, ist auch die Lautenmusik derselben Zeit. Die *Gaultiers* bringen die Trillerchen, Figuren und Schnörkelchen auf; ihr Schmuck soll nicht nur den Ton voller, sondern auch die Melodieen flüssiger, graziöser, galanter machen. Aber während ein weniger reicher und begabter Geist, wenn er einmal etwas Neues gefunden hat, es leicht bis zur Manierirtheit steigert und damit einen weitertragenden Erfolg durch den schnell eintretenden Überdruß des Publikums von vornherein verhindert, zeigt sich gerade hierin die edle Künstlerschaft *Gaultier's*, daß er in der Anwendung dieser *Tremblements* weise Maß hält. Würden nicht seine gedruckten *Pieces de Luth* den Beweis führen, so würde man fast glauben, daß *Gaultier* die *Tremblementsmode* gar nicht mitgemacht, geschweige denn aufgebracht habe, so sehr enthält sich der Hamiltoncodex, den wir als Hauptquelle anzusehen haben, der Anwendung dieser Verzierungen. Hierin kann man einen neuen Beleg für unsere Beweisführung sehen, daß die Stücke des Hamiltoncodex aus *Gaultier's* erster Periode stammen, wo er von den *Tremblements* nur wenig Gebrauch machte. Aber auch später

war er, wie gesagt, enthaltsam genug, ebenso wie in der Anwendung der übrigen Vortragszeichen; die *Pieces de Luth* lehren dies. Es ist ein alter Erfahrungssatz: Was den Lehrer vor anderen auszeichnete, das suchen die Schüler mit Vorliebe überall zu betonen, und meist gehen sie darin bis zur beschränkten Einseitigkeit. So war es auch hier. Bei den Schülern *Gaultier's* ist manchmal ein Buchstabe rings umgeben von näher bestimmenden Zeichen. Oben stehen die Mensursigna, unten die Zeichen für den Fingersatz der Anschlagshand, vorn die Angaben für den Fingersatz der Griffhand und hinten die Vortrags- und Spielmanierenbezeichnungen. Es sieht also unter Umständen solch eine neufranzösische Lautentabulatur recht komplicirt und geradezu buntscheckig-wirr aus, und man griff wohl auch, um diese merkwürdige Tonschrift übersichtlicher zu machen, zu dem Mittel, die verschiedenen Gruppen von Zeichen mit verschiedener Tinte zu notiren. Das finden wir in dem *Codex Milleran*, von dem ich noch zu sprechen habe. Hier sind beispielsweise die Linien braun, die Taktstriche blau, die Mensuren und die Zeichen des Fingersatzes grün und endlich die Buchstaben und übrigen Zeichen roth geschrieben.

Da *Denis Gaultier* schon frühe berühmt war, so ist wohl anzunehmen, daß er ein gesuchter Lehrer war. Aber deshalb braucht man noch nicht zu meinen, daß er, ein studirter Mann, der frühzeitig Carriere gemacht zu haben scheint, sich mit Stundengeben Geld verdiente. Das ist in jener Zeit nicht der Sinn des Wortes »Schülerbilden«. Als 1647 der ältere *Gaultier* nach Paris übersiedelte, fand er für seine Thätigkeit alles vorbereitet, und vielleicht ist bei ihm, dem professionirten Lautenspieler diese Annahme schon eher berechtigt. Genug, halten wir uns, da das übrige doch immerhin problematisch bleibt, an die Worte *Titon's du Tillet*, daß *Mouton*, *Gallot*, *Du But*, *Du Faux* u. a. ihre Schüler waren. *Gallot* war bereits in den fünfziger Jahren berühmt, und auch die anderen haben sich zu großer Bekanntheit gebracht. Aber keiner kam den Lehrern gleich. Wir besitzen von ihnen allen eine große Anzahl von Kompositionen, welchen man den Einfluß der *Gaultiers* sofort anmerkt. Und vergleicht man die Stücke dieser Schüler und aller derjenigen, welche in *Gaultier*'scher Tabulatur schreiben, so muß man erstaunen über die Fortschritte, welche die Kompositionstechnik seit früher gemacht hat. Der Satz ist klar und reinlich geworden, die Melodien sind einfach, die Stimmführung ist flüssig und leicht — kurz man muß eingestehen, daß nunmehr die Lautenmusik auch einen absoluten musikalischen Werth gewonnen hat, während sie vorher zum größeren Theil nur ein musikgeschichtlicher Faktor war. Aber mit der Leich-

tigkeit der Setzart verbindet sich oft eine gewisse Oberflächlichkeit und Trivialität. So beruhte die kompositorische Thätigkeit *Mouton's* zum großen Theil auf dem sogenannten Transponiren, das heißt auf der Übertragung von *Gavotten*, *Menuets* u. s. w. aus *Lully*'schen Opern. Der Satz ist allmählich zum zweistimmigen geworden. Während die ältesten Lautenkomponisten stets zu mindestens »4 *parties*« setzten, ist die Anzahl der Stimmen immer kleiner geworden, und der zweistimmige Satz der *Gaultier*'schen Schüler ist eigentlich oft nichts anderes als eine einfache, hübsche, ansprechende Melodie mit einem höchst primitiven Baß, so daß das Ganze manchmal an die Form der Lieder in *Sperontes* Singender Muse an der Pleiße erinnert.[1]) Hierbei will ich zugleich bemerken, daß in der ganzen Lautenliteratur bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts durchgängig ein großes Gewicht auf die Volkslieder gelegt worden ist und daß für die Forschung nach dieser Beziehung hin die Lautenmusik ein gar nicht zu umgehender Faktor ist. Das ändert sich seit den *Gaultiers* in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo man die Laute als reines Soloinstrument behandelte.

Mit dem 17. Jahrhundert verschwindet dann die Laute in Frankreich, am Anfange des 18. Jahrhunderts kann man sie hier als todt bezeichnen. Aber auf Deutschland hat die neufranzösische Lautenmusik einen Einfluß geübt, der sich noch im 18. Jahrhundert geltend machte. Schon die deutschen Namen, wie *Strobel* und *Gumprecht*, die in den französischen Lautenbüchern bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts erscheinen, weisen auf den Einfluß hin, welchen die französische Lautenmusik auf die deutsche äußerte, und dieser ist nicht bloß ein äußerlicher gewesen. Aber der Deutsche des 18. Jahrhunderts faßte das Wesen der Laute anders auf als die Franzosen. Bald sehen wir die Laute als konzertirendes Instrument auftreten und in einer Weise verwendet werden, daß wir doppelt bedauern müssen, dieses Musikinstrument seit Ende des vorigen Jahrhunderts verloren zu haben.

Der Einfluß *Gaultier's* zeigte sich aber auch noch nach einer vierten Seite hin mächtig. Im *Hamiltoncodex* sehen wir die Hälfte der 62 Stücke mit Namen belegt, welche entweder der antiken Mythologie entlehnt sind, wie *Phaeton foudroyé*, *Minerve*, *Ulisse*, *Andromede*, *Diane*, *Atalante*, *Mars superbe*, *Artemise ou l'oraison funebre*, *Appolon orateur*, *Diane au bois*, *Circé*, *Cephale*, *Orphée*, *Echo*, *Narcisse*, *Junon ou la Jalouse*, oder zweitens im Sinne der

---

[1] S. die betr. Abhandlung von *Philipp Spitta* im 1. Jahrgang dieser Vierteljahrsschrift; vgl. namentlich S. 70 ff.

galanten Schäferpoesie kleine idyllische Genrebildchen darstellen sollen, wie *La coquette virtuosa*, *La caressante*, *L'héroique*, *L'homicide*, *La gaillarde*, *La pastoralle*, oder aber drittens momentanen Absichten Rechnung tragen, wie *La dedicasse*, *Tombeau de mademoiselle Gaultier*, *Tombeau de Monsr. de Lenclos*, *La consolation aux amis du Sr. Lenclos*, *La resolution des amis du Sr. Lenclos sur sa mort* und ebenso in anderen Sammlungen: *Le tombeau de Raquette*, *La Chanpré*, *La belle tenebreuse*, *Allemande grave ou son tombeau.* Ähnliches finden wir, aber nicht annähernd in diesem Umfange, auch bei *Gaultier le vieux*, z. B. *Le canon*, *Le loup*, *La conquerante*, *Les larmes de Boset ou la volte*, *L'immortelle*, *Le tombeau de Mezangeau.*

Auch diese Erfindung der *Gaultier's* verfehlte ihre Wirkung nicht. Während der Meister selbst noch sehr mäßig in der Namengebung war, wie wir namentlich an den gedruckten *Pieces* sehen, legten die Nachahmer sehr viel Gewicht auf diese Äußerlichkeit. Da findet man einen *Canon* von *Mouton*, dessen Anfang übereinstimmt mit dem *Gaultier*'schen *Canon*. Ferner hat *Mouton* eine *Canarie*: *Le Mouton* der Hammel, und *Galot* eine *Courante* mit dem Titel: *La Gallote* die Meerschleihe benannt, indem sie dabei offenbar auf ihre eigenen Namen anspielten. Ferner bemerkt man *La Lucresse* und *La Royalle* bei *Vieux Gallot*, *Le Toxin*, *L'encyclopaedie* von *Du But*, *Le Postillion*, *L'echo*, *La Trompette* von *Bethune le cadet* u. s. w. Auch Titel, die höchst modern schmecken, wie *La plie d'or* das Goldfischchen, fehlen nicht.

Treffend satirisirt *Baron*[1]) über diese Sitte, die sehr bald in Unsitte ausartet: »*Gallot* hat seinen Piecen dergestalt fremde Namen gegeben, daß man sehr nachdenken muß, wie sie mit der Sache connectiren, zumahl wenn er den Donner und Blitz hat auf der Lauten exprimiren wollen, nur ist es schade, daß man nicht darzu geschrieben, wenn es wetterleuchtet und einschlägt. Hier kann man einen gewissen Authorem noch eher passiren lassen, welcher die Belagerung Wiens auf die Lauten componirt und fein über die Passagen gesetzt: allhier donnern die Stücke, hier heulen die blessirten Türcken, hier werden sie in die Flucht geschlagen etc. Man wird selten eine Frantzösische piece finden, da nicht zum mindesten ein Nahme von einer gallanten Dame dabey stehet, nach welcher, wenn es ihr gefallen, das Stücke genennet worden. e. g. *La despremont*, *La Marquise*, *la Solitaire*, *La belle Magnifique*, *La desolee*, *La pleureuse* etc. Anderer die sie nach ihren Gönnern und guten Freunden genennet, zu geschweigen. Ich kann mir nicht anders

[1] Untersuchung über das Instrument der Lauten S. 85.

einbilden, als daß sie denen Poeten nachahmen wollen, welche ihren schönen Gebieterinnen zu Ehren, Gedichte geschrieben, um sie gleichfalls zu verewigen, wie *Ovidius* und sonderlich *Petrarcha* mit seiner *Laura* gethan. Die Nahmen sollen sich allezeit zur Sache schicken, und wo das *tertium comparationis* gar mit den Haaren herbey gezogen, scheinet mir *charlatannerie* und affectirt zu seyn, es müßte denn einer mit dem Nahmen mehr als mit der Sache divertiren wollen.«

Aber gerade so wie bei den *Tremblements* waren es auch hier zumeist die Clavecinisten, welche diese Signaturen gierig aufgriffen und die Namengebung zu einer unumgänglichen Mode aufbauschten. Vor allen anderen ist es der Titel *Tombeau*, der den Komponisten in die Augen stach, von welchem freilich auch schon *Denis Gaultier* mehrmals Gebrauch gemacht hatte, in *Tombeau de Melle Gaultier*, *Tombeau de Lenclos*, *Tombeau de Raquette* und *son tombeau*. Sein Vetter schrieb ein *Tombeau de Mezangeau*, sein Schüler *Mouton* ein *Tombeau de madame*, ein ziemlich bekanntes Stück, ferner *Le depart de feue madame*, und ein *Tombeau de Gogo* (wahrscheinlich ein seliger Papagei), *Pinel* ein *Tombeau du X.d'a* (nicht recht leserlich) und *Dupré d'Angleterre* ein *Tombeau de Dufaux*. Noch öfter aber erscheint das *Tombeau* bei den Klavierspielern. Schon *Froberger*, der ja bekanntlich *Denis Gaultier* persönlich hat kennen gelernt, komponirte ein *Tombeau* in *F-moll*, ein *Memento mori* und ein *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Ma^sta di Ferdinando IV.*, und *Louis Couperin* vor 1656 ein *Tombeau de Blancrocher*, *Henry d'Anglebert* ein *Tombeau de Mr. de Chambonnières*. Auch die anderen Namen, welche die Lauten- und Klavierspieler ihren Stücken geben, erinnern alle sehr stark an *Gaultier*. *Froberger* komponirte eine *Allemande*, *faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril* mit einer ausführlichen Beschreibung, über welche man *Mattheson*[1]) und *Gottfried Scheibel*[2]) nachlesen mag. *Louis Couperin* hat ein Stück: *La Pastourelle*. *Chambonnières* bedient sich schon häufiger derartiger Namen, wie *La Verdingotte*, *Les jeunes zephires*, *Iris*, *La Loureuse*, *L'entretien des Dieux* u. s. w. und je weiter die Zeit schreitet, um so mehr wächst die Mode, so daß sich unter *François Couperin's* Klavierstücken wohl kaum ein Dutzend befinden, die nicht einen Namen trügen wie: *La Galante*, *L'Unique*, *Les Charmes*, *L'Olympique*, *L'Insinuante*, *La Seduisante*,

---

[1] Ehrenpforte, Vollkommen. Kapellmeister, S. 130, und *Critica musica*, Bd. I, S. 101 ff.

[2] Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik. Frankf. u. Leipzig, 1721.

L'Intime u. s. w. Nur wenige Klavierspieler wie *Le Begue* und *Marchand* haben sich dieser Mode fern gehalten.

Daß bei *Denis Gaultier* auch die Suitenform zum ersten Male auftaucht, wird S. 93 ff. erwiesen werden. So mannigfaltig ist der Einfluß seines Talentes, daß man sich verwundern muß, wie die weittragende Bedeutung dieses Mannes so lange hat unerkannt bleiben können. Die Gerechtigkeit erfordert, ihm, dem Vater der Genremusik, dem ersten Hauptvertreter der instrumentalen Gesellschafts- und Vorbildner der Klaviermusik, seinen Ehrenplatz in der Musikgeschichte einzuräumen.

Die Werke *Gaultier's* sind uns nicht in Gesammtheit erhalten. Es fehlt sein gedrucktes Hauptwerk: *Livre de tablature des Pieces de Luth* etc.[1]. Wahrscheinlich wird uns dasselbe ersetzt durch den

I. *Codex Hamilton: La Rhetorique des Dieux de Denis Gaultier.*

II. Als von No. I unabhängige Quelle anzusehen ist das früheste der beiden zum Druck gelangten Werke *Gaultier's*: *Pieces de Luth / de / Denis Gaultier / sur trois differens Modes / nouveaux / Gravé par Richer avec Privil. du Roy / A. Paris chez lautheur rue baillete proche la Monnoye.* in-8⁰. obl. Ohne Jahreszahl. Paris, Nationalbibl. Vm † 2687 Reserve. Ich gebe hier die Vorrede vollständig wieder.

Aux Amateurs de L'Harmonie. Je croirois abuser de vostre temps si ie vous retenois par quelque long discours, dans lequel ie ne vous diray rien touchant l'harmonie qui n'ait esté traitté par dexcelens auteurs.

Les pieces de luth que ie vous ay fait grauer afin d'estre plus nettes et la tablature plus Inteligente vous donneront plus de satisfaction. Jay appris par mes amis que les pieces que iay mis au jour sont tellement changées, et si fort defigurées quant on les enuoye en prouinces, ou hors du Royaume qu'elles ne sont plus coñoissables ce qui ma obligé a les faire mettre au net et vous donner la maniere de toucher les Cordes qui vous est marquee diuersement.

Le Point soubz une lettre signifie qu'il la faut fraper du premier doibt comme a[2].

---

[1] S. o. S. 20. Bei der Auffindung nachstehender Quellen haben mir die Herren *Matthis Lussy* und *Weckerlin* in Paris die wesentlichsten Dienste geleistet. Ich fühle mich verpflichtet, beiden Herren auch öffentlich meinen Dank auszusprechen.

[2] Im Original sind im Folgenden keine Absätze, welche hier der besseren Übersichtlichkeit halber für nothwendig erachtet worden sind.

Celle qui n'en a point du second comme a.

La ligne qui est sous la lettre est du pouce a.

Celle qui couppe les lettres doiuent estre separés ou touchées l'vne apres l'autre comme —a—/—a—.

Celle qui comence sous vne lettre, ou a costé signifie qu'il faut soustenir la premiere lettre d'ou commence la ligne jusques a celle, ou elle finit comme

Celle qui est comme vn petit cercle de note quil faut tomber le doibt sur celle ou est cette marque comme —b—v—

Quant il y a vne ligne qui tient deux cordes ou il y a vn tremblement a chacune il n'en faut toucher qu'vne de la main droitte et tirer lautre de la main gauche comme —φ→—v→—

La virgule signifie vn tremblement comme —v→—

Laccent signifie quil faut tirer la corde de la touche precedente, et mettre le doibt sur la lettre comme. -φ—

Cette marque a φ *signifie qu'il faut tirer ces deux lettres du premier doigt de la main droitte.*

Vn estoufement est quand on touche vne lettre, et que vous mettez vn autre doigt dessous —φ—

Quand il y a quatre ou cinq lettres ensemble par degré, conjointes comme v v v *Il faut toucher les deux premieres du pouce, et celle d'en bas du second doibt.*

Les points qui sont a costé des lettres signifient qu'il les faut tirer du premier doibt come par exemple a v v *et le second qui suit le rabattre du premier doigt* a v v *ou de cette maniere* a v v

Sur tout ie vous aduertis d'aler doucement en estudiant, et de

vous escouter la crainte de tomber dans terreur commune qui est de brouiller.

Vous vous souuiendrez aussy d'arrester vostre pouce sur les cordes ou il y a Interualle.

Si Dieu me conserue encore quelques années Je vous donneray d'autres pieces ou ie joindray vne petite Instruction des principes du Luth. Et si quelqu' vn a peine de trouuer l'intelligence de ce qui est dans mon liure ie luy en donneray la lumiere de tout mon cœur s'il me fait l'honneur de me venir voir.

Leider müssen wir uns hier mit der Wiedergabe derjenigen Stücke begnügen, welche mit solchen aus dem Hamiltoncodex verwandt sind. Aber man wird schon aus diesen die Wandlung ersehen können, welche die Lautenmusik *Gaultier's* mit der Zeit durchgemacht hat. Im *cod. Ham.* herrscht durchweg die größte Einfachheit im Satze wie in der Tabulatur. Die Anwendung von Verzierungen beschränkt sich einzig und allein auf das einfache *Tremblementszeichen* und auch dieses kommt nur sehr selten vor. Namentlich aber fehlen hier die Fingersatz- u. a. Bezeichnungen ganz und gar. Die *Pieces* zeigen durchgehends einen bewegteren Charakter durch Anwendung von vielen Brechungen und punktirten Noten, während der Hamiltoncodex die ruhige Melodieführung durchaus bevorzugt. Der Fingersatz der Anschlagshand ist mit peinlicher Sorgfalt angemerkt, und von den Vortragszeichen findet besonders das *Tremblement* häufige Verwendung. Die Stücke weichen in ihrer Fassung so erheblich von den entsprechenden des *cod. Ham.* ab, daß eine Anzahl dieser gedruckten *Pieces* als Parallelen vollständig abgedruckt werden mußte. S. Anhang zu den Musiknoten.

In der Mitte zwischen dem *cod. Ham.* und den gedruckten *Pieces* stehen dann die anderen *Codices*:

III. Handschrift der Pariser Nationalbibl. *Vm.* 2658 in-4⁰ obl.: *Pieces de Luth Recüellies et ecrites a Caën et autres lieux es annés* 1672 : 73 &c. *par S. de Brossard.* Viele der darin enthaltenen Stücke von *Gaultier* stimmen in äußerst bemerkenswerther Weise in der Fassung mit *cod. Ham.* überein. Diese Übereinstimmung und der Umstand, daß sogar die Reihenfolge der meisten Stücke in beiden Handschriften ziemlich die gleiche ist, läßt auf eine ganz besonders nahe Verwandtschaft beider schließen. Vgl. die krit. Noten zu No. 9—13. 18—22. 42. 53. 57.

IV. Handschrift der Pariser Nationalbibliothek *Vm* 2659 in 4⁰ obl. aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Von zwei Schreibern. Die

erste Hälfte, sehr sorgfältig geschrieben, enthält Stücke von *Gautier le vieux*, *Gautier de Paris* und *de Lion* und einfach *Gautier*. Ferner von *Du But*, *Du Pré* und *Mesangeau*. Die Fassung der beiden Parallelen in diesem wichtigen *Codex* kommt wenig mit den Stücken aus *cod. Ham.* überein. S. krit. Noten zu No. 26 u. 30.

V. Handschrift der Pariser Nationalbibl. *Vm* 2660 in 4⁰. obl. mit gedrucktem Titel, der das Geschäftswappen der *Ballards* darstellt. Enthält eigenhändig geschriebene Stücke von *Bethune le cadet*, dessen Schülerin *Marguerite Monin* 1664 die Besitzerin des Buches war. Enthält einige Stücke von *Du But*, *Mouton* und den *Gaultiers*. S. krit. Noten zu No. 11 u. 41.

VI. Handschrift der Pariser Nationalbibl. *Vm*. 2660 (3) in-8⁰. obl. mit ähnlichem Titel wie bei No. V. Enthält namentlich Stücke von *Bocquet* und mehrere von *Denis Gautier*, meist nur mit *G.* bezeichnet. S. krit. Noten zu No. 4. 8. 30. 42. 50. 53. 57. Die Abweichungen vom *cod. Ham.* sind sehr erheblich und schließen eine nähere Verwandtschaft zwischen beiden Handschriften aus.

VII. *Perrine*, *Livre de Musique pour le Luth*, gedr. Paris 1680, enthält als einziges Beispiel der Regeln, die das Werk giebt, den *Canon Gaultier's*, welchen der *cod. Ham.* nicht aufweist.

VIII. *Perrine*, *Pieces de Luth en Musique*, gedr. Paris 1680, ist eine Sammlung von Stücken der beiden *Gaultiers*, in Notenschrift übertragen. Die Fassung der Stücke hält sich durchweg an *Gaultier's* gedr. *Pieces*. S. krit. Noten zu No. 48. 51. 55. 57. 60. Um eine Probe der Übertragung *Perrine's* zu geben, sind zwei Stücke dieser Sammlung abgedruckt worden. S. Anhang zu den Musiknoten.

IX. Handschrift der Pariser *Conservatoirebibl.* No. 22 342, *code Milleran*, eine hochwichtige Lautenstücksammlung aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, steht aber in der Formgebung der Stücke zwischen *cod. Ham.* und den gedr. *Pieces*. S. krit. Noten zu No. 18. 29. 50. 51. 53. 57. 60.

X. Handschrift der Königl. Bibl. zu Berlin No. 20 052, Lautenbuch der *Virginia Renata von Gehema* aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, enthält nur zwei Stücke von *Gaultier*, bezeichnet *Gigue Gottier* (stimmt mit *Ham.* 48 zusammen) und *Cuoranta Gravelin Gottier* (ohne Entsprechung).

IV. Der Codex Hamilton.

Vorrede.

Pour l'intelligence du livre

de

La Rhetorique des Dieux.

Quoy que la plus-part des Curieux qui voudront s'appliquer à la connoissance de ce Livre, N'ayent qu'a consulter des yeux du corps et de l'esprit ce qu'il contient, Neantmoins pour soulager ceux qui ne s'en voudront pas donner toute la peine, Ils sçauront que la principale fin de celuy qui luy a voulu donner la forme, a esté de faire un assemblage des plus belles piéces de Luth de l'Illustre Denis Gaultier. Ceux qui possedent la Musique y trouveront une entiere satisfaction, en ce que cet Autheur s'exprime avec tant d'art, tant d'adresse et des termes si choisis, que de toutes les parties du Corps il attire l'Ame à l'oreille: qu'il represente tres-parfaitement la nature des Passions; et qu'il éleve les esprits les plus abbaissez aux plus sublimes vertus; Cette façon de s'exprimer peut à bon droit se nommer La Rhetorique des Dieux, d'autant que l'Entendement humain ne peut concevoir de langage plus éloquent. Pour le reste de ce qui se voit en ce Livre, ce sont ornemens executez par les plus fameux du Siecle, dont la briéve description suit.

Du Sieur Baslin Orphevre sont

les Ornemens de la Couverture de ce Livre, consistans en deux Chiffres entourez chacun des quatre parties de la Musique, les Caducées estant aux coins, et les Lires d'Appolon dont ce Livre se ferme.

Du Sieur Ferrier

La graveure du dedans des Coins.

[S. 2.] *Du Sieur Bosse*

Le premier dessein où se trouve representé un autel sur lequel est posé un Luth couronné de trois couronnes, l'une de Laurier, l'autre de Mirthe, et la derniére d'Ollivier, avec ce vers au dessus: Arbitre de l'Amour, de la Paix, de la Guerre.

Du Sieur Nanteuil, sont

Les Portraits d'Anne de Chambré et de Damoiselle Geneviefve Benoist sa femme. [Dieses Bild fehlt überhaupt.]

Du Sieur Eustache le Sueur est le dessein qui suit apres, executé par le Sieur Nanteuil, ou sont representez,

Appolon dans le Ciel tenant sa Lire, Minerve luy presentant de la main droite, sur une espece de bouclier le portrait de la Damoiselle Anne de Chambré, supporté par l'amour de la vertu, et sur le bras gauche de cette Deesse, un bouclier où le Sieur Gaultier l'Illustre, est representé.

Du mesme le Sueur, un dessein servant de Tiltre et d'ouverture à ce Livre, executé par le Sieur Bosse, ou se trouvent representez,

Dans le Ciel sous un Zodiaque, trois figures, l'une representant la Musique, l'autre l'Harmonie, et la derniére l'Eloquence, la premiére tenant une carte déployée où sont escrits ces mots La Rhetorique des Dieux, aux environs desquelles est un prelude mysterieux qui n'a ny commencement ny fin, la seconde couronnée comme Reine du Ciel tenant en main un Luth, sur lequel elle touche ce prelude, et la troisiéme couronnée de perles et de diamans. Cette disposition donnant à connoistre que ces divinitez composent ensemble la Science du grand Gaultier.

Tout cecy est suivy de douze desseins du Sieur Bosse executez par luy-mesme, qui representent les douze Modes, dont les noms sont: le Dorien ou Dorique, le Sous-dorien, le Frigien, Sous-frigien, le Lidien, Sous-lidien, Mixolidien, Sous-mixolidien [fehlt], *l'Eolien, Sous-eolien, le Ionien, le Sous-ionien, et comme chacun de ces modes est propre à exciter certaines passions, et qu'ils sont propres à certains chants, l'on a representé dans chacun les actions que le mode fait naistre, les Instrumens tant* [S. 3] *anciens que modernes qui luy sont plus convenables, et mesmes l'on a observé d'y faire l'Architecture conforme à ces modes, en chacun desquels se trouve sur tout un Luth avec un Livre ouvert où le mode est notté.*

L'explication des piéces qui suivent ces modes sera incomparablement mieux entendue par Elles mesmes que par le petit discours qui se trouve au bas de chacune d'elles, qui est seulement pour l'Intelligence de ceux qui n'ont pas une entiére connoissance de la Musique.

Du mesme Bosse est

A la fin du Livre un petit Mars tenant une espée d'une main, une plume a escrire de l'autre assis sur un tapis ou sont en perspective les Armes du Sieur de Chambré.

Du Sieur Belluchau, sont

Les desseins des Chiffres, et les escrits qui sont au bas de chaque Piece.

Du Sieur Damoiselet, est,

Cét escrit, et la Table qui est à la fin du Livre.

Sonnet. S. 10. [Nach *Gaultier's* Bild.]

Admire en ces portraits l'effect de la Peinture
Qui d'un simple crayon sans couleurs ny sans fard
Represente a nos yeux ces chefs d'œuvres de l'art
Accomplis de tout point comme fit la Nature.

Admire le relief de cette couverture
Est-il rien de plus beau, plus riche et plus mignard
Les Dieux en ce travail prirent chacun leur part
Lors qu'Appolon voulut faire sa tablature.

Mais depuis attiré par l'air harmonieux
Du Luth de cette Nymphe, il descendit des Cieux
Empruntant de Gaultier l'habit et le visage.

Il luy monstre à pincer de cent belles façons
Et pour éterniser ses divines Leçons
Consacre a son honneur ce precieux ouvrage.

Harault.

Sonnet au Livre. [S. 12.]

Ouvrage nompareil d'admirable structure
Tu parois a nos yeux un volume enchanté,
Car les Arts-liberaux ne t'ont point enfanté
Puis que nous n'avons rien d'égal dans la Nature.

Que de sçavans concerts de docte tablature
Comme jamais dessein ne fut mieux inventé
L'on ne void rien aussi de mieux representé
Ton ancre de la Chine efface la peinture.

L'Homme n'a peu [pu] produire un œuvre si parfait,
C'est Phœbus qui lassé de l'effort quil a fait
S'en va se reposer sur le sein d'Uranie.

Il a pourtant cherché douze Modes en vain
Il ne faut pour unir toute la Simphonie
Que l'Illustre Gaultier et son Luth à la main.

Gauquelin.

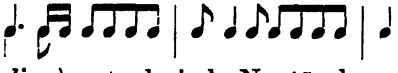
Die Kompositionen *Gaultier's* bestehen fast ausschließlich aus vierviertel- und dreivierteltaktigen Tänzen. Von ersteren finden sich bei *Gaultier* nur 1) die sinnend-erhabene Pavane, von welcher No. 41 des Hamiltoncodex das trefflichste Muster mit dem Rhythmus giebt. Dieser Rhythmus war als der Anfang der *Chansons* im 16. Jahrhundert sehr häufig, aber im 17. Jahrhundert verschwindet er immer mehr und macht schnelleren Rhythmen Platz. *Gaultier* hat ihn nur selten *Ham.* 41. (*Piec.* 2) und *Perrine* 13 (*Fantasie*). 2) Die *Allemande*, zwar ebenfalls ruhig und gemessen, aber schon heiterer und mehr tändelnd. Die deutsche Allemande ist weit ernster als die französische. Die Allemande hat bei *Gaultier* fast durchgehends diesen Rhythmus: So in No. 1. 9. 15. 26. 34. 47 des *cod. Ham.* Sie wird neben der *Pavane* auch als *Allemande grave* zu den berühmten *Tombeaus* benutzt. 3) Die *Gigue* steht stets im Viervierteltakt, wie namentlich auch bei *Gaultier le vieux*, der diese Form öfter anwendet. Sie ist heiteren, fast oberflächlichen Charakters. Übrigens ist zu bemerken, daß fast alle Viervierteltakter ohne Auftakt und mit einem punktirten Viertel beginnen.

Die große Mehrzahl der Stücke aber hat Dreivierteltakt. Die ganz besonders von *Gaultier* bevorzugte Form ist die *Courante*, ein schneller Dreivierteltakter, »das Meisterstück auf der Laute« wie sie Mattheson nennt. Oft macht *Gaultier* über eine und dieselbe Melodie gleich zwei Stücke, von denen dann das zweite sich vom ersten durch mehr Figurenwerk auszeichnet. Diese Art Variation heißt *Double*. So ist im *cod. Ham.* No. 6 ein *Double* zu 5, und No. 27—32 sind drei Paare, von denen 27 und 28, 29 und 30, 31 und 32 zusammen gehören. Auch die Bezeichnung erste, zweite u. s. w. *Courante* kommt vor, so in der Handschrift von *Brossard*. Der Charakter der *Courante* ist heiter und sehr flüssig und flüchtig. Sie liebt keine markanten, charakteristischen Rhythmusfiguren. Eine zweite sehr wichtige Dreivierteltaktsform *Gaultier's* ist die *Sarabande* mit ihrem höchst markanten Rhythmus ohne Auftakt oder Die *Sarabande* steht zur *Courante* in ungefähr demselben Verhältniß wie die *Allemande* zur *Gigue*, die *Sarabande* ist ernster, getragener als die *Courante*, und noch mehr als die *Canarie*. Letztere behält den Rhythmus durch alle Takte bei, wirkt daher auf die Dauer etwas ermüdend, ähnlich wie die von *Gaultier* selten verwendete *Chaconne* mit ihren kurzen Abschnitten und steten Wiederholungen. Ganz selten ist die *Gaillarde*.

Wir können in der Gruppirung dieser Stücke die Anfänge der später in der Klaviermusik so außerordentlich mächtigen *Suitenform* beobachten. Also auch hier bethätigte sich das Genie *Gaultier's* anregend. *Froberger*, der wiederum der Vermittler zwischen Lauten- und Klaviermusik gewesen zu sein scheint, hat im Ganzen folgende Anordnung festgehalten: *Praeludium*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, nur daß der eine oder andere Theil ausgelassen oder die *Allemande* und namentlich die *Courante* verdoppelt werden konnte. Alle Stücke standen bekanntlich in einer und derselben Tonart.

Nun bezeichnet der *Hamiltoncodex* die Stücke zwar nur mit den Beinamen: *La Dedicasse*, *Phaeton* u. s. w., aber nicht mit *Courante*, *Sarabande* u. s. w., wie es alle anderen Handschriften thun. Auch theilt er äußerlich die Stücke nur nach den Tonarten ab; trotzdem aber läßt sich eine suitenartige Anordnung der Tänze gar nicht verkennen.

Die beiden Präludien, welche der *cod. Ham.* enthält, leiten neue Tonarten ein. Mit No. 8 beginnt die unterionische Tonart in *A-dur*, und No. 44 in *A-moll* steht am Anfang der unteräolischen Gruppe. Auch die gedruckten *Pieces de Luth* lassen jede der drei Tonarten mit einem Präludium beginnen. Die darauf folgenden Stücke gehören also alle einer Tonart an.

Nach diesem Präludium, oder wo es fehlt, am Anfange der Tanzreihe, steht ein langsamer $^4/_4$ Takter, Pavane oder Allemande. So führen die *Allemanden* mit ihrem Rhythmus  No. 1 dorisch ein, No. 9 (vorher *Praeludium*) unterdorisch, No. 15 phrygisch, No. 26 unterlydisch, (lydisch fehlt), No. 34 mixolydisch, No. 38 untermixolydisch, No. 45 unteräolisch (vorher *Praeludium*), No. 47 ionisch. Äolisch und unterionisch werden durch die *Pavanen* No. 41 und 55 eingeleitet. Einzig und allein unterphrygisch beginnt mit einem Dreivierteltakter.

Die Wahl der darauffolgenden Stücke scheint dann eine freie zu sein. Aber den Schluß der Tonart bildet zumeist eine *Sarabande* oder *Canarie*. So No. 7 dorisch, No. 14 unterdorisch, No. 20 phrygisch, (lydisch fehlt), No. 33 unterlydisch, No. 37 mixolydisch, No. 40 untermixolydisch, No. 43 äolisch. Nur einmal schließt eine Tonart mit einem $^4/_4$ Takter, und zwar ist es hier abermals die unterphrygische, welche auch irregulär mit einem $^3/_4$ Takter begann.

In der Mitte steht dann meist eine ganze Anzahl von *Couranten*. So namentlich im unterlydischen No. 26—33. Hier ist die Reihenfolge:

No. 26 *Allemande*
No. 27 und 28. I. *Courante* mit *Double*
No. 29 und 30. II. » » »
No. 31 und 32. III. » » »
No. 33. *Sarabande.*

In Unterdorisch (No. 8—14) entspricht No. 9—13 den Stücken No. 34—39 bei *Brossard*

No. 8. *Praeludium*
No. 9. *Allemande Bross.* No. 34
No. 10. I. *Courante* » » 36
No. 11. II. » » » 35
No. 12. III. » » » 38 (No. 37 ist eine andere *Courante*)
No. 13. *Gigue* » » » 39
No. 14. *Sarabande.*

Also auch hier bildet die ganze Tonart eine *Suite* für sich. Wir können das nun bei jeder einzelnen Tonart weiter verfolgen:

	Mixolyd.	Untermixol.	Äol.	Unteräol.
Allemande (*Prelude*)	34.	38	41	44
Courante	35. 36.	39	42	45
Sarabande	37.	40	43	46

Aber es ist nicht durchgeführt, daß jede einzelne Tonart eine Suite für sich bildet, zum wenigsten muß man die zahlreichste Tonart Ionisch (*A-moll*) ausnehmen. Die drei letzten Stücke über den Tod des *l'Enclos* gehören ihren Titeln nach zu einander und bilden eine *Suite* für sich. Genug, ich glaube erwiesen zu haben, daß sich die Suitenform mindestens in ihren Anfängen und ihrem Werden schon bei *Denis Gaultier* findet.

Bei Beurtheilung der folgenden Übertragung ist es nothwendig, stets die Regel vor Augen zu haben, daß die einzelnen Töne so lange als möglich nachklingen sollten, namentlich die Baßtöne. Es wäre also der ärgste Fehler, zu glauben, daß die Töne kurz abgebrochen werden müßten oder überhaupt nur so wenig gälten, als die Noten andeuten. Es wäre leicht genug gewesen, die Stücke mehrstimmig auszusetzen, wofür ja *Perrine's* Übertragung ein Vorbild abgab. Die vorliegende Arbeit hat aber den rein philologischen Zweck des Edirens: es kommt darauf an, die Tabulatur der Handschriften und Originaldrucke so in Noten wiederzugeben, daß die Originalquellen entbehrlich, aber eine Kontrolle des Textes dennoch trotz der Übertragung

möglich bleibt. Das war zugleich auch der Grund, weshalb ich nicht, wie es bisher meist bei Übertragungen aus der Lautentabulatur gebräuchlich war, den Altschlüssel angewendet, sondern das Ganze um eine Oktave höher mit dem *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie notirt habe. Es ist wichtig, die Baß- von der Diskanttabulatur zu scheiden, da beide so verschiedenartig behandelt wurden. Es ist dabei zu erinnern, daß auch für Guitarre, Zither u. ä. Instrumente im Violinschlüssel notirt wird, trotzdem sie eine Oktave tiefer erklingen. Freilich sieht diese Übertragung unfertig genug aus und liest sich anfangs unbequem. Aber man wird sich sehr bald hineinlesen, und die Phantasie wird dann ersetzen, was noth thut, um sich eine Vorstellung von dem Effekt zu machen, welchen die Stücke hervorbrachten. Übrigens gewährt diese Höhernotirung den nebensächlichen Vortheil, einem etwaigen Arrangement für Klavier auf halbem Wege entgegen zu kommen. Am besten wäre es natürlich, man hätte überhaupt nicht nöthig, die Tabulatur umzusetzen.

Über die kritischen Noten zu den Stücken kurz nur folgendes: Die Zahlen bezeichnen Takt und Viertel, also 4,2 = 4. Takt 2. Viertel. Ist ein Viertel untergetheilt, so bezieht sich die kleine Zahl stets auf die erste Note des Vierteltaktes. Die Ausnahmen werden durch eine römische Zahl in Klammern angedeutet, also 4,2(II) = 4. Takt, 2. Viertel, 2. Achtel. Die Abweichungen der Handschriften und Drucke vom *cod. Ham.* sind unter die Rubriken gefaßt: 1) *Varianten* (Abweichungen in der Melodienführung u. ä.), 2) *Brechung* (Akkordbrechung, Beispiel s. unter No. 4) und deren Gegentheil *Zusammenziehung*, 3) *punktirte Noten* (z. B. statt) und das Gegentheil davon unpunktirte Noten (umgekehrt), ferner 4) *Tremblement* (Zeichen: ,) *Arpeggio* (Striche zwischen den Tönen des Akkordes), *Accent* (^ ˘) und *Tenüe* (Aushaltebogen).

Kritische Noten zu den Stücken.

I. *Mode dorien.*

No. 1. *La dedicasse.* S. 25.

Par ce discours celeste l'Illustre Gaultier exprime tres parfaitement sa Reconnoissance envers les Dieux, pour la Science dont ils l'ont doué, et leur dédie avec tout le respect possible et sa personne et ses oeuvres.

Der Anfang erinnert stark an No. 9, das jedoch in *A-dur* steht. Überhaupt

sind die Anfänge selbst bei verschieden gearteten Stücken oft recht gleichförmig. Vgl. *Ham.* 30 u. *Piec.* 3, *Ham.* 27 u. *Piec.* 5, *Ham.* 41 u. *Piec.* 2 u. s. w. — Das erste Mensurzeichen ist noch deutlich eine Mensuralnote mit Kopf ♩, dieses findet sich aber nur ein paar Mal im *Ham.*, ist jedoch immerhin ein Beweis, daß die Zeit, in der man ♩ für ♦ schrieb, noch nicht ganz fern liegt.

No. 2. *Phaeton foudroyé.* S. 27.

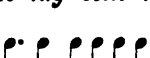
Cette piece rend témoignage de ce que Phaëton par son imprudence et par son ambition fut cause de l'embrasement de sa moitié des hommes; de la punition que fit Jupiter de ce témeraire: Et des douleurs que son pere Appolon souffrit de sa perte.

Im vorletzten Takt ist statt des 32stel das 16tel Zeichen geschrieben. Das findet sich in der Lautenmusik jener Zeit sehr häufig, und beweist, daß das 32stel-Zeichen noch nicht ganz geläufig war. Viele unterschieden überhaupt nicht zwischen beiden, sondern schrieben stets das Zeichen ↫. Vgl. auch No. 5, 21.

Der plötzliche Taktwechsel vor dem Schlusse ist bemerkenswerth. Vgl. No. 49 Takt 9. Das findet man sehr oft auch in der Mensuralmusik, angedeutet durch Schwärzung der Noten. Den umgekehrten Fall, nämlich Hemiolen im *Tempus perfectum*, zeigt No. 31. Vgl. *Bellermann*, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrh. Berlin 1858, S. 6 u. 26 f.

No. 3. *Le Panegirique.* S. 29.

Le Panegirique à la loüange de Mercure exprime parfaitement l'Eloquence que ce Dieu met en usage, lorsqu'il fait ses harangues, et fait connoistre à ses Esleves que les arts luy sont redevables de leur naissance.

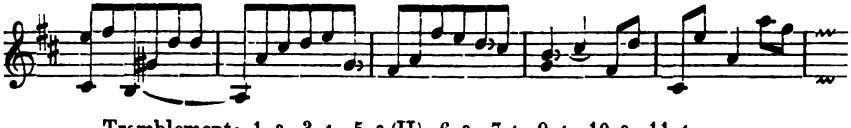
Takt 5 ist die Mensur fraglich: entweder  oder  .

12. und 13. sind entweder Triolen, die keineswegs unmöglich sind, oder Schreibfehler anzunehmen. 13, 2 u. 3 Rasur.

No. 4. *Minerve.* S. 31.

Cette Deesse qui possede toutes les Sciences ensemble, fait icy connoistre par Gaultier son Interprette, ce qu'elle scait de la Musique, et que par cet art divin, elle fait naistre dans les hommes les passions sans violence, et les vertus dans leur pureté.

2660(3) No. 55b Courante de Gautier zeigt keine erheblichen Varianten, nur daß alle Akkorde gebrochen sind, sodaß also aus dem Miteinander ein Nacheinander wird, z. B. folgendermaßen, Takt 4—8:



Tremblement: 1, 3. 3, 1. 5, 3 (II). 6, 3. 7, 1. 9, 1. 10, 3. 11, 1.
Arpeggiozeichen: 1, 1. 10, 1.
Tenue: 2, 2. 4, 3. 6, 1.

Brechung: 4, 2. 5, 1. 6, 1. 7, 3.
Unpunktirte Noten: 2, 3.
Accent: 7, 2.

Der II. Theil fehlt in dieser Handschrift, aber es ist eine halbe Seite dafür leer gelassen.

No. 5. *Ulisse.* S 34.

L'Eloquence de ce Grec se fait icy mieux entendre, que dans la harangue dont il se servit pour avoir les armes d'Achilles.

Die Zahl 33 ist in der Paginirung überhaupt übersprungen, aber es fehlt nichts.

Takt 21, 3 über den 16teln steht ein 32stel-Zeichen. Vgl. Bemerkung zu No. 2.

No. 6. (Ohne Aufschrift). S. 36

ist ein *Double* zum vorigen, mehr Achtelbewegung, aber im Melodiengange völlig mit vorigem übereinstimmend.

Takt 23 leichter Mensurfehler.

II. *Mode sous-dorien.*

No. 8. S. 43

ist ein *Prélude*, und wie alle Präludien ohne Mensurzeichen. Die Takteintheilungen sind also Zuthat des Herausgebers und beanspruchen keine primäre Autorität.

Der Anfang erinnert stark an die der Präludien 2660(3) *Prelude de Gautier* in *A-moll* und *Pieces* No. 11, S. 36 in *G-dur*. Aber nur in den ersten Noten.

Besonders stark in der Präludienkomposition war *Bocquet*, Zeitgenosse des älteren *Gaultier*. Er verfaßte u. a. auch *Preludes marquants les cadences* und *sur tous les tons*, welche die Tonarten im Quintenzirkel durchlaufen, um wieder zur Anfangstonart zurück zu wandern. Diese Präludien sind ebenfalls nicht mensurirt, nur diejenigen Noten, welche sich aus dem Rahmen der Viertelbewegung herausheben, haben ihre Mensursigna über sich. Die Präludien sind in der französischen Lautenmusik erst zur Zeit *Gaultier's* aufgekommen. Die Lautenmusik des 16. Jahrhunderts kennt an deren Stelle die *Fantasie*, das *Praeambulum* und die *Intrada*, von denen jede Art ihre eigenthümliche Bestimmung hatte.

No. 9. *Andromede.* S. 44.

Andromede que l'infortune avoit enchaisnée au pied d'un rocher pour expier le crime de sa mere, sans apprehender le Monstre qui la devoit devorer, Loue les Dieux de cette ordonnance, mais ces Divinitez voyant sa pieté et sa genereuse resolution, luy envoyent Persée qui la dellivre de ce peril extréme, et ce genereux Liberateur la trouve si accomplie quil s'estime trop recompensé des chaisnes de cette Belle.

Brossard No. 34 nennt das Stück *Allemande de Gautier*.

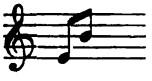
Varianten: 3, 3.  statt *Ham.*  entschiedene Besserung, daher im Texte aufgenommen.

12, 1, $\overline{g}$ statt $\overline{d}$.
15, 3. $\overline{d}$ = *fis* statt *a* = *fis*.
17, 4. *h* = *a* = *e* statt *h* = *gis* = *e* entschiedne Besserung, aufgenommen.
Brechungen: 6, 4. 7, 4.
Punktirt: 3, 4. 4, 3. 10, 3.
Unpunktirt: 13, 1. 2. 17, 4.
Tremblement: 6, 2. 10, 2.
Arpeggio: 3, 3.

No. 10. *Diane.* S. 46.

Cette chaste Deesse en ce discours plein d'énergie convie toutes les Belles d'acquerir les vertus, et particulierement de conserver inviolablement leur Virginité.

Brossard No. 36 als 2de *Courante de Gautier.*

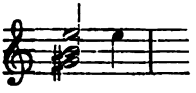
Variante: 17, 2. 

Brechung: 5, 1. 9, 2. 10, 1. 11, 3. 17, 3. 18, 1. 19, 1. 23, 1. 25, 1.
Zusammenziehung: 25, 1.
Tremblement: 2, 2. 4, 1. 10, 3. 12, 1. 14, 3. 15, 3. 21, 3. 25, 2.
Tenues: 5, 1. 3.
Accent: 20, 1.

No. 11. *La Coquette virtuosa.* S. 48.

Cette belle qui se fait autant d'Amans que d'hommes qui l'entendent, témoigne par son precieux discours les douceurs qu'elle trouve dans lamour de la Vertu, l'estat qu'elle fait de ceux qui en sont les adorateurs, et qu'elle sera la possession de celuy qui aura plustost acquis le tiltre de Magnanime.

a) *Brossard No. 35* als 1de (so!) *Courante de Gautier.*

Varianten: 19. Mensur  24. 

Brechung: 2, 1. 3. 7, 1. 8, 1. 2. 16, 1. 2.
Zusammenziehung: 25, 3. 26. 3.
Tremblement: 4, 2. 21, 2. 22, 2. 26, 2.
Arpeggio 20, 2.
Accent: 1, 1. 23, 1.

b) *Cod. 2660. No. 63. Courante de Gaultier.*
Varianten: 24. wie *Brossard.*
Brechung: 2, 1. 3. 7, 1. 8, 1. 2. 30, 2.
Zusammenziehung: 10, 3. 11, 1. 25, 3. 30, 1.
Tremblement: 1, 3. 3, 1. 4, 2. 21, 2. 22, 2. 26, 2.
Tenue: 6, 1. von *c* zu *d*.
Arpeggio: 20, 2.

No. 12. S. 50.

Brossard No. 38 als *4eme* (ausgestrichen) *Courante de Gautier.*

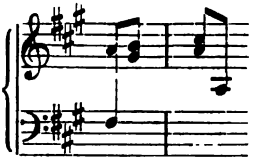
Varianten: 1, 1 *A* hinzugefügt. 4, 4 *a* fehlt. 10, 3 *cis* fehlt. 11, 1 oben nur ein *fis* als Viertel. Alle Änderungen sind schlechter.
Tremblement: 3, 4. 7, 1. 9, 1. 11, 4. 15, 4 (II).
Punktirt: 2, 3. 4.

No. 13. *Atalante.* S. 52.

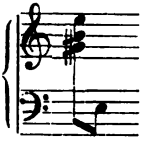
Cette Belle gagne à la course quiconque a l'audace de la vouloir atteindre, l'or, les perles et les diamans ne la peuvent destourner d'un seul pas; mais la seule Vertu la peut arrester.

Brossard No. 39. Gigue de Gautier.

Varianten: Auftakt als *a* hinzugefügt. 3, 4 *d* statt *A*. 4, 4 (II) *a* statt *cis*. 8, 2 (II) *a* statt *Ham. cis* entschiedene Besserung, aufgenommen. 11, 4 und 12, 1:



13, 1.



15, 4 (III) *gis* statt *h*.
Tremblement: 3, 1. 4, 2. 6, 2 (II). 10, 1. 2. 4. 11, 2. 13, 4. 15, 4.
Tenue: 1, 3. 11, 1. 14, 1 *H* zu *c*.
Punktirt: 2, 1. 7, 2.
Unpunktirt: 3, 2.
Accent: 14, 1. 16, 1.

III. *Mode Phrygien.* p. 61 ff.

No. 15. *Tombeau de Mademoiselle Gaultier.* S. 64.

L'Illustre Gaultier favorisé des Dieux du suprême pouvoir d'animer les corps sans ame, fait chanter à son Luth la triste et lamentable separation de la moitié de soy mesme, luy fait descrire le Tombeau quil luy a élevé dans la plus noble partie de l'autre moitié qui luy restoit, et luy fait raconter comme, a l'imitation du Fenix, Il s'est redonné la vie en immortalisant cette moitié mortelle.

No. 16. S. 66.

Im 1. Takt kleiner Mensurfehler. 9, 1 das handschriftliche *fis* — *cis* — *e* ist offenbarer Fehler; ebenso No. 17, Takt 8, 3 *g* — *a* für doppeltes *a*.

No. 17. *Mars superbe.* S. 68.

Ce discours qui tient de la fierté du chef des guerriers, fait voir que la plus utile nourriture d'un soldat doit estre de fer et d'acier;

quil ne se doit occuper qu'au carnage et quil doit plustost mourir que de manquer à vaincre.

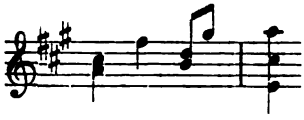
No. 18. *Cleopàtre Amante.* S. 70.

Cleopatre estant montée sur le vaisseau le plus riche et le plus superbe que l'art avoit peu [pu] fabriquer, fut audevant de Marc Antoine, lorsquil passa en Egipte, et comme l'amour fut l'inventeur de ce trosne flottant, aussi le fut-il d'une musique tres admirable, dont la Reine se divertit pendant son voyage, de la piece qui precede ce discours et dont elle se servit pour conquerir ce Conquerant. Les Dieux en ont donné la science a l'Incomparable Gaultier pour agrandir ses conquestes.

Takt 5 und 11 unbedeutende Mensurfehler.

a) *Brossard No. 47* als *1ere Courante de Gautier.* II. Theil fehlt, als dieser dient vielmehr der I. Theil des nächsten Stückes (No. 19) des *cod. Ham.*

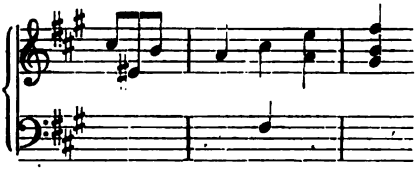
Varianten: 4 und 5, 1



Brechung: 6, 1. 9, 3. 10, 3. 12, 1.
Tremblement: 2, 2. 7, 1.

b) *Milleran 44* hat ganz ebenso wie *Brossard* als I. Theil den I. Theil von *Ham.* No. 18, und als II. Theil den I. Theil von No. 19, das Ganze betitelt: *Courante de Gautier pour la Reine de Suede.* Der Königin *Christine* von Schweden dedicirte man öfter Musikstücke, so *Henri de Nassau* 1648, *Anne de la Barre* 1653. Sie stand mit *Huygens* in freundschaftlichen Beziehungen und lernte sogar die Kreise, in denen *Huygens* verkehrte und von denen wir gesprochen haben, persönlich kennen.

Varianten: Anfang:



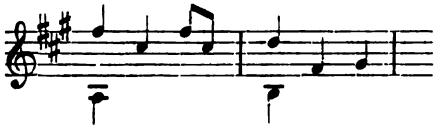
ferner

5, 1 wie *Brossard:*
Zusammenziehung: 6, 3. 9, 3. Tremblement: 5, 3. Accent: 1, 1.

No. 19. S. 72 vgl. die Anmerkungen zum vor.

a) *Brossard No. 47.* II. Theil.

Varianten: 5 und 6

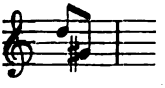


Brechung: 8, 2. 3. 10, 3.
Tremblement: 2, 1. 3, 2. 7, 3. 9, 2. 10, 2. 13, 3. Accent: 15, 1

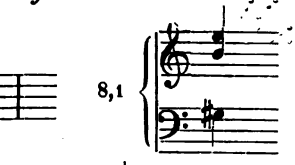
b) *Milleran*: 44, II. Theil:

Varianten: 1,1 noch *cis* hinzugefügt 2,3. *e* statt *fis*.

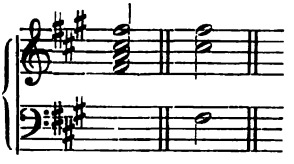
5 und 6 wie *Brossard* nur 6,3



8,1



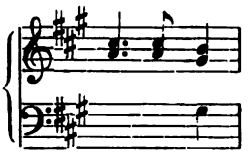
12,2 *fis* = *cis* statt bloß *cis*. Schluß:



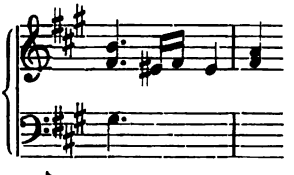
Tremblement: 1,3. 2,1. 4,1. 7,3. (II) 9,2. 10,2. 13,3. 14,1.

No. 20. S. 74, vgl. *Brossard No. 53. Sarabande de Gautier.*

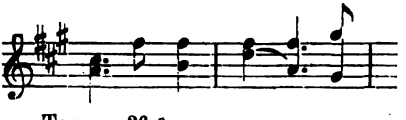
Varianten: 5



14 u. 15,1.



18 und 19.



Brechung: 31,1. Tenue: 26,2.
Accent: 5,1. 24,1. 28,1. 16,1.

IV. *Mode sousphrygien.*

No. 21. *Artemise ou l'Oraison funebre.* S. 84.

Artemise Reine de Carie ayant perdu son mary pour reconnoistre son amour reciproque luy érigea un sepulchre vivant en sa personne, et fit assembler tous les doctes de son temps, qui composerent cette oraison funebre a la louange du grand Mauzolle, que les Dieux ont dictée a leur favory Gaultier pour marque de l'estime quils en font.

Brossard No. 52 als *4ème Courante de Gautier.*

Tremblement: 5,2. 9,2. 12,1. 13,3. 16,3. 25,3.
Tenue: 13,1. Arpeggio: 10,1. Accent: 1,3. 28,1.

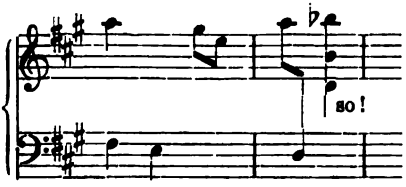
No. 22. *Le Triomphe.* S. 86.

Icy se fait la relation du Triomphe magnifique du grand Cesar, qui traisne apres son char des Rois captifs, des Princesses infortunées et les despouilles de plusieurs Nations.

Brossard No. 51, als 3*eme* *Courante de Gautier*.

Varianten: 5,3

7 u. 8.



14,1 (I) im *Bross.* steht *cis* statt *h*. Diese entschiedne Besserung ist aufgenommen.

Die Fassung des II. Theils weicht so stark ab, daß er ganz abgedruckt werden mußte. S. Notentext.

Zusammenziehung: 14,1. Tremblement: 2,2. 10,3. 12,1. 13,1.

V. *Mode lydien.*

Fehlt.

VI. *Mode Souslidien* (so!)

No. 26. S. 122.

Cod. 2659, No. 17. Allemande de Gautier. Wenn auch die Varianten sehr zahlreich sind, so ist doch die Form im wesentlichen dieselbe wie im *Cod. Ham.* Das ist deshalb sehr wichtig, weil die spätere Ausgabe der gedr. *Pieces* No. 8 eine gänzlich veränderte Form dieses Stückes aufweist. S. Anhang.

Varianten s. im Text.

Tremblement: 2,3. 3,2. 4,3. 8,4. 11,3. 12,1. 13,3. 18,1.

NB. Mit diesem Stücke wird die Handschrift eine andere, flüchtigere. Auch die Buchstabencharaktere (besonders *g*) und die Mensursigna (namentlich ⟡) sind in ihrer Form von den bisherigen verschieden. Während ferner bisher *a* geschrieben wurde, kommt dafür die Zahl 4 zum Vorschein. Bisher fehlte auch das Taktzeichen am Anfang der Stücke, von jetzt an wird ₵ und $\frac{1}{3}$ vorgeschrieben, an deren Stelle sonst nur zwei Striche mit Punkten dazwischen standen. Die beiden Striche, welche das Ende jedes Theiles bezeichnen, haben jetzt nicht mehr, wie bisher immer, zwischenstehende Punkte. Vgl. die beiden facsimilirten Stücke aus dem *cod. Ham.* in Lautentabulatur: *La dedicasse* (erster Schreiber) und *Tombeau de Lenclos* (zweiter Schreiber).

No. 28. S. 125. *Double* zu No. 27.

No. 29. S. 127.

Vgl. gedr. *Pieces de Luth* No. 4. — *Milleran* No. 62 hält sich ganz an diese. Brechung 12,1.

No. 30. S. 129. *Double* zum vorigen.

Vgl. *Pieces No. 3. 2659 No. 22* und *cod. 2660(3) S. 64*^{b} völlig andre Fassung, auch im *Double*, so daß es in diesen beinahe als anderes Stück erscheint. S. Anhang.

No. 31. S. 130.

Über den Taktwechsel im II. Theile vgl. zu No. 2. Seitenzahl 130 ist zweimal verwendet.

No. 32. S. 132. *Double* zum vorigen.

No. 33. S. 134.

Vgl. gedr. *Pieces* No. 9, S. 32. *Sarabande.* Beide stimmen bis zur Mitte des II. Theiles völlig überein mit Ausnahme einer kleinen Variante in den *Pieces* Takt 10 und 11 und 17. Aber vom 23. Takt an haben die *Pieces* eine ganz andere Fassung, s. Anhang.

VII. *Mode myxolydien* (so!).

No. 34. *Appolon Orateur.* S. 140.

Appolon revestu de l'humanité de Gaultier desploye icy tous les tresors de son bien-dire, et par la force de ses charmes fait que ses auditeurs deviennent tout oreilles.

Die Triolen, Takt 7 u. 11, sind ganz unverkennbar.

Mit diesem Stück tritt die frühere, sehr klare, ruhige und deutliche Handschrift mit allen ihren Eigenschaften wieder ein.

No. 36. S. 144.

Takt 9 ist ein einzelner $^3/_2$ Takt. Zugleich ein Mensurzeichen vergessen. Vgl. No. 34, Takt 8.

No. 37. *Diane au bois.* S. 146. (ohne Nachschrift.)

Takt 1,2 steht $\bar{e}$, jedenfalls verschrieben für $\overline{fis}$, vgl. die Repetition bei Takt 13.

VIII. *Sous-mixolydien.*

No. 39. *La Caressante.* S. 162.

Les caresses et les mignardises de cette Beauté, ont tant d'attraits que les plus insensibles demeurent d'accord qu'elle merite d'estre aimée.

No. 40. S. 164.

4,1 fälschlich *a* für *f*, vgl. 12,1.

IX. *Mode aeolien.*

No. 41. *Circé.* S. 180.

Circé ayant autrefois fait dessein d'enchanter tous ceux qui voudroient aborder son Isle, fit avec les Syrenes plusieurs fameux concerts, dont l'histoire raconte les grands effects qui s'en ensuivirent: les nottes en ayant esté conservées par l'harmonie: Elle les a depuis deposées entre les mains du veritable Gaultier a fin de donner la connoissance de ces merveilles; c'est ce qui se peut entendre par cette piece qui contient la pure substance des beaux ouvrages de Circé.

Vorletzter Takt letztes Achtel steht $d_4 = as$ für $d_3 = \bar{c}$, vgl. cod. 2660.

No. 2660, No. 86 hat dieses Stück als *Pavane de Gaultier le vieux.* Aber da der Anfang desselben unzweifelhaft an *Tombeau de Raquette* im *cod. 2659 No. 29* erinnert, mit welchem wiederum *gedr. Pieces* No. 1 verwandt ist, so muß es *Denis Gaultier* zugeschrieben werden.

Varianten: 3, 1. 2. Mensur statt . Im Übrigen s. den Notentext.
Punktirte Noten: 4, 2. Unpunktirt: 8, 4.
Tremblement: 3, 1. 3. 4 (II). 4, 2. 7, 1. 3. 8, 3 (II). 10, 4 (II). 11, 3. 13, 3 (II). 15, 4. 18, 1. 19, 3. 21, 1. 23, 2.
Arpeggio: 2, 4. 4, 3. 4. 5, 1. 2. 3. 9, 2. 3. 10, 1. 3. 4 (II). 13, 1. 22, 1.
Accent: 10, 1. 15, 1.

No. 42. *Cephale.* S. 182.

Cephale se plaint de la perte de sa chere Procris, dont il est la cause innocente, accuse les Dieux d'injustice, et s'abandonne de telle sorte aux pleurs que ses yeux se changent en fontaines.

Brossard No. 20 hat dasselbe Stück als *Courante de Gautier in A-moll.* Aber die Fassung ist erheblich anders, obgleich der melodische Inhalt durchaus derselbe bleibt. Mit *Brossard* stimmt *cod. 2660(3) S. 67*[b] und besonders S. 80[a] *Courante de Gautier* überein, nur hat das erstere beider Stücke weit mehr Brechungen als *Brossard.* Beide *Codices* übertrifft namentlich an Reichthum der Beizeichen *gedr. Pieces No. 29,* aber im wesentlichen stimmen doch alle überein. Alle drei stehen in *A-moll,* nur der *Ham. cod.* in *G-moll.*

X. *Mode sous-aeolien.*

No. 44. S. 199.

Das Stück ist ein Präludium ohne Mensuren und Taktstriche, daher hat die obige Takteintheilung nur den Werth einer Konjektur. Im vorletzten Takte steht *a* statt *gis.* S. 200/201 *vac.*

No. 45. *L'Heroique.* S. 202.

Ce discours que les Dieux font entendre aux mortels par le ministere de Gaultier leur Orateur, leur fait connoistre que celuy qui veut posseder la qualité de Magnanime où genereux, doit chercher la Sagesse: quil doit surpasser tous les autres en vertu: quil se doit exposer courageusement aux grands perils pour des fins justes et raisonnables: quil doit estimer la vie pour faire de belles actions. Mais quil ne doit pourtant pas craindre la mort: quil doit mespriser les plaisirs: quil ne se doit jamais plaindre lorsquil est privé des biens de la fortune: quil doit aymer ses amis constamment: quil ne se doit pas ressouvenir des injures qui luy sont faites: quil doit aimer ses ennemis et haïr leur vice: quil doit dire ouvertement ses sentimens: quil ne doit pas beaucoup parler des hommes ny pour les louer ny pour les blasmer: que dans les partages il ne doit pas pretendre tout ce quil luy appartient: que si quelqu'un luy fait du bien quil luy en doit procurer

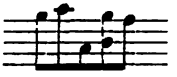
d'avantage: quil ne doit pas estimer les Méchans ny craindre leur puissance: Et quil se doit humilier devant les Gens de bien.

Erinnert etwas an eine Pavane von *Gaultier le vieux* cod. 2660, 86.

XI. *Mode Jonien.*

No. 47. *Orphée.* S. 220.

Gaultier fait en ce lieu plaindre Orphée de ce que son Euridice est passée au Royaume des morts; et encherissant sur ce que l'histoire nous apprend de cet Illustre affligé, il attire a soy toute la Nature qui confesse qu'elle est sensiblement touchée de la douleur d'Orphée.

2, 3. 4 steht im *cod. Ham.*: 

No. 48. *Echo.* S. 222.

La Nimphe Echo justement punie du babil dont elle avoit souvent trompé Junon et maltraittée par l'amour qui l'avoit enflammée pour un amant ingrat, est reduite a se cacher dans les Antres et de ne pouvoir se plaindre des maux dont elle est affligée: Ne luy restant que le peu de pouvoir de proferer les dernieres paroles de ceux qui racontent leurs peines aux Rochers et aux forests.

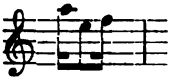
Lautenbuch der *Virginia Renata von Gehema: Gigue Gottier.*

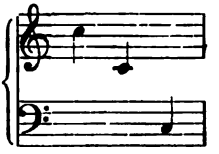
Varianten: s. Notentext.
Punktirt: 1, 4. 3, 4. 4, 1. 11, 4. 12, 4. 14, 2.
Tremblement: 1, 4. 2, 4. 3, 1. 4, 4. 5, 2. 9, 3. 4. 11, 4. 12, 4. 13, 2 (II).
Etouffement: 1, 1. 5, 4. 8, 1. 17, 1.

No. 50. *L'Homicide.* S. 226.

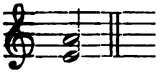
Cette Belle par ses charmes donne la mort a quiconque la void et l'entend, Mais cette mort est en cecy dissemblable des morts ordinaires, qu'elle est le commencement de la vie au lieu d'en estre la fin.

a) *Milleran No. 72: La belle homicide, Courante de Gautier.*

Varianten: Auftakt: 

10, 2. G statt g. 11 

15. Mensur: 

28. 

Brechung: 7, 3. 17, 1. 24, 1. 25, 1.
Zusammenziehung: 18, 1. 2.
Tremblement: 10, 2. 15, 1. 3. 24, 1 (Unterstimme).

b) *cod. 2660 (3) S. 46*[b] bezeichnet mit *Courante de G.*
Varianten: 11 wie Mill.
Brechung: 2, 1. 2. 5, 3. 6, 1. 2. 7, 1. 3. 8, 1. 14, 1. 17, 1. 21, 1. 24, 1. 25, 1.
Zusammenziehung: 18, 1.
Tremblement: 1, 1. 3, 1. 9, 1. 15, 1. 3. 16, 2. 19, 1. 20, 1. 22, 2. 23, 3. 24, 1. 25, 3. 26, 3.
Arpeggio: 20, 2. 3.

No. 51. S. 228.

Vgl. *Gedruckte Pieces de Luth. No. 30.*, Sarabande *Perrine*, *No.* 27 u. *Milleran 79*, *Sarabande* (ohne Angabe des Komponisten) halten sich an die Fassung der gedr. Pieces. s. Gedr. Pieces.

No. 52. *La Gaillarde.* S. 230.

Cette Beauté pour se faire connoistre de gaye humeur se deguise de cent belles façons et chante un air si accompli quil suffit seul pour en composer cent des plus admirables.

NB. Nach der Halben im Diskant Takt 3 und Takt 5 vor dem Sechzehntel steht ein Punkt. Die Andeutung der Notenverlängerung durch Punkte nach dem Buchstaben statt nach seinem Mensurzeichen ist in der Lautenmusik ganz ungewöhnlich, wohl aber in der Orgel- und Klaviermusik nicht ungebräuchlich.

15, 3. 4 Korrektur. [Schreiber *B* tritt wieder ein.]

No. 53. S. 232.

NB. Die Form des Achtelzeichens ♪ ist sehr selten.

Milleran No. 70 unter dem Titel *La Chanpré, Courante de Gautier. Brossard No. 14 Courante de Gautier* und *cod. 2660 (3) S. 50*[b] *Courante de G.* haben zwar denselben Inhalt, aber in ganz anderer Fassung. *Brossard* hat mehr punktirte Noten und 2660 (3) löst alle Akkorde in Brechungen auf. *Milleran* steht zwischen beiden, hat keine punktirten Noten und keine Brechungen, ist weit einfacher gehalten. So steht der *cod. Ham.* hier für sich ganz allein, nur die ersten drei Takte stimmen mit den andern überein. Auch das *Double* im *cod. 2660 (3) S. 56*[b] steht für sich. Nur die ersten vier Takte sind ganz wie in seinem zugehörigen Stück (S. 50[b] derselben Handschrift). Der zweite Theil ist Anfangs wiederum diesem gleich, und ist überhaupt nicht so abweichend als *Ham.*

XII. *Mode sous-ionien.*

No. 55. S. 240.

[Der erste Schreiber tritt wieder ein.] Das Stück findet sich in *Perrine's* gedruckten *Pieces de Luth en musique* als *No. 24 Pavane du Jeune Gaultier* und in Gaultier's gedruckten *Pieces de Luth* ebenfalls als *No. 24* einfach *Pavane* betitelt. Beide haben fast ganz dieselbe Fassung wie *cod. Ham.*, nur daß sie wegen der massenhaft verwendeten punktirten Achtel springender, hüpfender als letzterer sind. Wir geben das Stück aus Perrine im Abdruck, s. Anhang.

No. 56. *La Pastoralle.* S. 242.

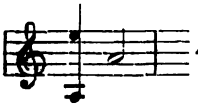
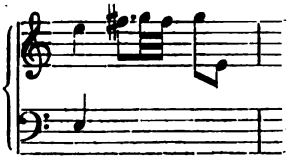
Icy une trouppe innocente de Bergers et de Bergeres chantans et

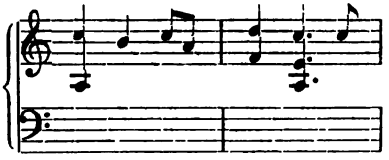
dançans à l'ombre d'un Ormeau sont troublez par un loup affamé qui leur enlevoit un de leurs Agneaux, Mais estant accourus apres, ils luy font quitter sa proye puis continuent leurs resjouissances.

No. 57. *Narcisse.* S. 244.

Narcisse se voyant dans le cristal liquide d'une fontaine que la Nature avoit décorée des plus belles fleurs du Printemps: fut tellement épris de sa beauté que le feu de son amour le dessécha sur le bord de cette eau fatale, En se plaignant de ne se pouvoir posseder soymesme.

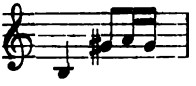
a) *Brossard No 11. Courante de Gautier.*

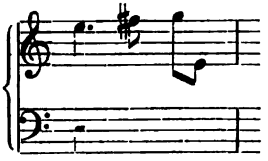
Varianten: 1.  4, 1 g fehlt. 15 

19. 20. 

Zusammenziehung: 16, 1. 25, 1. 2.
Punktirt: 3, 1. 8, 3. 19, 3.
Tremblement: 3, 3. 6, 3. 9, 1. 3. 12, 2. 15, 2. 16, 2. 19, 2. 21, 1. 22, 3. 24, 2. 26, 2.
Accent: 3, 1. Arpeggio: 10, 2.

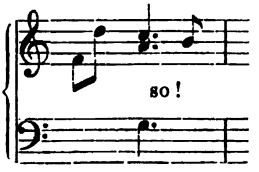
b) *Perrine, Pieces No. 28, Courante ou la belle Tenebreuse du J. G.*

Varianten: 1 wie *Bross.* 10, 2. 3 

14. *E-moll* Akkord. 15. 

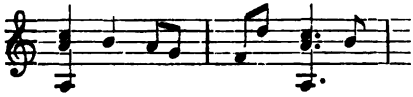
Brechung: 2, 1. 3, 1. 4, 1. (nur *H-d* wie *Bross.*). 10, 1. 20, 1. 21, 1. 22, 1.
Accent: 5. Arpeggio: 1, 1. 18, 1. 19, 1. 25, 1.

c) *Milleran No. 74. La belle Tenebreuse, Courante de Gautier.* Ohne Mensuren.

Varianten: 1 wie *Bross.* 4 wie *Bross.* 15 wie *Perr.* 20. 

Brechung: 10, 1. 18, 1.
Arpeggio: 3, 1. Accent: 22, 1.
Tremblement: 6, 3. 9, 3. 10, 3. 12, 2. 17, 1. 18, 1. 19, 1. 20, 2. 22, 3. 24, 2. 25, 1. 3.

d) *2660 (3) S. 47*[b] *Courante de G.*
Varianten: 1 wie *Bross.* 4 wie *Bross.* 10, 2. 3. wie *Perr.* 15 wie *Perr.*

19/20. 

Brechung: 2, 1. 18, 1.
Tremblement: 3, 3. 6, 3. 9, 1. 3. 10, 3. 12, 2. 16, 2. 18, 1. 22, 3. 24, 2. 25, 1. 3.
Accent: 22, 1.

No. 58. *Junon, ou la Jalouse.* S. 246.

Les Amourettes de Jupiter estant venues a la connoissance de Junon, Elle entra dans telle fougue et dans des transports si violens, que du seul trepignement de ses pieds elle esbranla toute la Machine celeste; de sorte que l'harmonie qui se formoit des mouvemens de ce grand corps, ayant esté interrompue, elle se changea pendant cette action de la maniere que la piece qui precede fait fidellement la demonstration.

No. 60. *Tombeau de Mons*[r]*. de Lenclos.* S. 250.

Par le commendement d'Appolon les doctes Pucelles sestant assemblées sur le Mont sacre pour dresser le Tombeau de Lenclos, l'un des Favoris de ce Dieu, tiennent conseil entr'elles de quelle matiere et de qu'elle forme elles le doivent construire: en fin leur resolution prise. Elles font abattre un grand If, qui depuis deux cens ans tiroit sa nourriture des tributs d'un cimetiere, où il faisoit sa residence: Elles en font un Luth, pour luy servir de Monument, et dans ce bois lugubre elles mettent reposer ses cendres. Mais comme elles reconnoissent que leur science n'est pas assez haulte et assez relevée pour prononcer son Oraison funebre, Elles font adroitement mettre ce Tombeau entre les mains du grand Gaultier le meilleur amy du defunct seul capable de rendre ce dernier office; Cet homme divin ayant ce dépost, en tire par la puissance de son Art des parolles qui expriment si fortement la douleur de cette perte, que tous ses Auditeurs prennent la nature de cette Passion. [Schreiber *B.*]

a) *Gedr. Pieces No. 28 (S. 80) Allemande.*

Varianten nicht erheblich. Aber in den Pieces ist das Stück viel springender gehalten durch punktirte Noten und Brechungen; einige Male voller.

b) *Milleran No. 69. Tombeau de Lenclos. Allemande du v. Gautier.* Mill. schreibt das Stück sehr mit Unrecht dem älteren Gaultier zu. Die Fassung ist

völlig mit den *Pieces* übereinstimmend, nur daß im Milleran durchweg die punktirten Noten vermieden sind. Es fehlen den gedr. Pieces gegenüber ferner die Tremblements: 5, 4. 7, 4. 9, 1. 10, 1. 4. 11, 2. 12, 1. 14, 4. und Accent 16, 3. 19, 3.

c) *Perrine, Pieces No. 26. S. 57. Allemande ou Tombeau de Lenclos* stimmt Note für Note mit den Pieces von Denis Gaultier überein. Wir geben das Stück in Perrine's Fassung wieder.

No. 61. *La consolation aux amis du S^r. Lenclos,*

No. 62. *La resolution des amis du S^r. Lenclos sur sa mort,* sind beide ohne Nachschrift.

Table, am Ende des Werkes.

VII.

Mode Mixolydien	*fol. 137 verso*
	» *139*
Appolon Orateur	» *140 verso*
	» *142* »
	» *144* »
Diane au bois	» *146* »
	» *148* »
	» *152* »
	» *154* »

VIII.

Sous-Mixolydien	» *157*
	» *159*
	» *160 verso*
La Caressante	» *162* »
	» *164* »
	» *166* »
	» *168* »
	» *170* »
	» *172* »
	» *174* »

IX.

Mode Aeolien	» *177*
	» *179*
	» *180 verso*
Cephale	» *182* »
	» *184* »
	» *186* »
	» *188* »
	» *190* »
	» *192* »
	» *194* »

X.

Sous-Aeolien	» *197* »
	fol. 199 verso
	» *200* »
L'Heroïque	» *202* »
	» *204* »
	» *206* »
	» *208* »
	» *210* »
	» *212* »
	» *214* »

XI.

Mode Jonien	» *217*
	» *219*
Orphée	» *220 verso*
	» *222* »
Echo	» *224* »
L'Homicide	» *226* »
	» *228* »
La Gaillarde	» *230* »
	» *232* »
	» *234* »

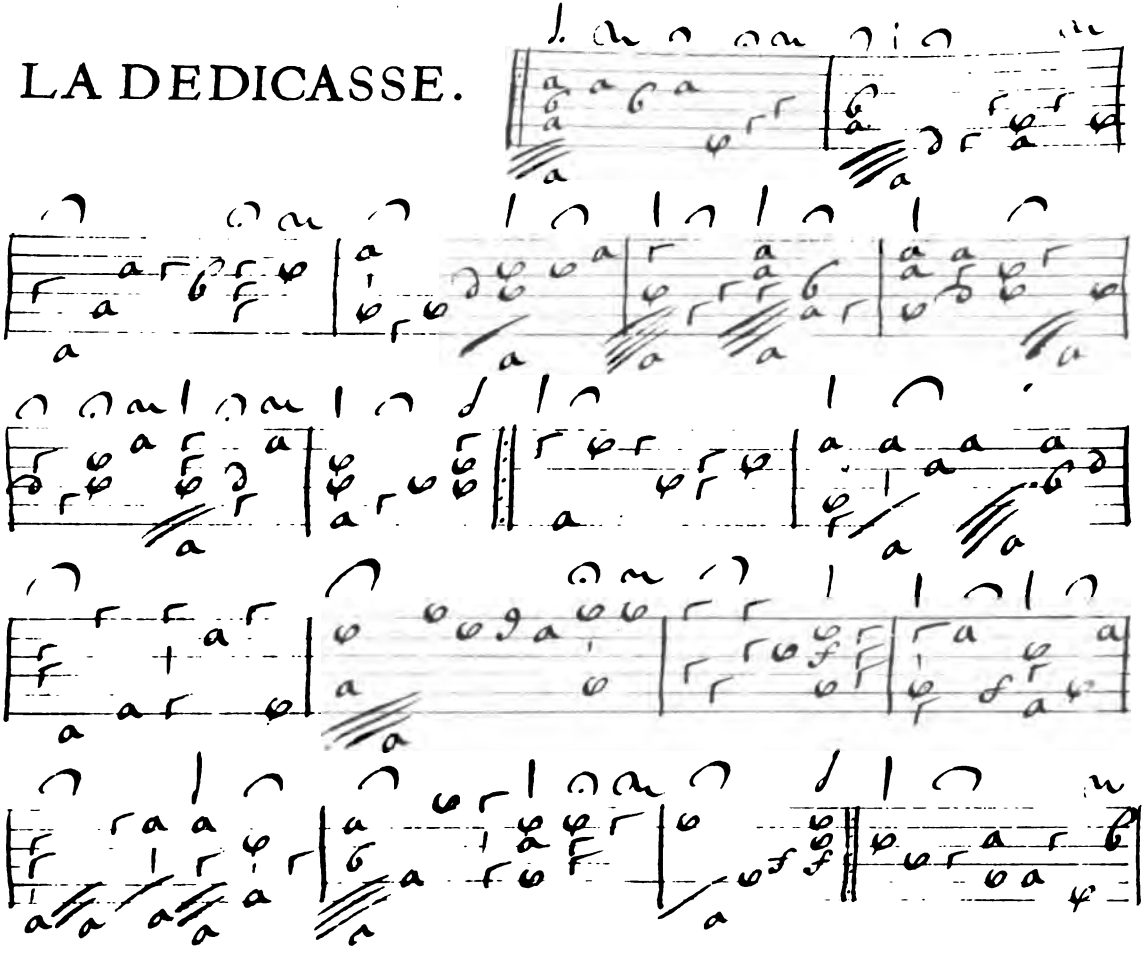
XII.

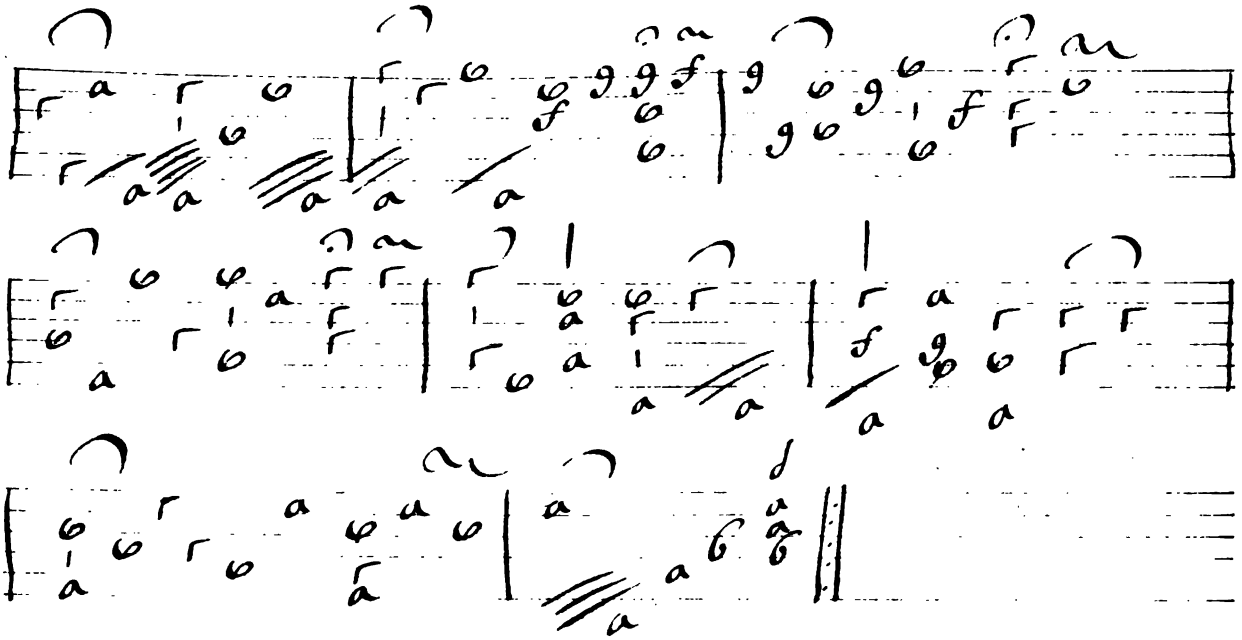
Sous-Jonien	» *237*
	» *239*
	» *240 verso*
La Pastorale	» *242* »
Narcisse	» *244* »
Junon, ou la Jalouse	» *246* »
Tombeau de S^r. Lenclos	» *248* »
La consolation des amis du S^r. Lenclos	» *250* »
Leur resolution sur sa mort	» *252* »
	» *254* »
Mars sur les Armes du S^r. de Chambré	» *257*

Letzte Seite ein Monogramm.

Die der Notenbeilage eingefügten und von der chalkographischen Abtheilung der K. Reichsdruckerei zu Berlin unter Leitung des Herrn Prof. *Roese* angefertigten Lichtbilder sind in geringfügiger Verkleinerung originalgetreu wiedergegeben. Die Maße der Originale sind 15 : 19 cm. Bei Beurtheilung der Bilder berücksichtige man S. 1 f., 12 ff., 49 und namentlich S. 55 ff. unsrer Abhandlung.

LA DEDICASSE.



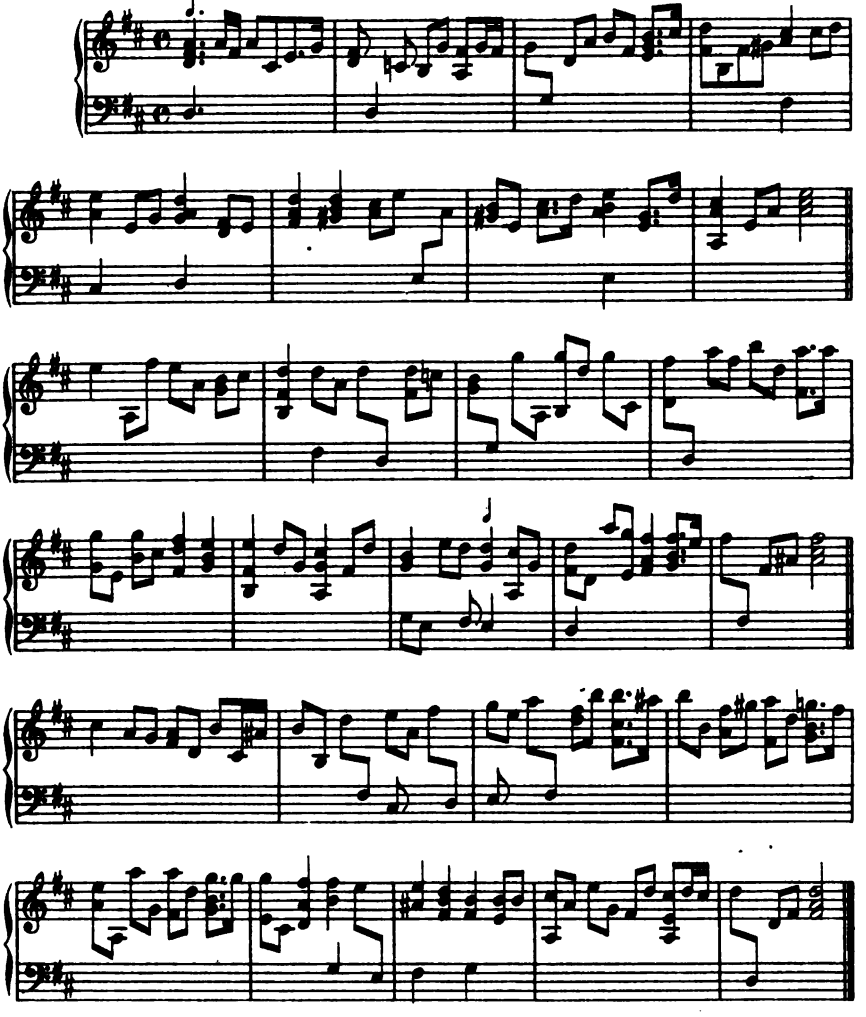


Par ce discours celeste l'Illustre Gaultier exprime tres parfaitement sa Reconnoissance enuers les Dieux; pour la Science dont ils l'ont doüe, & leur dedie auec tout le respect possible, & sa personne, & ses oeuures.

Denis Gaultier,
La Rhetorique des Dieux.

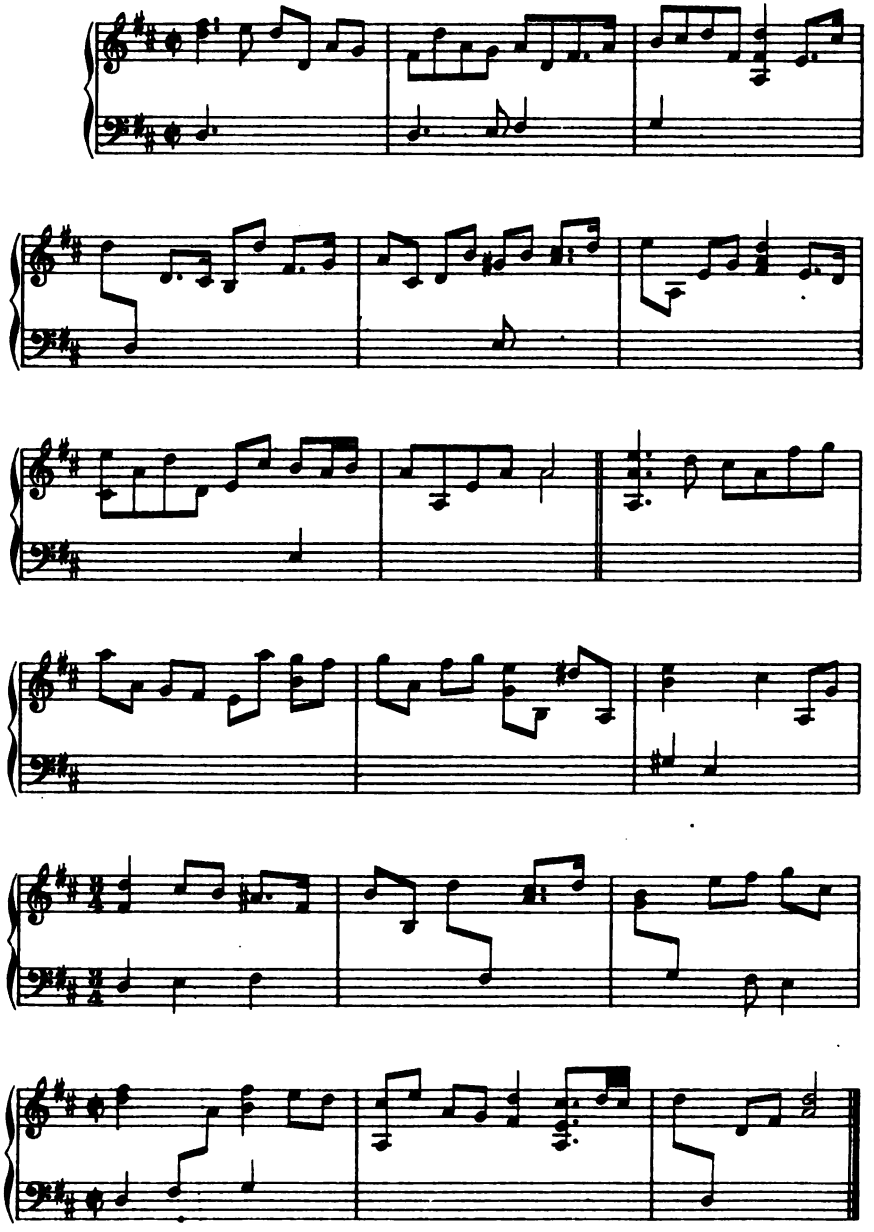
I. Mode Dorien.

No. 1. La Dedicasse.

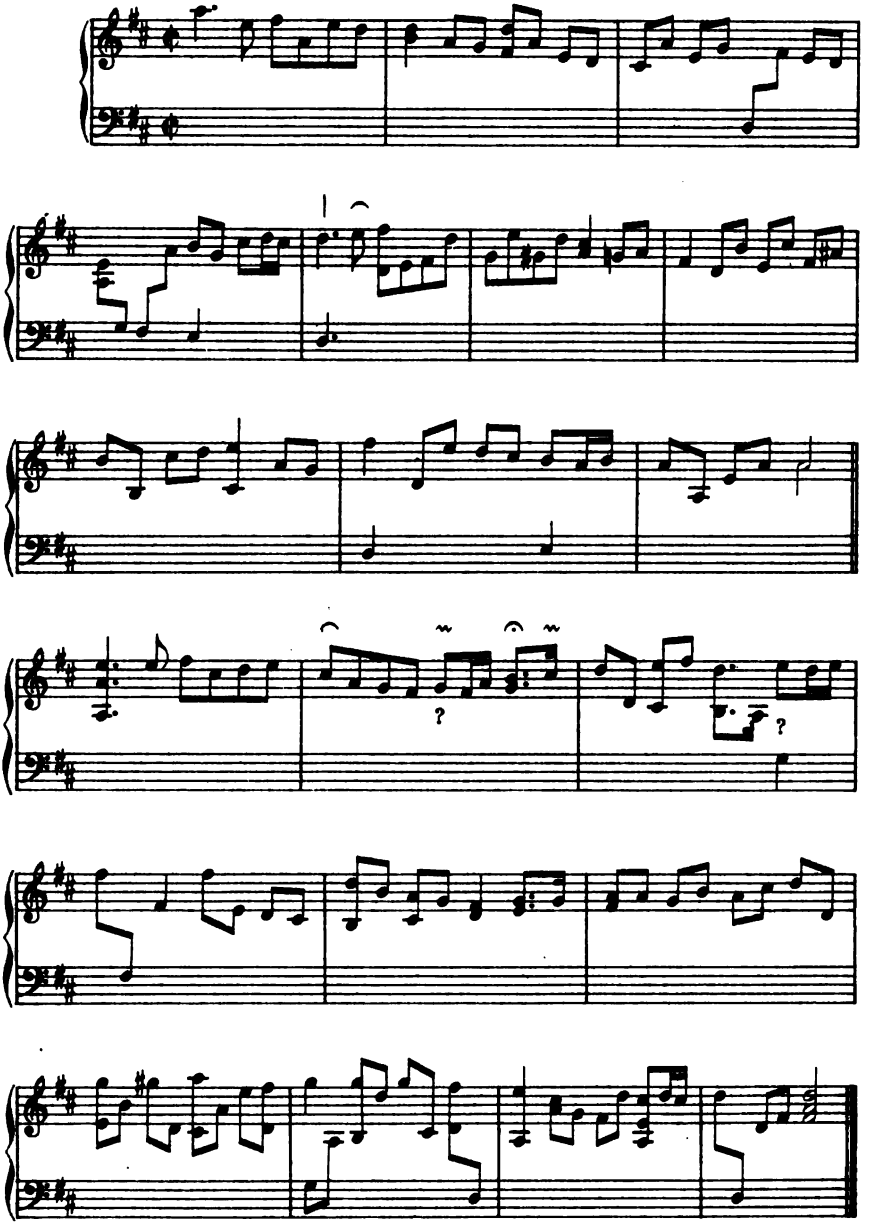


Den Klang der aus der Lautentabulatur übertragenen Stücke denke man sich eine Octave tiefer, als sie notirt sind. Das untere der beiden Systeme hat den Zweck, die für die sogenannten Bass-Chorden der Laute bestimmten Töne ersichtlich zu machen.

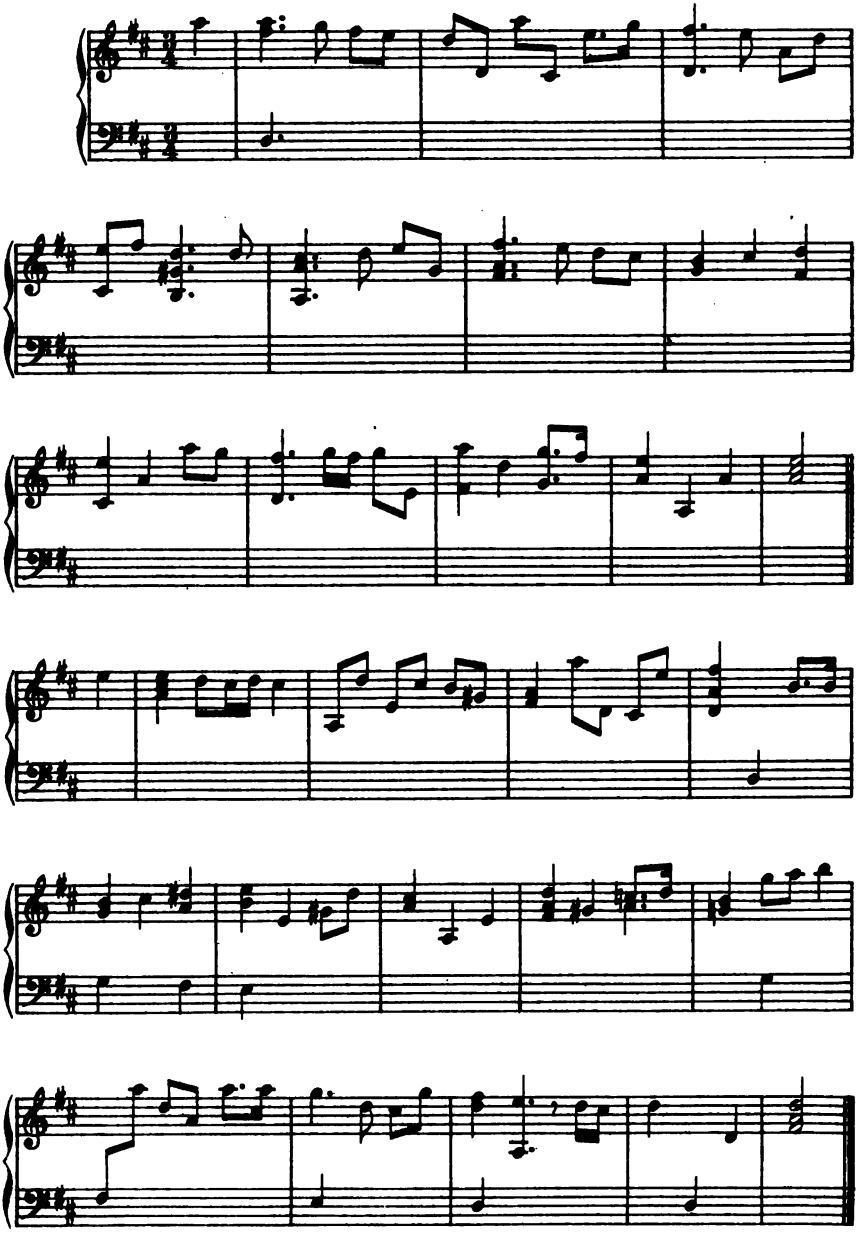
Nº 2. Phaëton foudroyé.



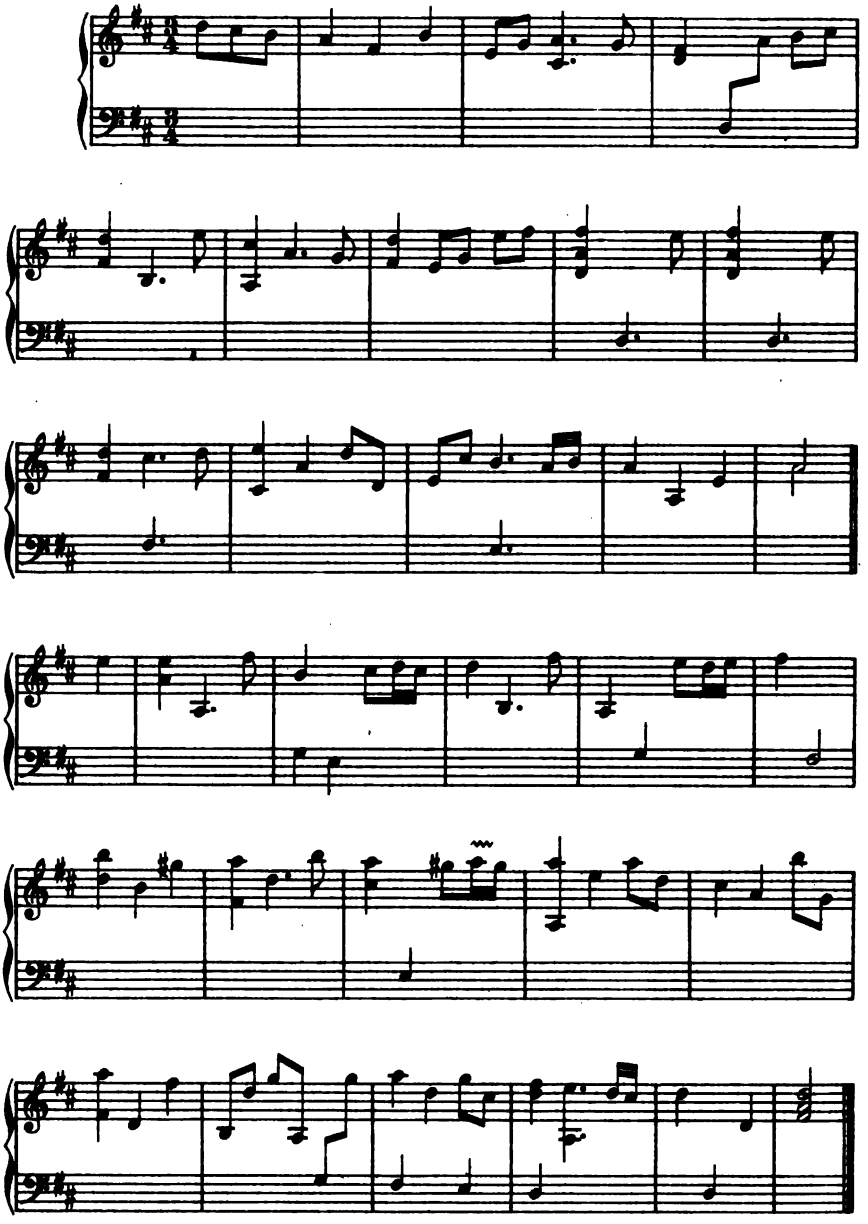
Nº 3. Le Panegirique.



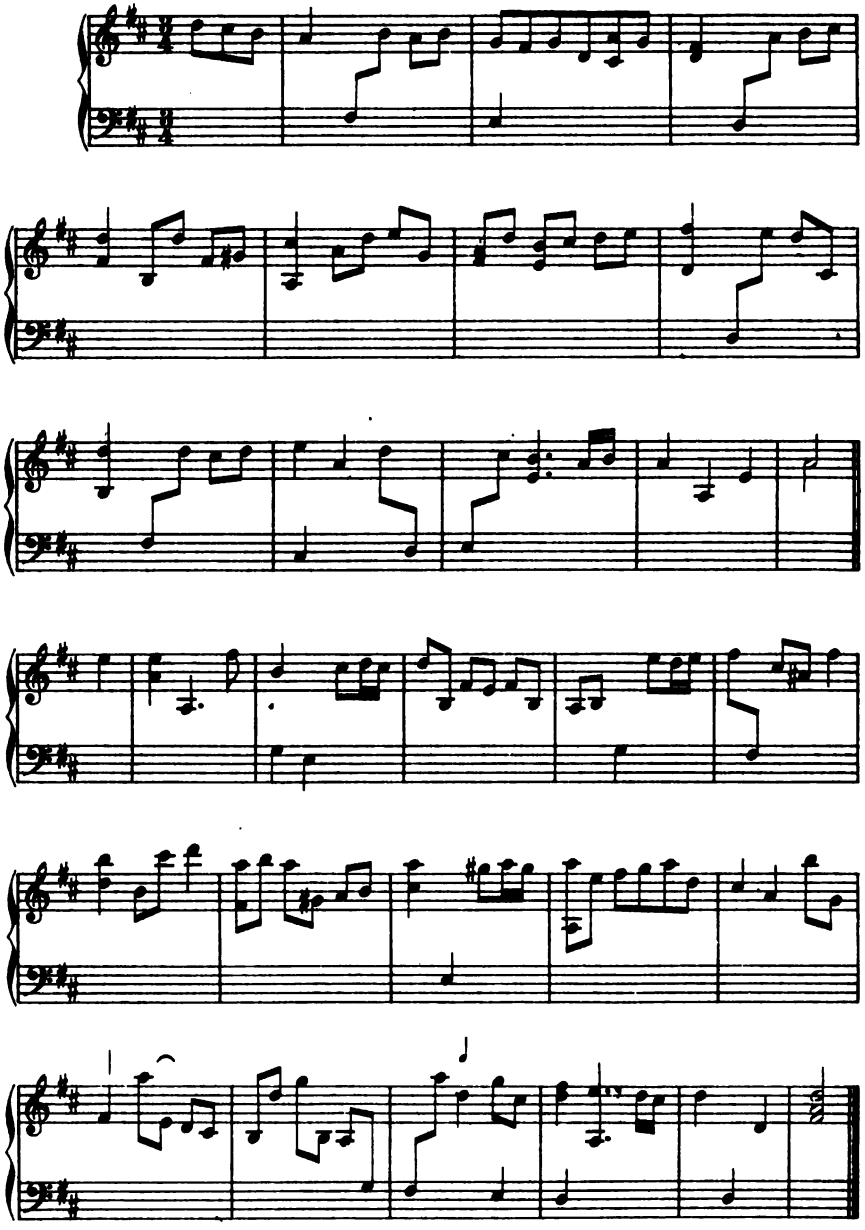
Nº 4. Minerve.



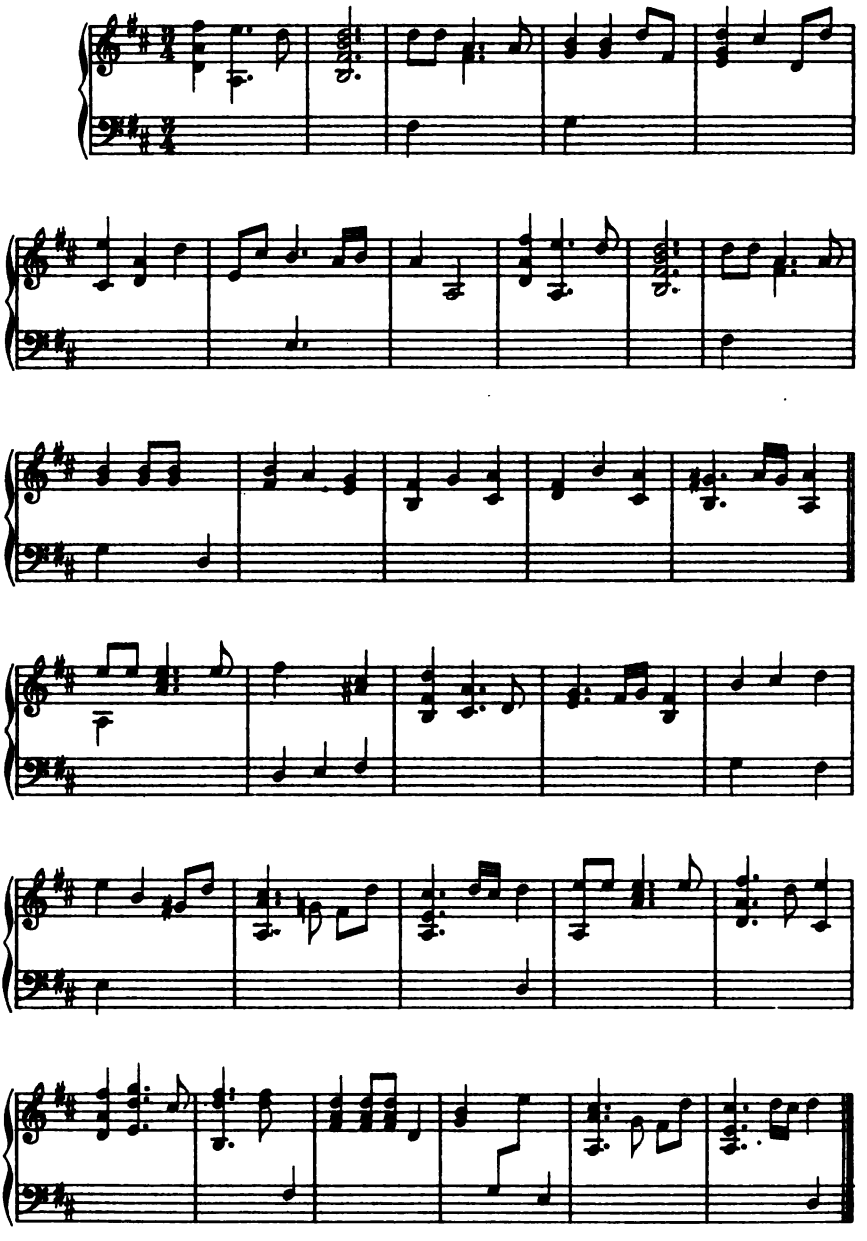
Nº 5. Ulisse.



№ 6.

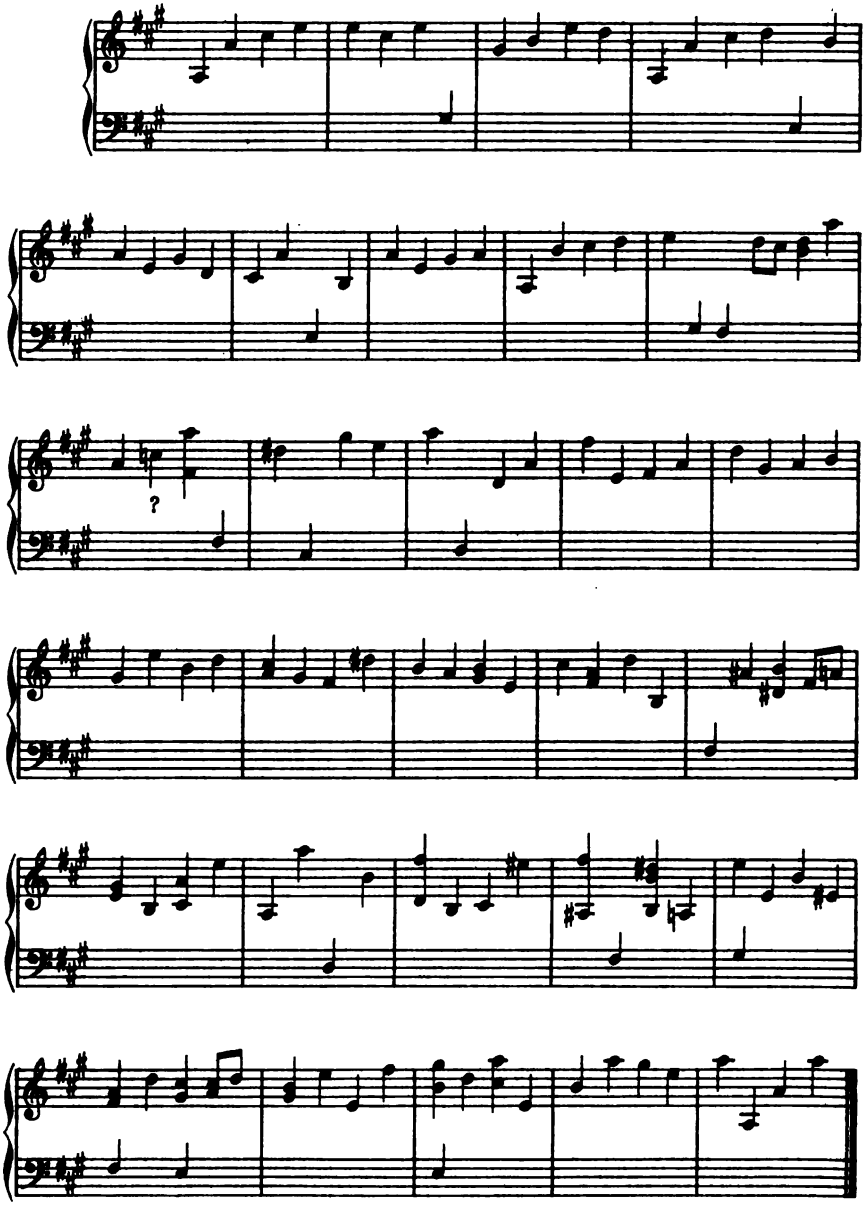


Nº 7.

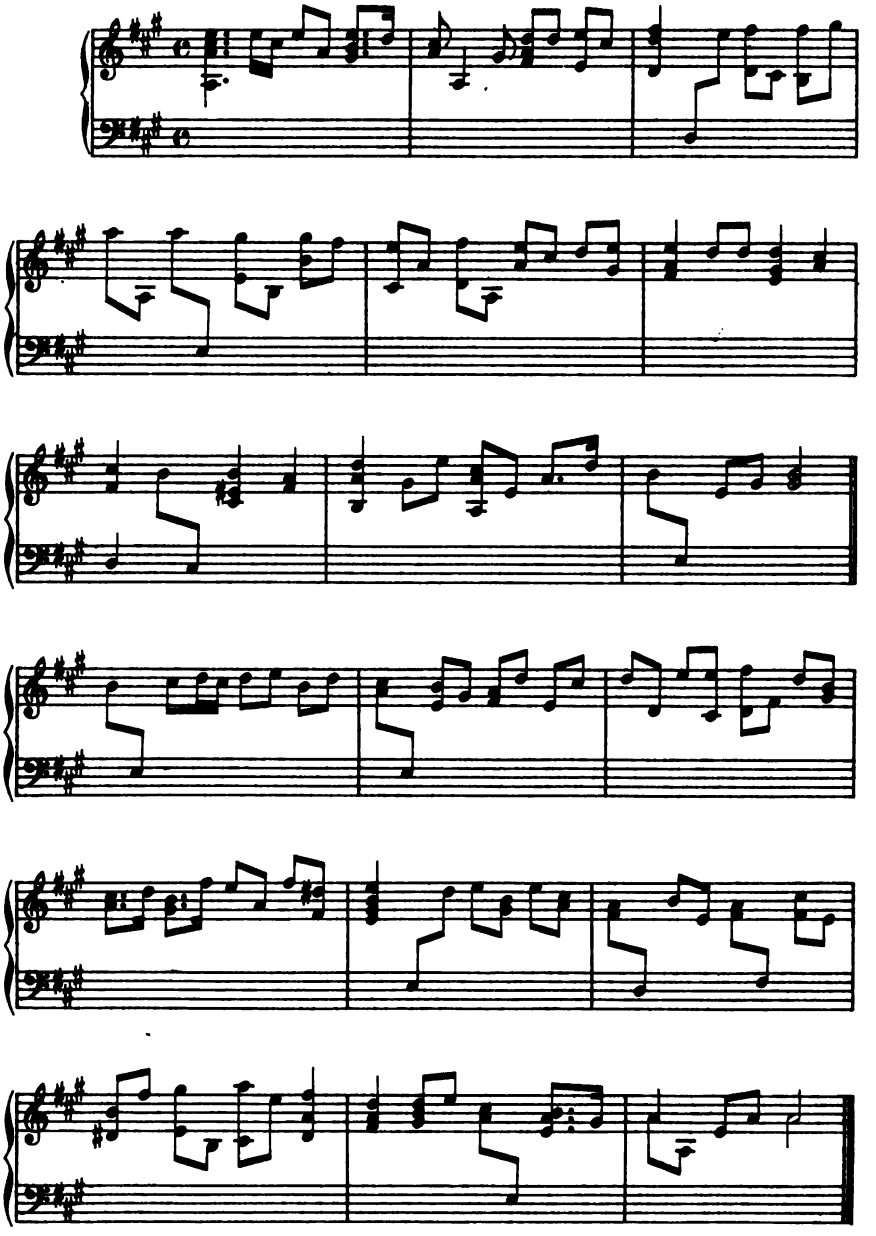


II. Mode Sousdorien.

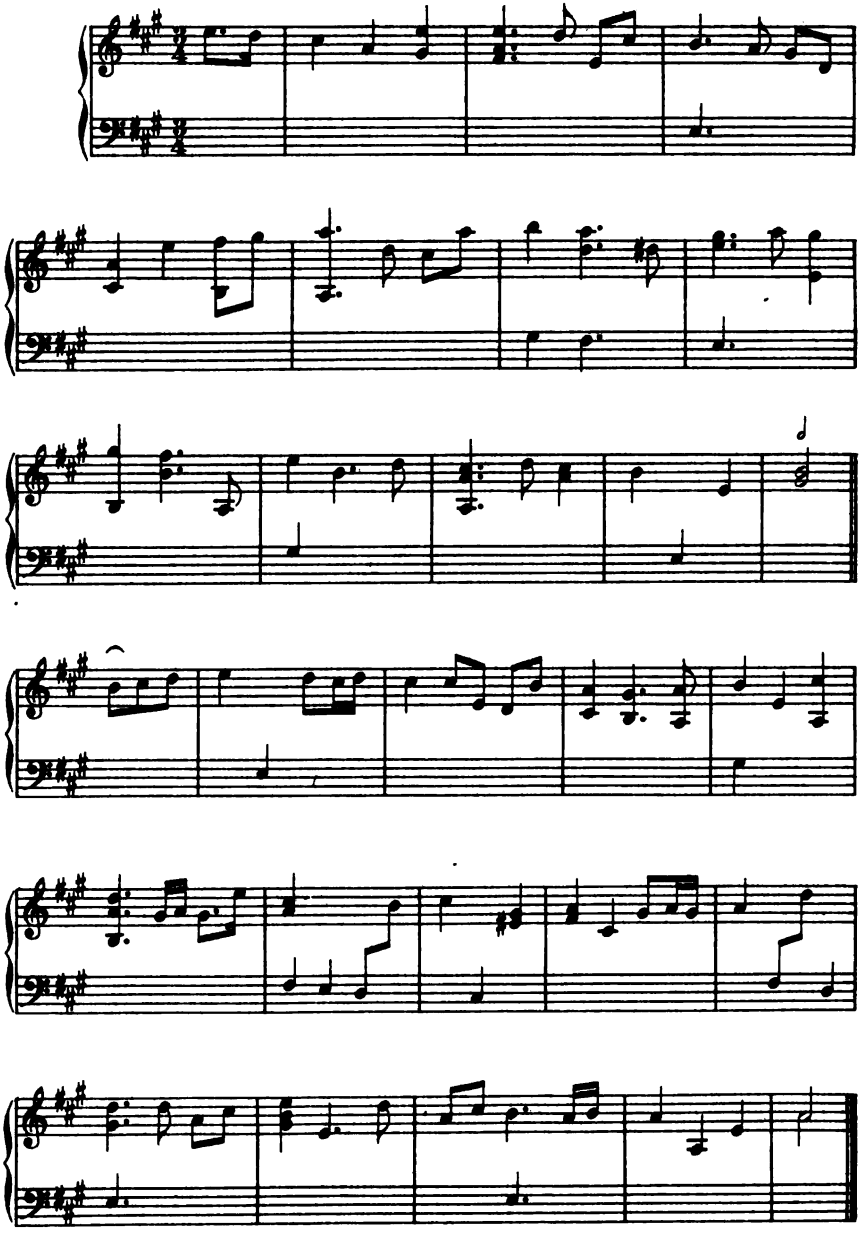
Nº 8.



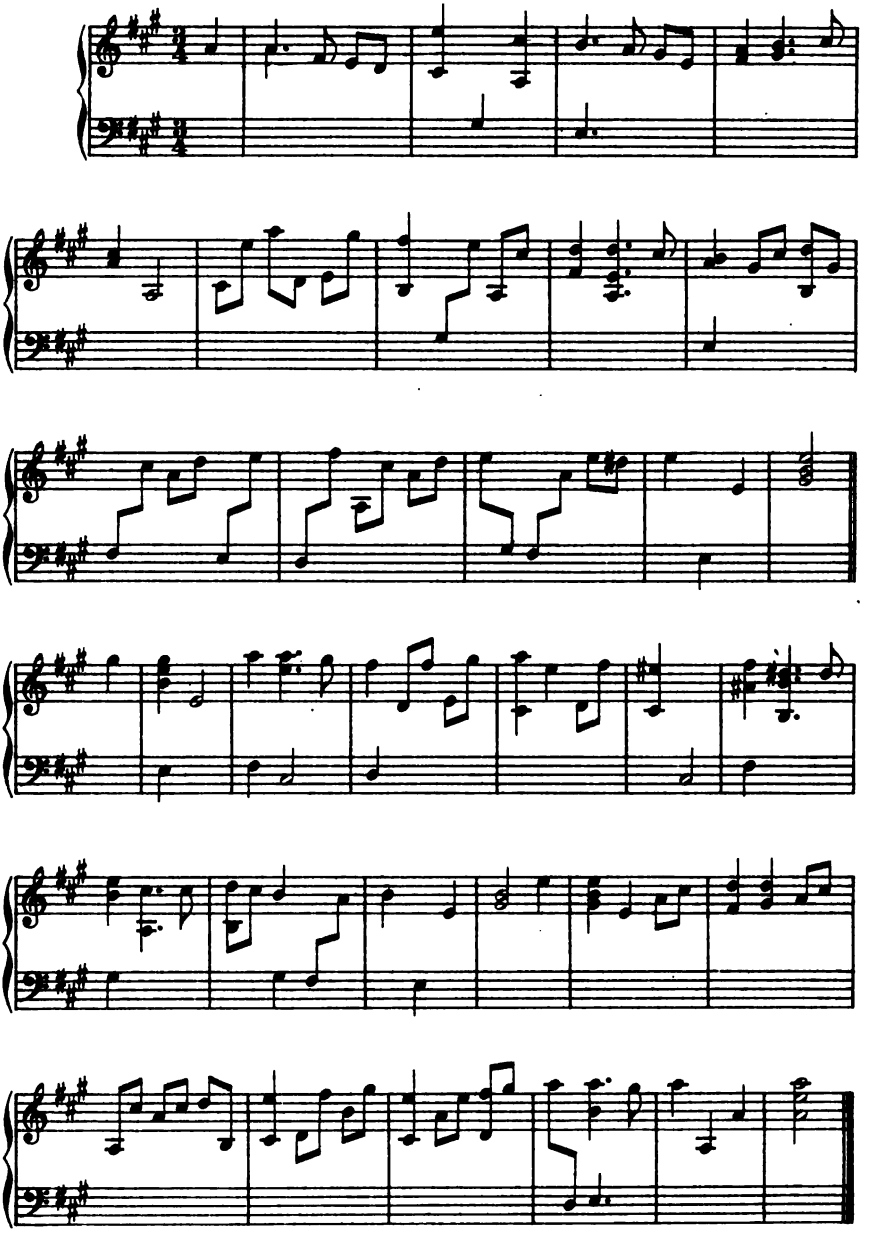
Nº 9. Andromede.



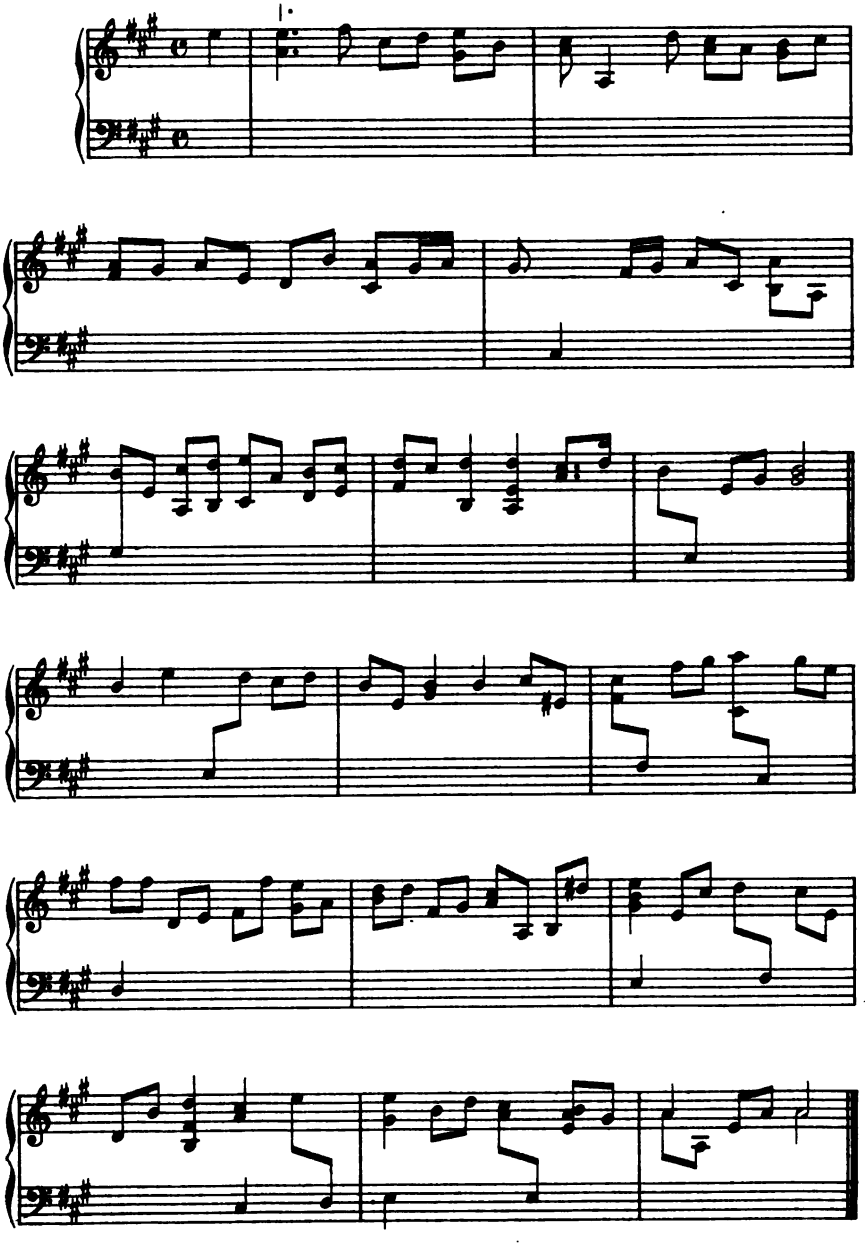
Nº 10. Diane.



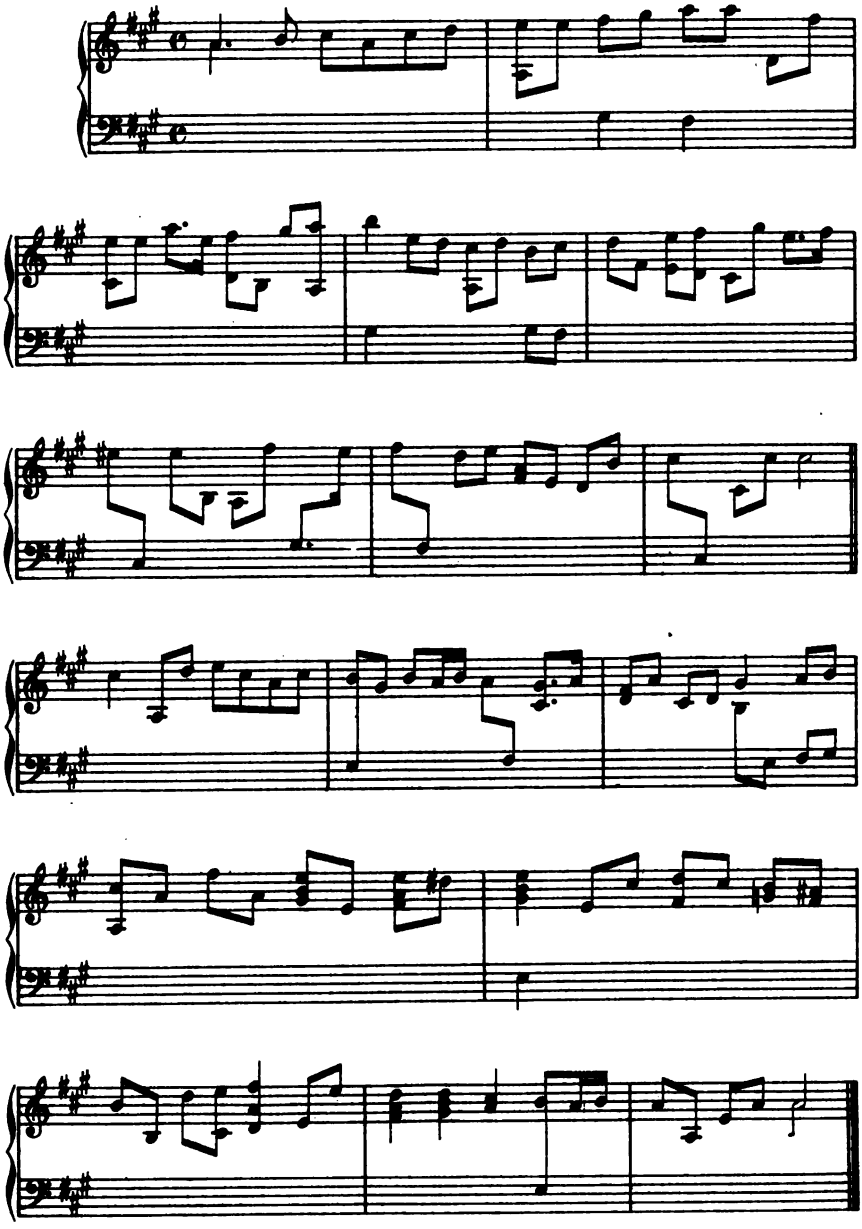
No. 11. La Coquette virtuosa.



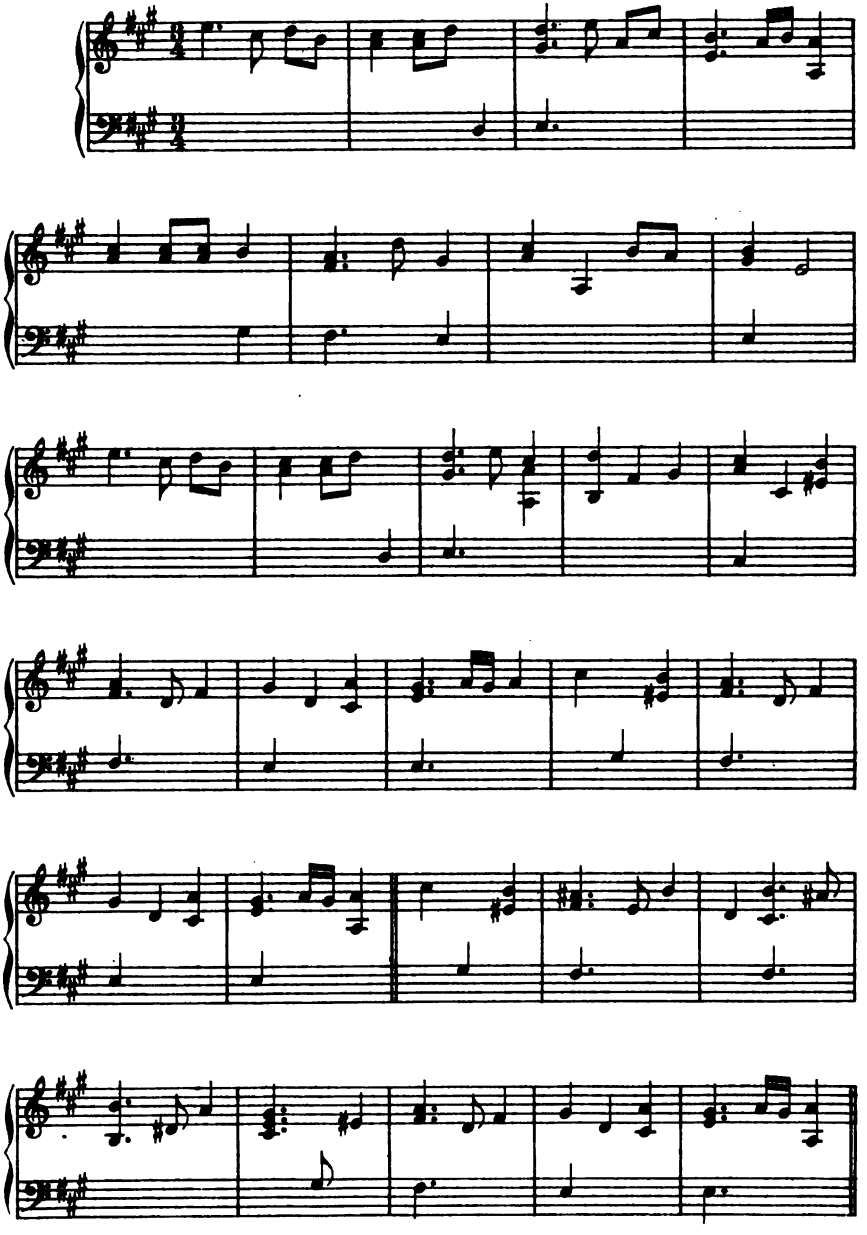
Nº 12.

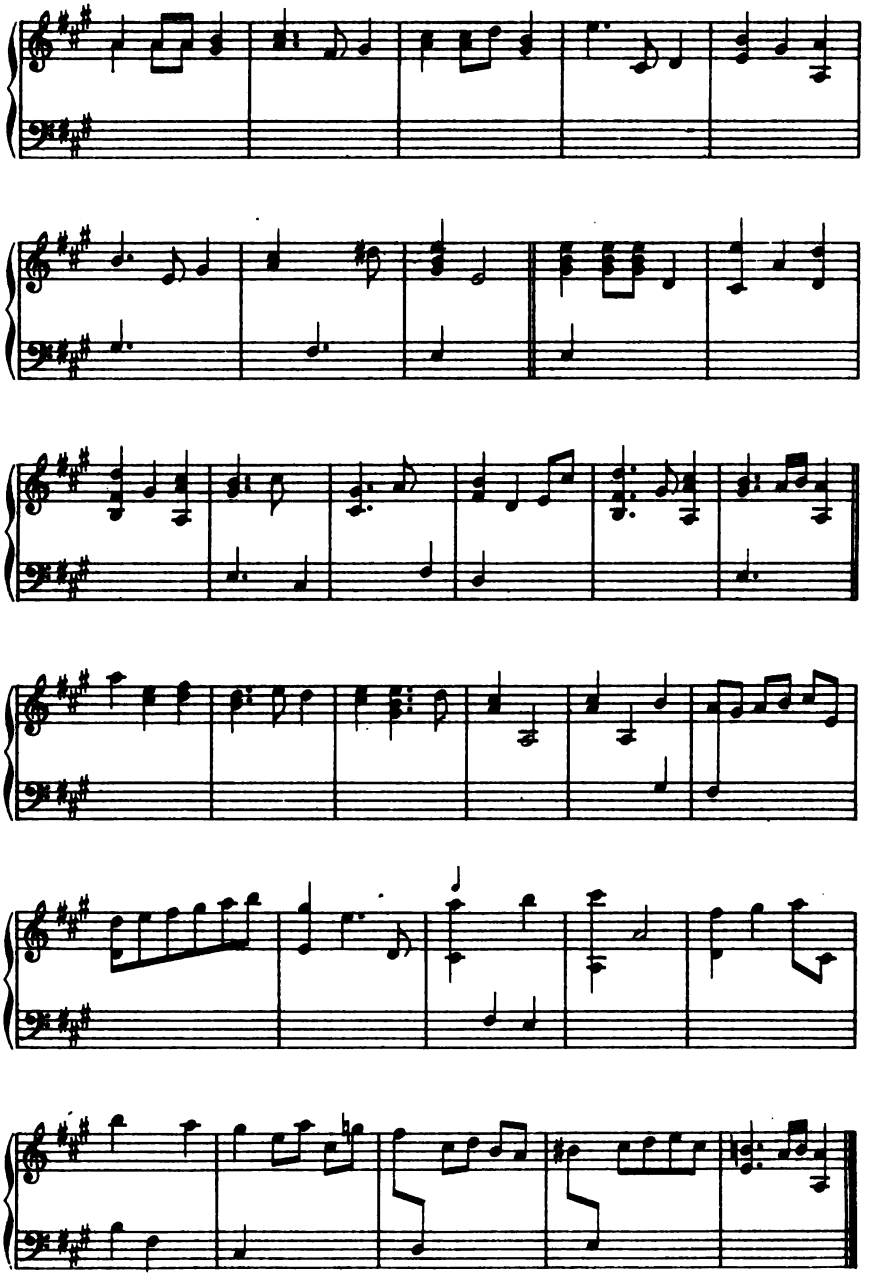


Nº 13. Atalante.



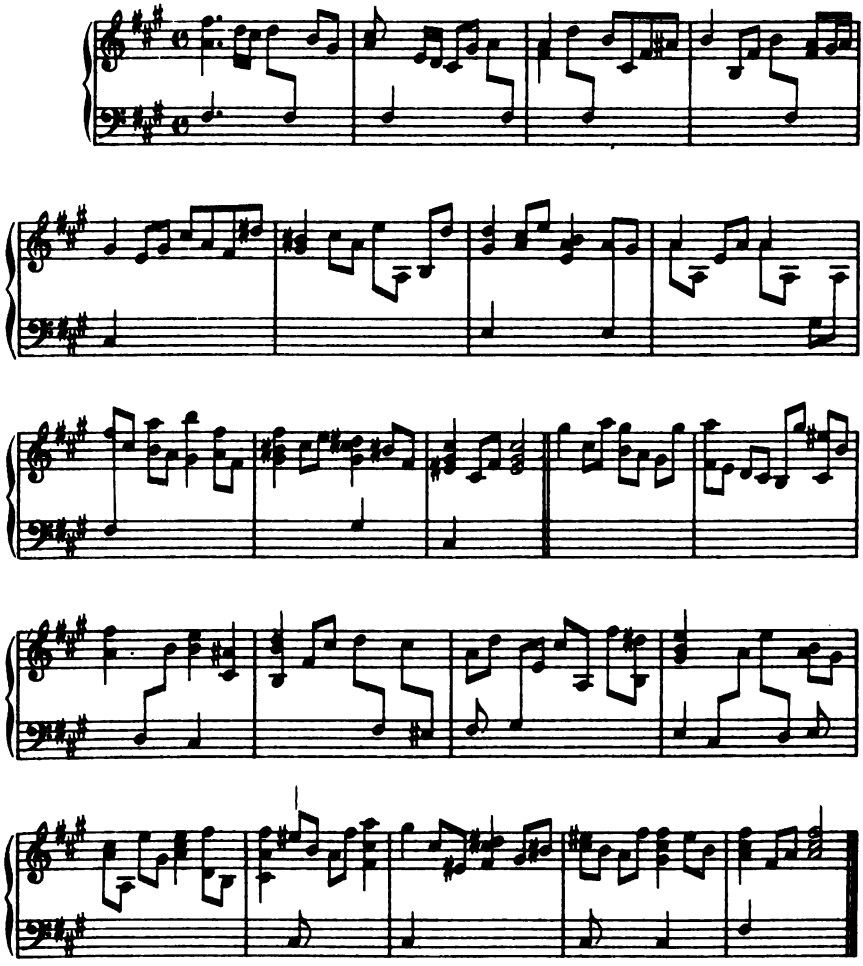
Nº 14.



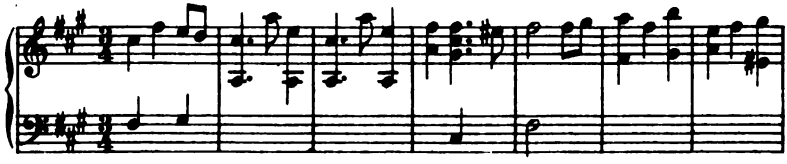


III. MODE Phrygien.

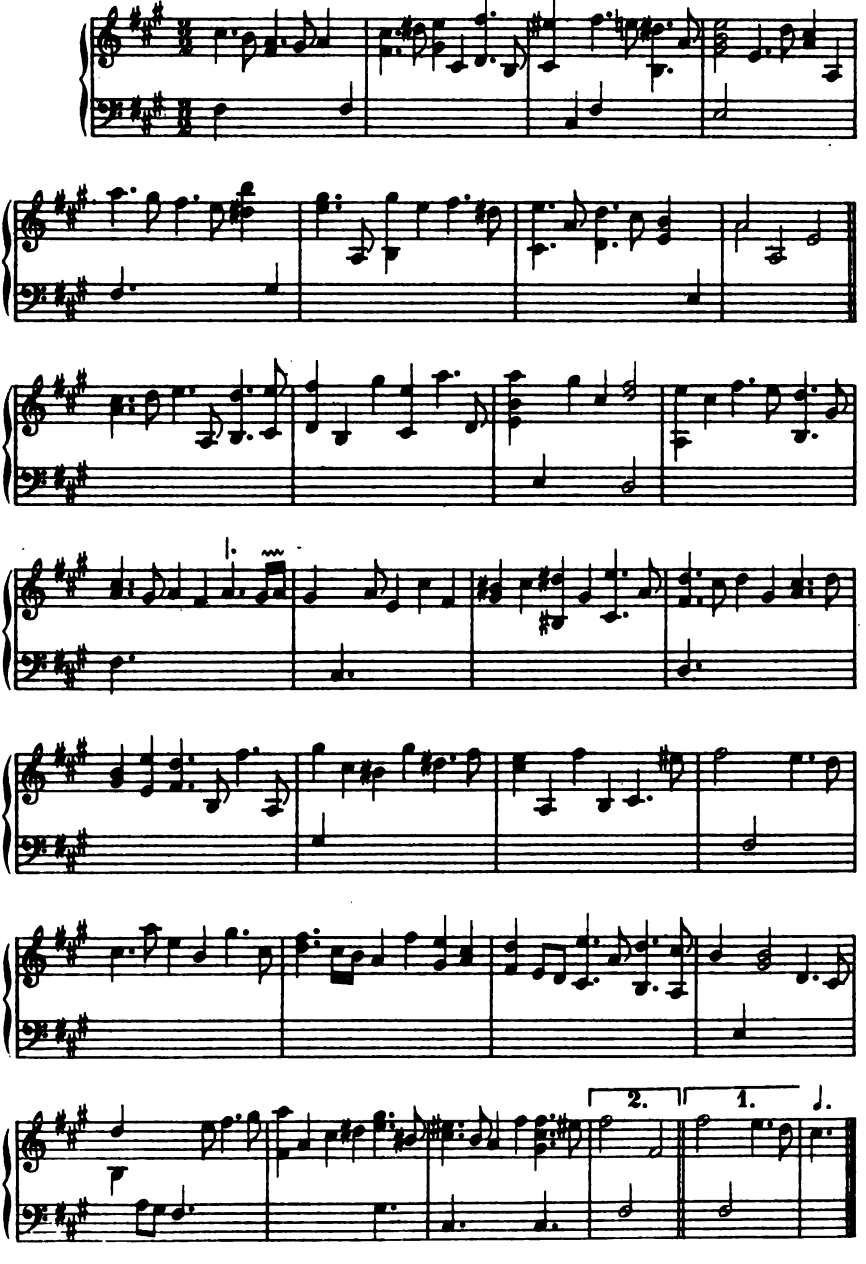
N° 15. Tombeau de Madamoiselle Gaultier.



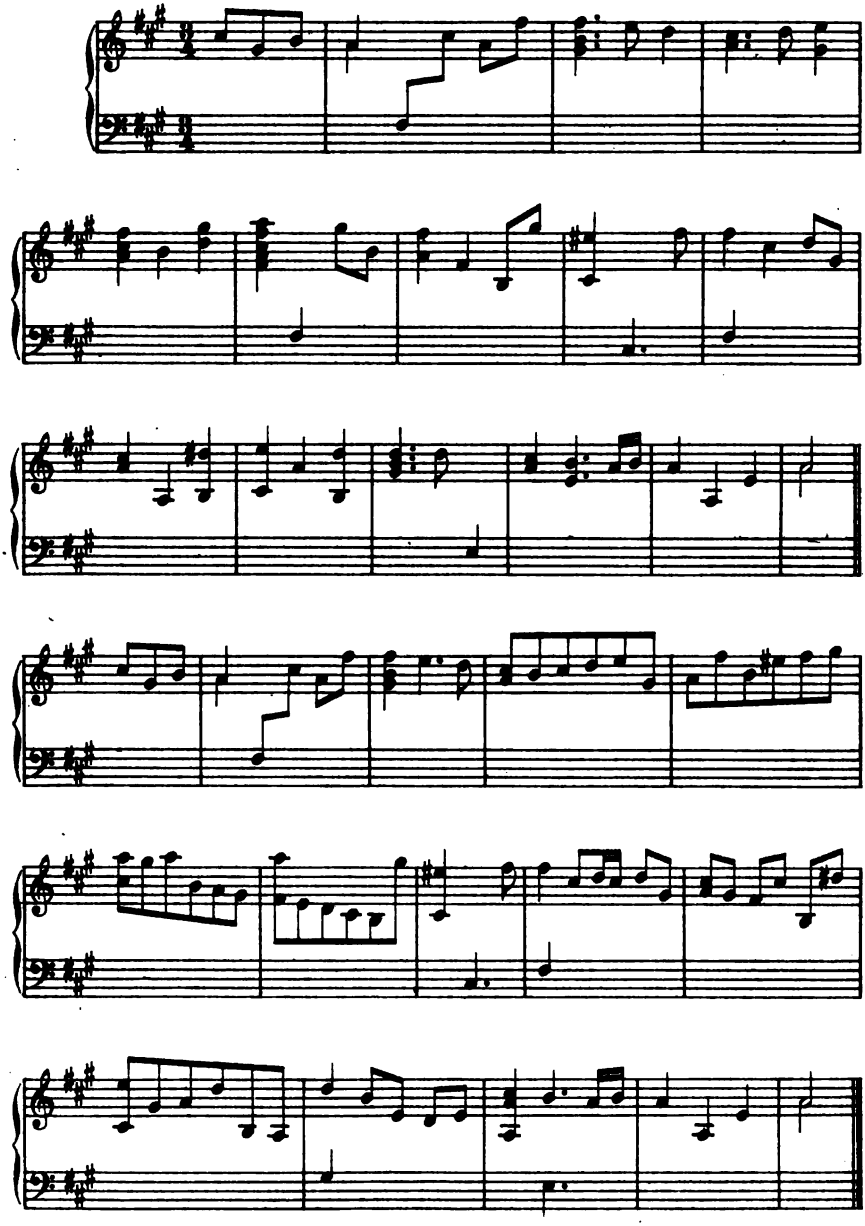
N° 16.



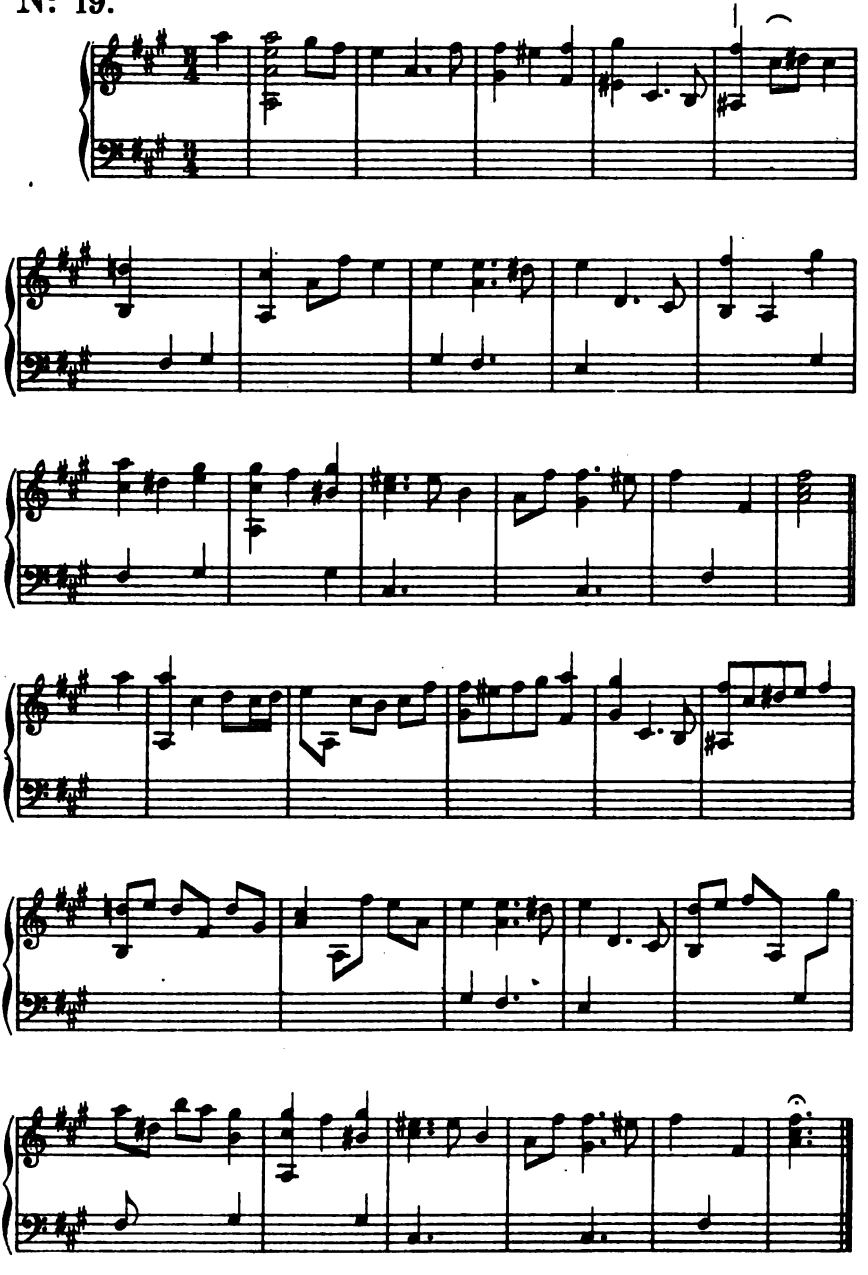
No. 17. Mars superbe.



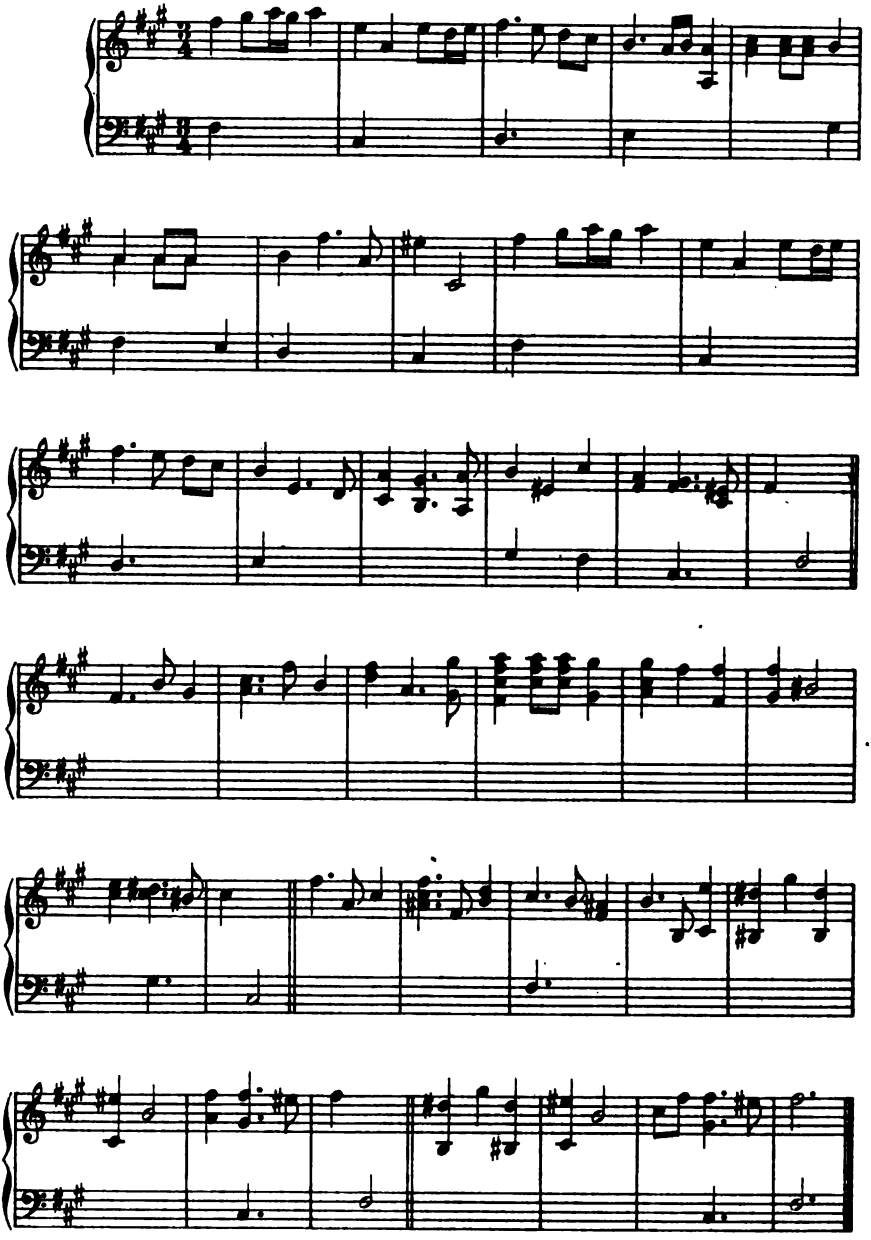
Nº 18. Cleopatre Amante.



№ 19.

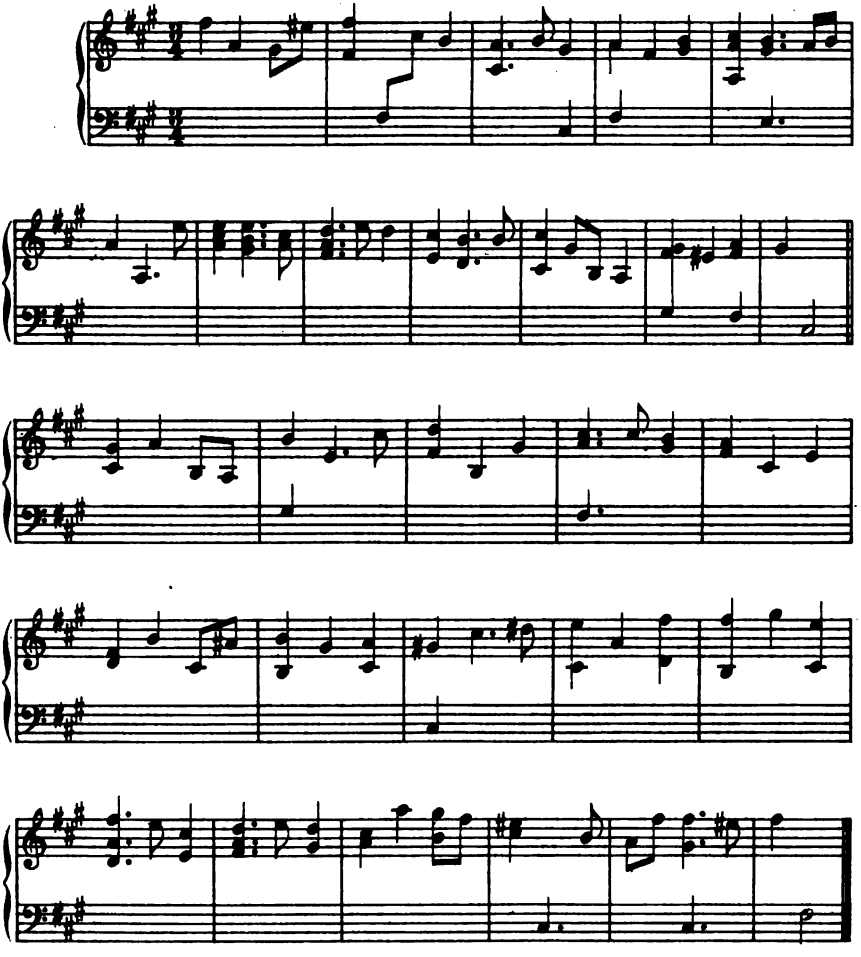


Nº 20.

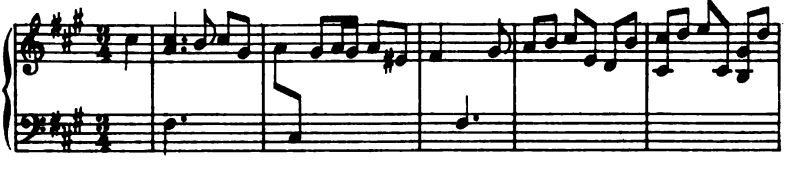


IV. MODE Sousphrygien.

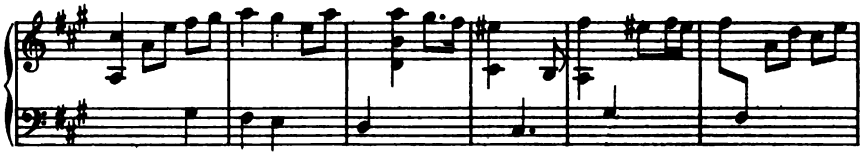
Nº 21. Artemise ou l'Oraison funebre.

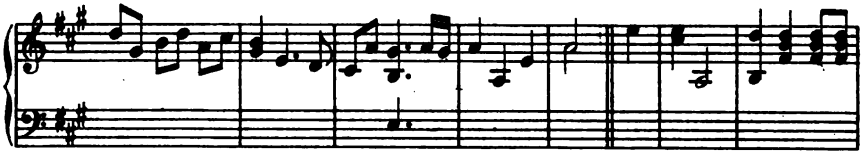


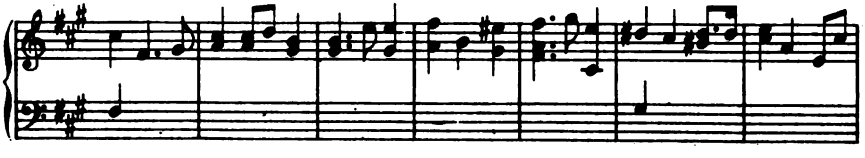
Nº 22. Le Triomphe.

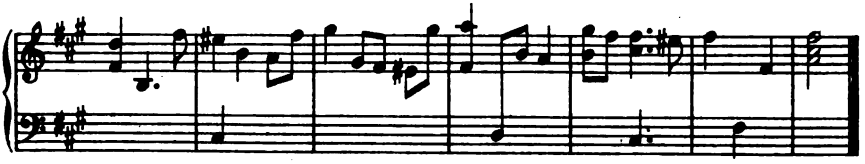



OVS PHRYGIEN.
IIII.

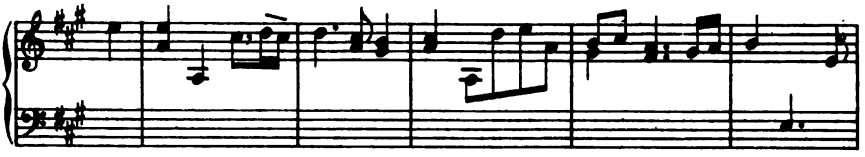


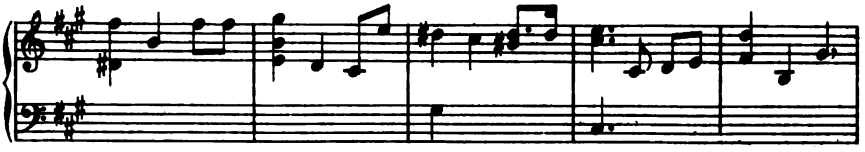


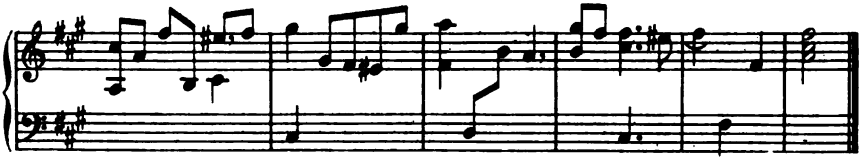




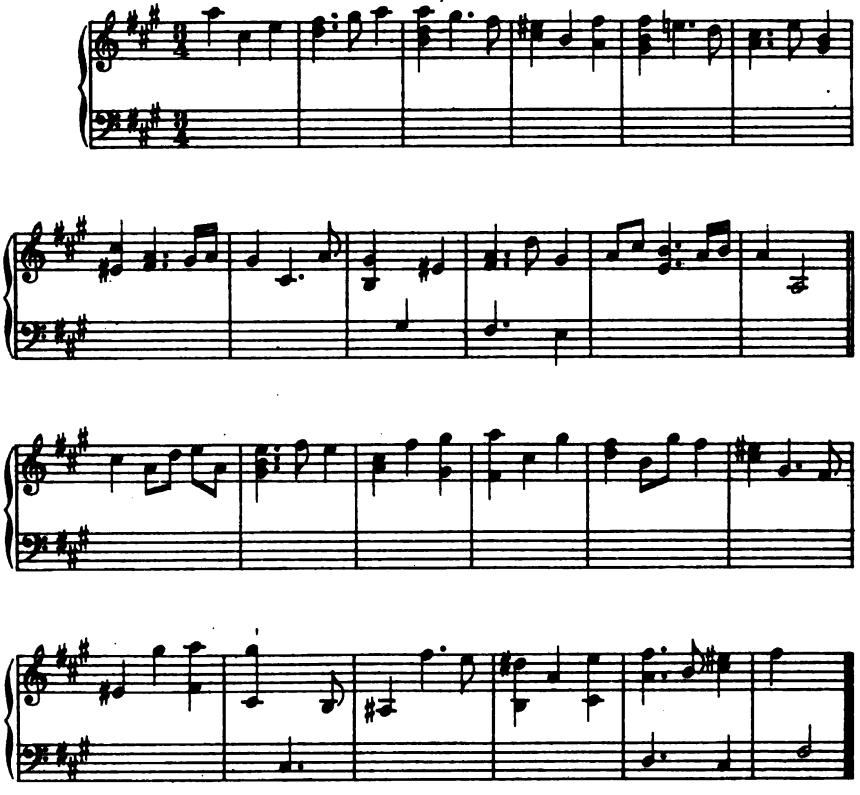
Brossard.



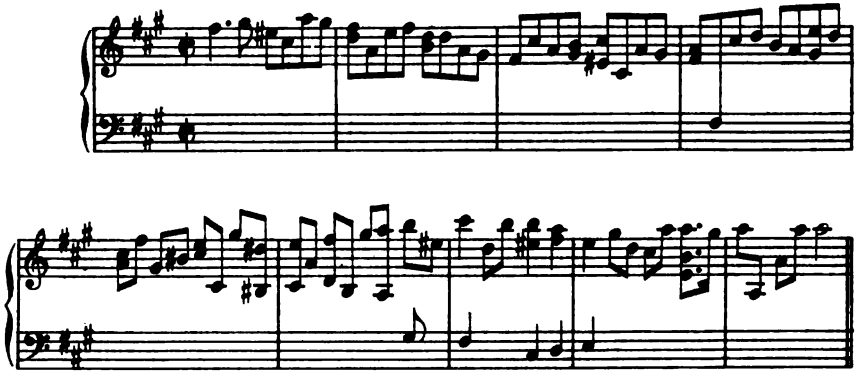


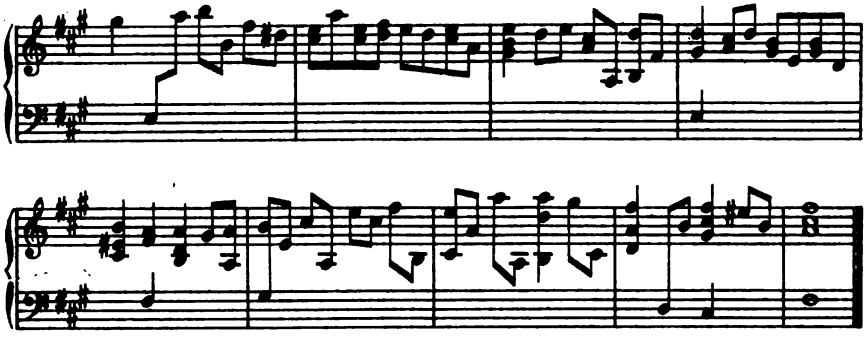


№ 23.

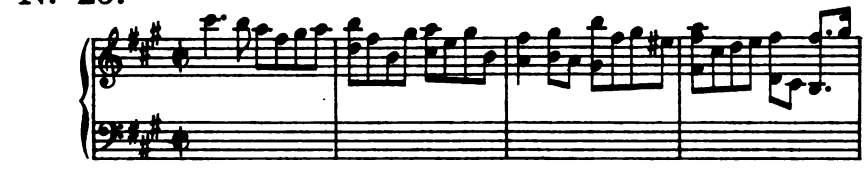


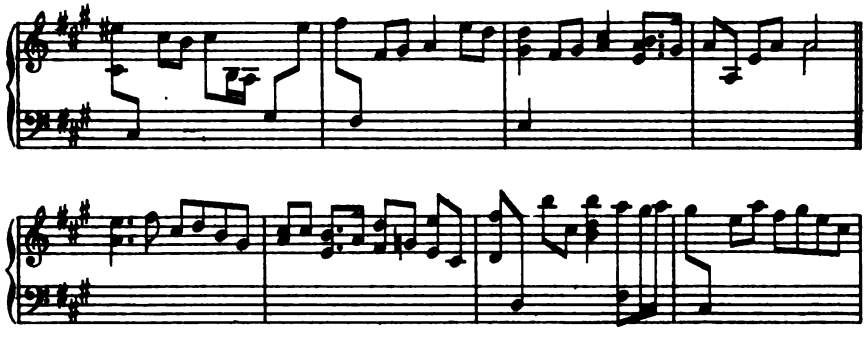
№ 24.

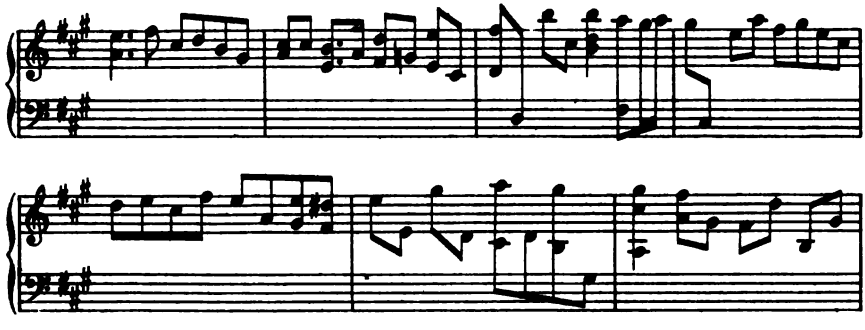


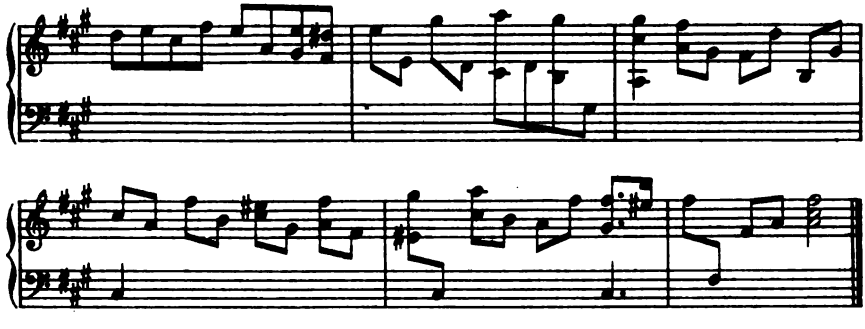


Nº 25.





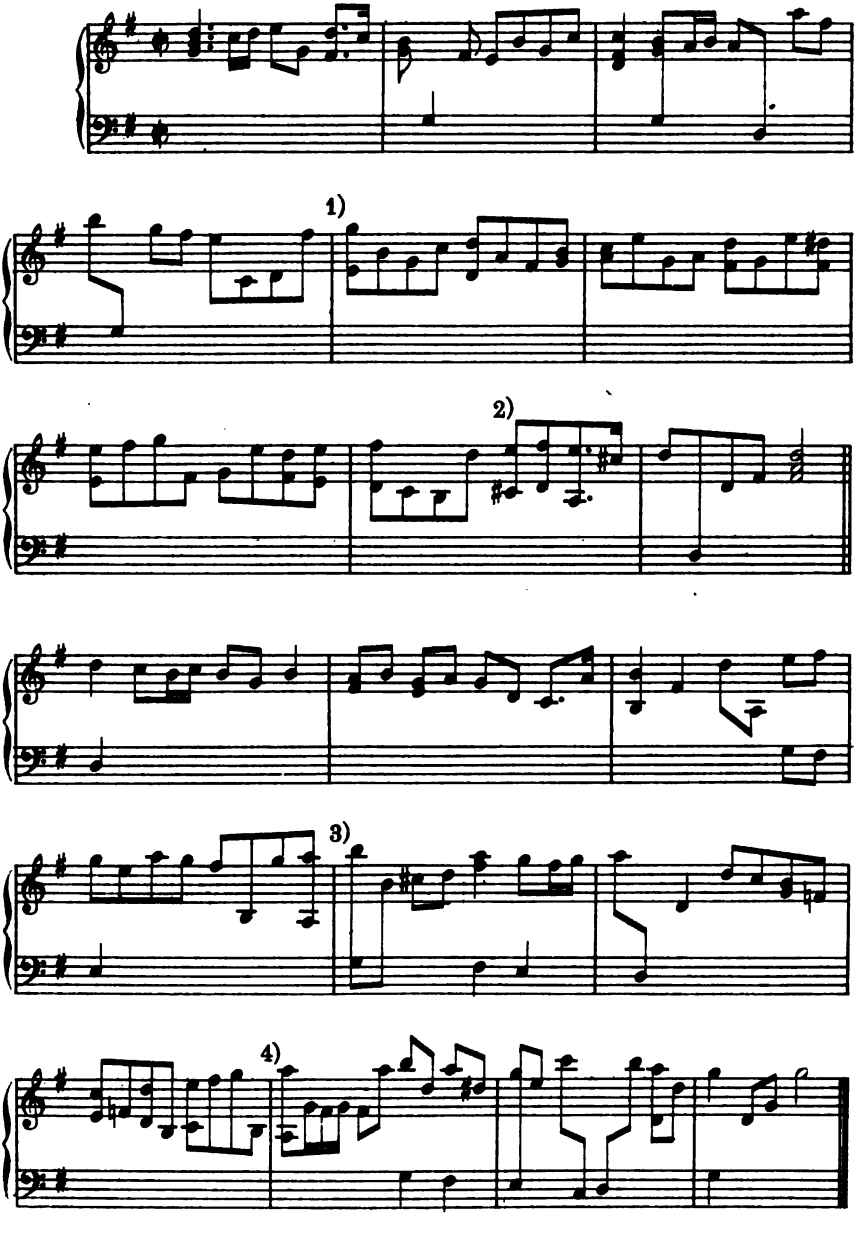




V. MODE Lydien. (S. 101-118) fehlt.

VI. Mode Souslydien.

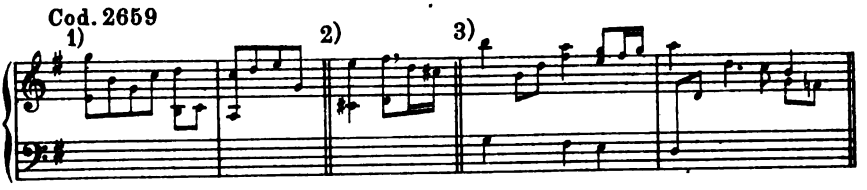
Nº 26.



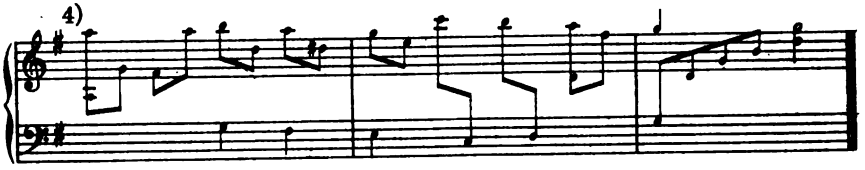

SOVSLADIEN.
VI

Cod. 2659

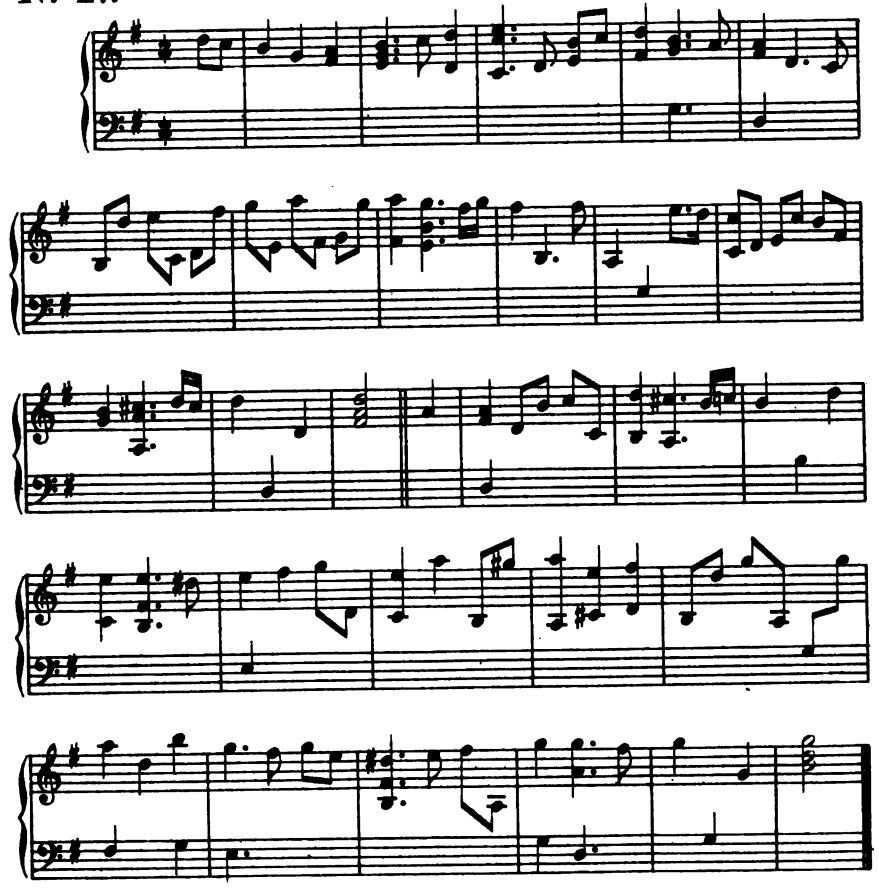
1) 2) 3)



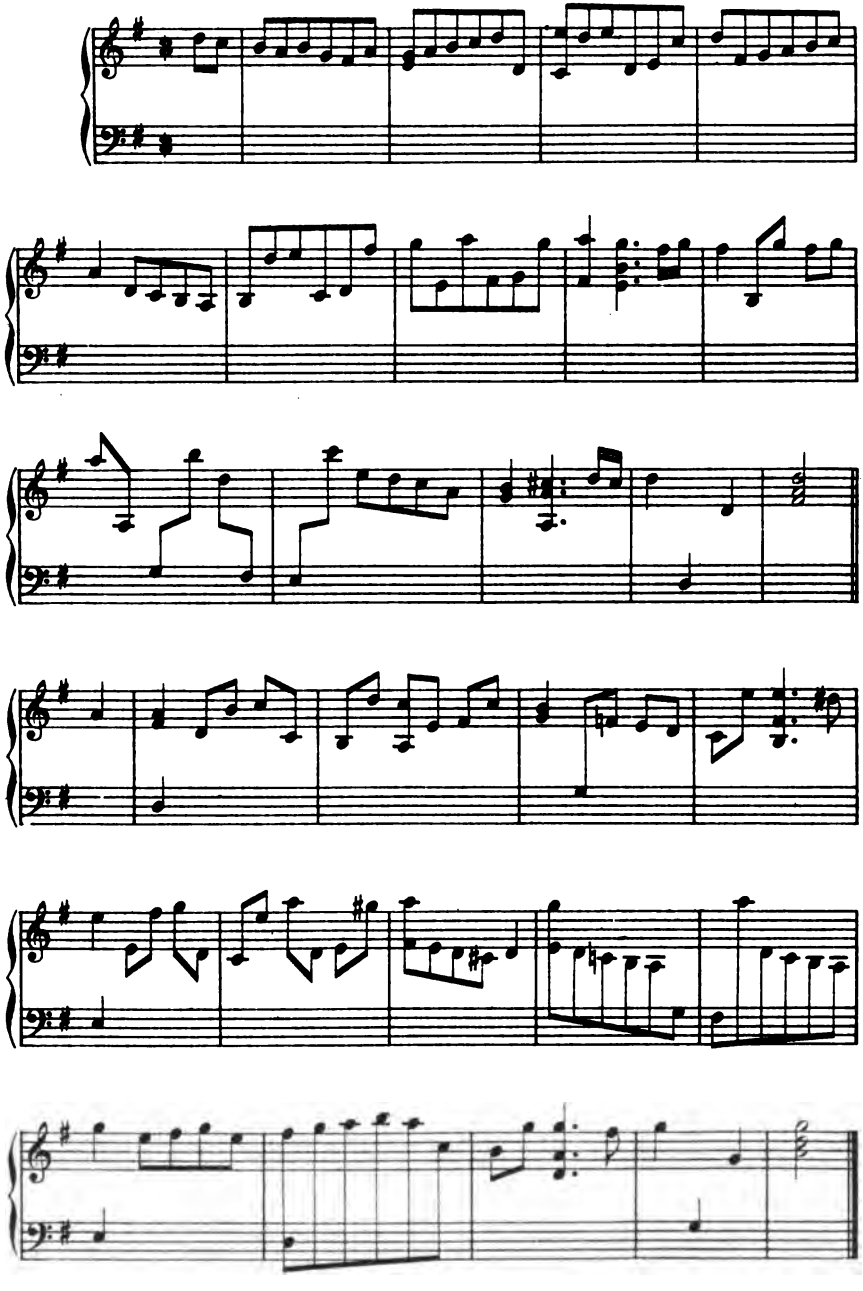
4)



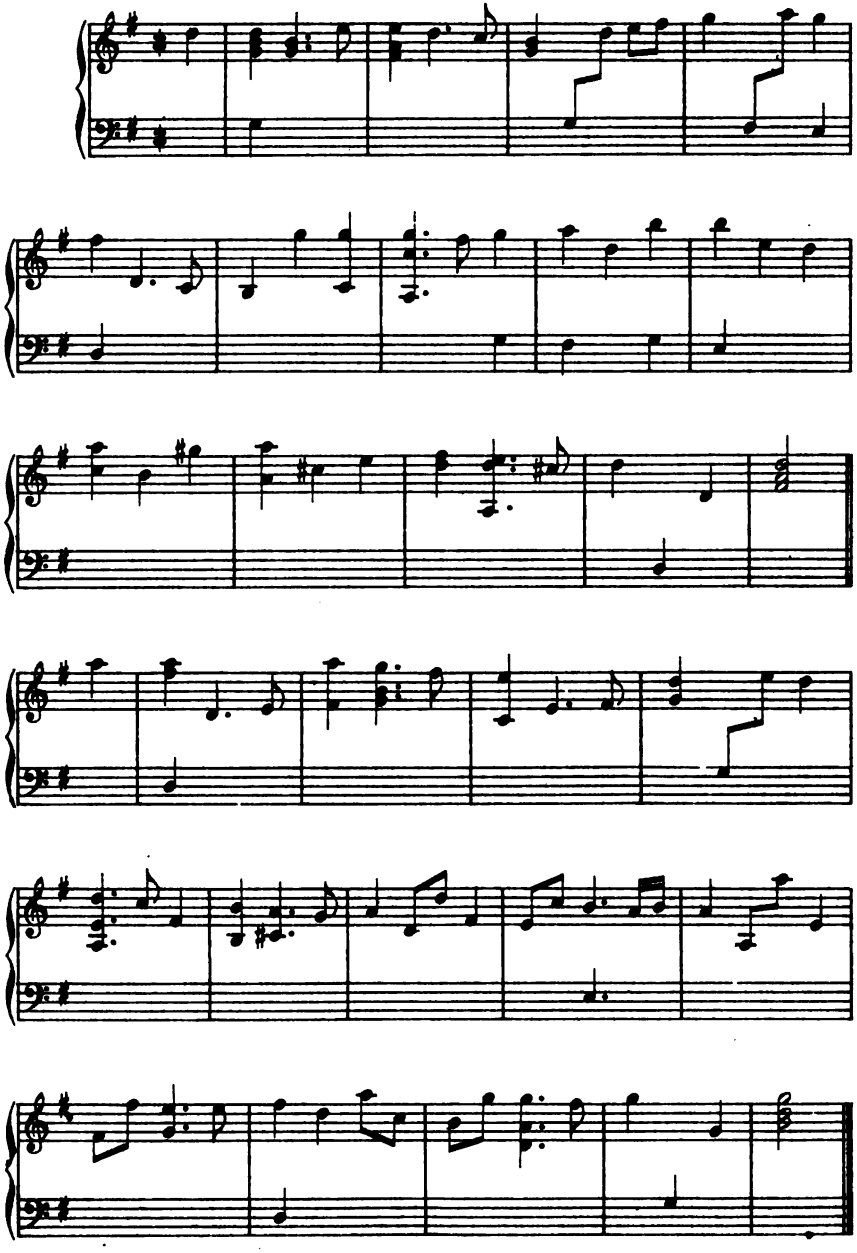
Nº 27.

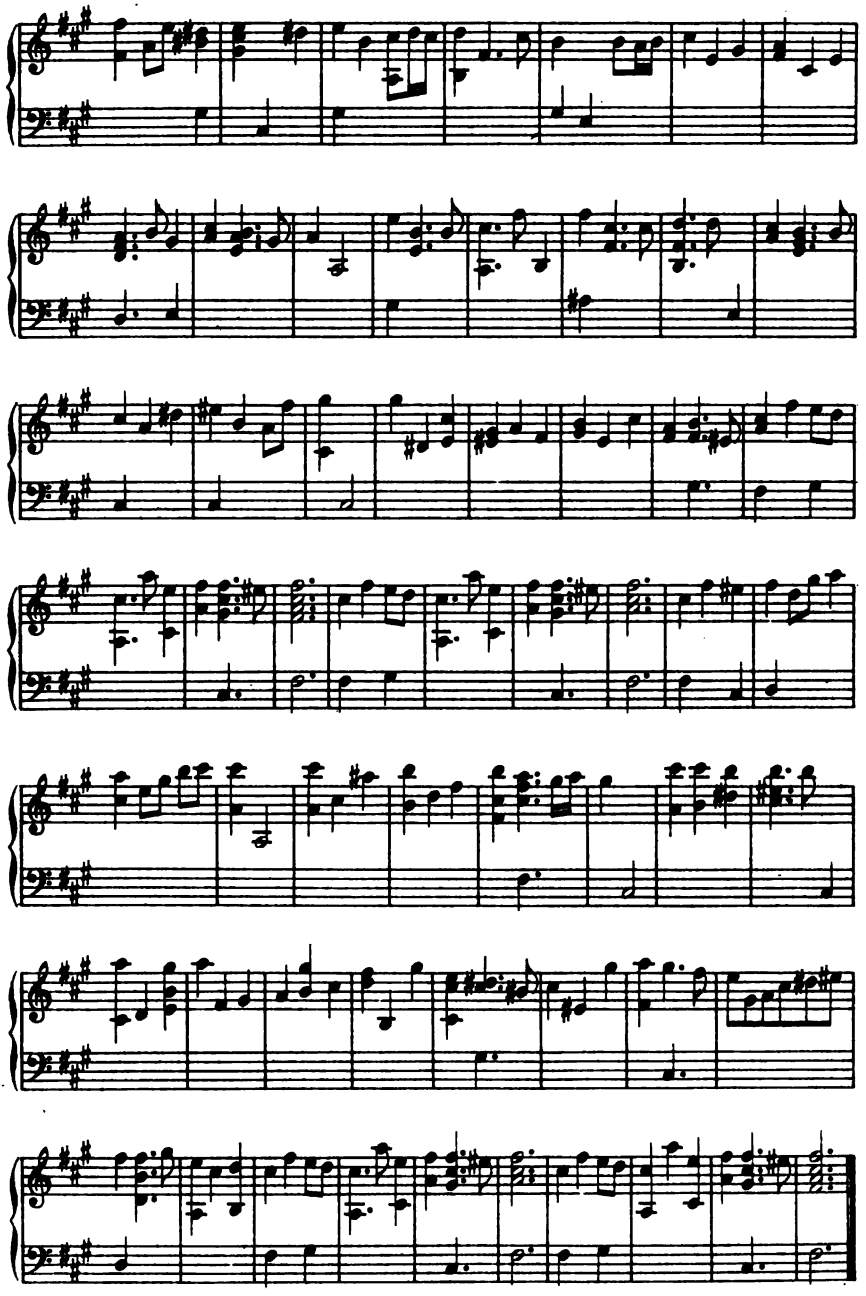


№ 28.

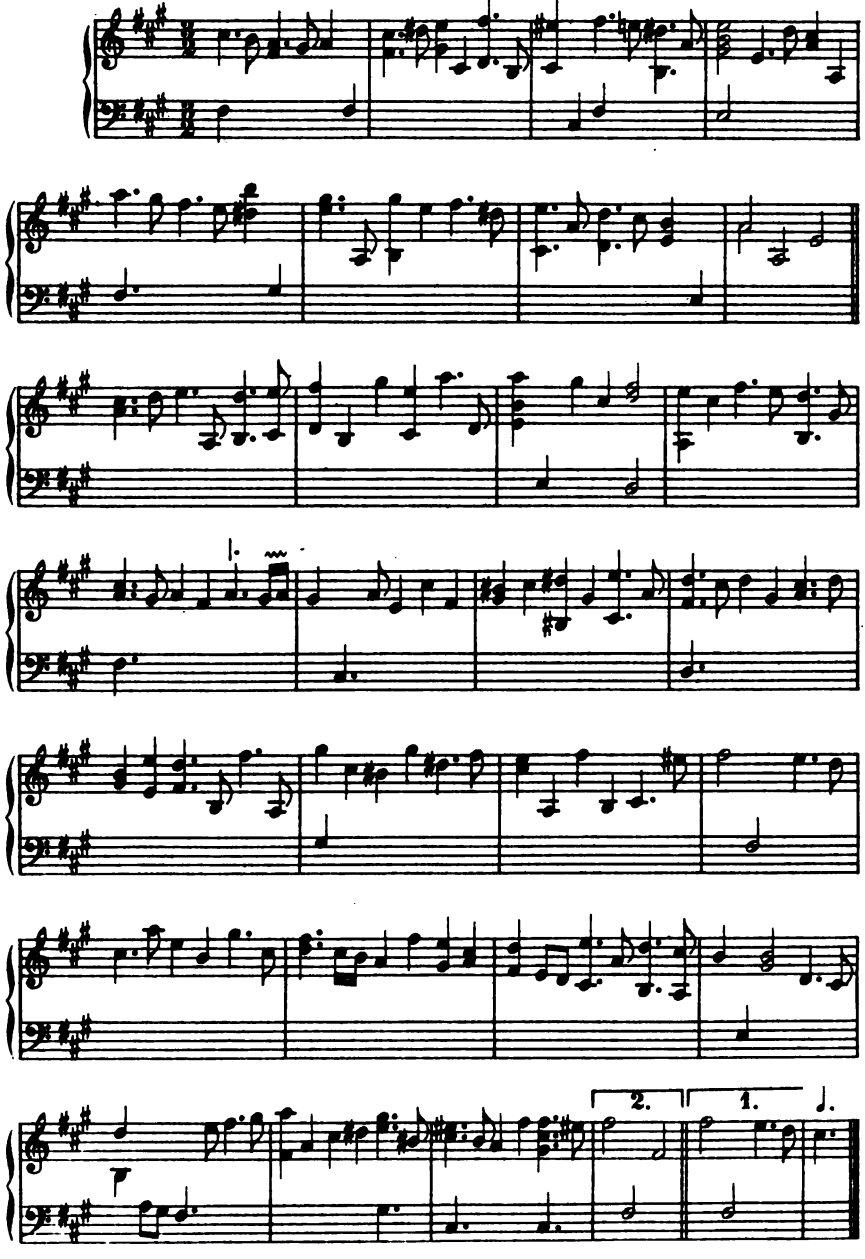


№ 29.

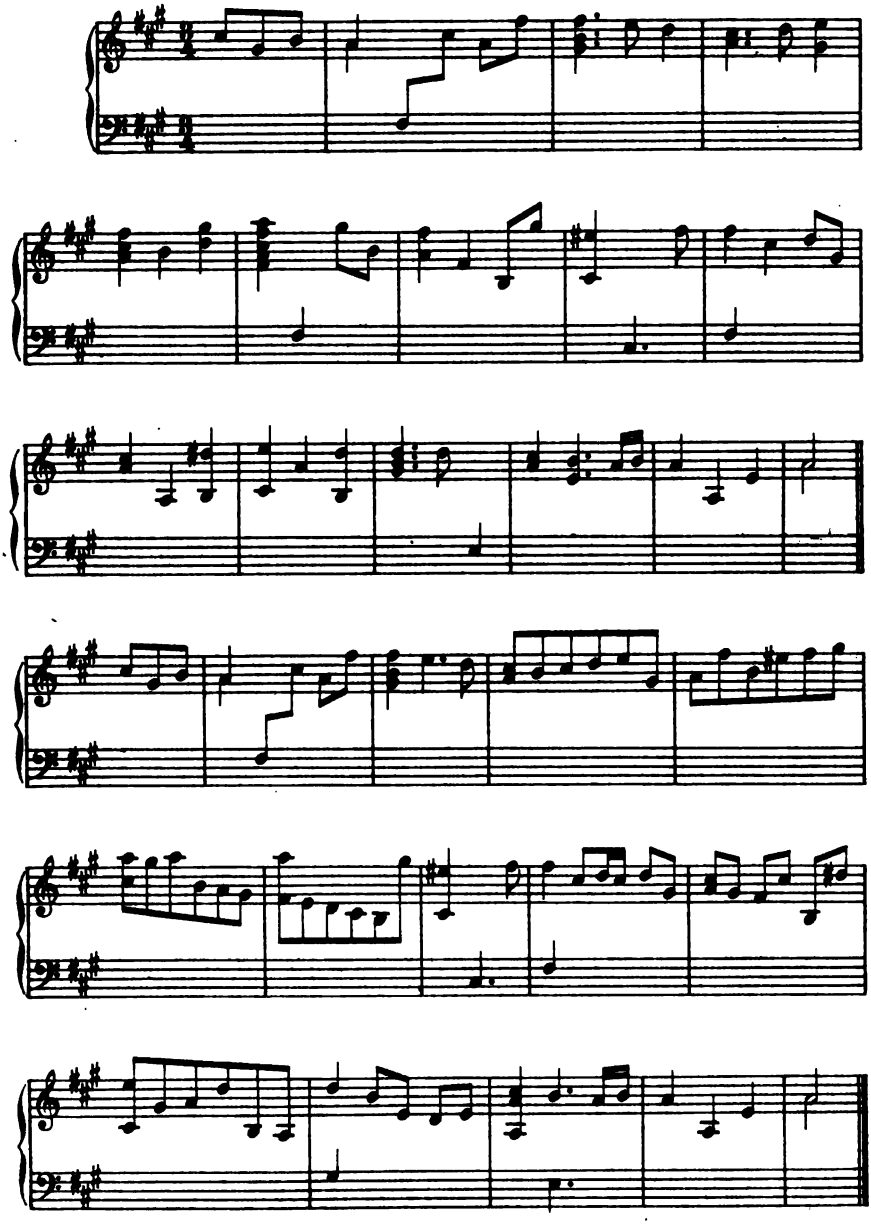




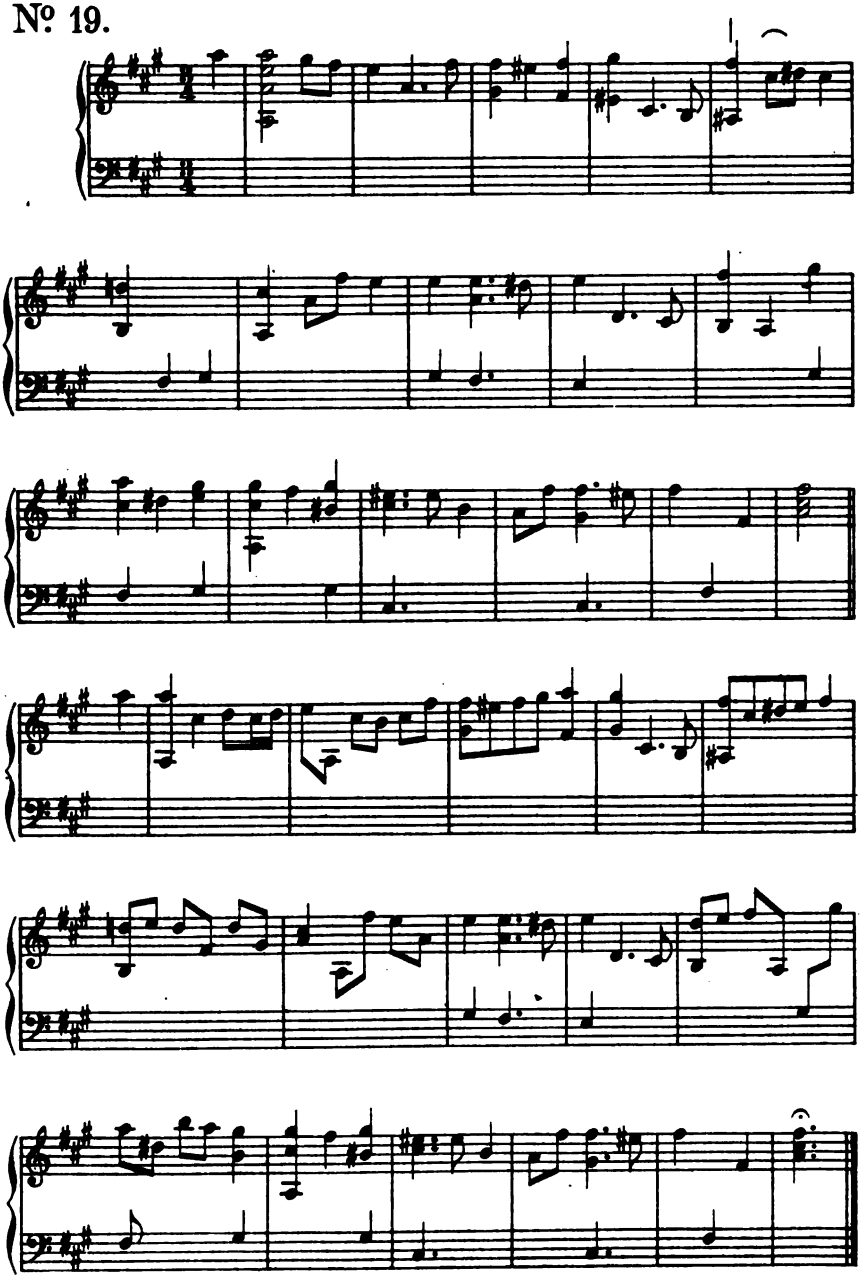
Nº 17. Mars superbe.



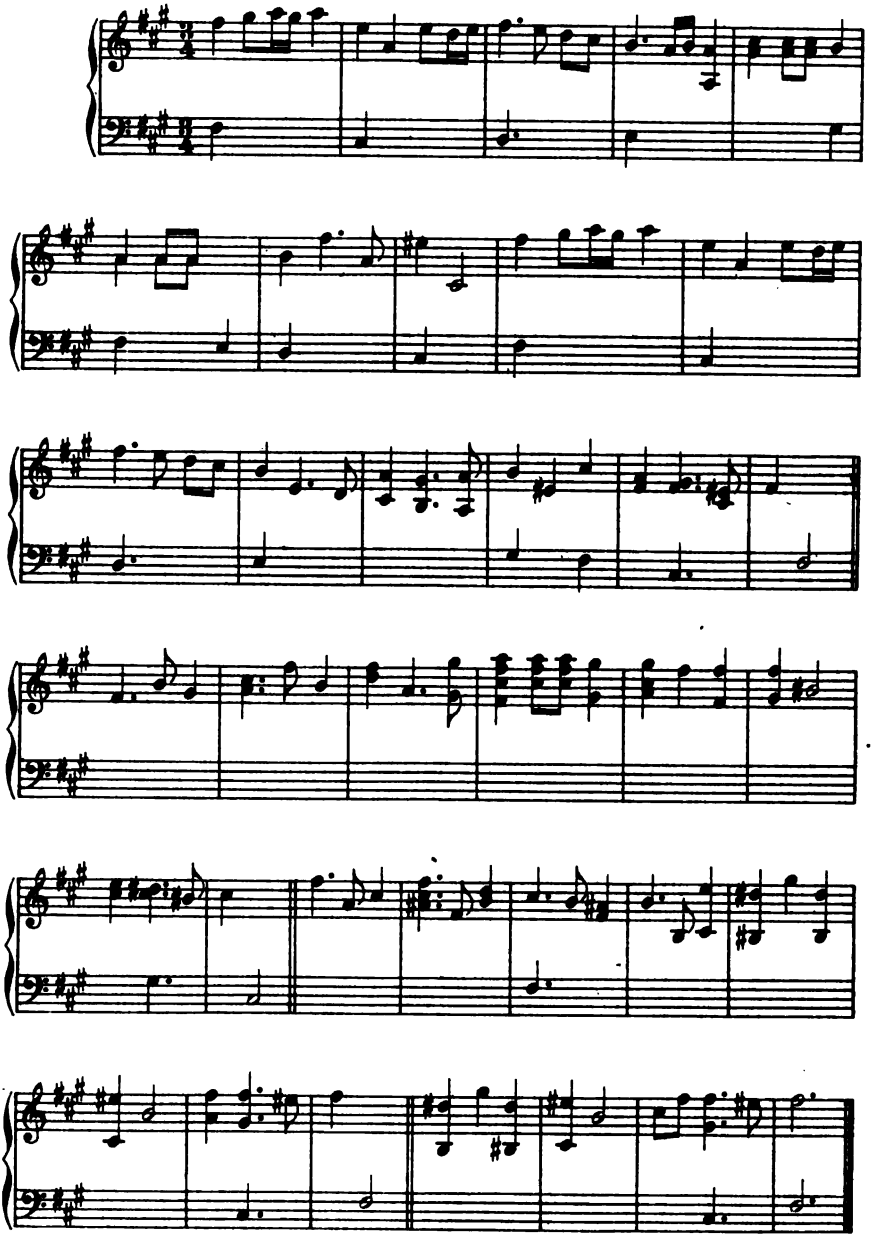
Nº 18. Cleopatre Amante.



№ 19.

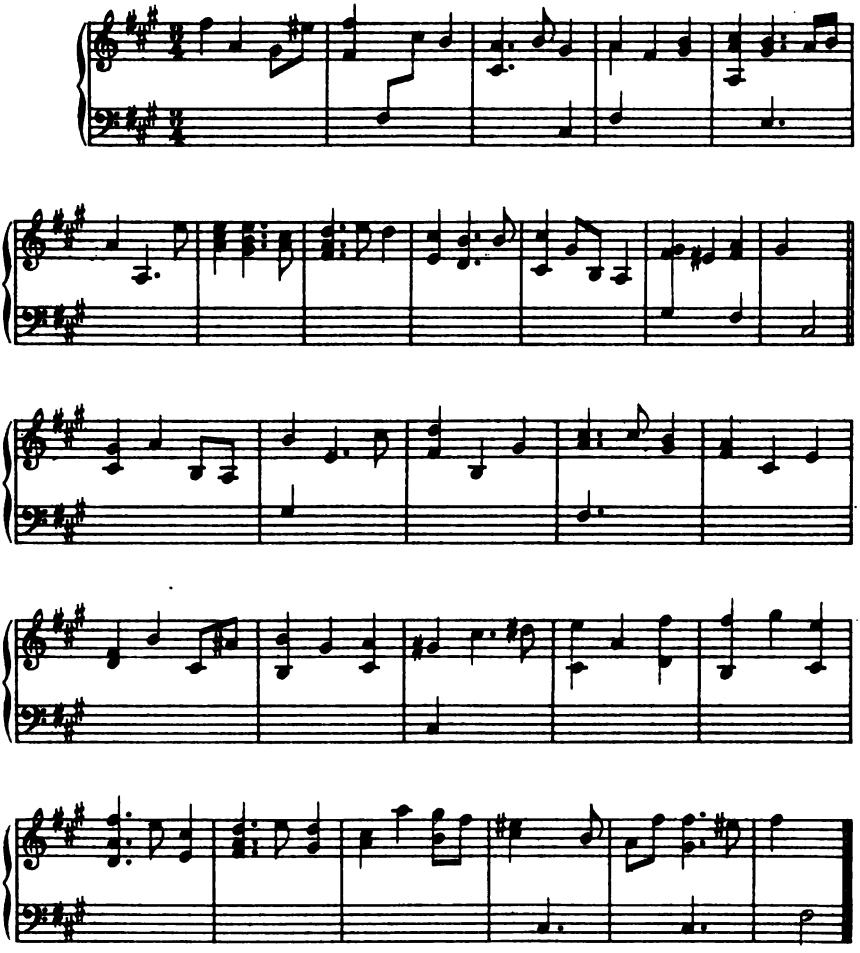


Nº 20.

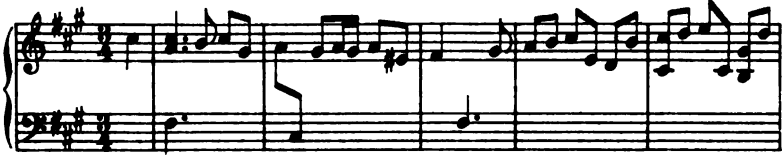


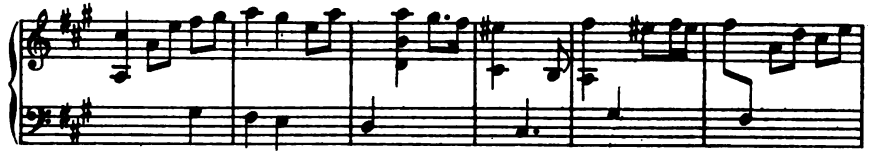
IV. MODE Sousphrygien.

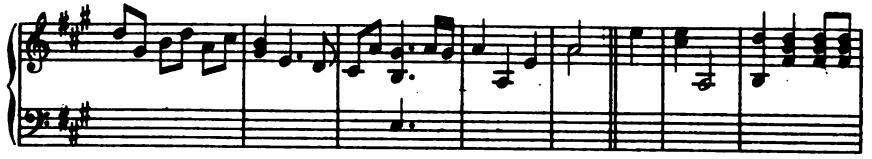
Nº 21. Artemise ou l'Oraison funebre.

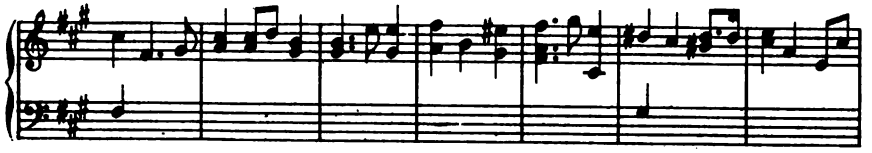


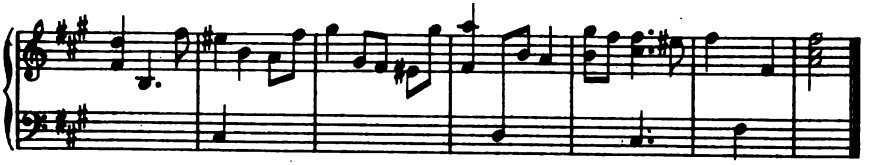
Nº 22. Le Triomphe.



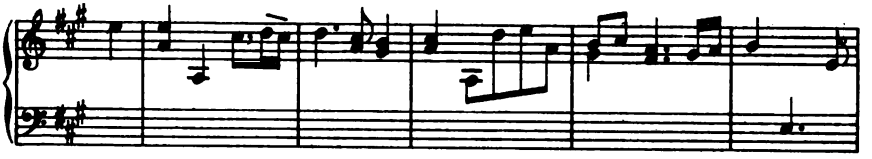


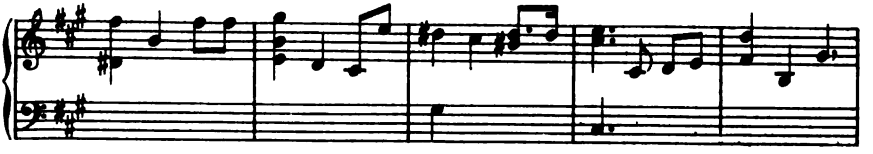


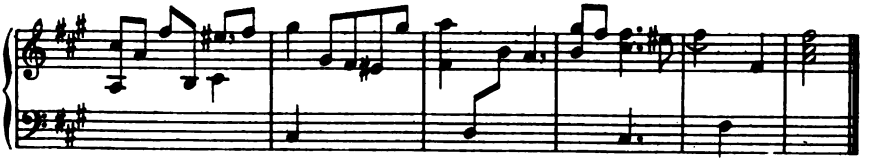




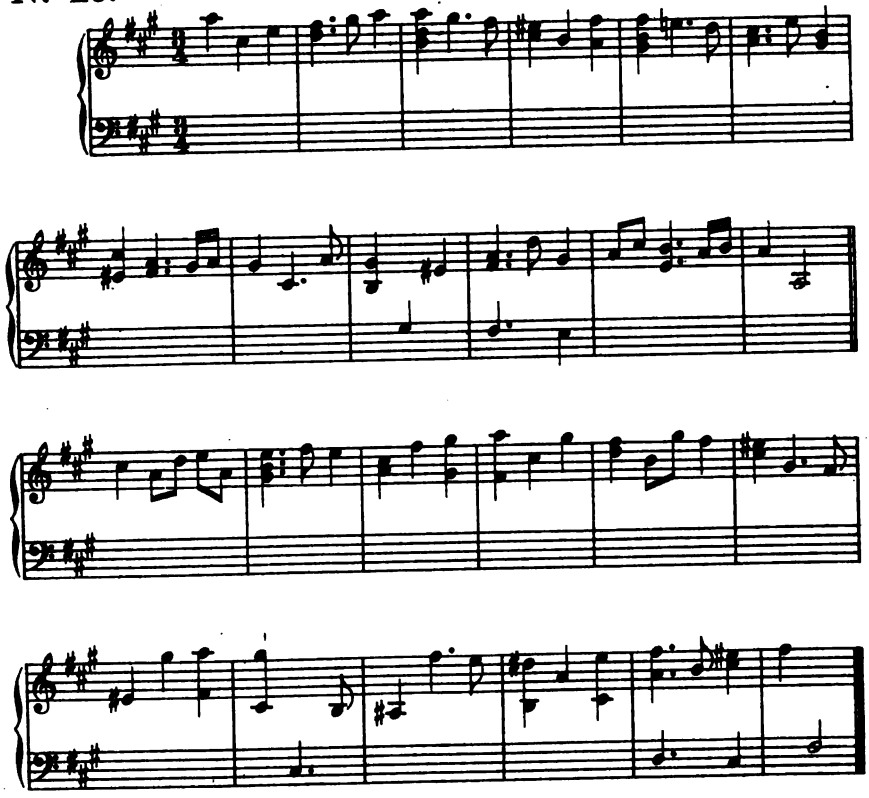
Brossard.



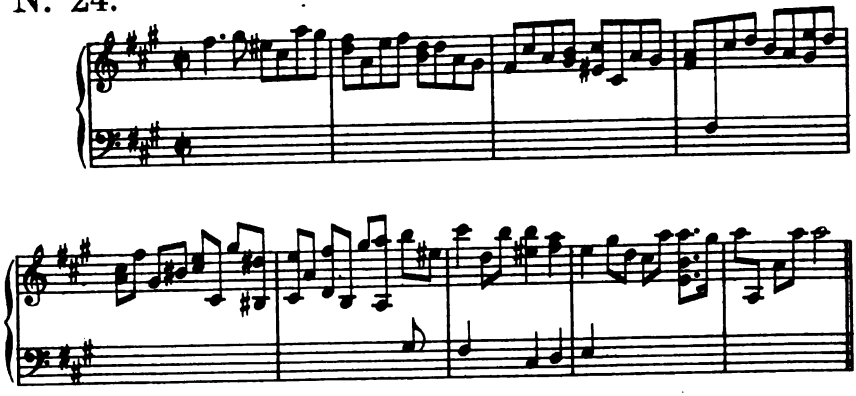


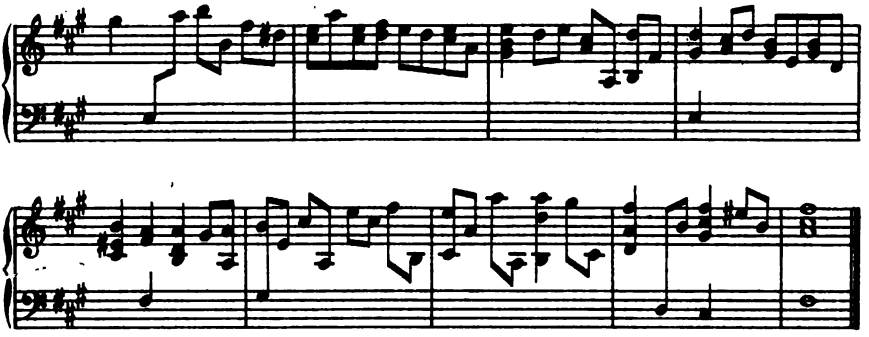


№ 23.

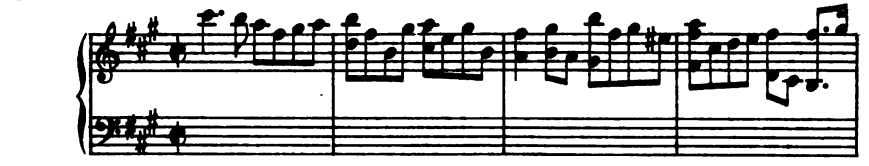


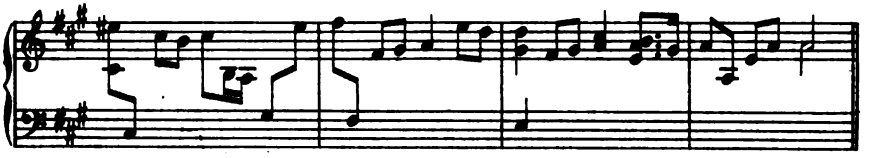
№ 24.

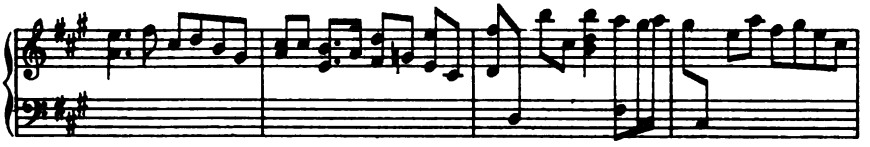


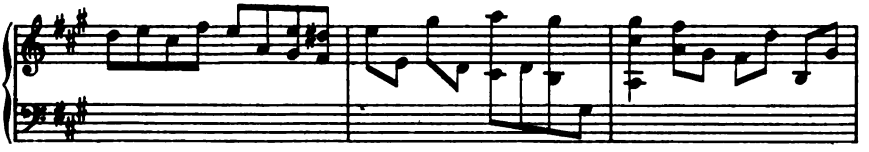


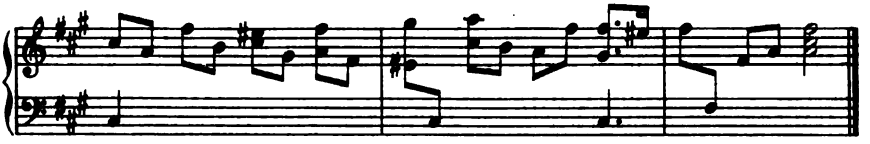
№ 25.







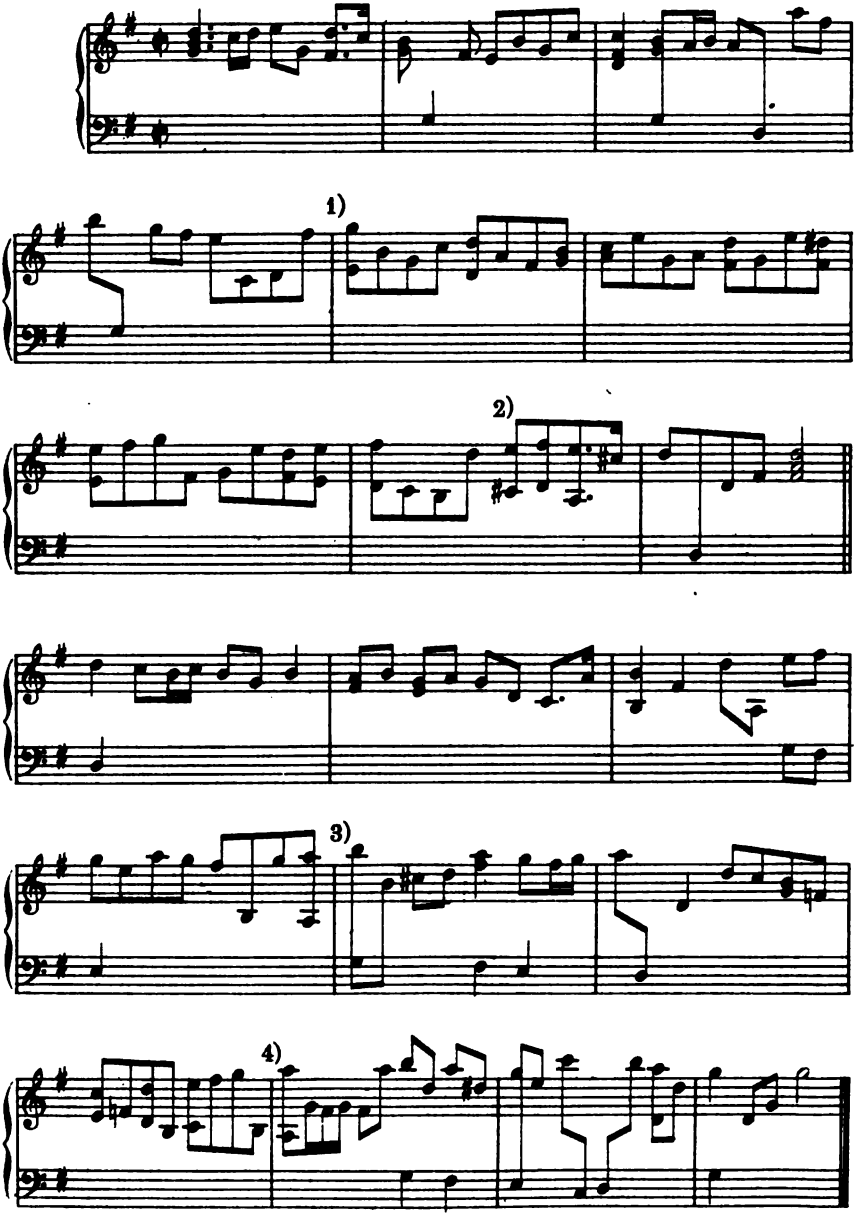




V. MODE Lydien. (S. 101-118) fehlt.

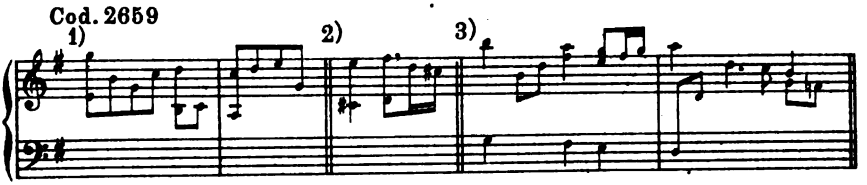
VI. Mode Souslydien.

№ 26.

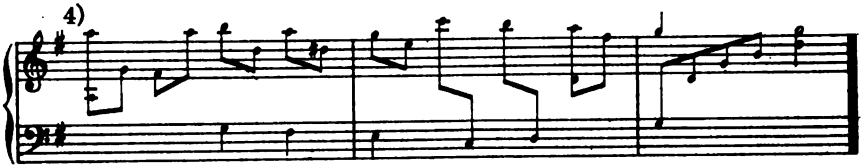


Cod. 2659

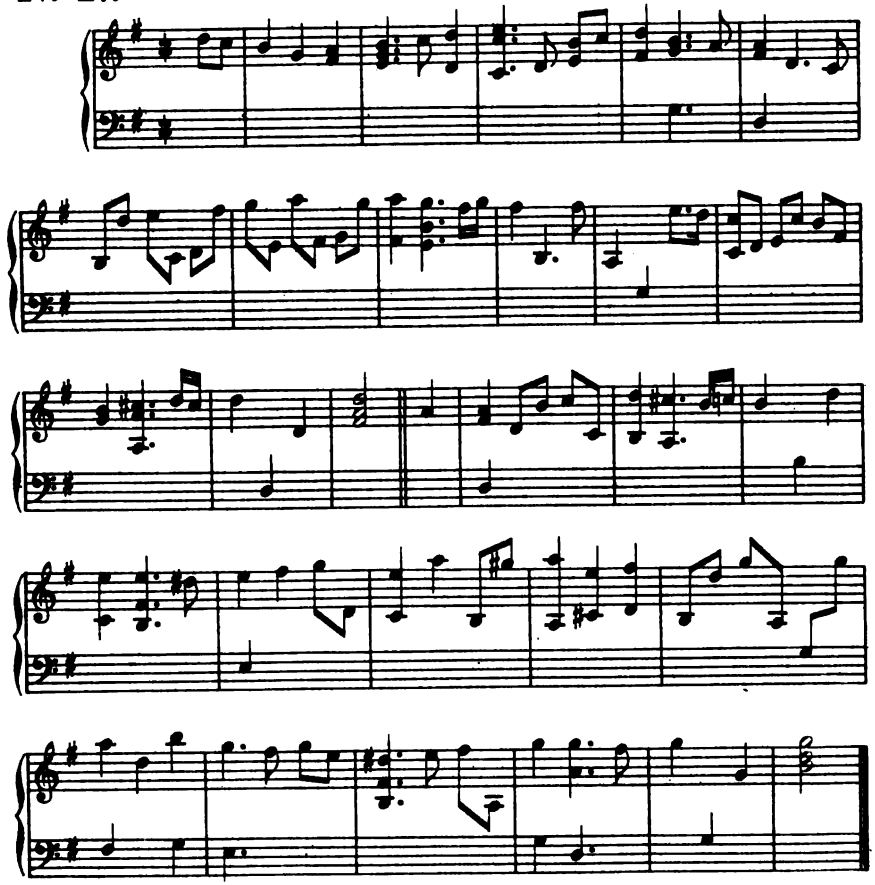
1) 2) 3)



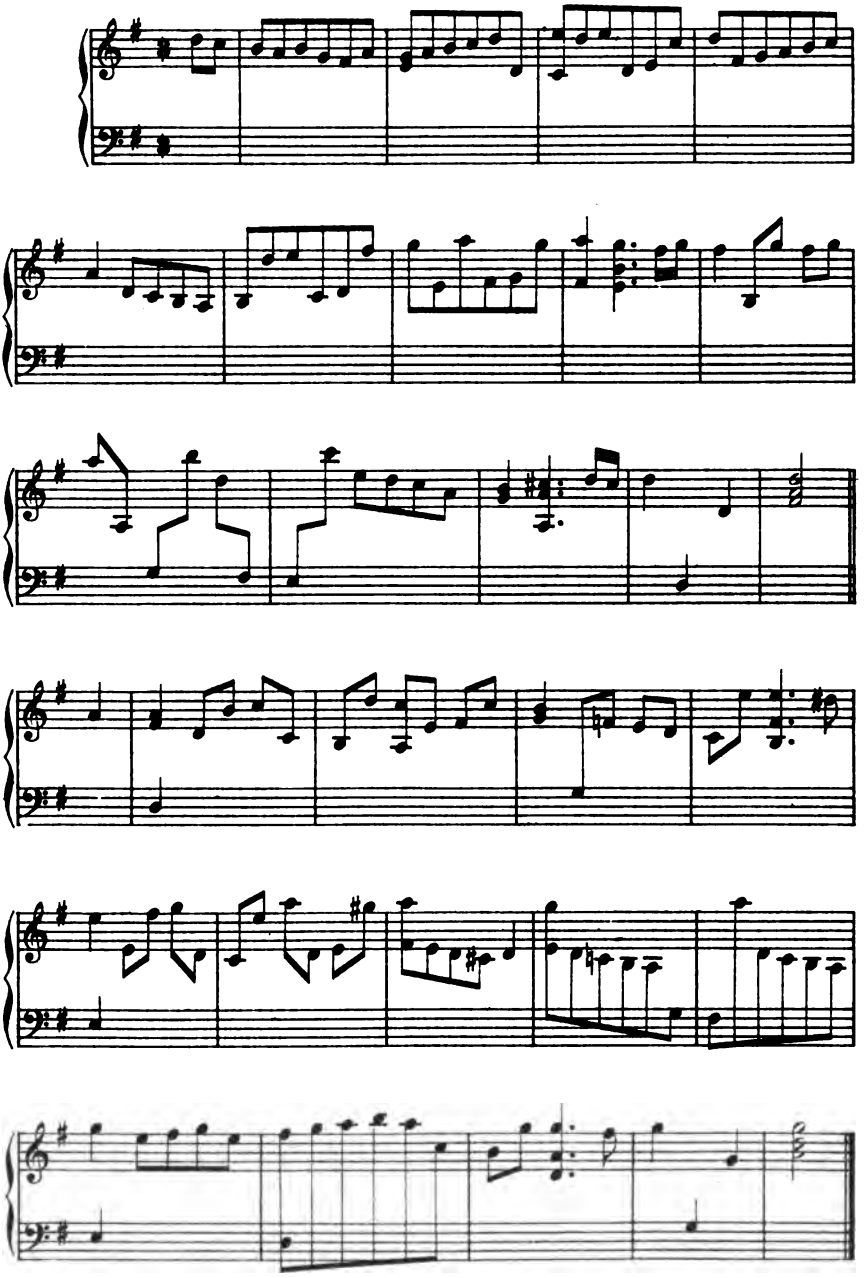
4)



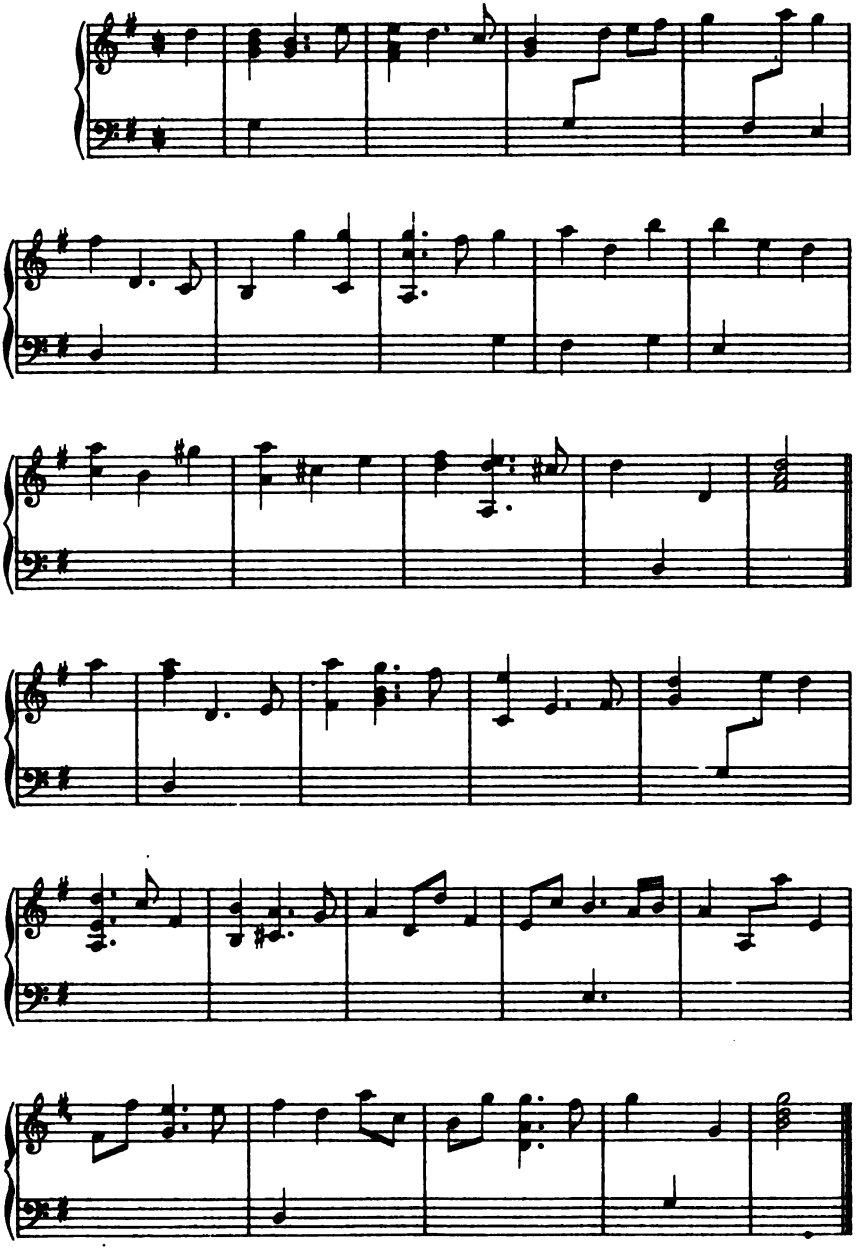
Nº 27.



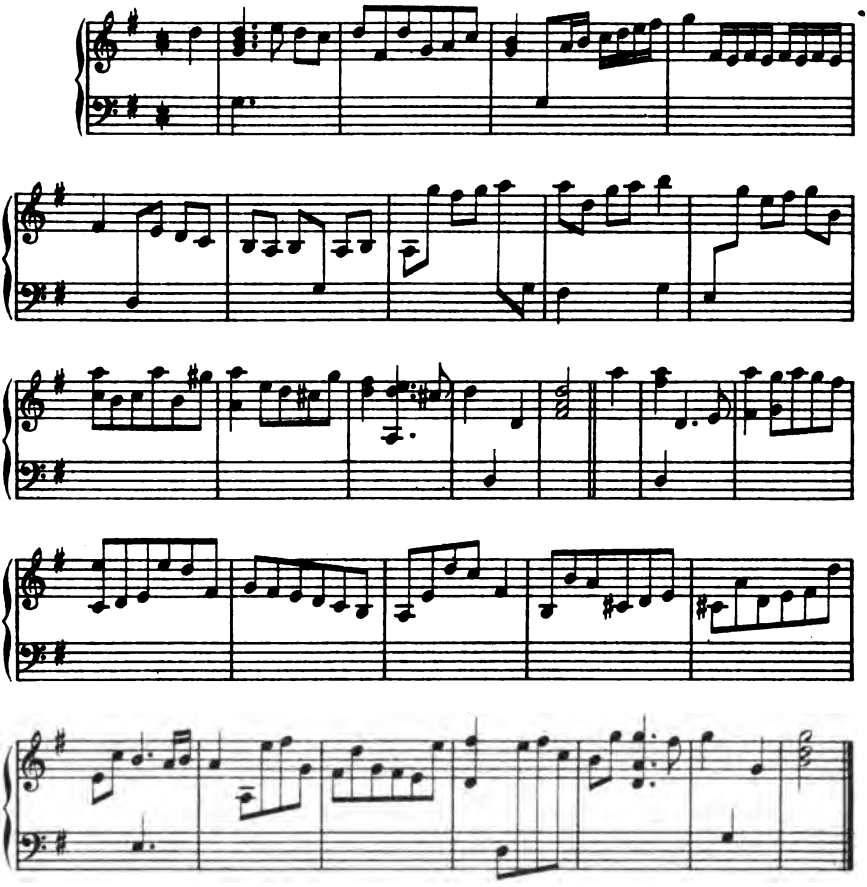
№ 28.



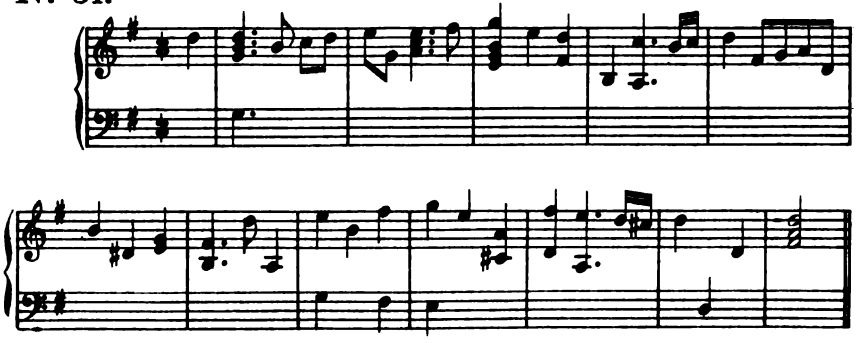
Nº 29.



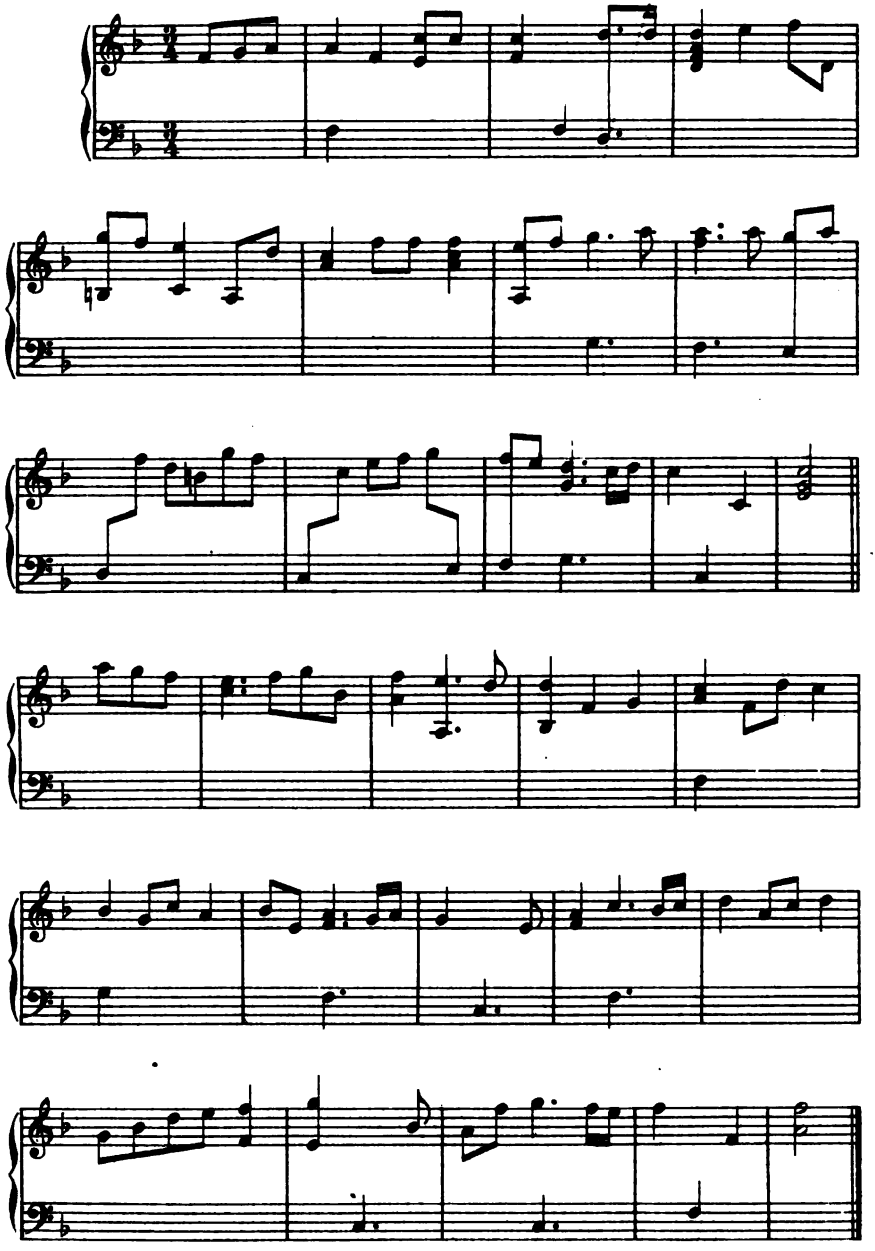
№ 30.



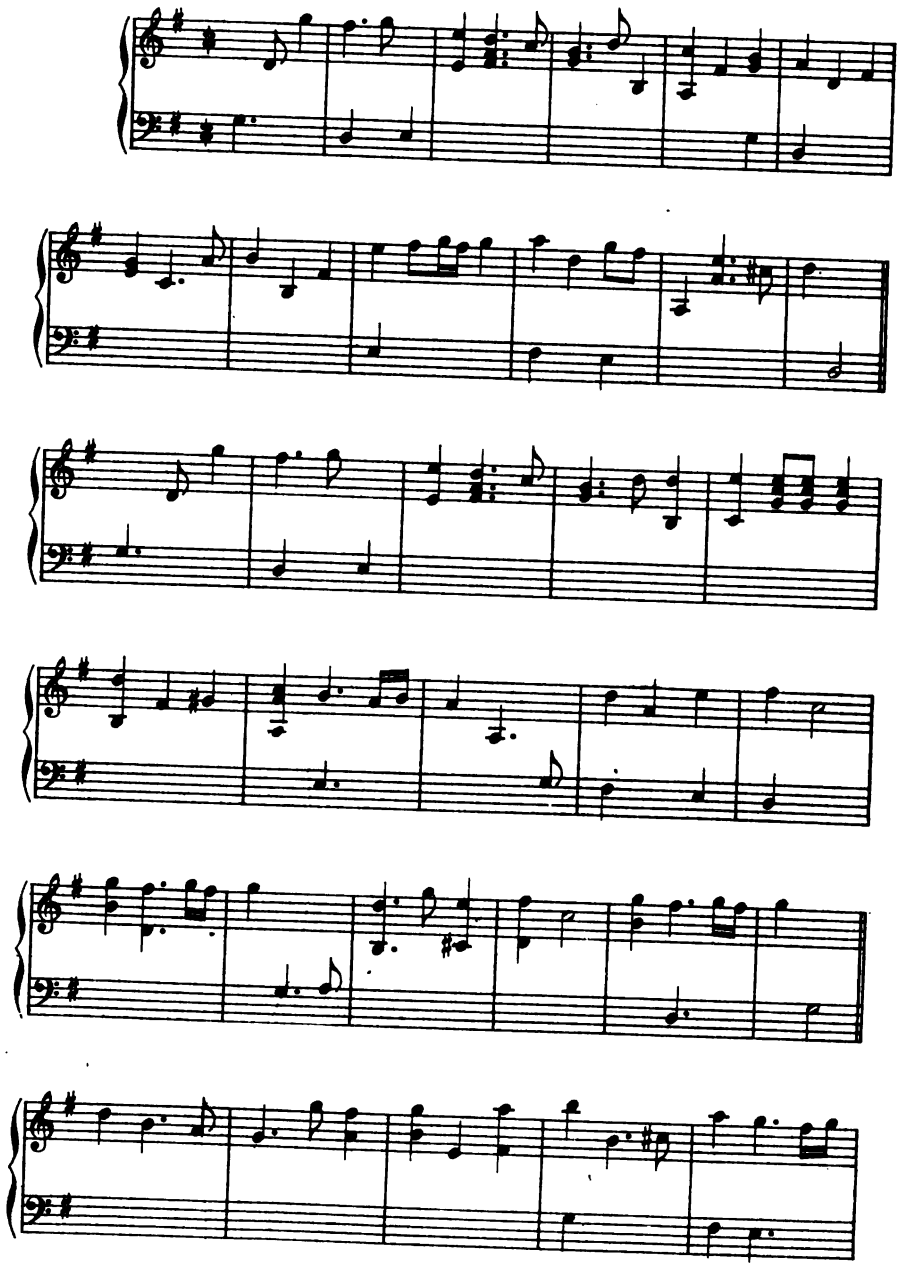
№ 31.

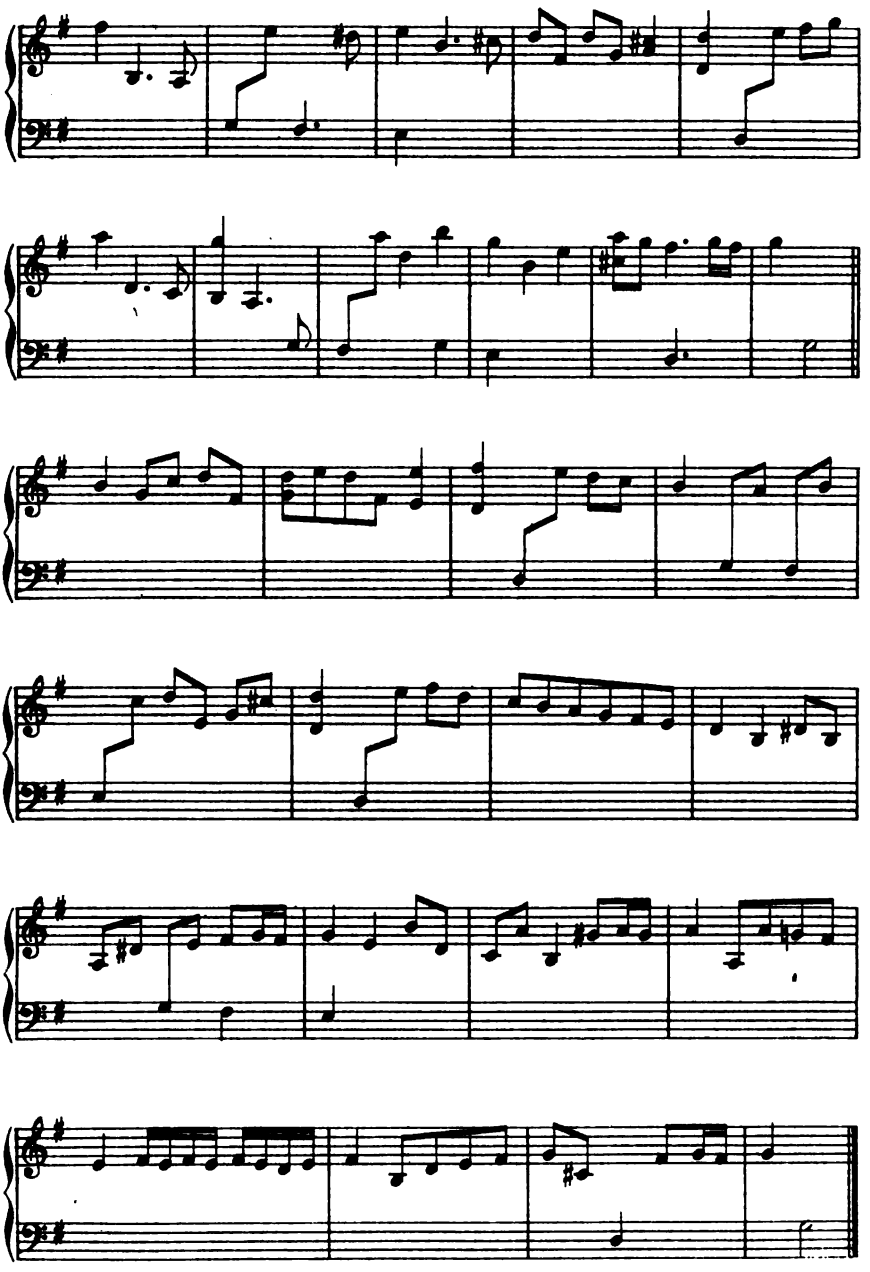


№ 35.



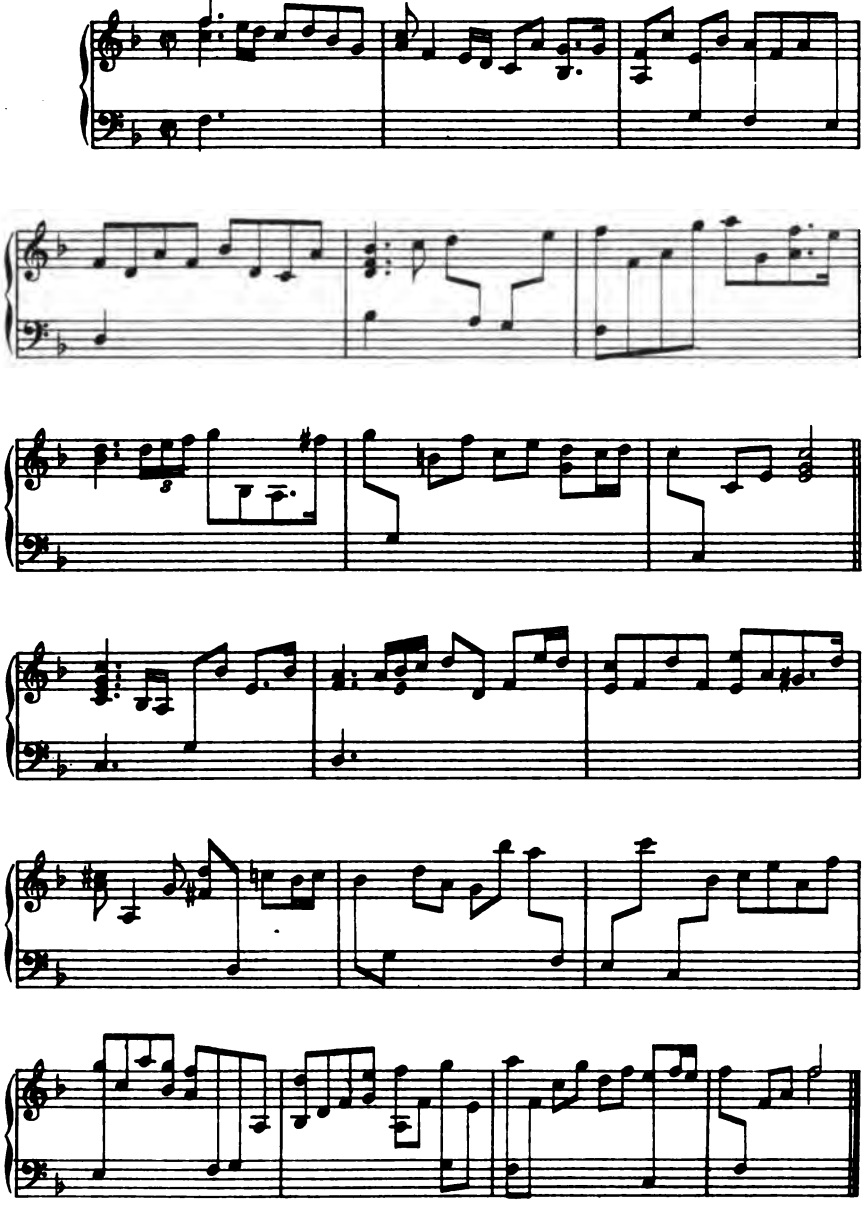
№ 33.



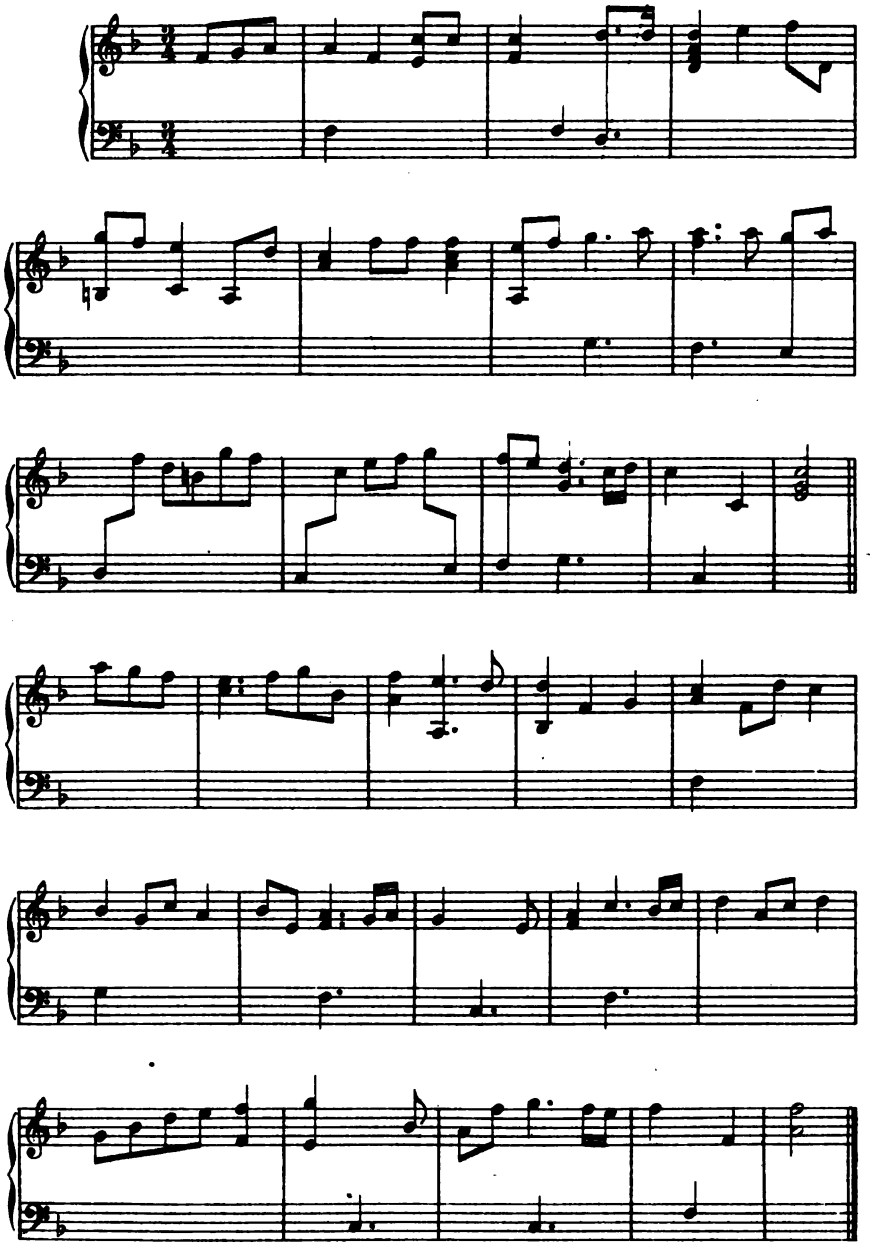


VII. Mode Mixolydien.

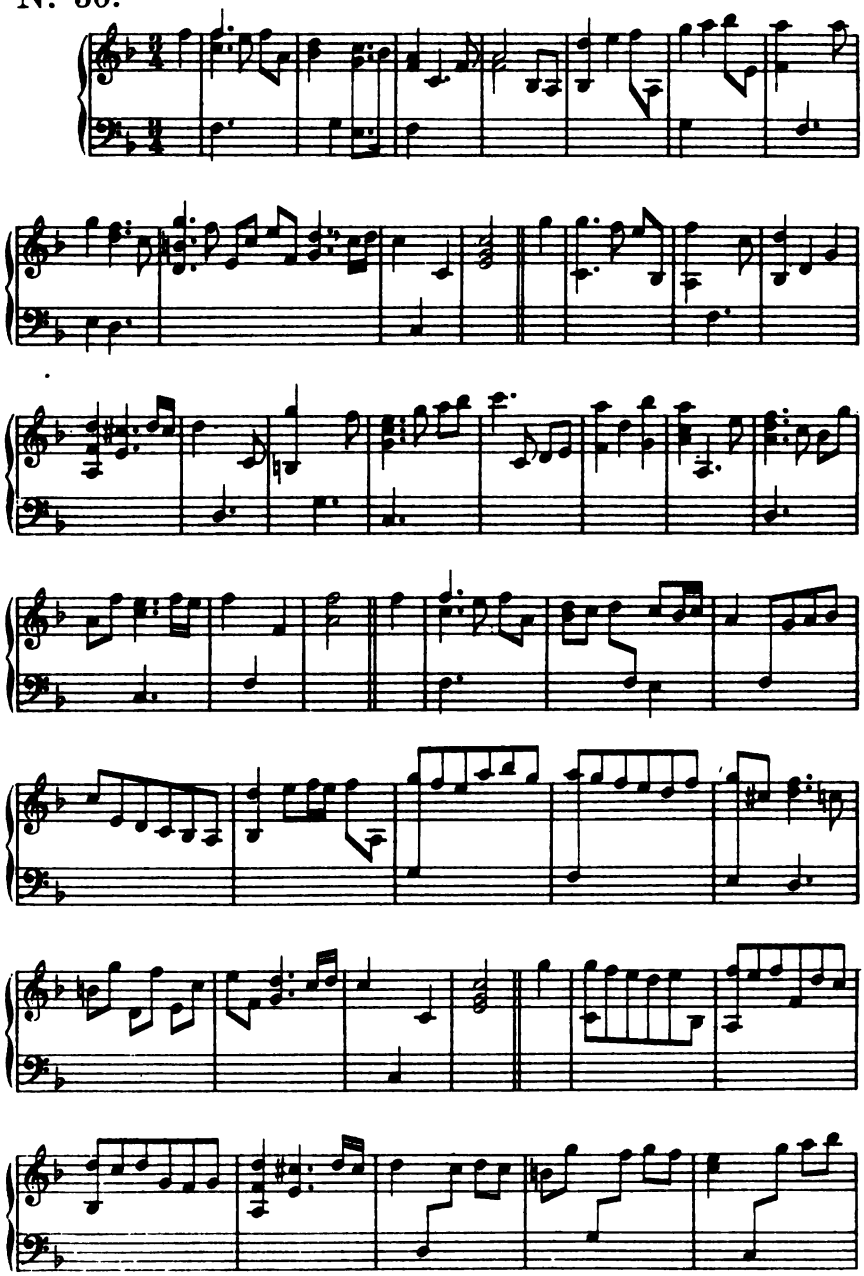
Nº 34. Appolon Orateur.

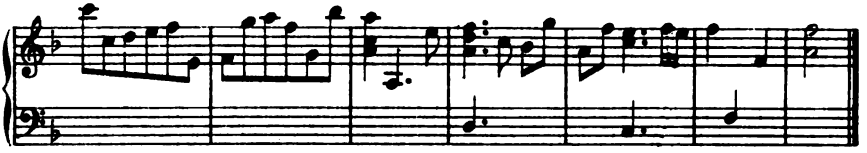


№ 35.

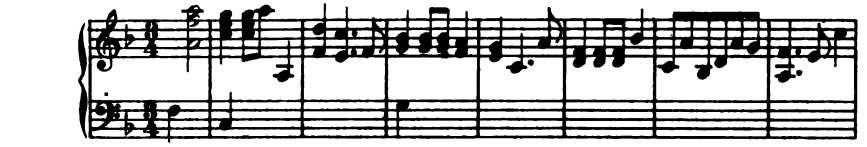


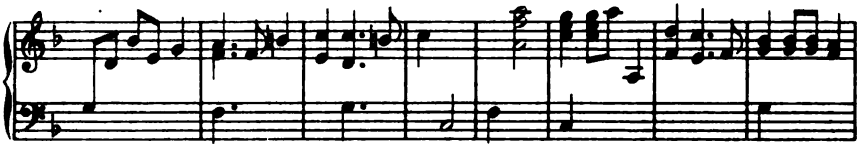
№ 36.

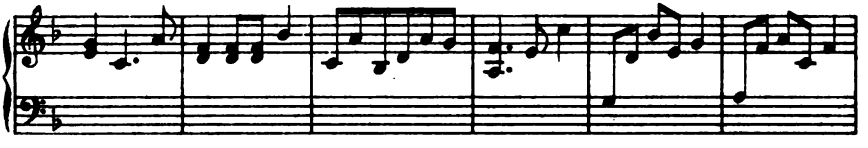


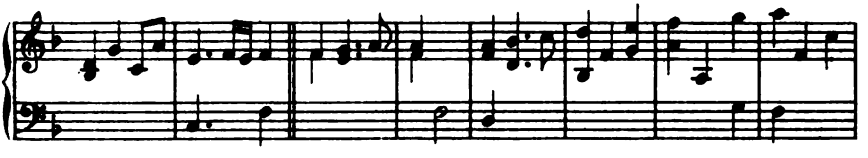


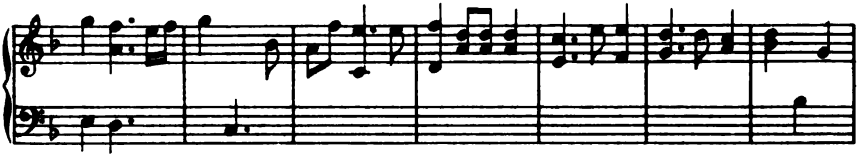
Nº 37. Diane au bois.

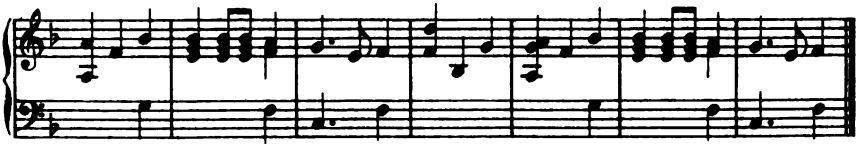


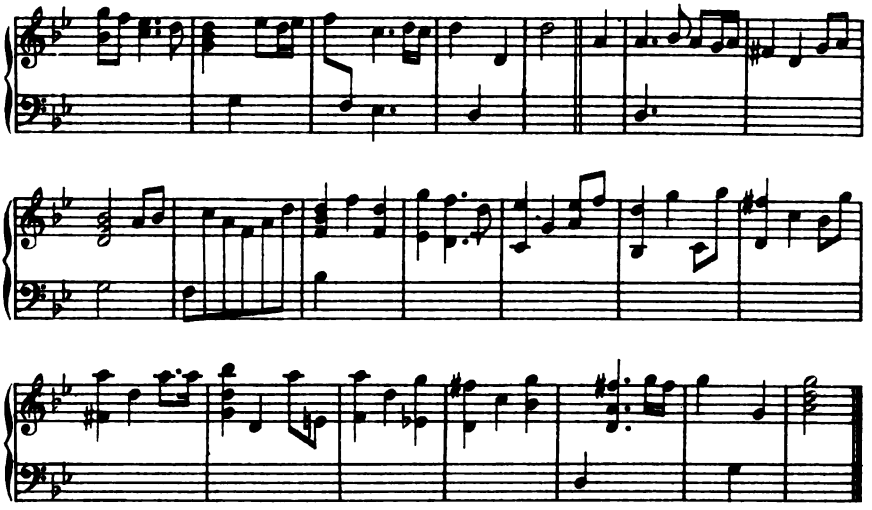




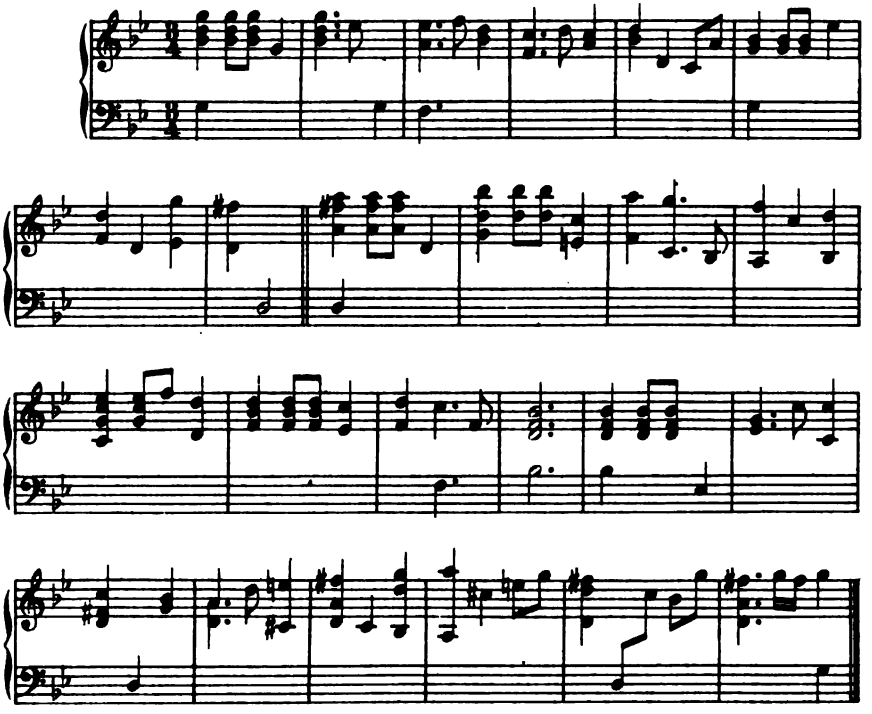




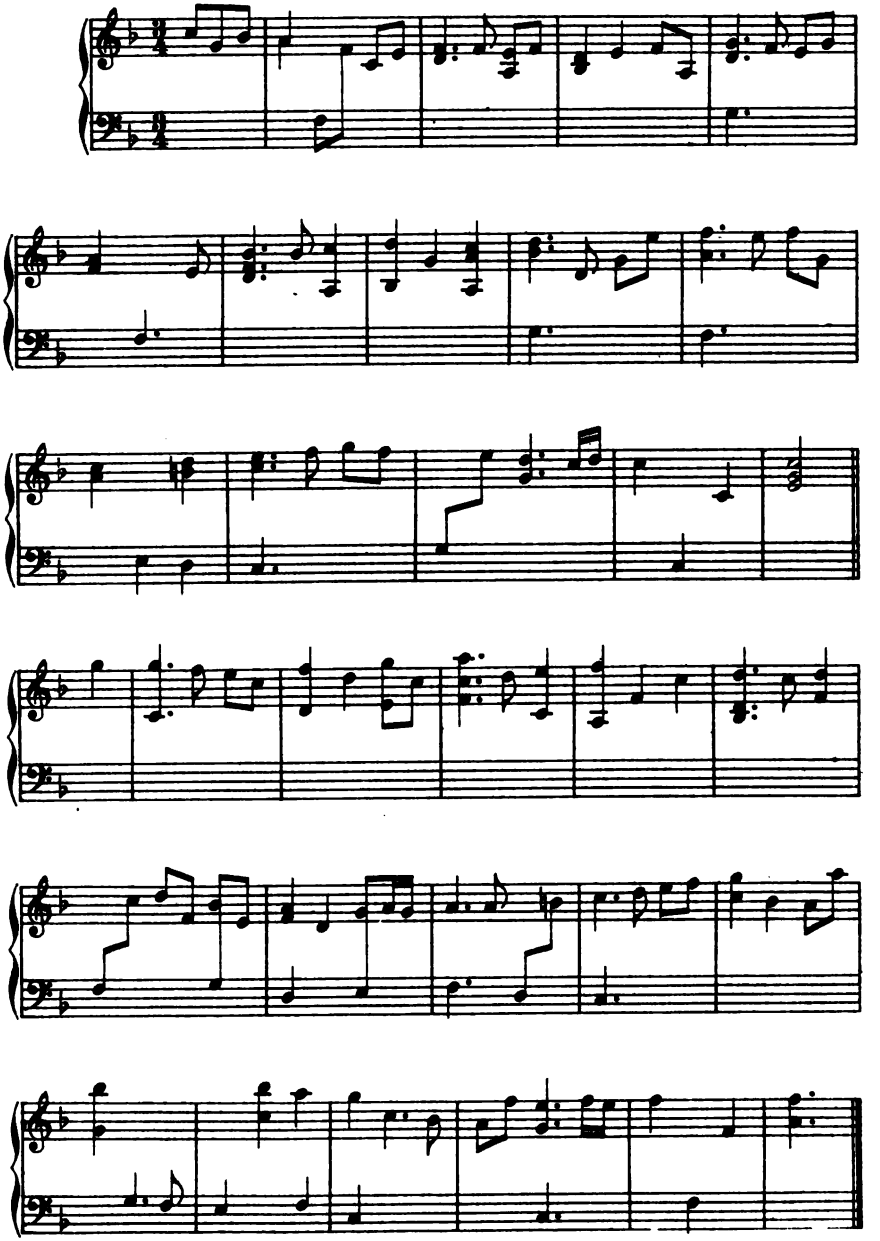




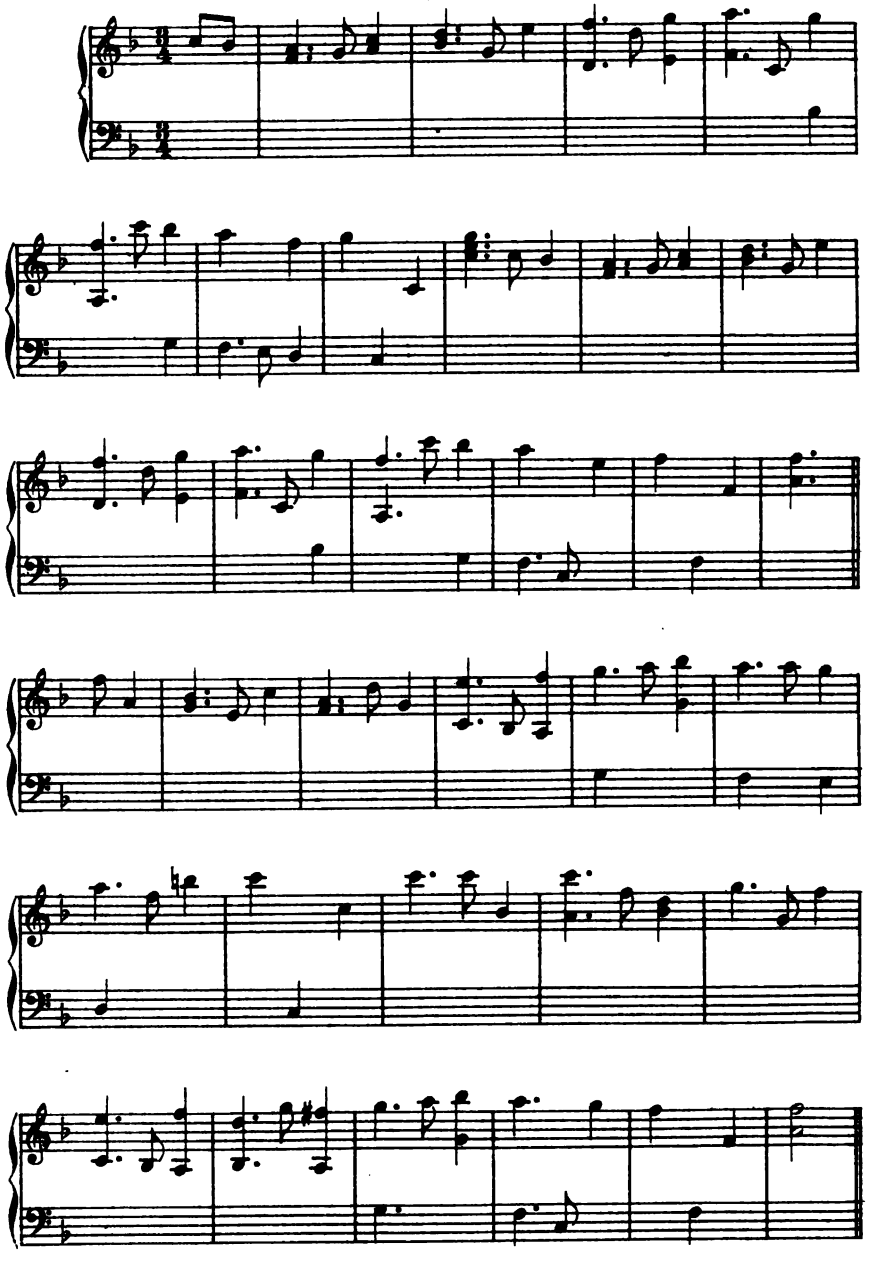
№ 43.

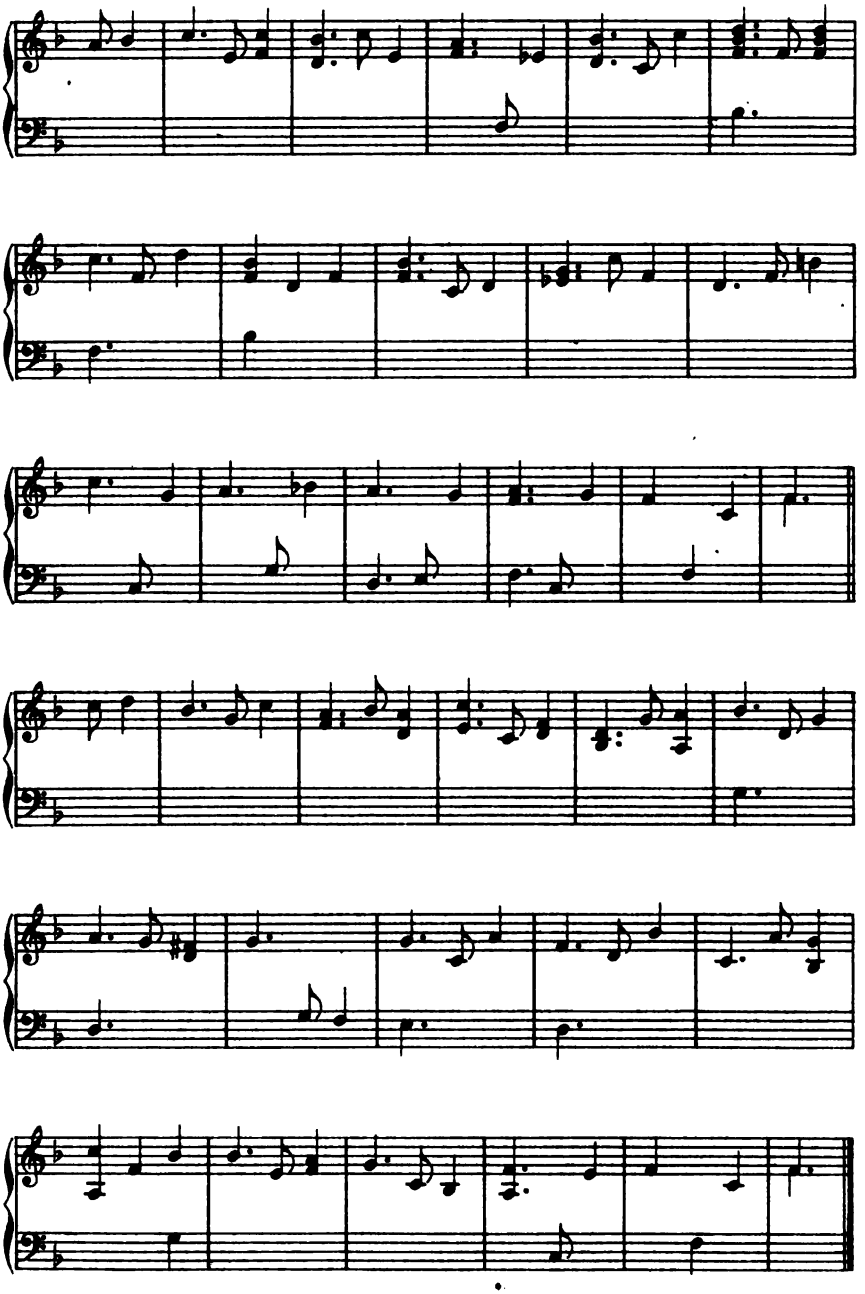


Nº 39. La Caressante.



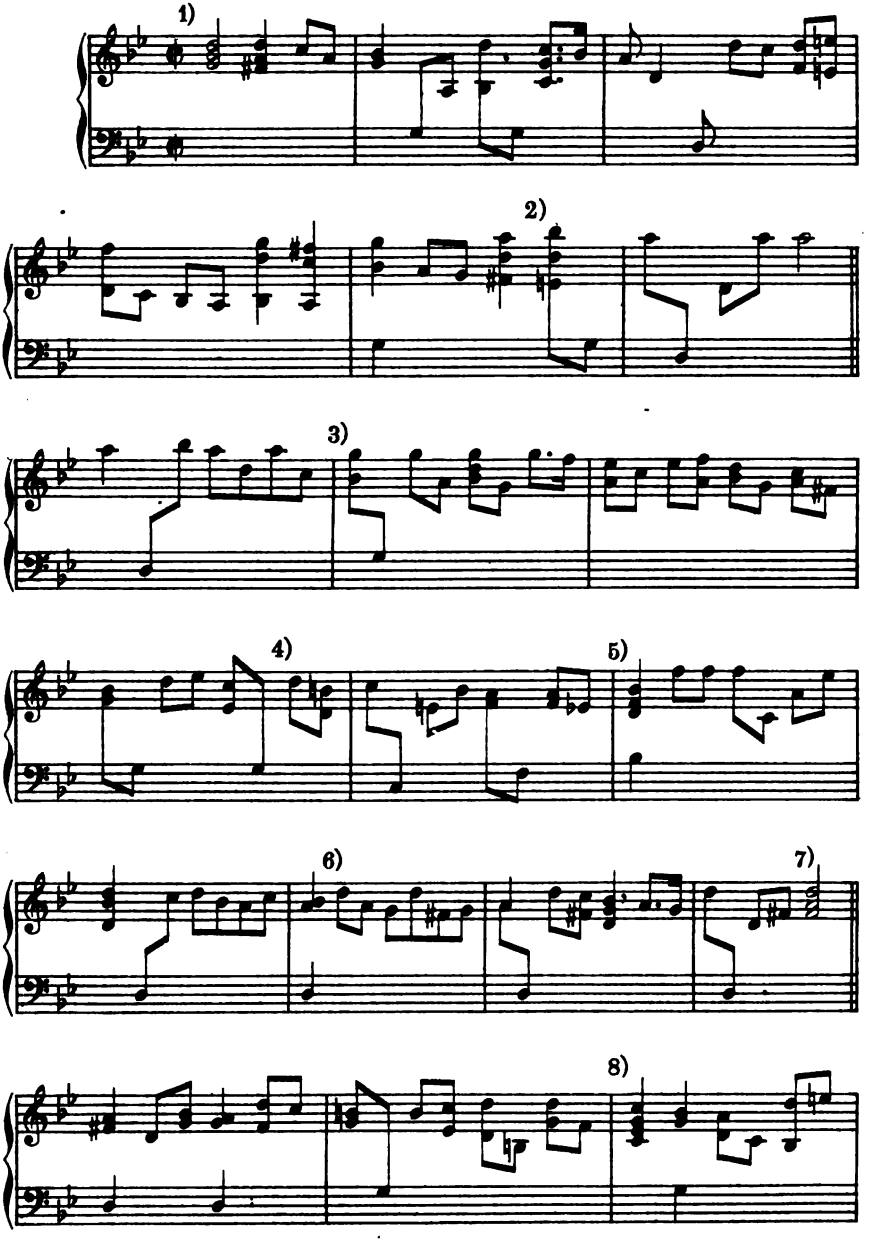
№ 40.

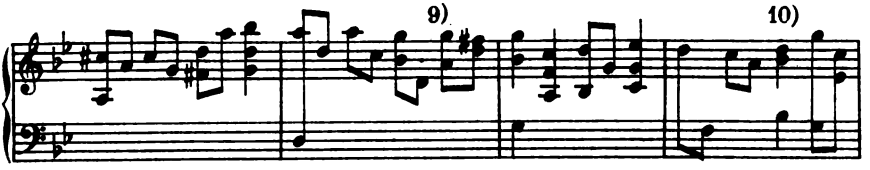




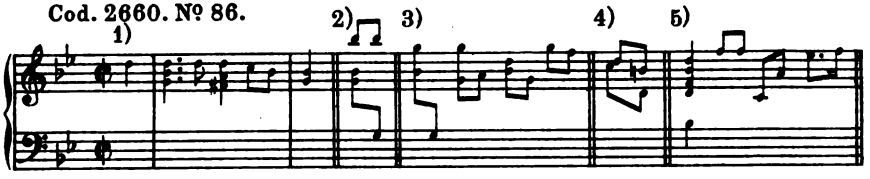
IX. Mode Aeolien.

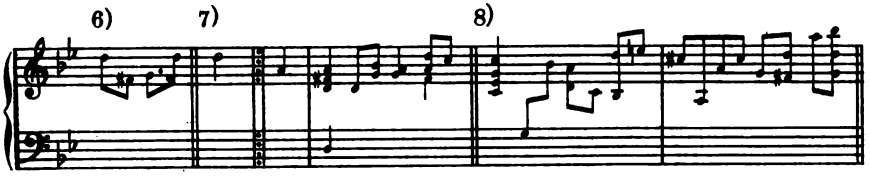
No. 41. Circe.

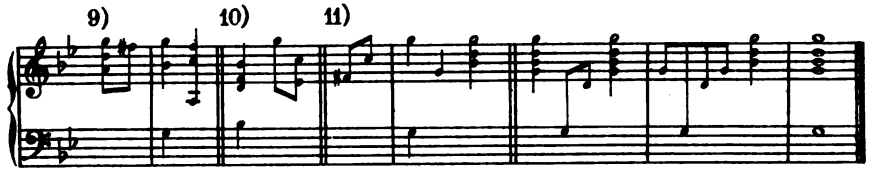




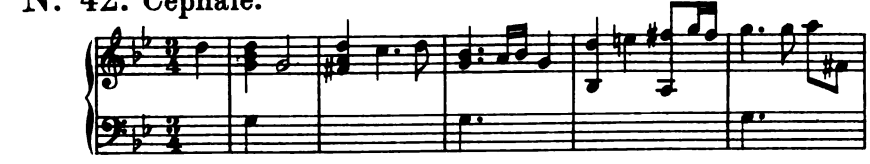
Cod. 2660. № 86.

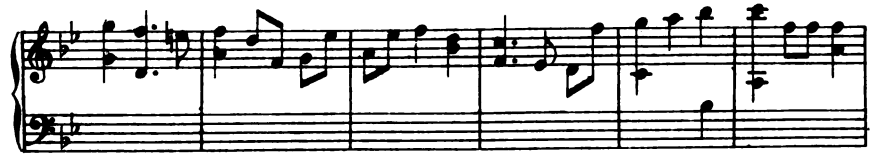


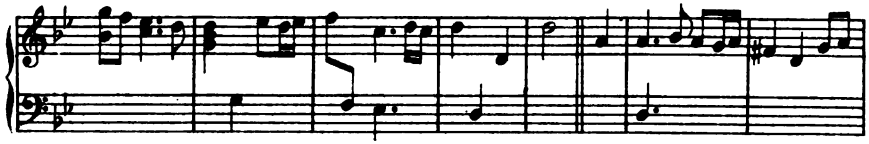


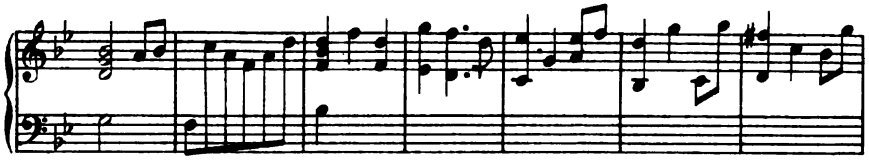


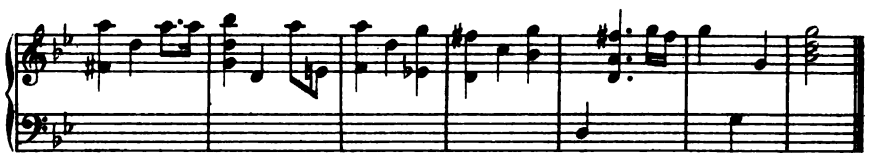
№ 42. Cephale.



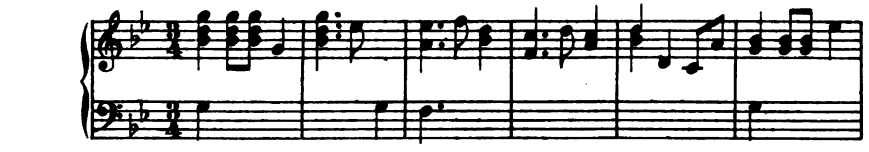


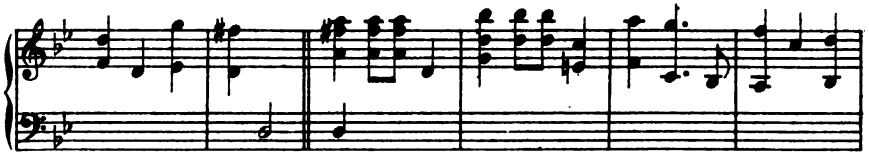


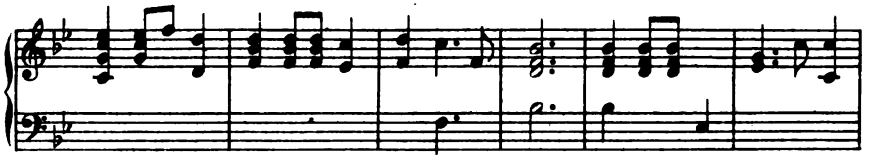


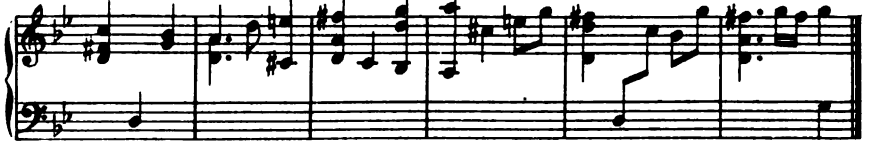


№ 43.



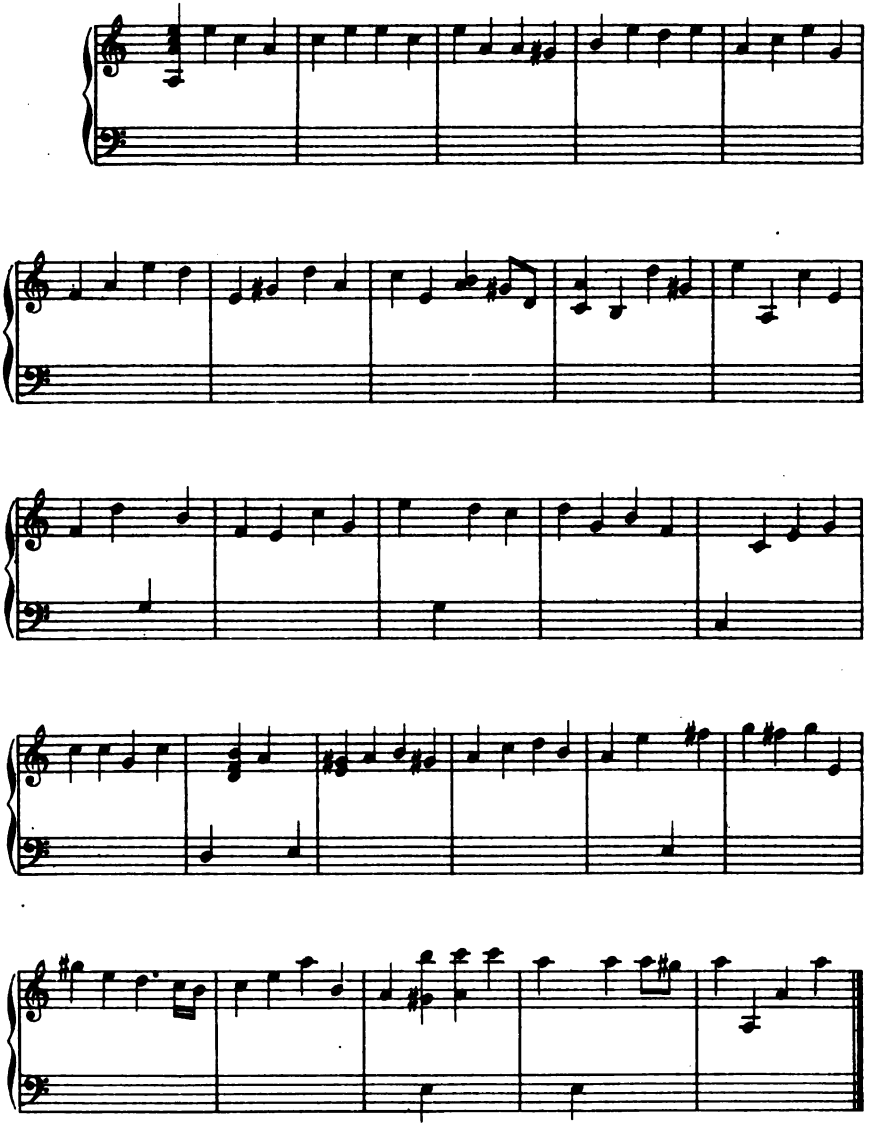






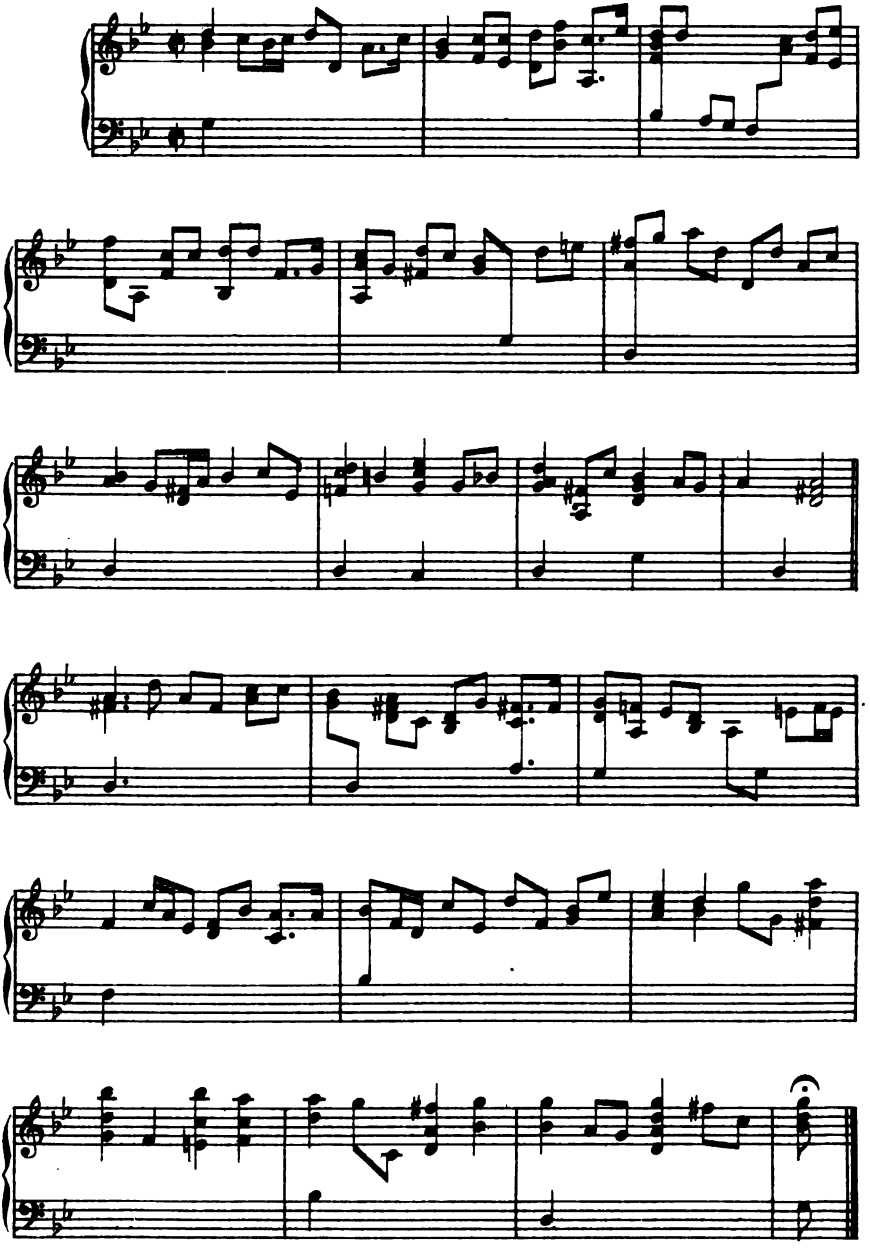
X. Mode Sousaeolien.

No. 44.*)

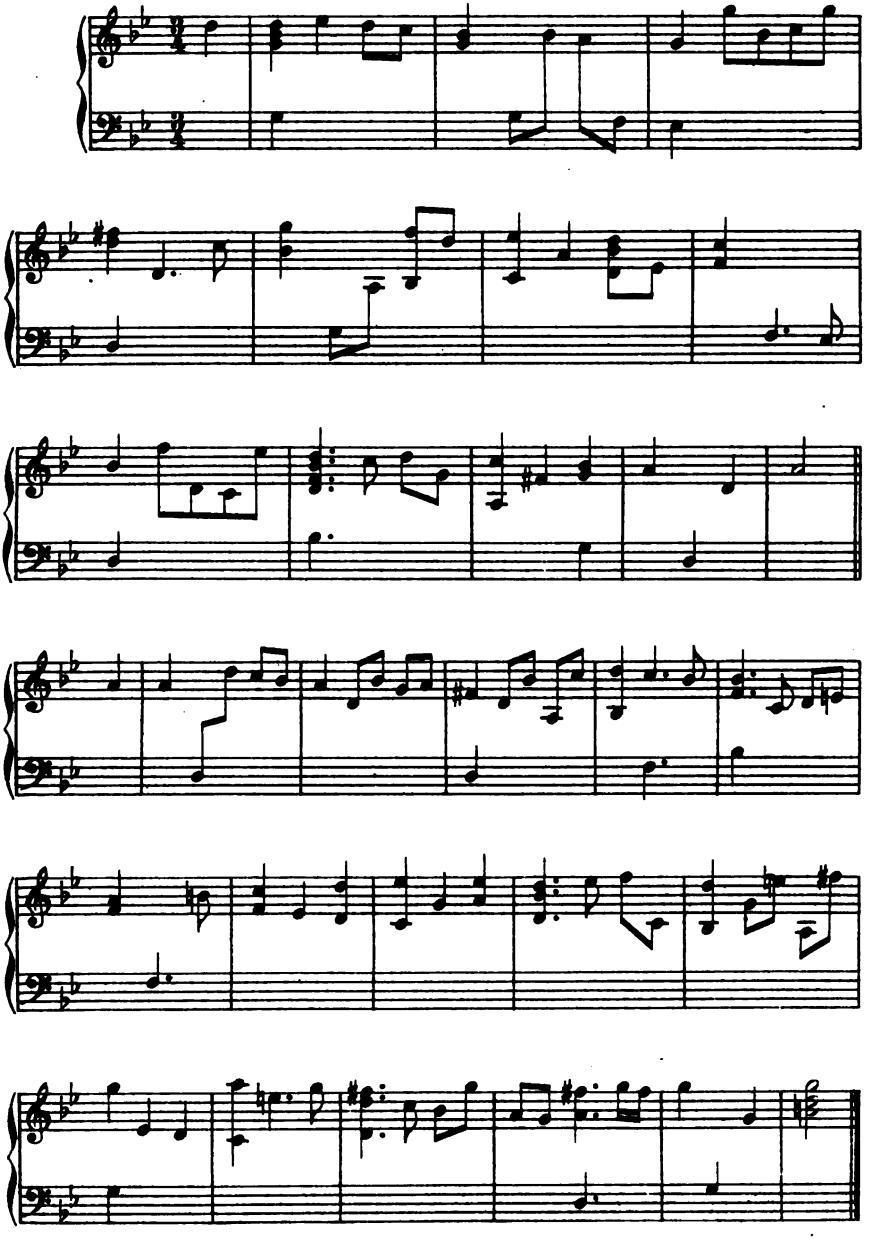


*) Über die Tonart von No. 44 s. die Abhandlung S. 48.

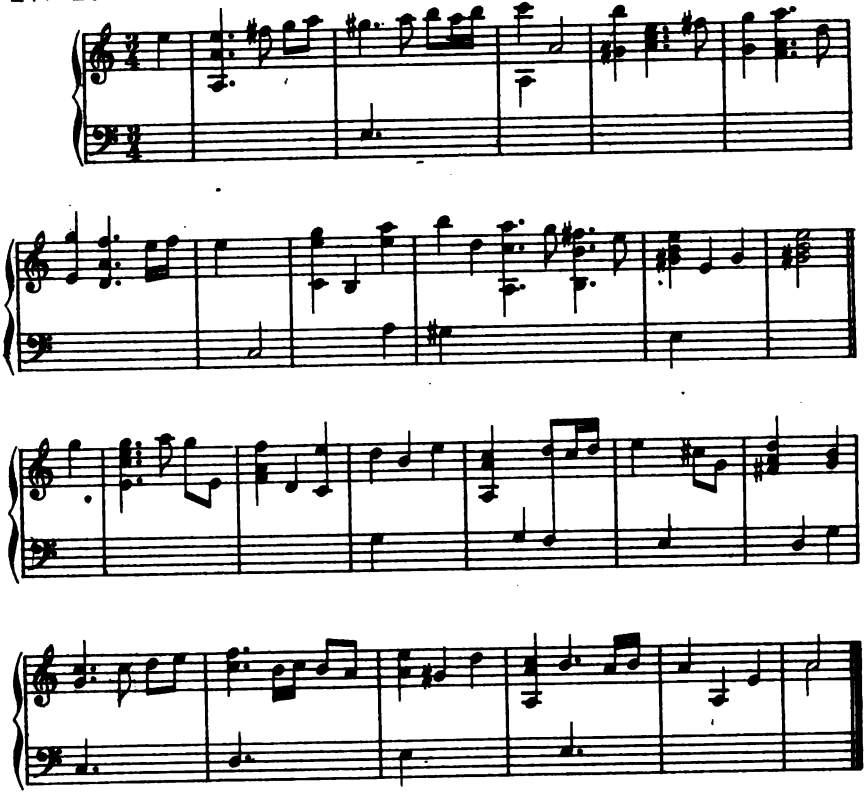
No. 45. L'Heroique.



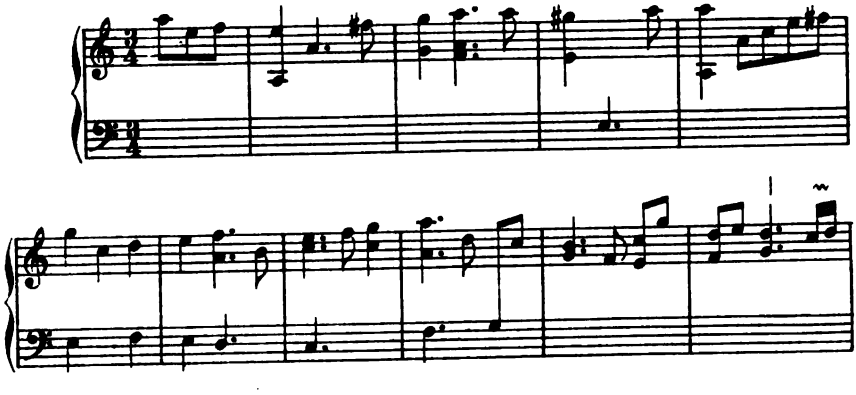
№ 46.



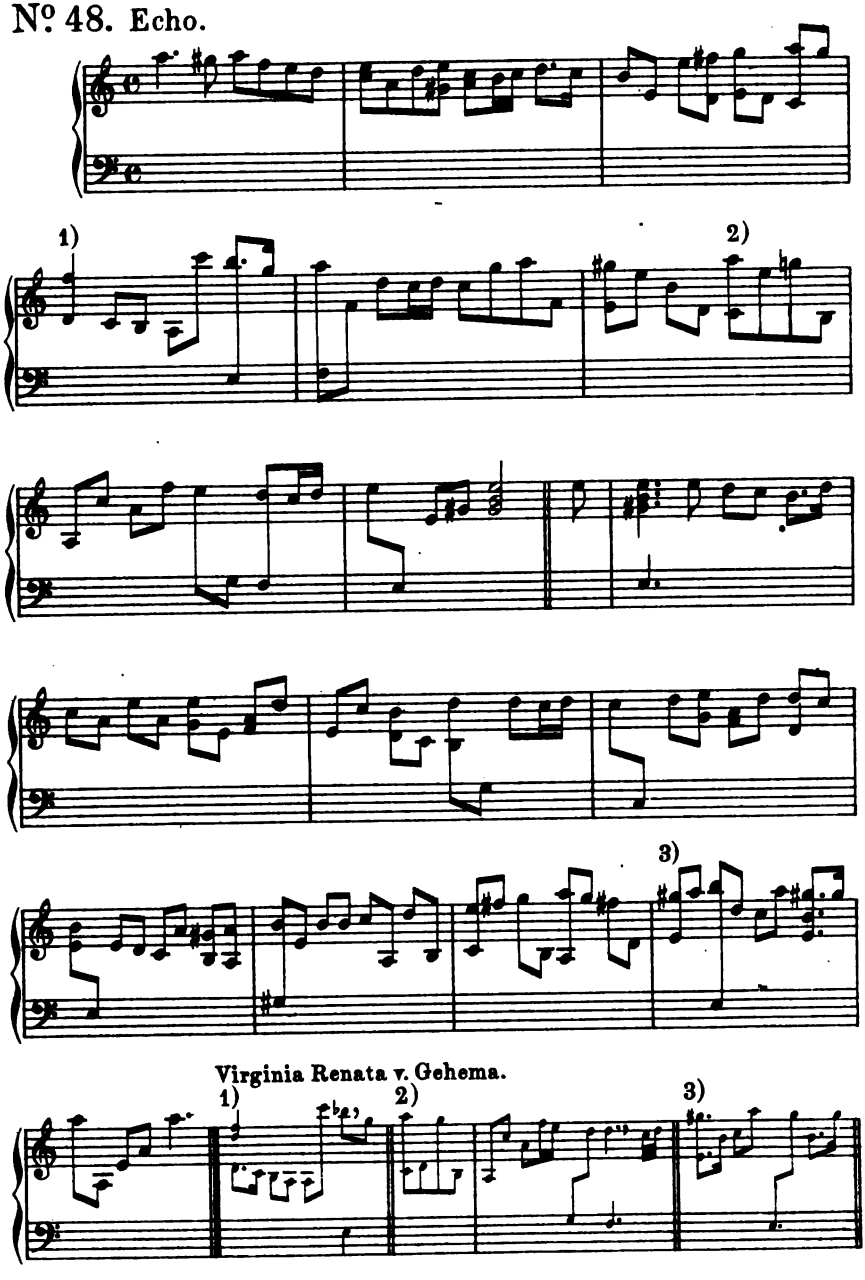
Nº 49.



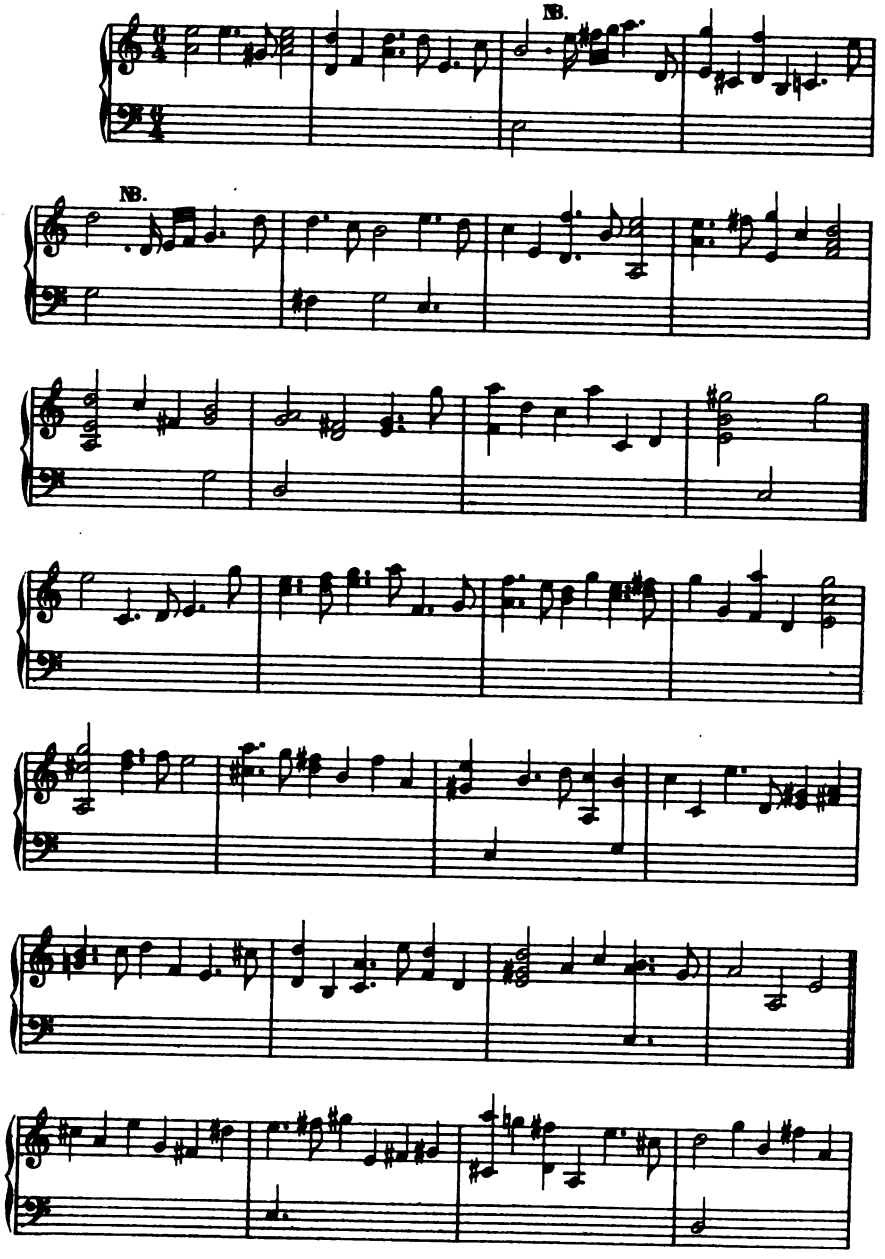
Nº 50. L' Homicide.

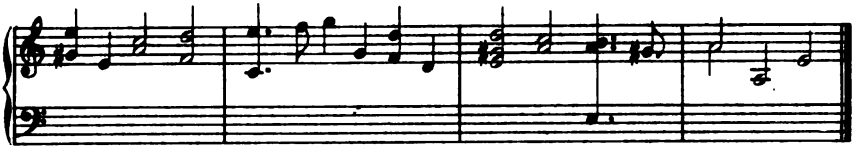


Nº 48. Echo.

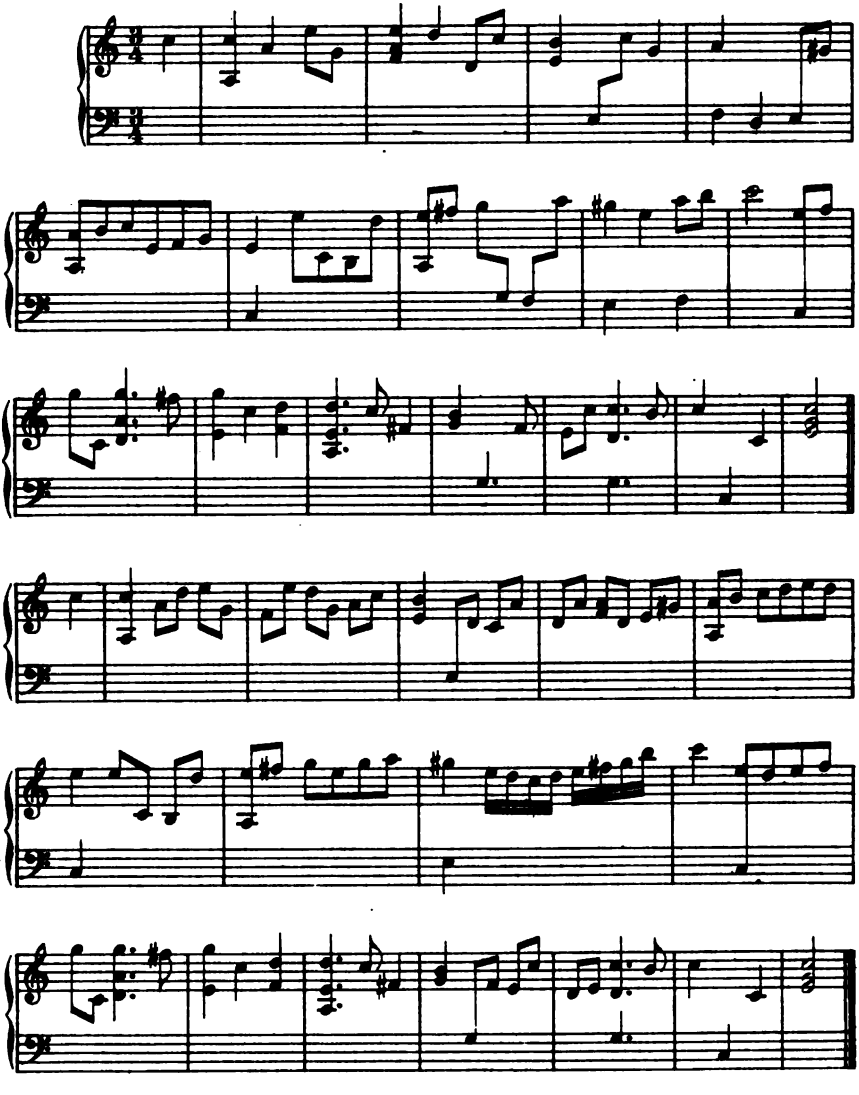


Nº 52. La Gaillarde.

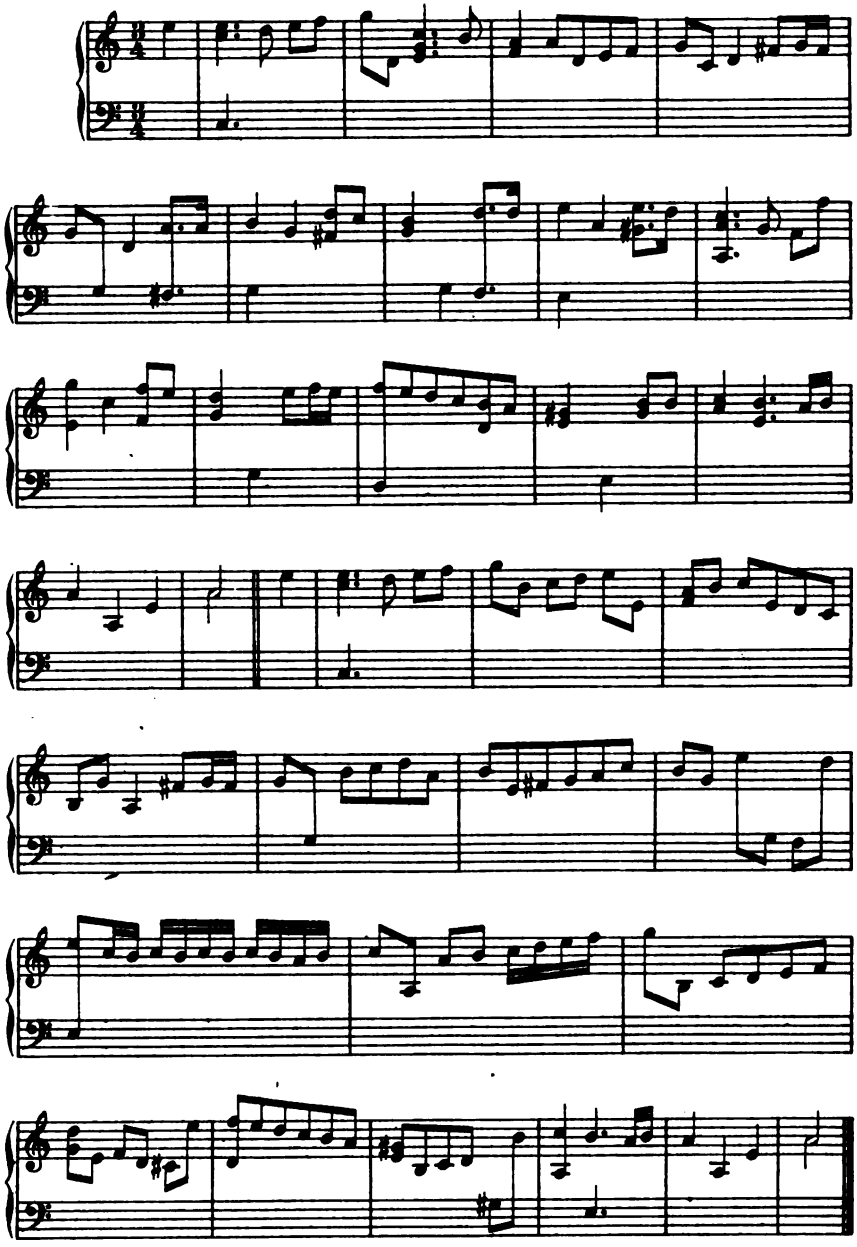




Nº 53.

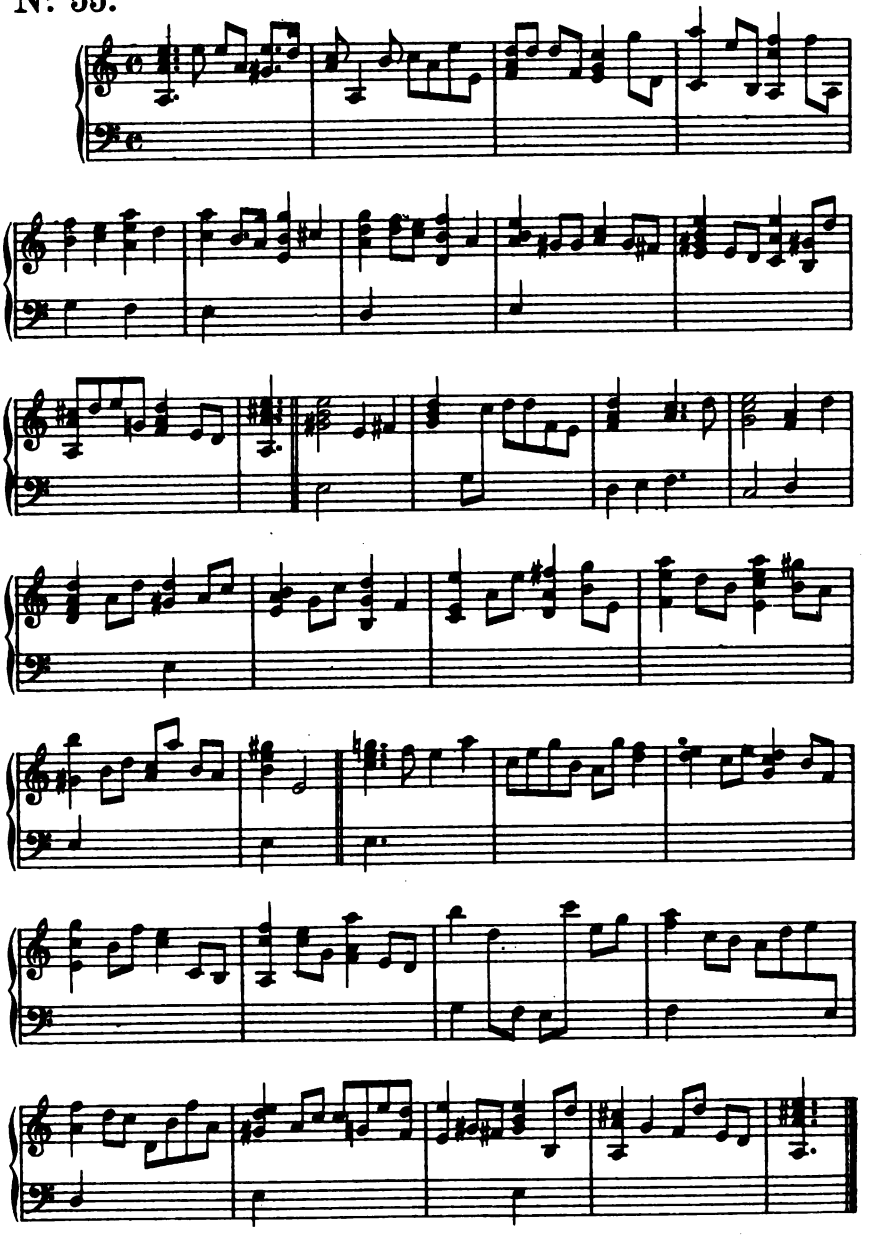


№ 54.

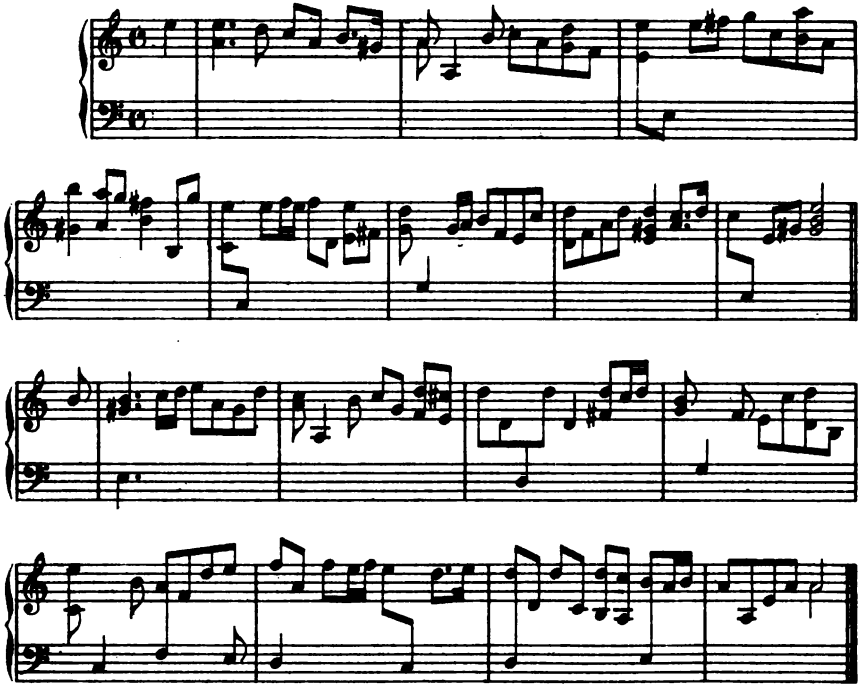


XII. Mode Sousionien.

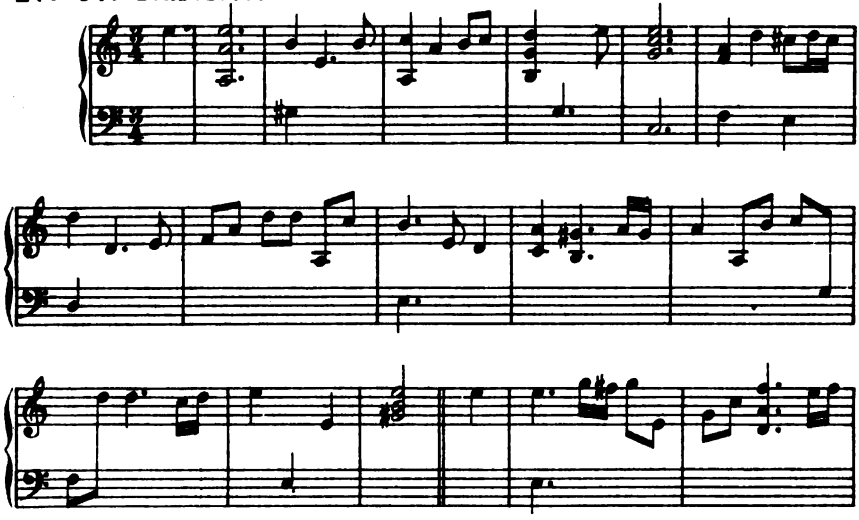
Nº 55.



Nº 56. La Pastoralle.



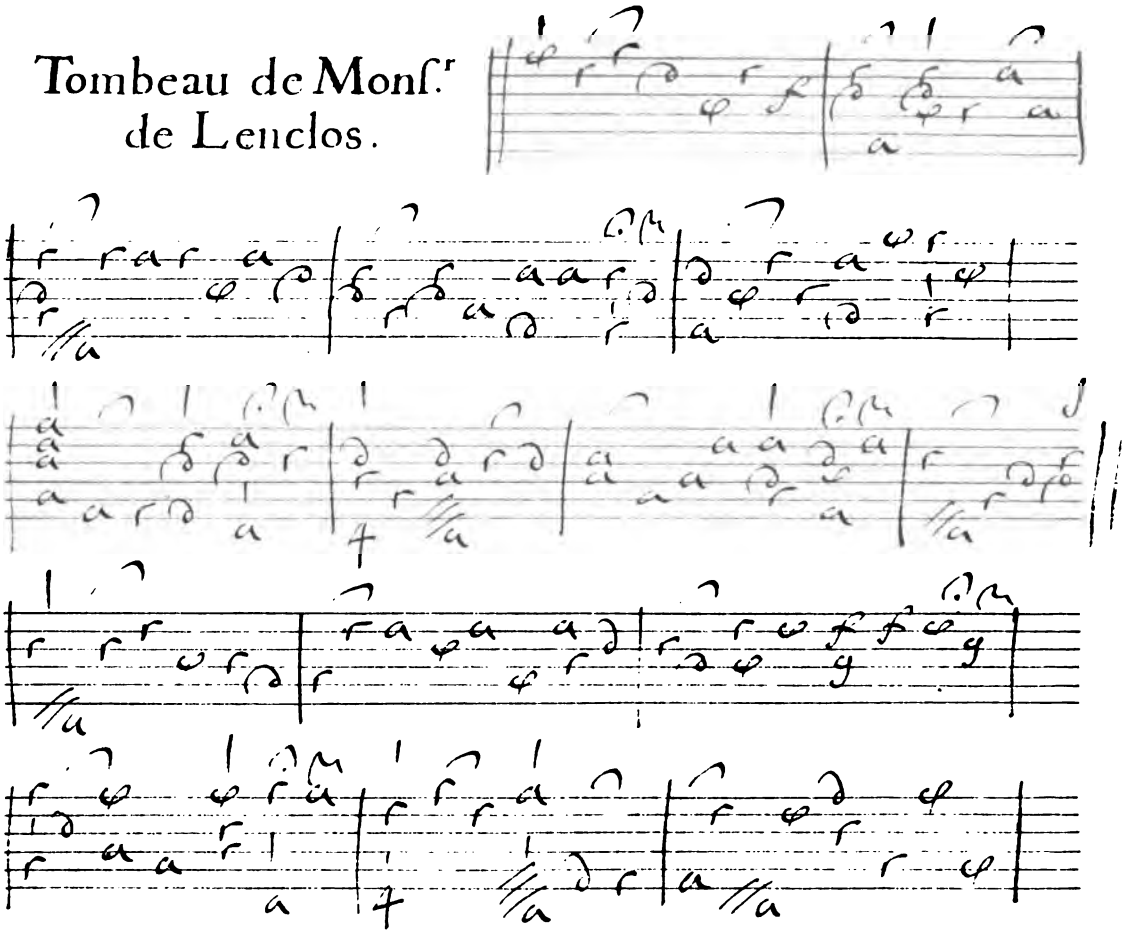
Nº 57. Narcisse.

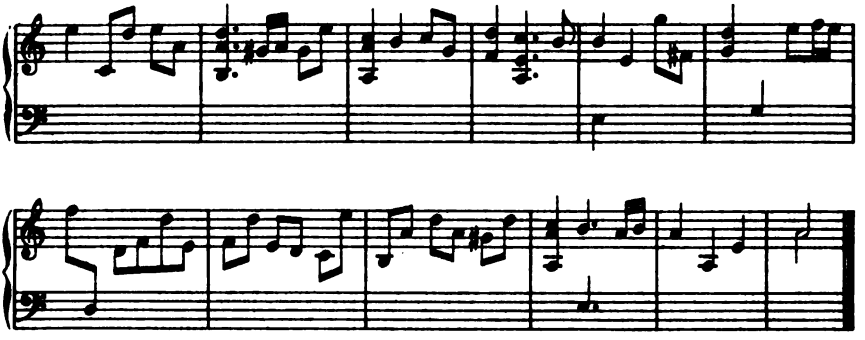


To

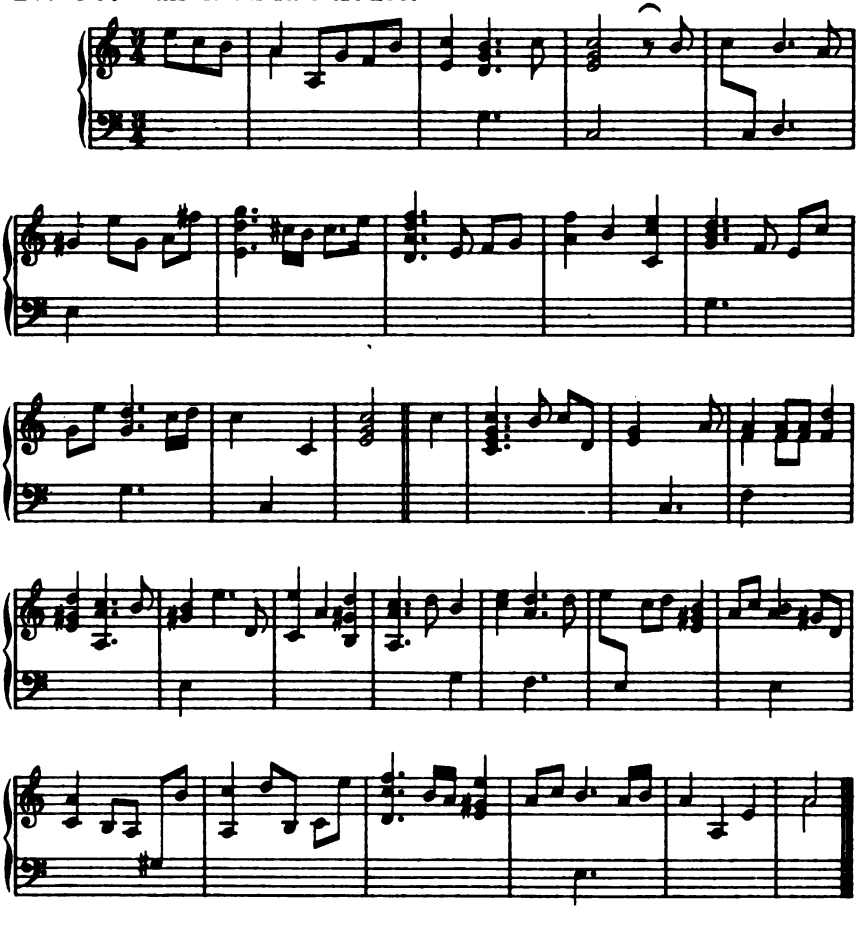
Nº 5ℓ

Tombeau de Monſ.r de Lenclos.

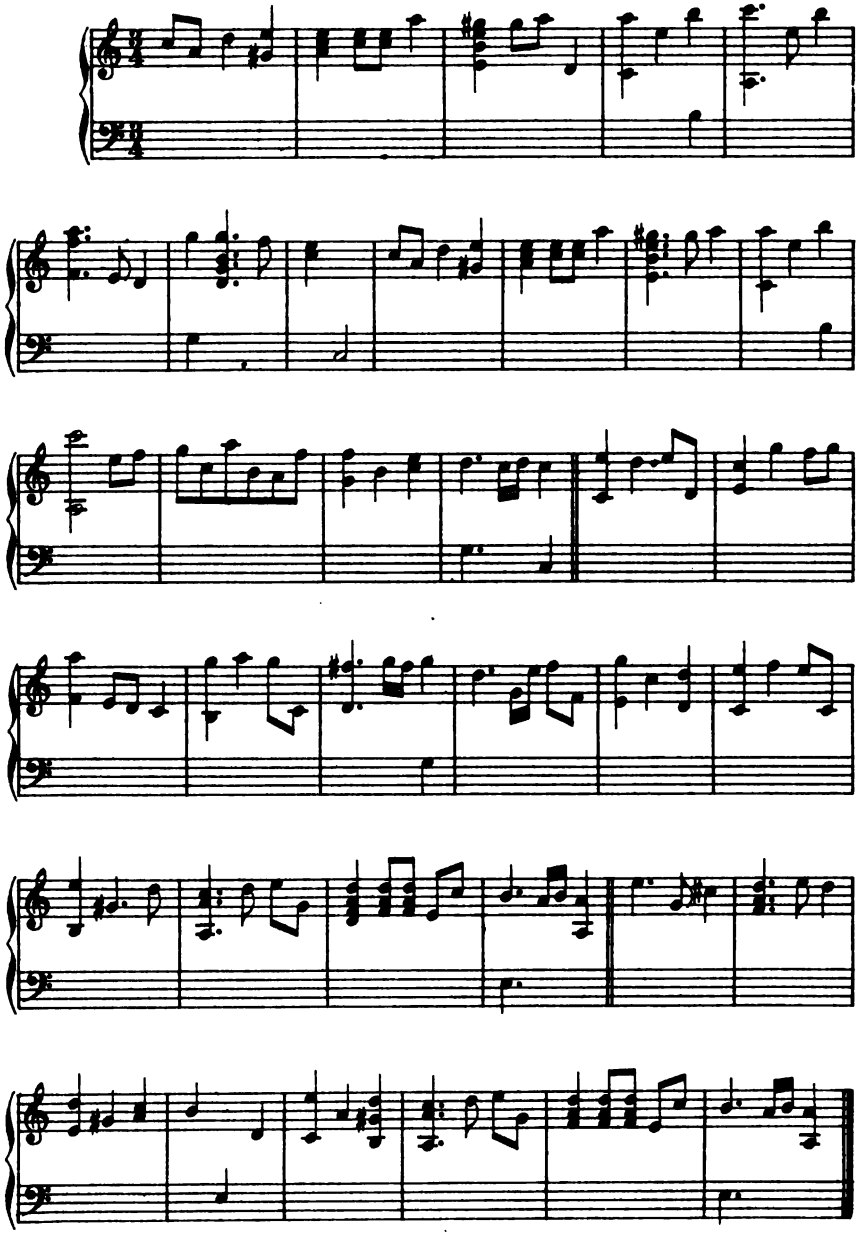




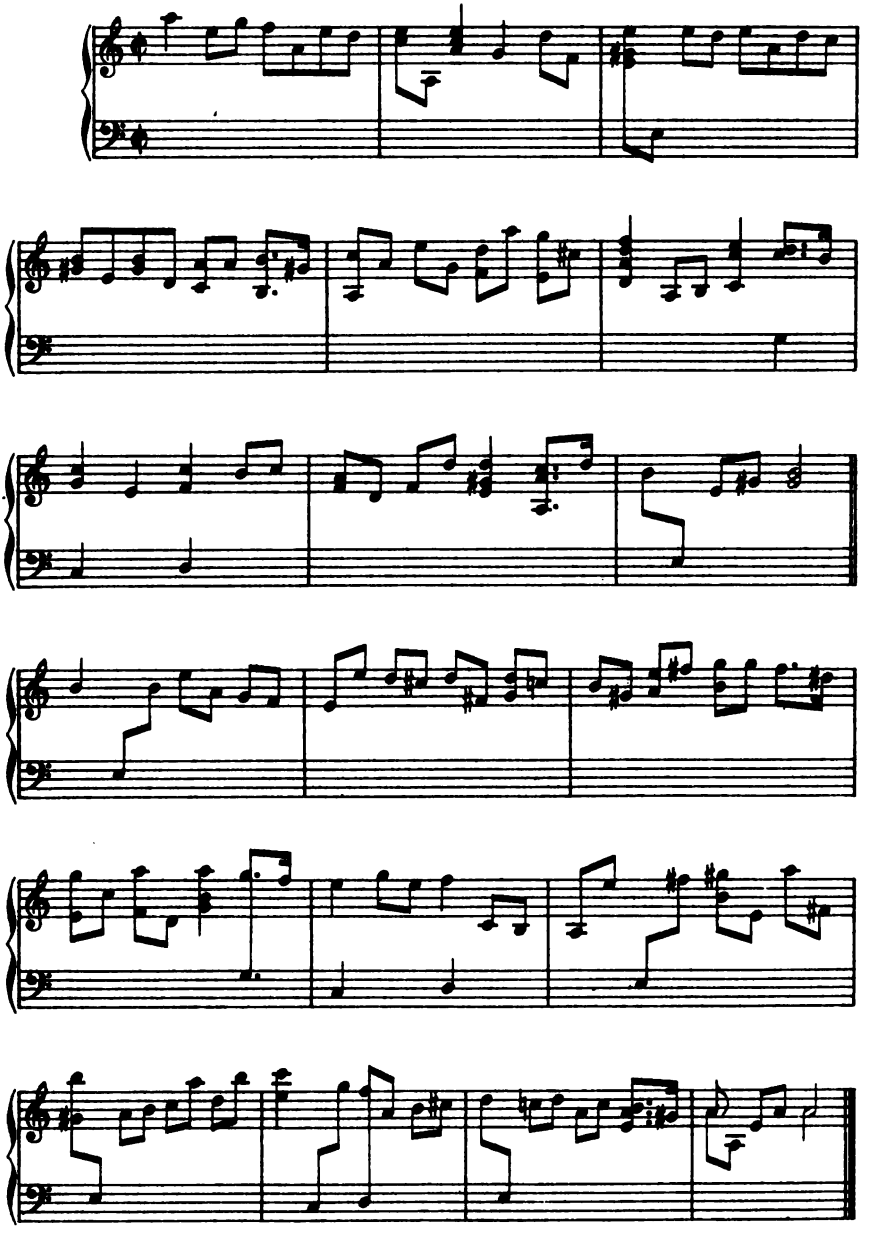
Nº 58. Junon ou la Jalouse.



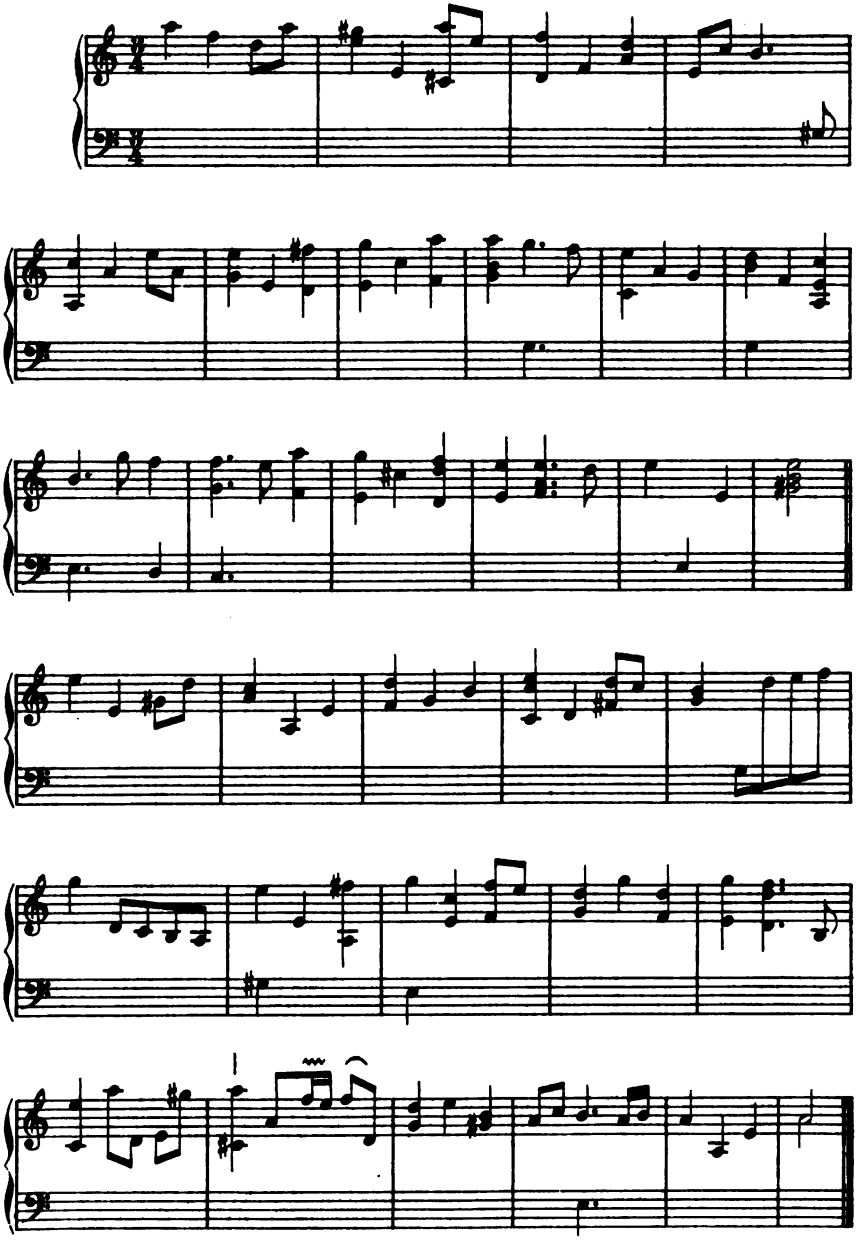
Nº 59.



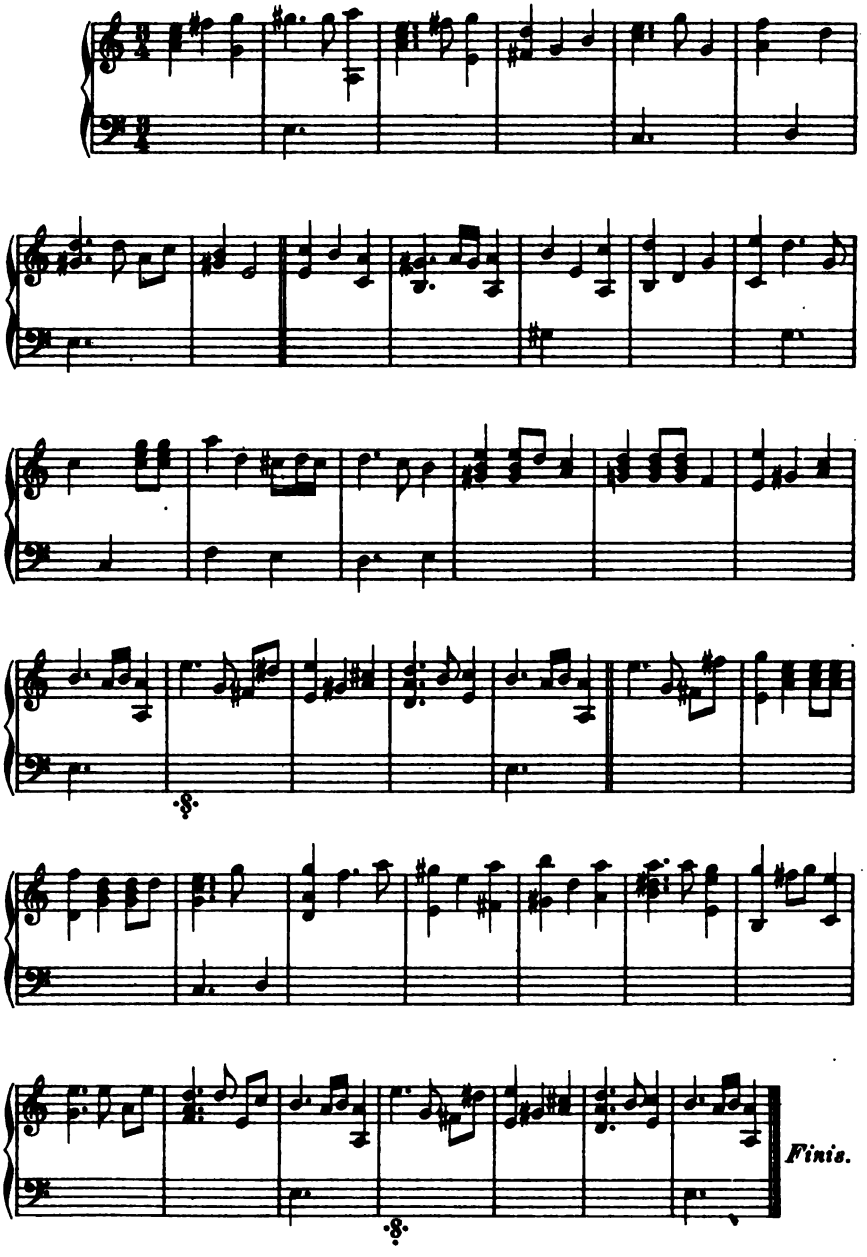
Nº 60. Tombeau de Monsr de Lenclos.



Nº 61. La consolation aux amis du Sr Lenclos.



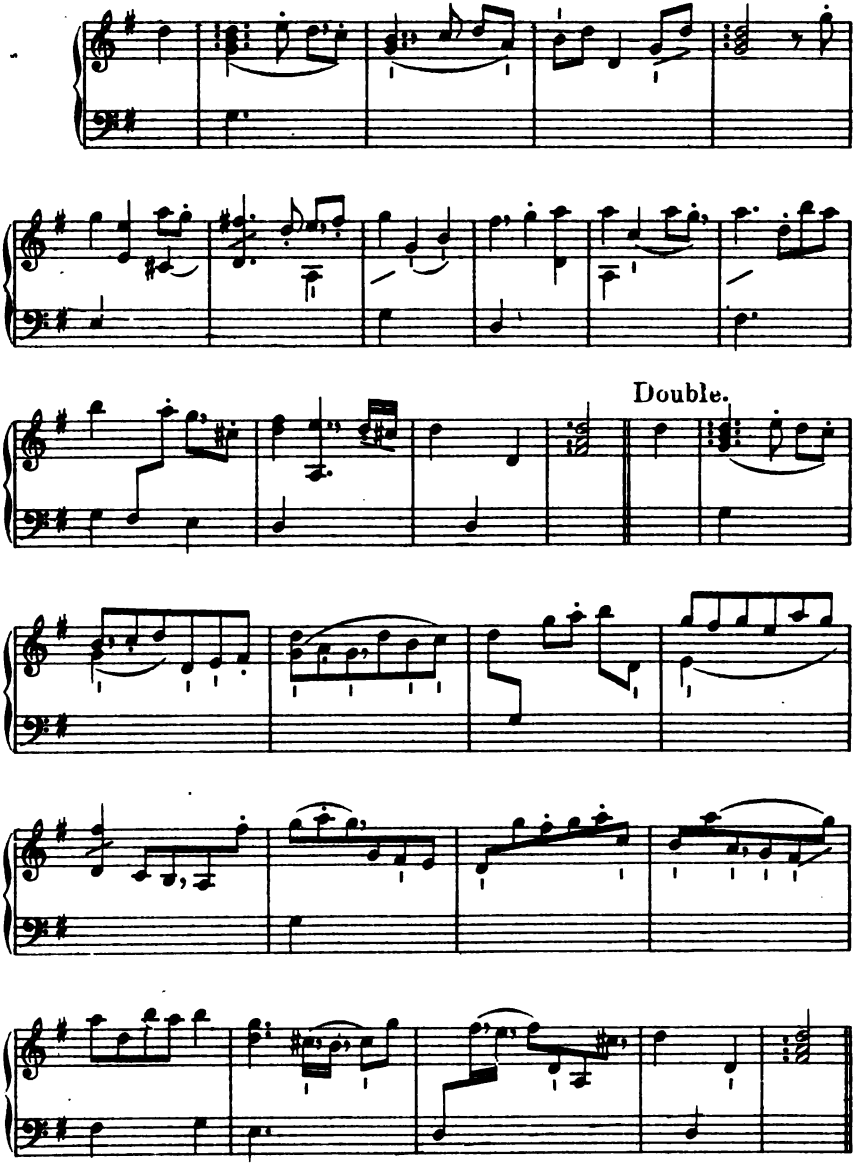
Nº 62. La resolution des amis du Sr Lenclos sur sa mort.



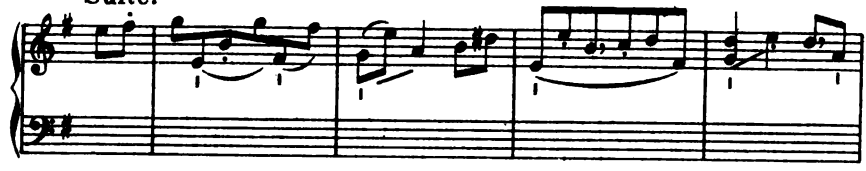
ANHANG.

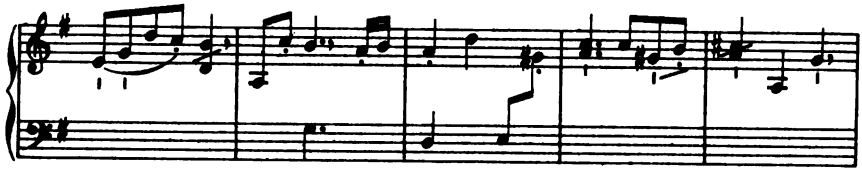
I. Aus den gedruckten Pieces de Luth von Denis Gaultier.

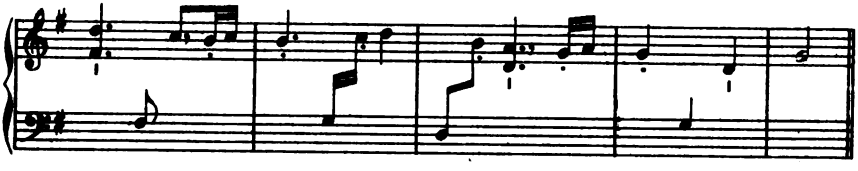
Nº 3. Courante. S. 12. vgl. Ham. 30.



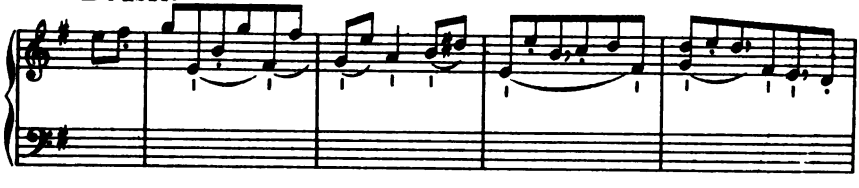
Suite.

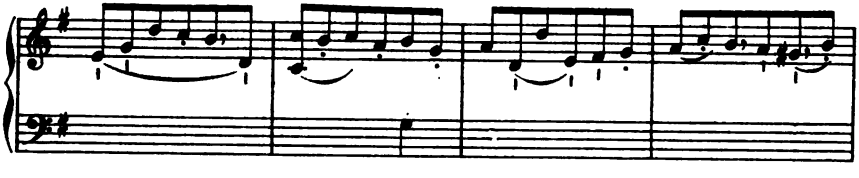


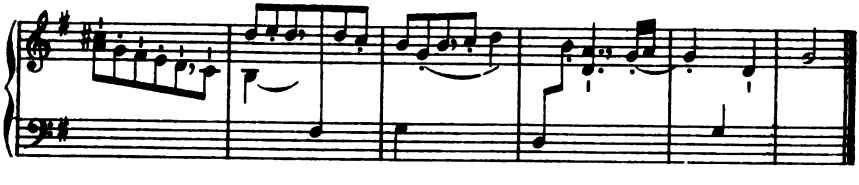




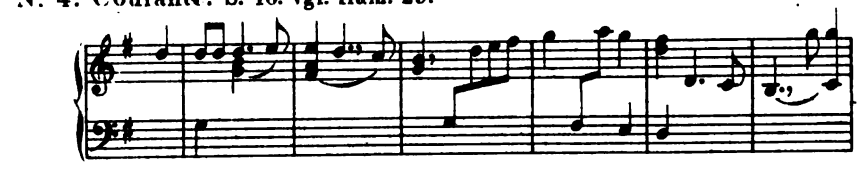
Double.

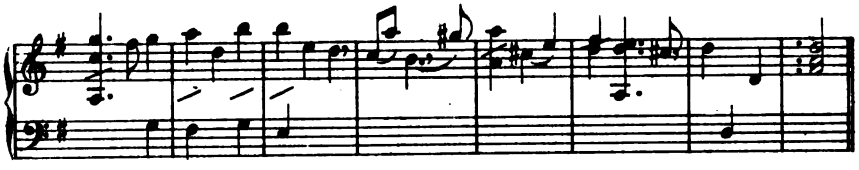




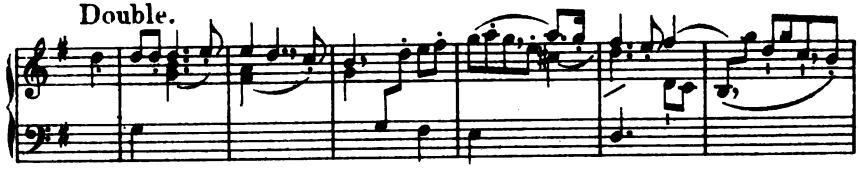


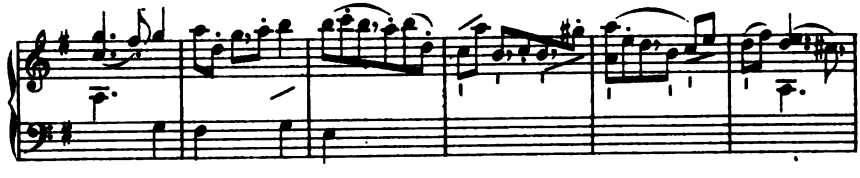
Nº 4. Courante. S. 16. vgl. Ham. 29.



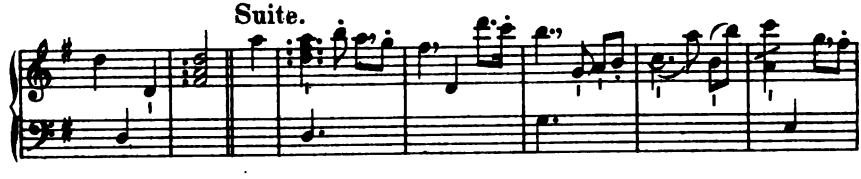


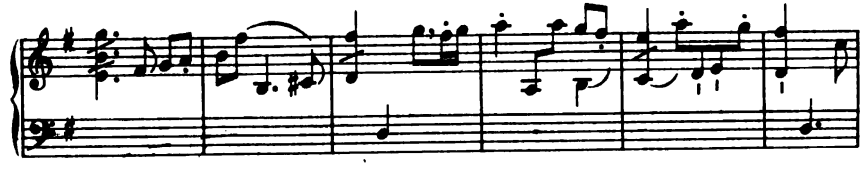
Double.



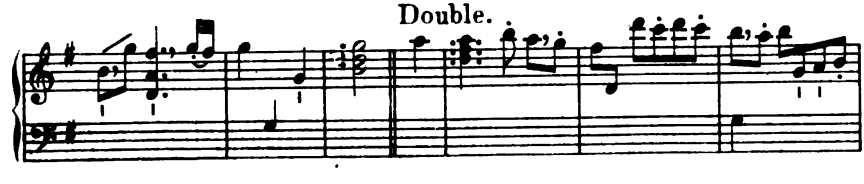


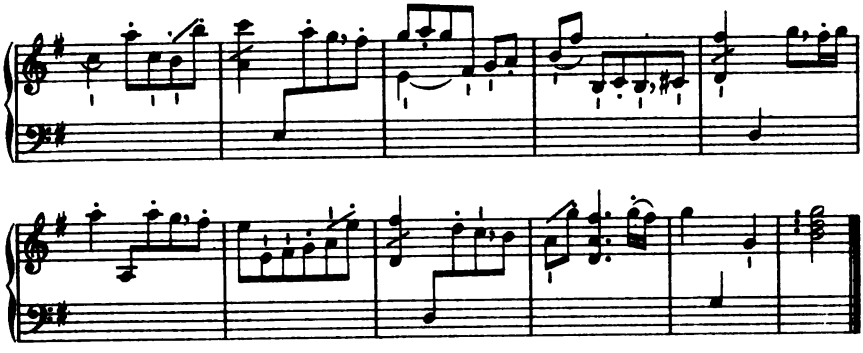
Suite.



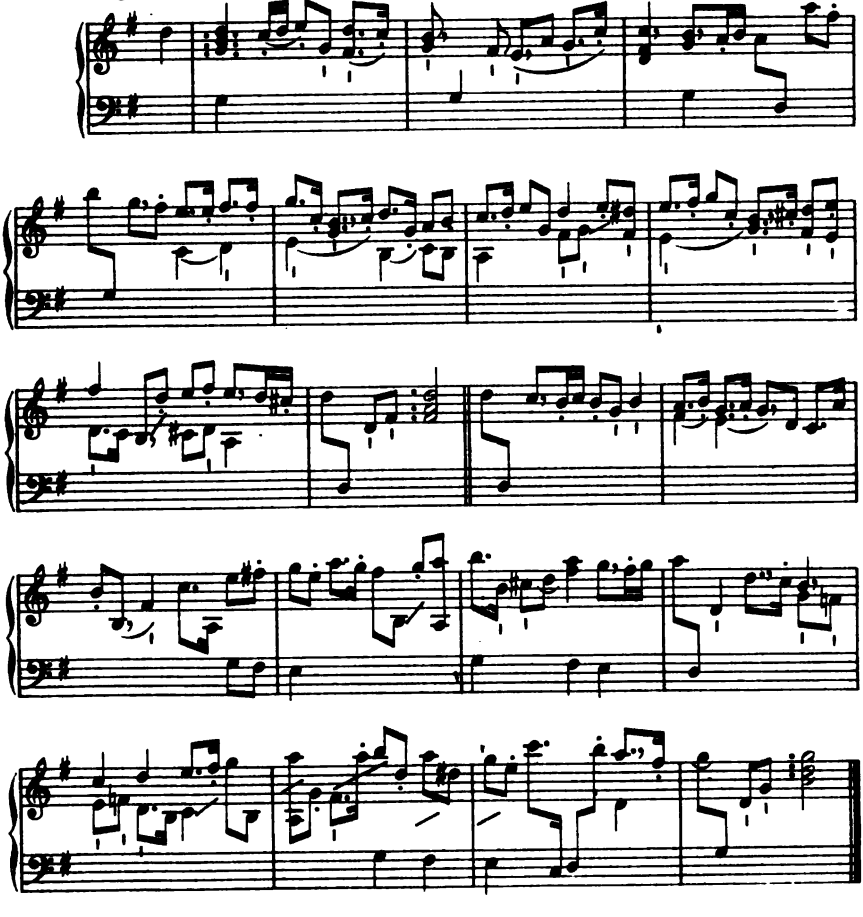


Double.

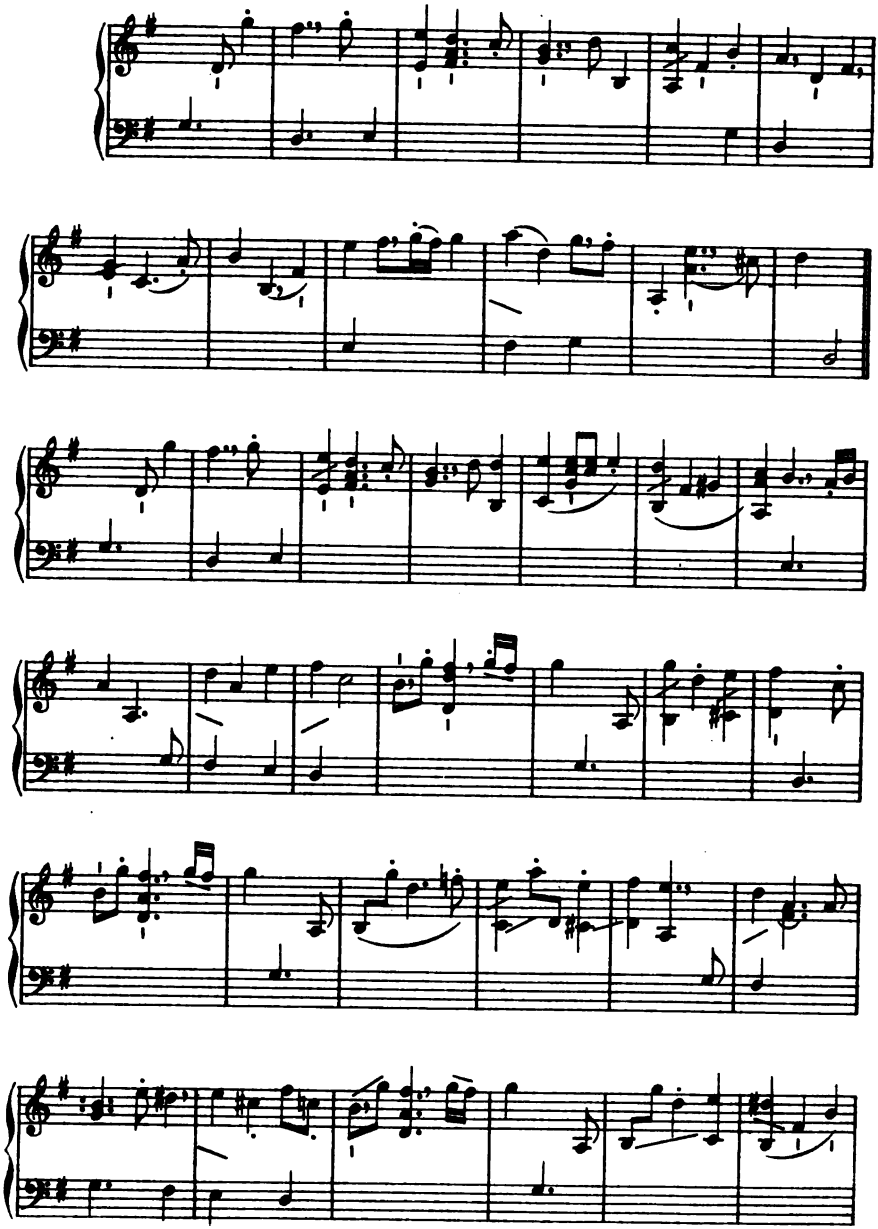


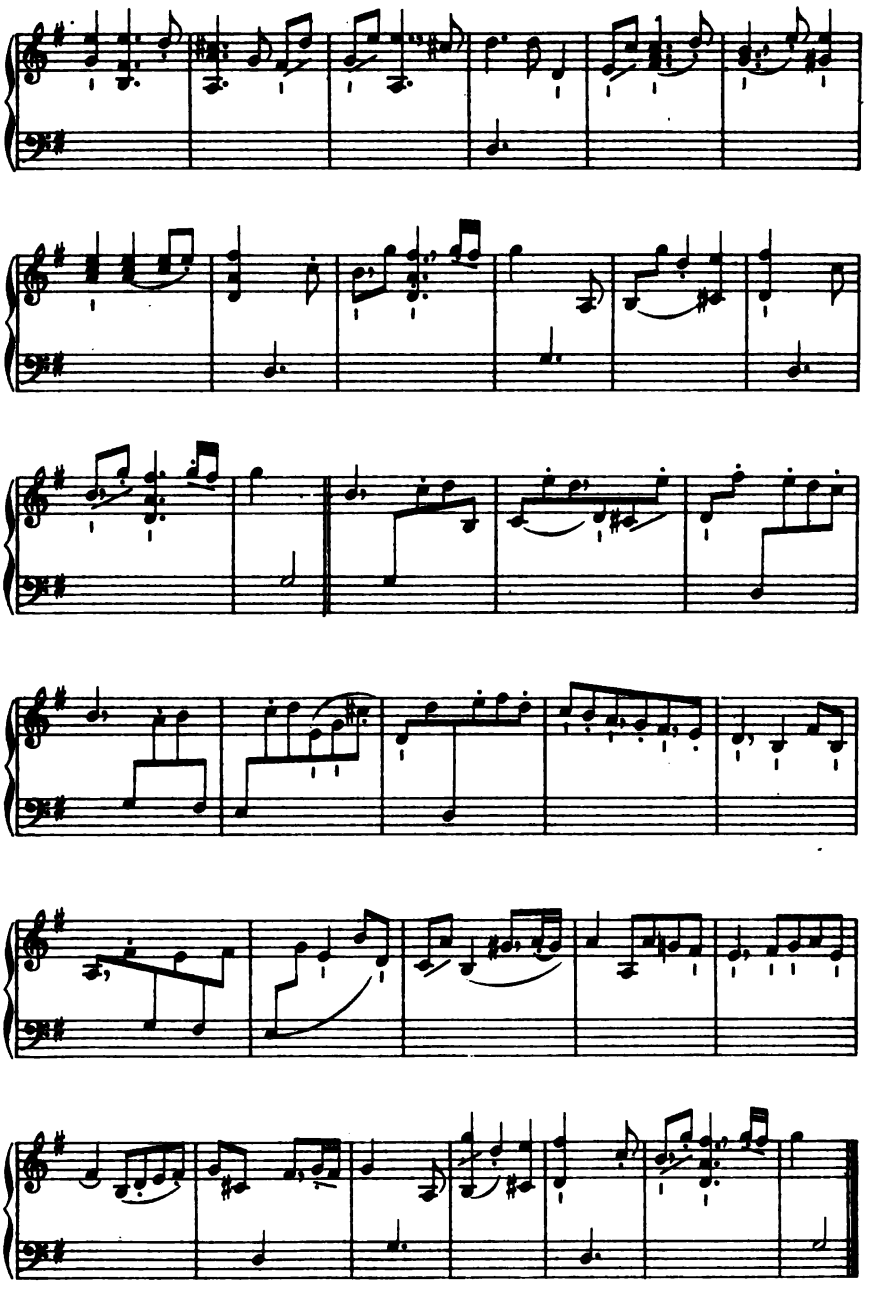


Nº 8. Gigue. S. 30. vgl. Ham. 26.

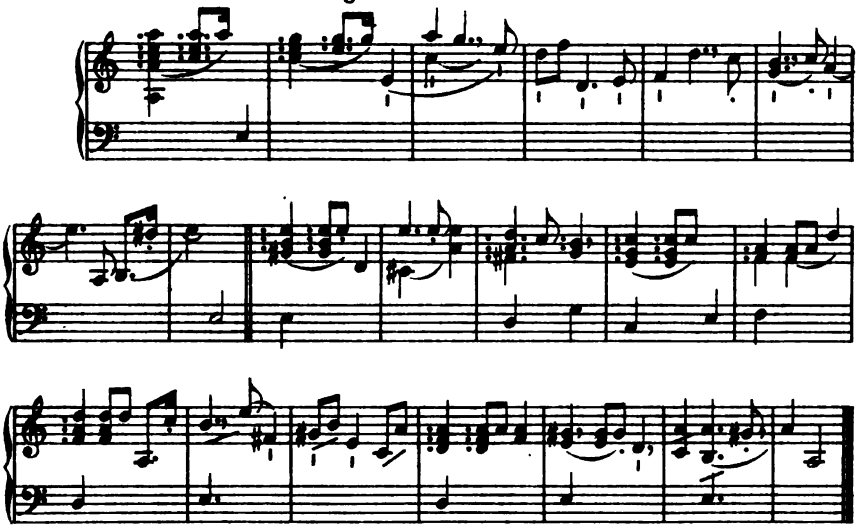


Nº 9. Sarabande. S. 32. vgl. Ham. 33.



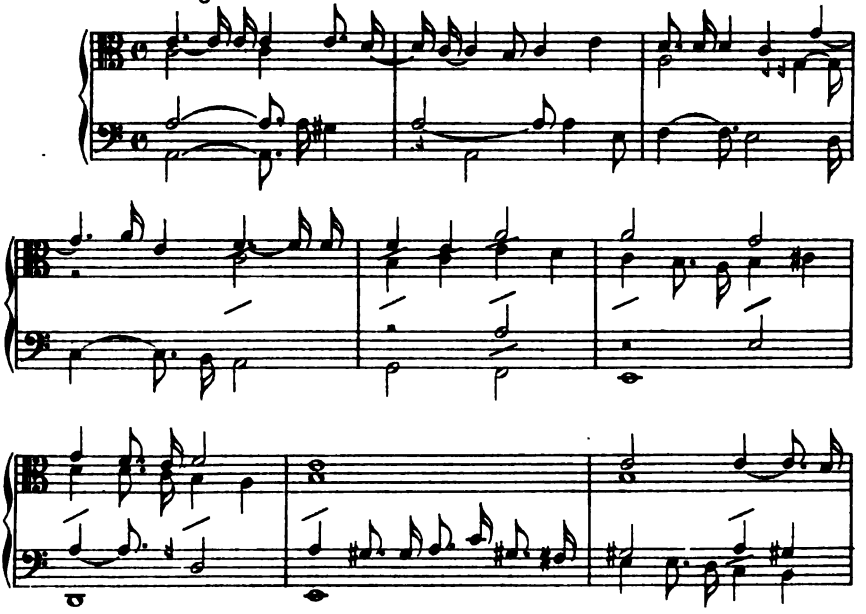


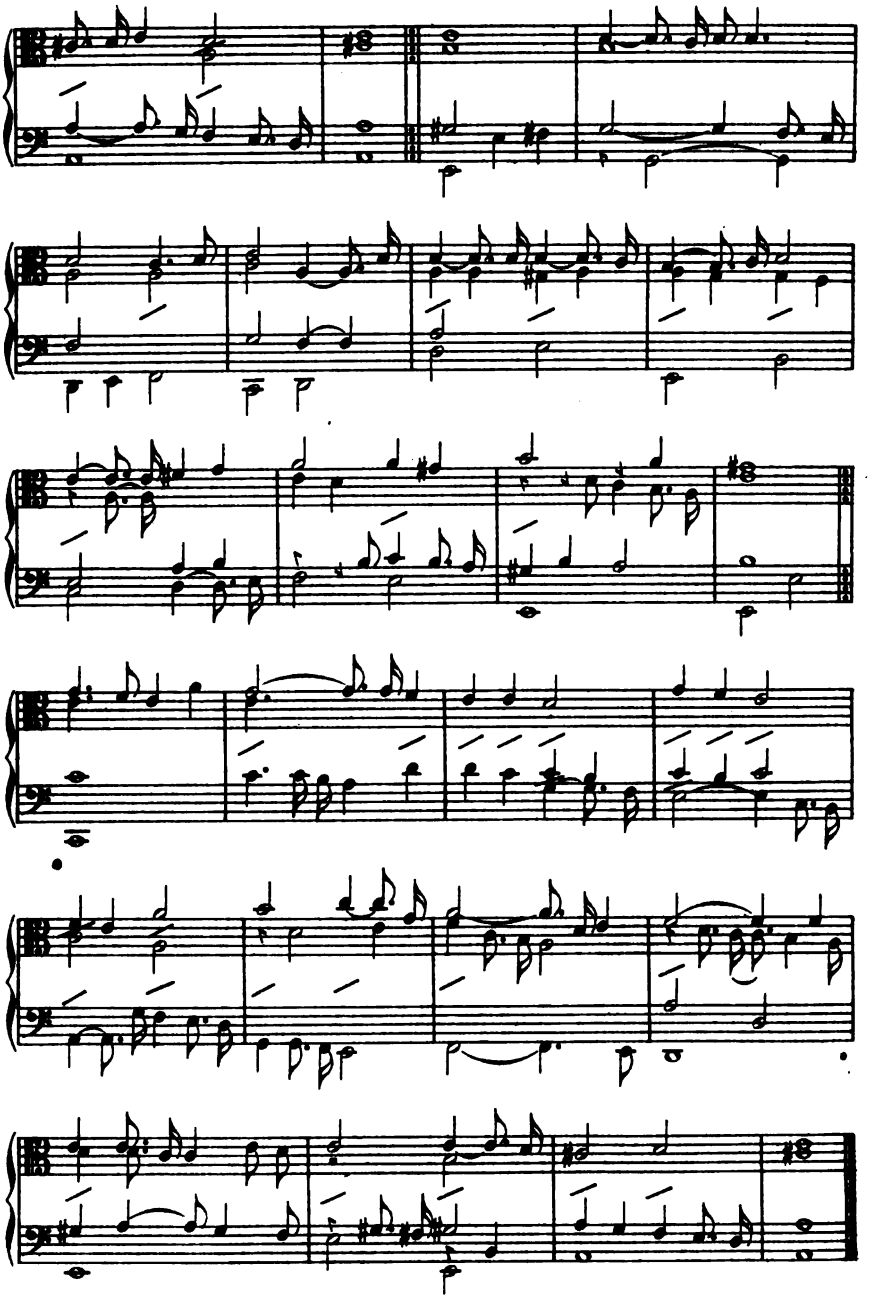
Nº 30. Sarabande. S. 84. vgl. Ham. 51.



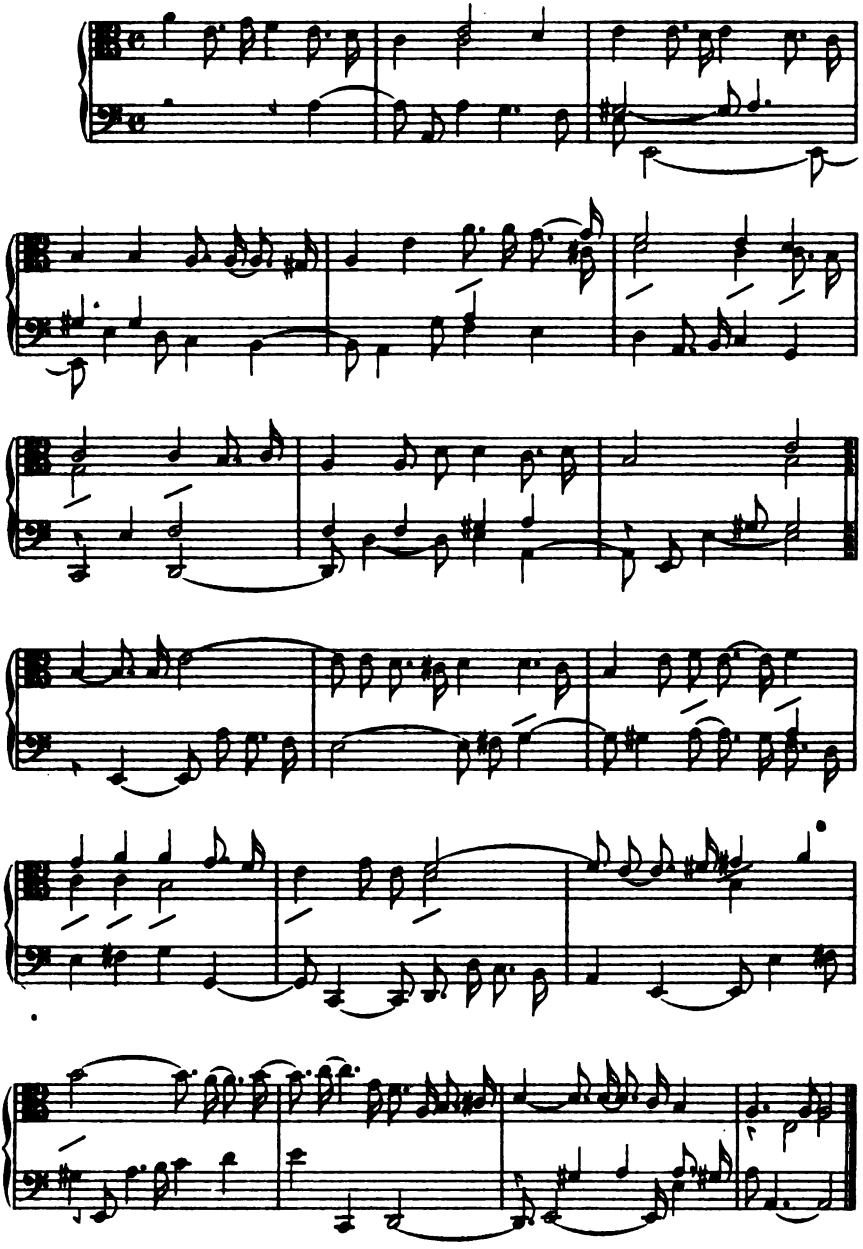
II. Aus Perrine, Pieces de Luth en Musique. Paris 1680.

Nº 24. S. 50. vgl. Ham. 55. Pavane du Jeune Gaultier.





Nº 26. S. 57. vgl. Ham. 62. Allemande ou Tombeau de Lenclos du J. G.



Der Begriff der Form in der Kunst und in der Tonkunst insbesondere.

Von

Gustav Engel.

Durch die Geschichte der Ästhetik, insbesondere der deutschen, zieht sich als durchgreifender Gegensatz, um den sich die verschiedenen künstlerischen Weltanschauungen der Philosophen, der Künstler und der Kritiker gruppiren, der Gegensatz von Form und Stoff oder auch von Form und Gehalt. Er ist sogar weit in die allgemein übliche Kunstauffassung eingedrungen. Während der Eine sich für ein Kunstwerk, für ein Drama etwa, begeistert, weil er durch die sittliche Tendenz, die sich darin ausspricht, durch die edlen, nicht bloß selber wohlwollenden, sondern auch alles Böse zum Guten wendenden Charaktere, die sich in ihm vertreten finden, erhoben wird und darüber nicht bemerkt, daß die Sprache platt ist, daß den Charakteren psychologische Wahrheit, dichterische Kraft und Prägnanz fehlt, daß die Handlung ohne Konsequenz entwickelt und zu Ende geführt wird, wendet sich ein Anderer unmuthig davon ab und tritt für Kunstwerke ein, die sich durch Eigenart, durch natürlich lebendige Anschaulichkeit, durch tiefe Einblicke in die pathologische Natur des menschlichen Gemüths auszeichnen, sieht es auch wohl als unwesentlich an, ob sie dem sittlichen, dem idealen Triebe des Geistes Genüge thun, da ja eben die Selbstständigkeit der Kunst darin bestehe, unabhängig von dem sittlich Guten bloß durch die Schönheit, durch den Reiz der Formvollendung zu erfreuen. Das natürliche Wahrheitsgefühl wird sich für keinen der beiden Standpunkte entscheiden; es wird sich sagen, daß die bloße Güte der Ausführung nicht für einen an sich verwerflichen Gehalt entschädigen kann, und daß die wohlmeinendste Absicht keinen sonderlichen Werth hat, wenn sie ohne Geist, ohne Geschick und gestaltende Kraft sich zu verwirklichen gedenkt. Immer freilich wird, so scheint es, der gute

Wille den höheren Werth haben, denn er hat positiven Gehalt, während das Böse nur das Recht der für die ganze Entwickelung des geistigen Wesens freilich ebenfalls unentbehrlichen Negation für sich beanspruchen darf; aber auch jener würde besser gethan haben, wenn er auf den Versuch einer selbstständigen Verwirklichung verzichtet und sich auf die bescheidenere Stellung einer mitwirkenden Kraft im Kampf für die gute Sache beschränkt hätte.

Der Standpunkt einer bloßen Gehaltsästhetik, obschon im gemeinen Leben häufig genug vorkommend, hat in der Wissenschaft, ja auch in der Kritik und bei Künstlern von irgend welcher nur einigermaßen vornehmeren Art kaum jemals Beachtung gefunden, wohl aber der der Formästhetik, wenn auch mit Klauseln verschiedener Art, welche dazu angethan sind, den gefährlichen Konsequenzen, die daraus sich ergeben könnten, mehr oder weniger Abbruch zu thun. Im Wesentlichen dreht sich, wenn wir die Irrthümer der geringeren Bildungskreise ausser Acht lassen, und zugleich an dieser Stelle darauf verzichten, die einzelnen Meinungen allzu genau zu specialisiren, der Streit darum, ob bis zu einem gewissen Grade die Kunst von dem Gehalt unabhängig sei, ob der Gehalt und die Übereinstimmung mit demselben seitens der Form als etwas zu dem Formbegriff selbst Gehöriges mit betrachtet werden könne, oder ob gar Form an sich nur denkbar sei als Form irgend eines Gehalts; es sind dies aber die genauern Formulirungen des Streitpunktes, die sich erst bei tieferem Eindringen in das Wesen der Sache ergeben.

Ich brauchte eben den Ausdruck »Formulirungen« und zwar in Bezug auf rein theoretische Auseinandersetzungen und Gegensätze; dies erinnert daran, daß die Identificirung des Schönen mit der Form, die uns in unserer vorläufigen Betrachtung das Wesen des Schönen nicht zu erschöpfen schien, von einer andern Seite angesehen, an dem Fehler leidet, daß sie einen bestimmten, begrenzten Begriff durch einen viel weiteren, in viel größerem Umfange gültigen zu erklären unternimmt. Der Begriff der Form ist ein sehr vieldeutiger; es kommt eben darauf an, was man darunter versteht: dies hat schon der Führer der deutschen Ästhetik in den letzten vierzig Jahren, der durch Tiefe des philosophischen Denkens und durch lebendiges, auf allen Gebieten der Kunst — mit Ausnahme der Musik, deren selbstständige ästhetische Bearbeitung er seinem Freunde Köstlin überließ — gleich warmes und helles Empfinden so hoch hervorragende Friedrich Vischer mit großer Bestimmtheit gegen seinen bedeutendsten Gegner, den Herbartianer Zimmermann, ausgesprochen; ja Zimmermann selber hat sich dieser Erkenntniß keineswegs verschlossen.

Der Begriff der Form ist also, wie wir sahen, nicht nur in den

Kunstwerken, sondern auch in den theoretischen Auseinandersetzungen darüber vorhanden, er zeigt sich überhaupt, wenn man nur näher zusehen will, als überall gegenwärtig, im Leben des Geistes, wie in dem der Natur; er ist ein allgemeiner metaphysischer Begriff, ohne den nichts sein, nichts gedacht werden kann; es wird also von dem Kunstwerk oder von dem Schönen durchaus nichts Specifisches gesagt, wenn davon geurtheilt wird, daß sein Werth in der Form bestehe; ja es wird sich uns zeigen, daß der Begriff reiner Form auf Thätigkeiten anderer Art eine viel richtigere Anwendung findet, als auf die Kunst, und daß es vielmehr darauf ankommt, zu erkennen, welcher Unterschied besteht zwischen künstlerischer Form und denjenigen Formen, welche sich in anderen Gebieten des Daseins verwirklichen.

Der Begriff der Form ist ein metaphysischer Begriff von allerhöchster Bedeutung; dies wird Jeder zugeben, der einige Kenntniß von Aristoteles hat und sich auf des großen Stagiriten metaphysische Grundbegriffe besinnen will. Der Form pflegt eine alte Weltanschauung die formlose Materie gegenüberzustellen; diese selber aber wird nirgends gesehen oder gefühlt, sie wird nirgends vorgestellt, sie wird höchstens als Abstractum gedacht, wie etwa das raumlose Atom, das bloße Kraftcentrum oder wie das Nichts; überall ist Materie mit Form verbunden, ebenso sehr mit räumlicher, wie chemisch, d. h. als specifische Schwere. Es giebt Existenzformen, organische und animalische, Wort-, Sprach- und Satzformen, gesellschaftliche, bureaukratische Formen und wer weiß wie viele andere, welche alle verschieden von einander sind; unter ihnen befindet sich auch die künstlerische Form, und gerade deren eigenthümliches Wesen in scharfe Begriffe zu fassen, darauf würde es ankommen. Wenn Jemand einen Brief von einiger Bedeutung schreiben will, so bemüht er sich das, was er mittheilen will, in die richtige Form zu bringen, worunter vornehmlich die klare Fassung des mitzutheilenden Inhalts zu verstehen ist, wenn auch in vielen Fällen konventionelle Formvorstellungen sich noch daran anschließen mögen. Ein fleißiger, gewissenhafter Schüler entwirft sich für den Aufsatz, den er zu schreiben hat, zunächst eine Disposition, d. h. die Form des Ganzen; den so gewonnenen Hauptabschnitten sucht er nun wieder die zweckentsprechende Form im Einzelnen zu geben. Je sorgfältiger die Ausführung ist, um desto mehr ist Alles Form, und als Inhalt außerhalb der Form bleibt eigentlich nur das aufgegebene Thema übrig, als dessen formelle Ausgestaltung und Auseinanderlegung nun der Aufsatz selber sich ergiebt, wobei freilich auch schon die Form als den Inhalt entwickelnd und neuen Inhalt hervorbringend erscheint. Bei

Gesetzen, Richtersprüchen u. dgl. kommt es überall eben so sehr auf den vernünftigen Inhalt als auf die dem Inhalt adäquate, jede Mehrdeutigkeit und jeden Zweifel ausschließende Form an; trotzalledem ist aber weder der Schüleraufsatz noch das Gesetz oder der Richterspruch ein Kunstwerk.

Ich habe ein paar Beispiele für jene Art angeführt, wo der Inhalt selber sich unzweifelhaft die ihm angemessene Form giebt. Mitunter kommt es indeß auch vor, daß ein schlichter Mann aus dem Volke, der der Rede nicht recht mächtig ist, etwas Tüchtiges, redlich und brav Gemeintes in der ungeschicktesten Form sagt; wenn es nur irgend verständlich ist, wenn der gute Wille nur hervortritt, so pflegen wir auch das zu schätzen, in höherem Maße jedenfalls, als die glatten, wohlklingenden, auf geschickter Kombination beruhenden Redekünste jener Leute, die mit vielen Worten, seien sie in prosaischer oder poetischer Form — nichts zu sagen verstehen. Auf dieselbe Stufe, auf die des Nichtssagenden, die Schönheit und die Kunst zu stellen, möchte schon bei bloßen Arabesken seine Schwierigkeit haben; die Ton-Arabesken lassen es durch die ihnen inwohnende Macht auf das Gefühl nicht zu, denn eben diese Macht zeugt von ihrem innern Wesen.

Um die Konsequenzen für das Gebiet der Tonkunst und für die ästhetische Beurtheilung derselben sowohl in ihrem Begriff als in ihren einzelnen Erscheinungen ziehen zu können, müssen wir noch tiefer, als bisher, in den Begriff der Form einzudringen suchen. Es muß mit vollkommener Schärfe festgestellt werden, wie weit der Begriff der Form sowohl dem Stoff als dem Gehalt gegenüber reicht, wie er sich in sich selber in die verschiedenen Arten der Form spaltet und mit welchen Grenzbestimmungen die künstlerische Form als eine besondere Art der Form hervortritt.

Schon dies ist merkwürdig, daß in dem thatsächlichen Sprachgebrauch bei theoretisirenden Dichtern sowohl — ich erinnere nur an viele Aussprüche von Göthe und Schiller, deren einige man u. a. im Grimm'schen Wörterbuch zusammengestellt findet —, als bei Kunstkritikern und Philosophen die Form dem Stoff einerseits, dem Gehalt andererseits gegenübergestellt wird. Reine Gegensätze sind wir gewohnt uns als ein Paar vorzustellen, wie etwa das Warme und Kalte, das Flüssige und Starre, das Helle und Dunkle, das Tiefe und Hohe, das Schlechte und Gute u. s. w. Woher kommt die zwiefache Gegenüberstellung bei dem Begriff der Form? Mitunter könnte es zwar scheinen, als ob Stoff und Gehalt in einander verschmelzen wollten, z. B. bei der Darstellung einer historischen Persönlichkeit, des Wallenstein, Luther oder Tell durch einen Maler oder Drama-

tiker, womit bis zu einem gewissen Grade sowohl der Stoff als der Gehalt gegeben scheint; näher betrachtet zeigt es sich aber doch, daß man unter Stoff mehr das Äußere, unter dem Gehalt das Innere zu verstehen pflegt. Es giebt Romane und Dramen, welche überreich an Handlung und insofern eben stoffreich, aber leer an Gehalt sind; dagegen ist Göthe's Iphigenie arm an Handlung und tief an Gehalt. Der Gehalt beruht auf etwas Idealem, auf der Tiefe des Seelenlebens und auf dem harmonischen, das Einzelleben mit der Idee des Ganzen ethisch versöhnenden Abschluß der in den Kampf geführten Gegensätze; der Stoff auf den realen Voraussetzungen, innerhalb deren das Ideale erscheint. Ein jeder solcher Stoff enthält aber schon Form in sich, sonst wäre er weder für das Denken, noch auch für das äußerliche Vorstellen faßbar. Ganz formlos kann nur jenes abstrakte Substrat gedacht werden, das man als das nie Existirende, aber aller Existenz zu Grunde Liegende, als ὕλη oder ὑποκείμενον (Aristoteles), als Ding an sich, insofern etwas dem Erkennen Unzugängliches dahinter verborgen sein könnte (Kant), als das Außersichsein der Idee (Hegel) bezeichnen kann; aus diesem in Verbindung mit der reinen Form, deren ausgeführtesten Entwickelungsversuch man weder bei Herbart noch bei irgend einem andern Philosophen, sondern einzig und allein in der Hegel'schen, durch des Aristoteles Weltanschauung vorbereiteten, Logik findet (das reine Sein und Nichts, worauf diese Logik beruht, sind nur ein formeller Gegensatz, und alle Begriffe bis zur Idee hinauf, welche ihren Gipfel bildet, sind nur die sich selbst gestaltende stofflose Form) — aus dieser Verschmelzung und Durchdringung nun entsteht das Wirkliche selber, das Reich der Natur zunächst, worin aber die Materie eben nur das nichtssagende ὑποκείμενον der reinen Form ist.

Es ist, um dies beiläufig zu erwähnen, wunderbar, daß im Gegensatz gegen Hegel's und der Hegelianer Ästhetik, die doch auf einer den reinen Formbegriff auf die Höhe der Gottheit erhebenden Logik beruht, sich eine formalistische Ästhetik, als wäre sie etwas Neues, erheben konnte; wunderbar auch, daß Vischer in seiner Polemik gegen Zimmermann mitunter den Begriff, der doch die reinste und ursprünglichste Form, der Form gegenüberstellt; wunderbar endlich, daß das Formprincip als solches für die Ästhetik von Hegelianern verworfen werden konnte, da doch der Gang der Hegel'schen Dialektik der formenstrengste ist, der gedacht werden kann. Auch diese Erscheinungen erklären sich indeß durch die Vieldeutigkeit des Wortes »Form«, durch den Gegensatz von todter und lebendiger Form, von formaler und dialektischer Logik und dadurch endlich, daß einerseits über den konkreten Ausgestaltungen der Hegel'schen Philosophie

so leicht ihre Ursprünge vergessen werden, während andererseits nach den Konsequenzen derselben die Kunst in der That die vollkommenste Verwirklichung des Formbegriffes nicht ist.

Form und Stoff — letztere als bloße ὕλη und ὑποκείμενον genommen — bilden den eigentlichen ursprünglichen Gegensatz; sehen wir nun zu, in welchem Verhältniß der Gehalt dazu steht. Gehalt im Hegel'schen Sinn ist die Idee; die Idee ist aber zugleich der Höhepunkt im Reich der reinen Formen; also ist der Gehalt selber Form, aber die vollendete Form. Um nicht mißverstanden zu werden, muß ich hier einfügen, daß ich im Einzelnen dem Gang der Hegel'schen Logik nicht folge und daß ich den Kern meiner abweichenden Ansicht in einer früher erschienenen Abhandlung »Die dialektische Methode und die mathematische Naturanschauung« (Berlin, W. Hertz) dargelegt habe; mit Vischer nehme ich Raum und Zeit in die Logik auf, mit Weiße ist mir die Logik die Erzeugerin und Beherrscherin der mathematischen Formen; und was ich Idee nenne, ist Raumidee und so der unmittelbare Ausgangspunkt der Natur, d. h. der Raumbewegung. Näher darauf einzugehen, ist durch den besonderen Gegenstand, dem diese Abhandlung bestimmt ist, ausgeschlossen; und ich habe daher nur zu betrachten, auf welche bestimmtere Weise die Form Gehalt wird.

Die reine Formwissenschaft geht von dem schlechthin Einfachen, Unbestimmten aus, also — der Hegel'schen Auffassung nach — von dem reinen Sein, das dem Nichts gleich und insofern ihm nur formell entgegengesetzt ist, durch eben diesen Widerspruch aber einen neuen, inhaltreicheren Begriff aus sich erzeugt. Dieser selbe Proceß ist es nun, der zunächst von der reinen Einheit aus immer weiter in die Mannigfaltigkeit dringt und schließlich wieder zur ursprünglichen Einheit, die nun aber als konkrete, als ihre eigene Formenfülle zusammenfassende erscheint, zurückgeführt wird. Es liegen also diese beiden Seiten in dem Gestaltungsproceß: die Entwickelung von dem ursprünglich Einen oder Einfachen (sei dies ein absolut Einfaches, wie in der Philosophie, oder ein relativ Einfaches, wie in allen bestimmten Aufgaben, in jeder einzelnen Abhandlung, in jedem einzelnen Kunstwerk) in die ihm zukommende Mannigfaltigkeit und die Zusammenfassung dieser letzteren zur Einheit. Durch die erstere Richtung entwickelt sich die Form zum Inhalt, durch die letztere aber wird es das, was man im Unterschied vom Inhalt Gehalt nennen kann, denn es wird in sich harmonisch abgerundet, innerlich und substantiell befestigt, seinem letzten Ziele, dem sein Sollenden, also dem Guten zugeführt. Der Reichthum von scharf ausgesprochenen Charakteren, eine lebendige und spannende Handlung kann ein

Drama wohl inhaltvoll machen; damit dasselbe aber auch formell befriedige, muß alles Mannigfaltige, was darin vorkommt, aus der Grundidee des Dramas hervorgegangen sein; und wenn es als gehaltvoll bezeichnet werden soll, muß die Durchführung zu einem das vernünftige Denken und Fühlen befriedigenden Abschluß führen.

Für die Tonwelt könnte nun, wenn wir uns in das Zeitalter der unbegleiteten Melodie zurückversetzen, eine frei gewählte Tonika als der ursprüngliche Einheitspunkt gelten. Bleiben wir zunächst hierbei. Der einzelne Ton galt früher dem Herbartianismus nicht als schön, sondern als indifferente Grundlage der Schönheit, insofern Schönheit in Form, d. h. in Verhältnissen bestehe, der einzelne Ton aber als etwas Einfaches für sich selbst verhältnißlos sei; erst im Verhältniß zu einem andern Ton entstehe Form und somit, je nach der konsonirenden oder dissonirenden Art dieses Verhältnisses Schönheit oder Unschönheit. Zimmermann ist sehr froh darüber, daß durch Helmholtz's Zurückführung der Klangfarbe auf eine Vielheit von Tönen, die nach dem Gesetz regelmäßiger Vervielfachung der Schwingungszahl des Grundtons zusammenklingen, auch der einzelne Ton als der Schönheit oder Unschönheit fähig betrachtet werden könne, da er ja in sich selber eine Vielheit einfacher Töne sei, welche in einem bestimmten mehr konsonirenden oder dissonirenden Verhältniß zu einander stehen. Wenn er nun aber in weiterer Konsequenz dieser Auffassung einen einfachen Ton, d. h. einen solchen, der keine Obertöne enthält, für indifferent hält, für eine bloße Grundlage von der Schönheit fähigen Verhältnissen, so ist er, wie ich nach dem Zeugniß meines Gehörs und meines Sinns für Wohlklang glaube, im Irrthum befangen. Ebenso Helmholtz, der zwar bei Weitem nicht so doktrinär, sondern mehr empirisch urtheilend, aber doch auch durch den ersten Eindruck seiner epochemachenden Entdeckungen vielleicht verleitet, den einfachen Tönen einen zu geringen Grad von Schönheit zuschrieb; ebenso Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie), der, gleichfalls im theilweisen Anschluß an Helmholtz, in den einfachen Tönen und ihrem Zusammenklingen überhaupt keine genügende Unterlage für den Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz finden will, die Theorie der Musik also, gleichwie Helmholtz und Zimmermann, abhängig macht von den Obertönen. Die weitere Konsequenz dieser Ansicht würde sein, daß für jedes Instrument, je nach der Stärke und Zahl seiner Obertöne eine besondere Harmonielehre würde geschrieben werden müssen. Wenn nun z. B. Zimmermann als Grundlage für unsere Harmonielehre dasjenige Verhältniß der Obertöne zum Grundton betrachtet, das in der menschlichen Stimme und der Violine vorhanden ist, so

ist darauf zu erwidern, daß die menschliche Stimme und die Violine vor allen anderen Instrumenten — je nach der ursprünglichen besonderen Beschaffenheit, nach höherer oder tieferer Lage (bei der menschlichen Stimme nämlich, bei der Violine nur insofern, als es erlaubt ist, Viola, Cello und Baß hinzuzuzählen), nach der allgemeinen Behandlungsweise und der künstlerischen Willkür seitens des Spielers oder Sängers — einer ganz außerordentlichen Mannigfaltigkeit von Klangfarben fähig und bedürftig ist; wir sind also mit diesem Princip für die Harmonielehre auf einen vollständig schwankenden Boden versetzt. Wie weit die Anwendung der Dissonanzen gehen kann, wird freilich immer von dem Charakter des in Aussicht genommenen Instrumentes, von der beabsichtigten Stärke oder Schwäche des Tons, von der tieferen oder höheren Lage einigermaßen abhängen; als Grundlage wird indeß nur der einfache Ton gelten können, wie denn auch die schaffende Phantasie des Musikers durchaus nicht gezwungen ist, ihre Tonkombinationen nur im Zusammenhang mit der Vorstellung einer bestimmten instrumentalen Klangfarbe zu entwerfen, und wie sie andererseits sich genöthigt finden wird, für jede innerlich ganz abstrakt vorgestellte Dissonanz, für einen Septimenakkord z. B., die Auflösung zu erstreben. Wird dies Letztere aber von dem doktrinären Theoretiker für eine Gewöhnung gehalten, die aus dem beständigen Hören von obertonreichen, wirkliche Dissonanzen und Konsonanzen erzeugenden Klängen entstanden, der besseren logischen Erkenntniß nicht weichen will, so kommt es nun darauf an dieselbe an einfachen Tönen zu prüfen.

Nach den neuesten Beobachtungen genügen dafür Stimmgabeln, die mit Resonanzräumen versehen sind, nicht mehr vollständig; auch sie sind, wenn auch in sehr geringem Grade, von Obertönen nicht ganz frei. Nichts klingt freilich schöner, als ein Durdreiklang auf solchen rein gestimmten Stimmgabeln, während die dissonirenden Zusammenklänge doch noch immer, wenn auch in milder Weise, den Charakter der Dissonanz behalten. Indeß sie sollen uns nichts gelten, da sie nicht mehr als unbedingte Vertreter einfacher Töne gelten. Wie ist es aber mit den Obertönen eines tiefen Klaviertons? Sie sind bekanntlich vollkommen mathematisch rein, weil von der Natur selber durch die Theilschwingungen der einen tiefen Klaviersaite erzeugt; außerdem ist doch wohl anzunehmen, daß sie einfache Töne sind, wenn diese uns nicht etwa bis an die Grenzen unendlicher Theilbarkeit entfliehen sollen. Wenn ich nun bei gehobener Dämpfung das große *C* auf meinem Klavier tönen lasse, so höre ich, in dem Maß wie die Kraft des Tones abnimmt, erst das *g* der kleinen Oktave, dann das *e* der eingestrichenen, dann endlich — ab-

gesehen von den höheren Oktaven, dem *c*, *c'* und *g'*, das *b* der zweigestrichenen, also den Naturseptimenakkord, der obendrein viel wohlklingender ist, als der musiktheoretische auf dem Quintenverhältniß beruhende Dominantseptimenakkord (die Naturseptime verhält sich zur Dominantseptime wie 63 : 64) — das Bedürfniß, diesen reinen Naturseptimenakkord aufzulösen, bleibt mir aber nach wie vor. In den Augen des doktrinären Naturforschers bin ich infolge dessen wahrscheinlich ein verstockter moderner Musiker, wofür ich mich damit trösten muß, daß ich ihn weder für einen echten Philosophen noch für einen echten Musiker zu halten im Stande bin.

Zimmermann dagegen hatte nicht nöthig, den einfachen Ton so zu fliehen, denn auch in ihm ist noch Verhältniß und Form; und andererseits ergeben sich aus den soeben angestellten Betrachtungen Erkenntnisse von sehr wesentlicher Bedeutung für die nähere Art und Weise, wie sich die Form selber den Inhalt schafft.

Jeder musikalische Ton, sei er mit vielen oder mit wenigen oder mit gar keinen Obertönen behaftet, ist dadurch musikalisch, daß die Periode seiner einzelnen Schwingungen während seiner Dauer unverändert bleibt. Auch dies ist Form und sogar künstlerische Form, denn es ist fast genau dieselbe rhythmische Form, welche in der Gleichmäßigkeit der Takttheile herrscht, nur ohne den Gegensatz von Arsis und Thesis; es ist ein Gleichmaß, wie etwa bei dem Pendelschlag einer Uhr. Wie aber ist es, wenn wir noch weiter zurückgehen, zu einer einzelnen Tonschwingung? Ich muß zunächst den Einwand zurückweisen, als ob eine einzelne Tonschwingung dem Begriff des Tones widerspreche, insofern Ton als ein Produkt mehrerer auf einander folgender Schwingungen von gleicher Zeitdauer definirt zu werden pflegt. Man sagt also z. B., das große *C* sei ein Ton, der 64 Schwingungen in der Sekunde macht (ich lege der bequemeren Rechnung wegen die Chladni'sche Tonmessung zu Grunde, welche ein klein wenig tiefer ist, als die Pariser Stimmung). Der Ausdruck ist nicht ganz falsch; denn wenn das große *C* eine Sekunde dauert, so macht es in dieser Zeit 64 Schwingungen; es braucht aber nicht eine ganze Sekunde zu dauern; zehn bis zwölf auf einander folgende Töne in der Sekunde z. B. werden auch noch gehört. Für einen Klavierspieler ist es genau eben so leicht, zwölf Töne in der Sekunde ganz in der Tiefe, als in der Höhe zu spielen, einen Triller also etwa auf dem doppelten Kontra *A* und *H*. Der doppelte Kontra *A* und *H* machen nun (nach Chladni) $26^2/_3$ und 30 Schwingungen in der Sekunde; jeder von beiden dauert also in einem Triller, der jeden einzelnen von ihnen sechsmal in der Sekunde bringt, etwas über zwei Sekunden. Man hört bekanntlich die tiefsten Töne

nur dumpf und verworren, so dass selbst die Tonhöhe kaum zu erkennen ist; namentlich summen sie in schneller Aufeinanderfolge undeutlich durch einander. Man hat dies letztere auf die geringere Dämpfungsfähigkeit der tiefen Tonnerven (Corti'sche Fasern) zurückgeführt. Die Ursache liegt aber vielleicht auch darin, daß jeder Ton die einmal begonnene Schwingung vollenden muß. Jenes doppelte Kontra *A* von $26^2/_3$ Schwingungen soll $^1/_{12}$ Sekunde dauern, macht also in dieser Zeit $2^2/_9$ Schwingungen, es muß aber die fehlenden $^7/_9$ noch vollenden, tönt also noch $^7/_{240}$ (etwa $= {}^1/_{35}$) Sekunde weiter und in dieser Zeit mit dem *H* zusammen. Nun scheint vielleicht dieser Zeitraum zu klein, um noch wahrgenommen zu werden. Indeß wenn sich auch kaum mehr als zwölf Töne in der Sekunde deutlich dürften unterscheiden lassen, so reicht doch das Zeiteintheilungsvermögen in undeutlicher, mehr unbewußter Weise noch eine Strecke weiter. Ich schlage folgendes Experiment vor. Man stelle ein Metronom erst auf 120 und lasse es eine Zeit lang pendeln, sodann auf 124. Ich habe verschiedene musikalisch begabte Menschen darauf hin geprüft, und noch Jeder hat sofort richtig angegeben, welcher von beiden Rhythmen der schnellere war, so daß ich nicht zweifle, daß der Unterschied noch weiter hin erkannt wird, von sehr geübten Musikern vielleicht noch über das Vermögen der Astronomen hinaus, welche bei Abweichungen von zwei Pendeln den hundertsten Theil einer Sekunde wahrnehmen. Denn jene eben erwähnten metronomischen Pendelschläge, welche noch gar keine Schwierigkeit des Bemerktwerdens bieten, weichen um $^1/_{62}$ Sekunde von einander ab (der einzelne Pendelschlag bei $M = 120$ dauert $^{15}/_{30}$, bei $M = 124$ $^{15}/_{31}$ Sekunde; $^{15}/_{30} - {}^{15}/_{31} = {}^{465}/_{930} - {}^{450}/_{930} = {}^{15}/_{930} = {}^1/_{62}$). Bei höheren Tonlagen wird das Nachklingen, das, um die begonnene Schwingung zu vollenden, unerläßlich ist, zwar ebenfalls stattfinden, hier aber bei der kurzen Dauer der einzelnen Schwingungen eine ganz kurze, in der That nicht mehr wahrnehmbare Zeit währen (wenn z. B. das eingestrichene $c = 256$ den zehnten Theil einer Sekunde gedauert hat, so hat es $25^3/_5$ Schwingungen vollendet; für die noch fehlenden $^2/_5$ braucht es den 640sten Theil einer Sekunde).

Ob eine einzelne Schwingung überhaupt noch wahrnehmbar ist — bei ganz tiefen Tönen, z. B. dem tiefsten nach Preyer noch wahrnehmbaren Ton von 15 Schwingungen, falls dieser etwa nur den 15. Theil einer Sekunde dauerte — wäre nicht unwichtig und vielleicht auch nicht unmöglich festzustellen. Ob aber wahrnehmbar oder nicht, sie muß vorhanden sein, denn sie ist die nothwendige Grundlage der vielen, welche als eine Einheit von dem Ohre wahrgenommen werden. Und dann hat sie, diese einzelne Schwingung,

zwar Form, aber keine künstlerische, sondern bloße Existenzform, insofern sie ein Gliederungs-Akt innerhalb der unendlichen Zeit ist; wo aber Gliederung, da ist Form. Hier wäre also das Einfache, gegen Schönheit und Unschönheit Indifferente, das nach Zimmermann dem Schönen zu Grunde liegt, für die Tonwelt gefunden. Mit dem Moment, wo mehrere Schwingungen nach einander oder zugleich erfolgen, ist Schönheit oder Unschönheit da, künstlerische oder unkünstlerische Form — Ton oder Geräusch.

Dem einfachen Ton möchte ich nun das Prädikat der reinen Schönheit an sich, der farb- oder geschmack- oder bedeutungslosen Schönheit — um Winkelmann'sche Ausdrücke zu gebrauchen — beilegen, indeß nicht ganz unbedingt, denn auch hier regt sich schon das von der Form zum Inhalt und Gehalt hinüberleitende Gebiet des Charakteristischen. In einem Vortrag über »Klangfarbe«, der binnen Kurzem in den »Vorträgen, herausgegeben von der philosophischen Gesellschaft zu Berlin« (Halle, Pfeffer) eine weitere Veröffentlichung finden wird, glaube ich nachgewiesen zu haben, daß die Klangfarbe an der Tonhöhe als solcher haftet und daß in einer Skala von Tönen gleicher Wellenform jeder höhere Ton eine hellere, jeder tiefere eine dunklere Klangfarbe hat. Es hebt dies die andere Bestimmung nicht auf, daß, wenn sich zwei Töne von gleicher Höhe durch Klangfarbe unterscheiden, dies eine Folge der verschiedenen Wellenform, d. h. der an Stärke oder Anzahl ungleich beigemischten Obertöne ist; aber jede in diesem Sinne verschiedene Klangfarbe ist, streng genommen, eine Klangfarben-Mischung; und wenn *c*, *c'*, *g'*, *c''*, *e''*, *g''*, *b''*, *c'''*, *d'''*, *e'''* u. s. w. als einfache Töne von immer hellerer Klangfarbe sind, so sind natürlich auch *cc'*, *cc' g'*, *cc' g' c''*, *cc'g' c'' e''* u. s. w., welche von dem natürlichen Ohr für einen einfachen Ton, für ein nur verschieden gefärbtes *c* gehalten werden, je mehr aufsteigend, von um so hellerer Klangfarbe, als der vorhergehende dem einfachen *c* näher stehende Ton. Mit allen diesen Klangfarben-Unterschieden, in noch höherem Maße natürlich mit den auf Zahl und Stärke der Obertöne, als mit den auf bloßer Höhe und Tiefe beruhenden, beginnt aber das Gebiet des Charakteristischen. Es ist lehrreich, zu beobachten, wie schnell hier die bloße Tonempfindung bei dem natürlich empfindenden Menschen in die symbolische Auffassung, in die Vorstellung des Ausdrucksvollen umschlägt. Wer denkt bei dem Klang einer Posaune nicht an das feierlich Erhabene, bei dem der Trompete an das Kriegerische, bei einer Flöte an das lieblich Idyllische, bei der Clarinette, der die ihr verliehenen ungeraden Obertöne das Reizvolle, nervös Eindringende, die fehlenden geraden das Lockere, sinnlich Üppige

zu verleihen scheinen, an gesteigerte Erotik u. s. w.? (Ein Clarinetten-Ton, z. B. das kleine *b* besteht aus *b*, *f''*, *d'''*, *as'''* u. s. w.; die geraden Obertöne fehlen). Freilich, warum sollte nicht ein Trompeter, allenfalls auch ein anderer kampfrüstiger Sohn des Ares seinem Liebchen ein Trompeten-Ständchen bringen? Aber diese Art von Beweisführung, welche von den Anhängern der Theorie, daß die Musik nichts als Arabeske sei und sich nicht als Kunst des Ausdrucks fassen lasse, gebraucht zu werden pflegt, eignet sich für die Kunst nicht, welche, nach einer wohl gestatteten Umdeutung eines Aristotelischen Wortes, die Dinge nicht so darstellt, wie sie sind, sondern wie sie sein sollen — dies Sollen nicht bloß im höchsten ethischen Sinn, denn so wäre es auch auf die Tragödie, von der es ausgesprochen wurde, nicht anwendbar, sondern im begrifflichen verstanden. In der Wirklichkeit kommt es ja wohl vor, daß ein Held eine dünne oder heisere Stimme, ein guter und edler Mensch eine häßliche Stimme u. s. w. hat; aber wenn es nicht die bestimmte Absicht ist, eine solche abnorme Charakter-Individualität darzustellen, so wird der Schauspieler, der den Helden darzustellen hat, sich des kräftigen, männlichen und dabei ohne alle häßliche Schärfe vollen und edlen Tons, derjenige, der den Raufbold darstellen will, eines in das Schreiende und Unangenehme übergehenden Tons, der Darsteller des guten, milden Menschen eines weichen, zum Herzen sprechenden Tons u. s. w. befleißigen müssen. In der Kunst verschwinden die vielen unangemessenen, schlechten und eigentlich unwahren Möglichkeiten des Daseins und, wenn sie vorkommen, so kommen sie absichtlich vor und müssen dann auch wieder nach ihrer begrifflichen Bestimmtheit, d. h. nach ihrer Weise des Sollens, festgehalten werden. Daher können Thatsachen von der Art, daß etwa in Italien oder Österreich die Kirchenbesucher sich an seichten Opernmelodien religiös erbauen, nichts beweisen; denn der Boden des poetisch und künstlerisch Wahren ist damit verlassen.

Wir sehen, wie durch reine Unterschiede der Form schon innerhalb des einzelnen Tons das Indifferente (die einzelne Schwingung) in das einfach Schöne, dieses in das Charakteristische und dadurch in das Symbolische, Ausdrucksvolle übergeht, also in dasjenige hineinragt, was insgemein als das am wenigsten rein Formelle, sondern als das Innere, Inhalt- und Gehaltvolle gefaßt wird. Wie seltsam, daß man so wenig darauf achtet, daß gerade das Seelenleben das Reich der selbstständigen reinen Formen ist. Man weiß es wohl, oder hält wenigstens dafür, daß die Seele immateriell ist; aber daß sie, wenn stofflos, reine Form, reine Entelechie ist, wird übersehen. Vielleicht darum, weil die Seelen der meisten Menschen es nicht

über ein formloses Chaos von zusammenhangslosen Vorstellungen, Begriffen und Erkenntnissen, von schwankenden, unablässig wechselnden Gefühlen, von bald wild über das Ziel hinausschießenden, bald ängstlich und träge zurückbleibenden Bestrebungen hinausbringen? Aber auch so sind es reine Formen, die in der Seele des Menschen ihr Spiel treiben, wenn auch unvollkommene Form-Fragmente anstatt der fertigen, abgerundeten Form. Diese letztere ist überhaupt das Ziel der Menschheit und nur durch allmähliche Weiterentwickelung der Form-Fragmente, mit denen das Seelenleben beginnt, zu erreichen. Nach einem Schiller'schen Wort, das Zimmermann als Motto an die Spitze seiner Ästhetik gestellt hat, ist »die Vertilgung des Stoffes durch die Form das wahre Kunstgeheimniß des Meisters.« In der Kunst dürfte nun zwar diese »Vertilgung des Stoffes« — insofern auch in der Seele noch eine Art von Stoff von der Form unterschieden werden kann — weder ganz zu erreichen noch überhaupt das Erstrebungswerthe sein; sie ist es in der Philosophie, in der Welt des reinen Gedankens, zu der Schiller sich durch den Trieb seiner Natur fast eben so hingezogen fühlte, als zur Poesie; aber auch in der Kunst erreicht, wie später noch gezeigt werden soll, der reine Formbegriff seinen nächst hohen Gipfel, während dieselbe zugleich andererseits gerade durch das stoffliche Element, das neben der Form noch bleibt, ihre unvergängliche selbstständige Bedeutung gewinnt. Nicht der Stein ist in unserer Seele nach einem Wort des Aristoteles, sondern die Form des Steines. Das erwachende Kindesbewußtsein hat Bilder, Formen der Gegenstände — nichts weiter. Aus den Wahrnehmungen entstehen durch das Erinnerungsvermögen Vorstellungen, die Vorstellungen sammeln sich zu Begriffen, die Begriffe verknüpfen sich durch noch feinere Begriffsspaltungen, an denen die Sprache, der Satz, die Verbindung von Sätzen emporwächst. Die eigentlich lebendige Seele dieses Formenlebens haftet aber an den allerreinsten Formen, an der reinen Identität, dem Widerspruch und dem überwundenen Widerspruch. Aus ihnen geht das Lust- und Unlustgefühl und der Wille hervor. Reine Identität ist leere Tautologie und Gleichgültigkeit, sie weckt kein Lustgefühl, der Widerspruch weckt den Schmerz und seine Überwindung die Lust. Gerade in dem, was als das Realste gilt, in dem Streben nach Lust, tritt es am deutlichsten hervor, daß das Leben der Seele an dem höchsten Formgesetz hängt, an der Reizung und Überwindung des Widerspruchs.

Daß also sogar schon der einzelne Ton uns als Ausdruck des Seelenlebens erscheinen kann und zwar vermöge der Form, wird uns jetzt weniger befremden. Weil die Flöte wenige und schwache Obertöne hat, erscheint sie uns als Ausdruck eines Seelenlebens, das

nur einer geringen Reizung bedarf, um zum Gefühl der Harmonie zu gelangen; kräftige Naturen lieben daher die Flöte nicht, und auch die weniger kräftigen vermögen sie nicht lange zu ertragen, weil sie nach einiger Zeit das Weichliche derselben fühlen und nach einem stärkeren Gegensatz Verlangen tragen. Die Trompete dagegen mit ihren vielen, starken und in die intensivste Höhe reichenden Obertönen ist die an Widersprüchen reichste Klangfarbe — denn schon der einzelne hohe Ton wirkt durch die große Anzahl der Nervenschwingungen in einem kleinsten wahrnehmbaren Zeitmoment vibrirender, aufregender und intensiver, als der tiefe Ton, um wie viel mehr also die große Zahl und die Kraft der in dem Trompetenton verbundenen hohen Töne — sie entspricht der kampflustigen kriegerischen Stimmung, derjenigen, die nur in der Überwindung der härtesten Widersprüche ihre Freude findet. Innerhalb einer und derselben Art des Seins, z. B. innerhalb der reinen Instrumentalmusik werden verschiedene Rhythmen, Taktarten, Harmonieen, Melodieen u. s. w. dadurch mit einander verglichen, daß die Verschiedenheit der Formbestimmung hervorgehoben wird, das *tertium comparationis* aber ist die Gemeinsamkeit des Stoffes. Wir können den Durdreiklang z. B. mit dem Molldreiklang vergleichen, weil beide Verbindungen von reinen Tönen sind; außerdem sind beiden noch die Verhältnisse der Quint, der großen und der kleinen Terz gemeinsam. Der Unterschied ist aber der, daß in dem Durdreiklang die große, in dem Molldreiklang die kleine Terz an der tieferen Stelle steht, und dies ist ein Unterschied der Form. Umgekehrt ist es, wenn wir verschiedene Gattungen mit einander vergleichen, z. B. Musikalisches mit Seelischem oder Poetischem. Dann sind die Stoffe verschieden, und die Gleichheit muß in der Form liegen, wie eben bei der Vergleichung von instrumentalen Klängen mit Seelenstimmungen gezeigt wurde.

Ich gehe in der Betrachtung, wie Inhalt aus Form entsteht, zunächst etwas weiter — vorläufig den schon lange erwarteten Einwand unberücksichtigt lassend, daß nach der allgemeinen Meinung eher die Form aus dem Inhalt, indem dieser sich nämlich die ihm angemessene Form selber schafft, als der Inhalt aus der Form hervorgeht.

Bloße rhythmische Wiederholung eines und desselben Tons — wenn schon dergleichen auch in den primitivsten Anfängen der Musik seine Stelle gefunden haben dürfte — würde kaum Musik zu nennen sein. Der mögliche Fortschritt kann, abgesehen von der möglichen rhythmischen Mannigfaltigkeit, nur darin bestehen, daß Formgesetze für den Zusammenklang oder für die Aufeinanderfolge von Tönen verschiedener Höhe gefunden werden. Historisch hat die

rein melodische Musik, wenn auch der Oktaven- und der Quinten-Zusammenklang nicht ganz gefehlt haben, viel früher bestanden, als die harmonische, und zwar Jahrtausende hindurch. Das begrifflich Frühere braucht aber mit dem historisch Früheren nicht zusammenzufallen, und für das begrifflich Frühere halte ich die Harmonie — darum, weil die Verhältnisse der Töne zu einander viel deutlicher im Zusammenklingen erkannt werden, als in der Aufeinanderfolge. Das kann man täglich beobachten: unreine Intervalle werden bei einer unbegleiteten Melodie viel weniger störend sein, als beim Zusammenklingen. Heute erscheinen uns Prime und Oktave fast als derselbe Ton; ja man muß sogar sagen, es sei die Oktave derselbe Ton, nur in beträchtlich höherer Lage. Das aber kann Niemand bei der Aufeinanderfolge wirklich wahrnehmen, sondern nur bei dem gleichzeitigen Ertönen, und namentlich dann, wenn eine und dieselbe Melodie in Oktaven von zwei Stimmen gesungen wird; dann fällt die vollkommene Einstimmigkeit auf, obgleich doch die eine Tonreihe erkennbar höher, als die andere, also nicht mit ihr vollkommen eins ist. Die moderne Naturforschung erklärt diese Erscheinung durch die Obertöne, insofern die Oktave das einzige mögliche Intervall ist, das dem Grundton nur Obertöne hinzufügt, die dieser aus sich selber heraus schon hätte erzeugen können; wenn aber zwei einfache, obertonlose Klänge im Oktaven-Verhältniß als Grundlage angenommen werden, was nicht nur ebenso gut logisch möglich, sondern auch praktisch mit einem der Vollkommenheit nahe kommenden Grade herstellbar ist, insofern z. B. bei einem pianissimo auf dem Vokal U gesungenen Tone in der Gegend des eingestrichenen *f* kaum noch eine auf *f''*, also eine Oktave höher gestimmte Stimmgabel mit Resonanzkasten in Resonanz versetzt wird, so fällt diese Erklärung weg. Sie ist aber auch — wenn auch nicht für die äußere Erscheinung des Tonreichs und für Alles, was zum Charakteristischen gehört — so doch für den Kernpunkt überflüssig. Denn wenn die Schwingungen des einen höhern Tons genau um die Hälfte kürzer in der Zeitdauer sind, als die des tiefern, so steht der eine zu dem andern im Verhältniß der Unterordnung; es ist ein Verhältniß, wie zwischen Achtel- und Viertelnoten, nur eine Bereicherung, nicht ein Gegensatz. Der im Anschluß an Moritz Hauptmann (System der Harmonik und Metrik), aber doch etwas abweichend von mir geführte Beweis, daß sich auf weiterer Fortführung dieser Zahlenverhältnisse der Durdreiklang als Grundlage des Tonsystems ergiebt, findet sich in meiner »Ästhetik der Tonkunst« (Berlin, W. Hertz, 1884), Seite 15 flgd. und 319 flgd.; ich will ihn hier nicht wiederholen. Nur gegen Vischer, der darin vielleicht die ihm so verhaßte Zurückführung des Schönen auf

Zählen und Rechnen erkennen dürfte, möchte ich von vornherein mir ein Wort der Vertheidigung gestatten. Es ist die Quinte nicht bloß 2 : 3, sondern das einfachste und daher auch das unmittelbar verständliche Beispiel für einen wahrhaften Tongegensatz (denn hier fallen drei Schwingungen des einen Tons mit zweien des andern zusammen); die Terz aber ist nicht bloß 4 : 5, sondern sie ist, indem sie sich auf Tonika und Dominante gemeinschaftlich bezieht, der Gegensatz des Gegensatzes, also der aufgehobene Gegensatz, die wiederhergestellte Identität. In ähnlicher, aber nicht so vollkommener Weise verhält es sich mit dem Molldreiklang. Nur so ist die ganz einzige Stellung dieser beiden Akkorde erklärt, daß sie allein den befriedigenden Abschluß eines Tonstückes zu bilden vermögen. Daß auch hierbei freilich noch etwas Symbolisches bleibt, soll später zur Sprache kommen. Daß aber die Zahlenverhältnisse das Mittel werden, um dem logischen Fundamentalgesetz Verwirklichung zu schaffen, dies ist der Grund ihrer Schönheit und nicht das Mathematische als solches. So wird es begreiflich, daß bloß Musikalisches, also auch ein einzelner Dreiklang, schön ist; ich habe es wenigstens nicht nöthig, um ihn schön zu finden, ihn auf Geistiges, Seelisches, Ideales zu beziehen — was Vischer verlangt —, will es aber eben so wenig leugnen, daß er dadurch in eine höhere Stufe der Schönheit gehoben zu werden vermag.

Insofern die einfachen Schwingungen von einer Zeitdauer, die nach unserer bisherigen Erfahrung zwischen dem funfzehnten und dem vierzigtausendsten Theil einer Sekunde in unendlich vielen Abstufungen variirt, zwar Existenzformen, aber noch nicht künstlerische Formen sind, kann man, wie wir sahen, den Satz aufstellen, daß sie der Stoff der reinen Musik seien; von dem Moment aber, wo nur zwei solche Schwingungen einander folgen, beginnt die künstlerische Form; es entstehen die unendlich vielen einzelnen Töne, die nun weiter nach dem Grundsatz der Identität, des Widerspruchs, des aufgehobenen Widerspruchs in Zusammenhang gebracht werden. Aus einem Dreiklang entsteht ein unendliches System von Dreiklängen, indem die Tonika zur Dominante, die Dominante zur Tonika wird; neue andere Akkordverbindungen folgen weiter daraus, die ihre bestimmte Charakter-Eigenthümlichkeit durch die Stellung gewinnen, die sie in diesem Form-Gewebe einnehmen; Melodie, Polyphonie, eben so sehr die vorzugsweise so genannten Formen der Instrumentalmusik, die Lied-Form, Rondo-Form, Sonaten-Form u. s. w. sind nichts weiter, als konkretere Formbestimmungen, und man sieht, wie die sich entwickelnde Form selber den Inhalt erzeugt.

In Wahrheit, d. h. wenn man bei den reinen Tonverhältnissen

bleibt, ergiebt sich aus der Kette von Dur- oder Moll-Dreiklängen, welche entsteht, wenn jede Tonika als Dominante, jede Dominante als Tonika eines neuen Dreiklangs gesetzt wird, eine unendliche Reihe, weil die Oktaven- (1, 2, 4, 8, 16 u. s. w.) und die Quintenreihe (2, 3, $4^1/_2$, $6^3/_4$ u. s. w.) inkommensurabel sind. Die wahre Tonleiter ist also unendlich. Praktische Gründe haben dazu genöthigt, eine zwölfstufige Tonleiter anzunehmen, unbeschadet der kleinen Abweichungen, welche der Theoretiker, der Komponist, unter Umständen auch der Spieler oder Sänger etwa zwischen *cis* und *des* oder in ähnlichen Fällen eintreten läßt. Man kann also sagen, daß mit den zwölf Tönen der Tonleiter in denjenigen Oktaven, welche noch als musikalisch brauchbar gelten, der Musik ihr gesammter Stoff gegeben ist — dies Wort in einem etwas weniger logisch strengen, der empirischen Anschauung näher liegenden Sinn genommen. Alles, was mit diesen Tönen geschieht, ist Form. Die Entwickelung dieser Form in der Phantasie des schaffenden Musikers ist aber nicht die des strengen Systematikers, sondern beruht auf einer eigenthümlichen Verschmelzung von Intuition und Kunstbewußtsein, welche beiden Seiten sehr verschieden vertheilt sein können, bei den verschiedenen Individuen nach ihrer allgemeinen Geistesanlage, bei einer und derselben Persönlichkeit nach Zufall und Laune. Bei einer Gesang-Komposition wird oder sollte wenigstens die Melodie aus dem Streben nach Übereinstimmung mit dem poetischen Stoff entstehen; denn wie wir sahen, können Künste, welche verschiedenen Stoff haben, wie Musik und Poesie, nur durch Gleichheit der Form mit einander in Zusammenhang gebracht werden; nun liegt aber in dem poetischen Stoff bereits eine bestimmte Stufe des seelischen Formenlebens dem Musiker vor, und es ist seine Aufgabe, eine dieser Stufe adäquate Seite der Form im Tonleben zu entdecken; dies ist der eine von den Fällen, wo man mit Recht sagt, der Inhalt schaffe sich seine Form, wo also scheinbar die Form aus dem Inhalt hervorgeht. Die Ursache liegt darin, daß der Musiker nicht frei schafft, sondern ein bereits fertiges Kunstwerk, das in sich selber schon Form, d. h. künstlerisch gegliederten Inhalt hat — in seiner Formgestaltung einen Schritt weiter, d. h. in ein anderes Gebiet übertragen will. Der Dichter aber konnte frei schaffen, und man kann in diesem Fall von ihm weder mit Bestimmtheit sagen, daß er den Inhalt aus der Form, noch daß er die Form aus dem Inhalt entwickelte; es ist möglich, daß er die Absicht hatte, ein wehmüthiges oder ein heiteres Liebeslied oder sonst irgend etwas Bestimmtes, vielleicht auch ein Gelegenheitsgedicht unter ganz besonderen gegebenen Voraussetzungen, die allerdings als formbestimmender Inhalt würden gelten müssen, aber an-

dererseits doch auch mindestens Existenzformen sind, zu schaffen: aber wenn er ein rechter Dichter war, so schuf er intuitiv, sei es aus einer realen Seelenstimmung heraus oder aus der Freude am Leben der Phantasie; aus dem unermeßlich großen Gestaltenreichthum des Seelenlebens schoß ein dunkler Keim in ihm auf, der sich weiter und weiter entwickelte, und so ward das Gedicht, zunächst durch intuitive reine Formbildung, durch eine — so möchte ich mich ausdrücken — seelische Existenzform, die ohne seinen Willen über ihn kam, und diese kann dann allerdings, wenn man will, als inhaltsvolles Motiv für einen künstlerischen Gestaltungsproceß gelten. Ähnlich in der Seele des Instrumental-Komponisten. Einer größeren Komposition pflegen ein oder mehrere Themen, mitunter auch bloße Motive zu Grunde zu liegen. Woher kommt das Thema? Vielleicht will der Musiker eine Sonate schreiben und sucht ein Motiv. Vielleicht findet er urplötzlich, daß ihm im Kopfe bereits ein Motiv umhersummt; er hat es vielleicht schon gar weiter gebildet, ohne darauf geachtet zu haben; jetzt heftet er seine Aufmerksamkeit darauf und sieht, daß es brauchbar und zwar für eine Sonate brauchbar. Vielleicht ist es aus einer besonderen Veranlassung entstanden, aus tiefem Weh oder großer Lust, oder aus dem Eindruck, den die Herrlichkeit der Natur oder eine große historische Persönlichkeit oder ein poetisches Kunstwerk auf ihn machte; es kann aber eben so sehr aus spontaner Thätigkeit der musikalischen Phantasie entstanden sein. Genug, dies Thema oder der sich theils mit Freiheit theils mit Nothwendigkeit weiter bildende Keim desselben ist da. Von nun an hat der Komponist einen Inhalt; bis dahin war er frei, jetzt hat er sich selber bestimmt und muß die Erweiterung der Form zu einem größeren Ganzen in Übereinstimmung mit dem, womit er begonnen hat, suchen. Dasjenige aber, womit er begann, schuf er intuitiv; es war ein seelische Existenzform, wie sie auf derjenigen Stufe, die ein hohes Maß geistiger Bildung bereits erreicht hat, ebenfalls möglich ist. Es hätte das Motiv auch rein formell sich bilden können, das wäre aber nicht die Art und Weise der schaffenden Phantasie. Wir sahen, wie als eine der ursprünglichsten Formbildungen im Tonreich die große Terz sich uns ergab. Eine sehr einfache rhythmische Gestaltung derselben giebt das Motiv des ersten Satzes der C-moll-Symphonie von Beethoven; wie es in dem Kopfe des Meisters entstanden, ob plötzlich oder durch Umbildung, ist gleichgültig, schwerlich aber entstand es aus einem theoretischen Einfall. Es ist dieser Satz eines der herrlichsten Beispiele für die Entwickelung der reinen Form zu hoch bedeutendem Inhalt.

Außer der Form bleibt, wie wir sahen, für die eingehende logische

Betrachtung eigentlich nur der Stoff, das an sich form- und bestimmungslose ὑποκείμενον übrig, Inhalt und Gehalt ergeben sich uns als Produkte der Form. Nun kann man aber Form als die unentwickelte Form von Inhalt und Gehalt noch unterscheiden und zwar insofern, als in der Form die Seiten der Einheit und Mannigfaltigkeit zu unterscheiden sind. Darauf beruht vorzugsweise der Gebrauch dieser Worte in der üblichen Kunstauffassung des Künstlers, des Lehrers, des Kritikers.

Man rühmt an Kunstwerken, welche strengen einheitlichen Zusammenhang erkennen lassen, aber dem Charakteristischen, Dissonanten, Interessanten und Bedeutenden aus dem Wege gehen, die formelle Klarheit und Rundung, findet sie aber nicht so inhaltvoll, wie diejenigen, welche der Phantasie eigenthümliche Kombinationen erschließen, dafür aber manches an sich Bedenkliche und Zweifelhafte, nicht ausreichend Vermittelte, nicht genügend zur Einheit wieder Aufgehobene enthalten. Gehaltvoll nennt man diejenigen, in denen Form und Inhalt vollständig eins geworden, in denen aus der Form ein an sich vorzugsweise innerlich bedeutender Inhalt hervorwächst. Die meisten Kunstwerke werden nach der einen oder der andern Seite hin gravitiren; selbst die größten Künstler erreichen nur selten das Höchste. Ich würde mich nicht fürchten es auszusprechen, daß etwa bei Göthe, Beethoven, Schumann mitunter der Inhalt über die Form, bei Schiller, Mozart, Mendelssohn die Form über den Inhalt den Sieg davonträgt; nur in ihren größten Schöpfungen haben alle so eben Genannten den Gipfel des Gehaltvollen vollkommen erreicht. Aber gleichviel, ob man mit dem Urtheil über die Persönlichkeiten, welche ich nannte, übereinstimme, die Kategorien, nach denen es erfolgte, sind eben so allgemein anerkannt und gebräuchlich, als sie sich aus der Natur der Sache ergeben. Ein jeder Kunstjünger arbeitet sich, wenn er regelmäßig fortschreitet, zunächst an den kleinen Kunstformen durch und gelangt allmählich zu den inhaltsvolleren; der Übergang dahin wird in vielen, wo nicht in den meisten Fällen durch unreife Versuche, die mitunter in die Öffentlichkeit gelangen, oft aber auch im Verborgenen bleiben, in denen das Inhaltvolle über die Form herrscht, ausgefüllt. Nach dieser Seite hin hat der Gegensatz von Form und Inhalt oder Gehalt seine praktische Bedeutung im Kunstleben. Was die Musik betrifft, so ist noch besonders daran zu erinnern, daß hier noch nicht an die Verbindung von Poesie und Musik als Gesang- oder als Programmmusik zu denken ist; auch in der Instrumentalmusik hat der Gegensatz von Form und Inhalt seine voll berechtigte Bedeutung. Allerdings aber gewinnt er in der Programm- und Gesangmusik eine weitere Ausdehnung.

Ich habe in dem Bisherigen zu zeigen versucht, daß Form Alles im geistigen Leben und somit auch in der Kunst ist, zugleich aber auch die Ansicht ausgesprochen, daß die höchste Form, die vollständige Vertilgung des Stoffs durch die Form, das Ideal der Menschheit ist und daß von den niedrigsten Formen an, mit denen das erwachende Bewußtsein beginnt, von den bloßen Form-Fragmenten an, ein Werdeproceß sich erhebt, innerhalb dessen auch die Kunst sich als eine besondere Art der Form aufzeigen läßt. Nicht darauf konnte es nach meiner Überzeugung ankommen, Kunst und Schönheit überhaupt als Form zu fassen, sondern die besondere Art der Form festzustellen, die sie von anderen Formen, von denen ich verschiedene Beispiele anführte, unterscheidet.

Man pflegt die Kunst als Verwirklichung des Schönen zu fassen; in der Definition des Schönen treten aber erhebliche Abweichungen der ästhetischen Grundansicht hervor. Für diejenige Auffassung des Kunstschönen, die ich begründen möchte und in meiner »Ästhetik der Tonkunst« (Abschnitt IV) zu begründen versucht habe, nehme ich eine durch die Geschichte der deutschen Ästhetik sich seit Kant fortpflanzende, fast unbedingt zur Geltung gelangte Unterscheidung zwischen dem Schönen und Angenehmen zum Ausgangspunkt. Das Angenehme soll danach nur von den niedern Sinnen gelten, mithin ein rein Subjektives sein, während das Schöne den Anspruch allgemeiner Anerkennung erhebt, mag es nun (nach Kant) nicht durch Begriffe zu erklären, d. h. beweisbar sein, oder als Form, nach Herbart, als erscheinende Idee, nach Hegel, dem Begriff sich zugänglich erweisen.

Es ist in der Philosophie wohl erlaubt, in solchen Fällen wenigstens, wo der Sprachgebrauch hin und her schwankt, den Worten einen bestimmten Sinn, in dem sie, innerhalb des Systems, vorkommen sollen, ein für alle Mal beizulegen. Aber die Abweichung darf keine allzu große sein, wenn der Philosoph richtig verstanden sein, wenn er nicht — was noch schlimmer wäre — hin und wieder, durch den gewohnten Gebrauch des Wortes verleitet, mit sich selbst in Widerspruch gerathen will. Ich glaube, daß dieser Fall bei der Unterscheidung des Angenehmen und Schönen eingetreten ist. So will Vischer dem einzelnen Ton nur den Werth des Angenehmen, nicht den des Schönen zugestehen, es sei denn, der Ton würde als ein Symbol von etwas Geistigem erfaßt. Ich will diese Symbolisirung Niemandem verwehren, ich halte sie sogar für eine Steigerung der ursprünglichen Auffassung und stelle mir z. B. gern ein harmonisch verlaufendes Leben unter dem Bilde eines ruhig anschwellenden und ebenso ungestört wieder verklingenden Tons vor; aber auch die ur-

sprüngliche Auffassung darf wenigstens dem Künstler selber, dem Fachmusiker nicht fehlen; und es ist unmöglich, dieselbe unter das Niveau der eigentlichen Schönheit herabzudrücken und als bloß der Kategorie des Angenehmen angehörig zu betrachten, aus dem einfachen Grunde, weil nur durch den Ton selber, d. h. durch alle innerhalb seiner möglichen Unterschiede der Stärkegrade und der Klangfarbe das Schöne, das in dem ganzen Kunstwerk liegt, zu seiner Verwirklichung gelangt, der Ton also ein integrirender Bestandtheil des Schönen ist. Nun kann freilich Vischer von seinem Standpunkt aus auch nicht zugeben, daß selbst das höchste instrumentale Kunstwerk, eine Symphonie also, sobald sie nicht symbolisch, sondern rein musikalisch gefaßt wird, mehr als etwas Angenehmes sei; aber auf diese Konsequenz getrieben, tritt die Abweichung von dem Sprachgebrauch und der wenigstens unter Musikern herrschenden Anschauung nur noch um so schärfer hervor; denn es handelt sich nicht bei dieser Differenz um eine Schönheit niederer und höherer Ordnung, sondern um die gänzliche Ausstossung aus dem Gebiet des Schönen.

Ich halte es überhaupt für falsch, d. h. für sprachlich falsch, das Angenehme von dem Schönen so unmittelbar durch die Qualität des Gegenstandes zu unterscheiden; es ist ein Gradunterschied, und das Angenehme, wie das Schöne brauchen wir zunächst von jedem möglichen Gegenstand. Mag es dem an die höchste Anschauung Gewöhnten unwürdig erscheinen, das hohe Wort des Schönen von Niederem zu gebrauchen, wie es das gewöhnliche Volksbewußtsein thut; ich glaube nicht, daß darin eine Profanirung liegt, sondern daß wir eben, indem wir zu dem Volksgebrauch hinabsteigen, die innerste Wurzel des Begriffs erfassen und so auch erst seine ganze Tiefe erschöpfen werden.

Es giebt drei Ausdrücke für die absolute Bejahung der Dinge: wahr, gut und schön. Mit ihnen allen sagen wir nichts über den Inhalt des Objekts aus, sondern wir erkennen ihn nur als einen gültigen an, aber auf verschiedene Weise. Unter Wahrheit verstehen wir die Übereinstimmung des Erkennens mit dem Sein; unter dem Guten das sein Sollende, unter dem Schönen das der Empfindung Zusagende. Hegel in seiner aristokratischen Weise hatte immer nur das höchste Wahre, das höchste Gute, das höchste Schöne im Auge; was die alltägliche Weise ebenfalls wahr nennt, etwa daß an dieser Stelle, auf die ich hinzeige, ein Baum steht, was sie gut im gewöhnlichen Sinne nennt, eine gute Obsternte u. dgl. existirte für ihn nicht. Aber diese Geringschätzung des Niederen und Kleinen war eine Einseitigkeit; sie trägt vielleicht vorzugsweise die Schuld, daß das Verständniß seiner Sprache nicht nur, sondern auch seiner Denk-

weise dem heutigen realistischen Zeitalter verloren gegangen ist; denn auch das Niedere ist nicht wegzuwerfen, insofern es als Ausgangspunkt des Höheren ebenfalls ein Glied des Ganzen ist.

Mit dem Worte »schön« bezeichnet nun der Volksgebrauch in Lebensschichten, für welche der Begriff des Kunstschönen noch gar nicht existirt, Alles, was dem Individuum einen Zustand des Wohlgefühls herbeiführt, z. B. den Zustand des rein sinnlichen körperlichen Behagens, mag dieser nun je nach der Anlage des Individuums in einer wollüstigen Schlaffheit oder in einer Spannung der Kräfte bestehen, also das Subjektivste, das es giebt; und auch da, wo Objekte auf dieser Stufe des Daseins schön genannt werden, werden sie nur so genannt, weil sie den Zustand des Wohlgefühls herbeiführen. Das Schöne ist nicht nur zunächst nichts Objektives, sondern giebt sich auch nicht als solches; das Gute beansprucht es, denn es drückt das Seinsollen oder die Übereinstimmung zwischen dem Begriff und der Existenz aus, kann aber auf einem Irrthum der Erkenntniß beruhen, und wird durch besseres Wissen korrigirt; auch das Wahre kann unwahr sein, wenn die Erkenntniß falsch ist, kann aber dann nur durch sich selber berichtigt werden. Es ist eine allmähliche Steigerung in den Begriffen des Schönen, Guten und Wahren vom subjektiven Gefühl aus beginnend durch das erfahrungsmäßige Erkennen zum rein Intelligiblen. Denn das Wahre, zunächst nur in der Übereinstimmung des Erkennens mit einem äußerlich gegebenen Sein bestehend, steigert sich in sich selber zu derjenigen abschließenden Stufe, welche in der Übereinstimmung des reinen Denkens mit sich liegt. Insofern hat es einen Sinn, von dem wahren Guten und Schönen zu reden — während man durchaus nicht berechtigt ist, von einem guten oder schönen Wahren zu reden, d. h. das Gute oder Schöne zum Maßstab des Wahren zu machen; insofern also wird sich die Subjektivität des Schönheits-Urtheils, das uns hier allein interessirt, einen Einspruch vom Standpunkt der Wahrheit gefallen lassen müssen und dadurch zur Objektivität geführt werden können. Ich behaupte also nicht, daß das Schönheitsgefühl ein für alle Zeit subjektives sei, sondern nur, daß es ursprünglich ein solches ist, ursprünglich an jedem möglichen Gegenstande zu haften vermag und erst durch seine eigene allmähliche Entwickelung in die Objektivität hinein verwandlungsfähig ist. Es korrigirt sich zunächst an sich selber. Die Erfahrung liefert in reichster Fülle aus dem alltäglichen Leben die Beispiele dafür; ich wähle eines aus dem niedrigsten Gebiet. Trägheit, Müßiggang, behagliches Spiel u. dgl. gilt dem Knaben als schön; aber es kommt eine Zeit, wo auch dies ermüdet und langweilig wird; dann gilt ernstere Arbeit, welche zur Überwindung

von Hindernissen führt, als schön. Ebenso umgekehrt. Und um nun gleich das Entgegengesetzte zu berühren, ist es denn undenkbar, daß dem guten, gemüth- und liebevollen Menschen jenes entbehrungs- und aufopferungsreiche, in der steten Heilung von Leiden aller Art verweilende Leben, das der warm empfindende und pflichtgetreue Vater, der für seine Familie Alles hingiebt, die edle Frau, die in der Armen- und Krankenpflege ihren Beruf findet, zu führen sich entschließt, ein Leben also, das von dem sonst dafür gehaltenen Schönheitsgenuß so weit als möglich entfernt ist, als schön gelten könnte? Ist es ferner undenkbar, daß die Erkenntniß des Wahren den Genuß des Schönen hervorzubringen vermöchte bei dem Einblick in den tiefen Zusammenhang, in dem alles Seiende mit einander steht? Ja selbst die mathematische Erkenntniß möchte ich gegen Vischer, dem sie als etwas ganz Freudloses erscheint, in Schutz nehmen; auch hier giebt es Probleme, deren Lösung Freude bereitet; und wo Freude ist, regt sich das Gefühl des Schönen. — Das Schöne korrigirt sich zweitens durch den Begriff des Guten, hier meistens zwangweise, also indem der Umweg durch das Unschöne betreten wird. Daß durch langsame Gewöhnung auch ein ernstes, arbeitsvolles Leben, das ursprünglich gehaßt wurde, geliebt und für schön gehalten werden kann, sei als ausreichendes Beispiel dafür angeführt. Drittens korrigirt sich das Schöne durch den Begriff des Wahren; dies ist die wissenschaftliche Korrektur. Sie wird, wie sich vermuthen läßt, auch jene Extravaganzen vermeiden, welche sich bekanntlich bei dem Entwickelungsproceß, welchen das Schönheitsgefühl im wirklichen Leben durchmacht, so gern einstellen, das vollständige Umschlagen des Urtheils über das Schöne; denn in Allem, was jemals für schön gehalten werden konnte, wird sie ein berechtigtes Glied in dem Werdeproceß des Schönen und Stufen desselben, niedere und höhere, erkennen.

Eine solche niedrigere Stufe ist nun auch das Angenehme, aber zunächst nicht qualitativ, sondern nur quantitativ. Der Sprachgebrauch redet von einem angenehmen Äußern, von einer angenehmen Stimme, einem angenehmen Tonstück, von einem angenehmen Menschen — in Bezug auf seine Manieren, die Liebenswürdigkeit im Umgang, die Feinheit der Bildung u. s. w., von einer angenehmen Lektüre; das Wort wird bis weit hin in das Geistige allgemein gebraucht, nicht bloß von der niedern Sinnlichkeit. Es hat ungefähr denselben Sinn, wie das Wort »anmuthig«; es »muthet mich etwas an« und »es ist mir angenehm« hat keinen andern Unterschied, als den, daß in der ersteren Redensart das Objekt, in der letzteren das Subjekt als das thätige vorgestellt wird, dort als das auf ein Subjekt

wirkende Objekt, hier als das ein Objekt ergreifende Subjekt. Wenn nun in der Ästhetik mitunter das Anmuthige und das Erhabene als Gegensätze, in welche sich die Schönheit scheidet, betrachtet worden sind, — auch meine Ästhetik der Tonkunst hat diesen Weg eingeschlagen — so würde es mit dem Angenehmen dieselbe Bewandtniß haben. Aber auch so verstanden müßte ich dagegen protestiren, z. B. den einzelnen Ton ausschließlich unter die Kategorie des Angenehmen zu bringen; der Gradunterschied bleibt bestehen, denn einen Flötenton kann ich angenehm nennen, nie und nimmer aber den Posaunen- und Trompetenton; den Hornton nenne ich schön; und schon dies eine Beispiel würde genügen, um von Seiten des Sprachgebrauchs gegen die in der deutschen Philosophie übliche Terminologie zu protestiren; denn, um die genannten Klangfarbenunterschiede sprachlich zu benennen, sind die passendsten Ausdrücke die des Angenehmen, Schönen und Gewaltigen.

Ist dies nun zunächst festgestellt, daß das Angenehme oder Anmuthige, das Schöne, das Erhabene — man könnte auch andere Ausdrücke mit geringer Abweichung des Sinnes, das Begeisternde, Beseligende, Entzückende u. s. w. brauchen — Stufen der Schönheit sind, so könnte man wohl auch finden, daß diese Stufen sich einerseits innerhalb derselben Gattung des Gegenständlichen, andererseits aber auch in dem Verhältniß von einem Gegenständlichen zum andern Gegenständlichen auffinden lassen, und dagegen, was aber bereits eine wesentliche Umgestaltung der üblichen Terminologie sein würde, möchte ich keinen Widerspruch erheben, sondern es für das eigentlich Richtige halten. Denn in der That läßt sich auch in den verschiedenen Stoffwelten, denen das Schönheitsgefühl sich zuwendet, eine Gradsteigerung nachweisen. Näheres Eingehen in diese Gliederung würde hier aber zu weit abführen; mir kam es nur darauf an, festzustellen, daß mir das Wohlgefühl überhaupt als auf der niedrigsten Stufe des Bewußtseins bereits vorhanden und daß mir eben dieses Gefühl als die eigentliche Wurzel des Schönheitsbegriffes gilt, während der Wechsel in den Gegenständen, die wir als schön bezeichnen, bei den Einzelnen und bei der Menschheit eine Folge der eben diesem Gefühl immanenten Selbstkritik ist.

Es ist ein weiter Weg, vermittelst dessen das Bewußtsein dazu gelangt, anstatt in eigenen Zuständen das Gefühl der Schönheit zu haben, Gegenstände für schön zu halten und schön zu nennen; ein fernerer weiter Weg, bis es dazu gelangt, das Schöne nicht bloß zu ergreifen, sondern hervorzubringen. Jedes Bewußtsein ist empirisch und praktisch, auch das thierische; es erfaßt Wirkliches und es verwirklicht Mögliches. Das künstlerische Schaffen ist ein Akt, der —

auf eine bestimmte Weise freilich — dem praktischen, Möglichkeiten verwirklichenden Bewußtsein, d. h. auf der Stufe des Menschengeistes angehört; denn das specifische Kennzeichen des Kunstschönen liegt in der denkenden Natur. Weil das Naturschöne nicht auf der Höhe des Gedankens steht, darum bringt der Mensch das Kunstschöne hervor; und andererseits, weil er in seiner Totalität als sinnlich anschauender und denkender Geist sich befriedigen will, darum begnügt er sich nicht mit den Schöpfungen, welche sich auf dem Gebiet des reinen Denkens und Erkennens befinden. Die Kunst steht als ein Mittleres da zwischen dem Sinnengenuß, den die Natur gewährt, beim Anblick des Naturschönen, bis zu einem gewissen Grade auch in Bezug auf den Wohlklang, und zwischen der Wissenschaft. Die in der Ästhetik der Tonkunst (Abschnitt IV) von mir gegebene Definition liegt der Hegel'schen und denen der Hegelianer nahe: »Durchdringung von Begriff und Anschauung.« Wenn ich das Wort »Idee« durch »Begriff« ersetzte, so hatte ich dafür dieselbe Veranlassung, die mich bestimmte, wie eben entwickelt wurde, auch den Begriff des Schönen anders zu fassen. Denn mit dem Begriff war auch die Idee, welche nur der vollkommen entwickelte Begriff ist, mit eingeschlossen; sie allein aber hervorzuheben, schien mir zu aristokratisch und in allzu hohem Grade eine Anzahl von Kunstwerken ausschließend, die jene dem Begriff, d. h. der Denkfähigkeit überhaupt angehörende unterscheidende Bestimmtheit dem Naturschönen gegenüber haben. Ich würde, wenn die Kunst »erscheinende Idee« sein, wenn demzufolge jedes Kunstwerk, wie Vischer ausdrücklich hervorhebt, den Eindruck des Unendlichen hervorbringen soll, weder etwa eine niederländische trunkene Volksscene, noch einen anmuthigen Tanz für ein Kunstwerk halten können, oder ich müßte denn, bei dem Ausdruck »erscheinende Idee«, allzu sehr die eine Seite betonen, daß die Idee auch in dem Niedrigsten und Kleinsten erscheint, da sie das Alleinherrschende im Weltall ist, wobei denn aber auch das Häßlichste und Natürlichste nicht ausgeschlossen sein dürfte; denn wenn ich die Idee hineinschauen und hineindenken will, ist sie allerdings überall vorhanden. Sie ist aber in solchen Kunstwerken, wie die eben genannten, nicht gesetzt, nicht nach ihrem idealen Gehalt herausgebracht, wie etwa in der Sixtinischen Madonna, der Bach'schen Matthäus-Passion, dem Göthe'schen Faust u. s. w. Von dem Begriff aber glaube ich es zeigen zu können, daß er in jedem wirklichen Kunstwerk gesetzt ist und daß sein Dasein den wesentlichen Unterschied von dem Naturschönen bildet. Immer aber kann von der Hegel'schen und allen ihr nahe kommenden Definitionen des Schönen und der Kunst gesagt werden, daß sie, wenn

auch nicht in vollkommener Form, doch im Wesentlichen die Kunst richtig erklären, da sich aus ihnen das Specifische der Kunst deutlich erkennen läßt. Diesen Vorzug würde ich an den Versuchen, sie auf bloße Form zurückzuführen, wenigstens nur unter der Voraussetzung finden können, daß der Unterschied künstlerischer Form von anderen Formen scharf festgestellt würde. Zwar giebt auch der Herbartianismus eine nähere Erklärung der Abgrenzung, welche die künstlerische Form von derjenigen, die in der Erkenntniß des Wahren stattfindet, unterscheidet. Aber hier liegt der Kernpunkt der abweichenden Anschauung. Denn man sieht, wenn man einen Blick auf Herbart's Metaphysik wirft, die systematische Konsequenz ein, welche zu seiner Ästhetik führte. Es herrscht dieselbe starre Auffassung der Identität in der Metaphysik, wie in dem Schönheitsideal; hier, wie dort, todtes, beharrendes Sein. Der Herbartianismus sucht z. B., um dem Seienden seine starre Identität zu erhalten, die Zeit aus der Erkenntniß des Wahren zu eliminiren, sieht sich nun aber doch genöthigt, um das Bewußtsein zu erklären, ein Geschehen vor dem Bewußtsein, innerhalb des reinen Seins, anzunehmen. Diesen Widerspruch vermag er nicht wegzubringen, und schon damit bricht die Herbart'sche Metaphysik, mit ihr die Herbart'sche Ästhetik in sich zusammen. In der letzteren ferner bleibt in ähnlicher Weise die Schönheit als ein beharrendes, unveränderliches Sein über dem Wechsel des Geschehens. Davon wird noch weiter unten die Rede sein. In der Hegel'schen Weltanschauung — von anderen philosophischen Richtungen der neueren Zeit wird sich ein anderes Mal Gelegenheit finden zu reden — ist es die Idee, die sich in ihrem Kreislauf des Werdens von niedrigeren Formen zu immer höheren entwickelt, und welche Form es ist, die sie in der Kunst erreicht, will ich auf Grund der eben gegebenen Definition in dem Folgenden zu entwickeln suchen.

Ich beeile mich, auf die Tonkunst zurück zu kommen, aber ehe ich dies kann, muß ich noch einige Worte über die allgemeine Gliederung der Künste voranschicken. Die Kunst ist Durchdringung von Begriff und Anschauung; bei dieser Durchdringung kann einmal die Anschauung als das Substantielle gesetzt werden, dem der Begriff immanent ist, das andere Mal der Begriff als das Substantielle, dem die Anschauung inhärirt. Das Eine ergiebt die sinnlich darstellenden Künste, das Andere die Poesie. Daß der Begriff das Substantielle in der Poesie, wird leicht verstanden werden, wenn man sich des oben Entwickelten erinnert, daß der Geist überhaupt immateriell, also reine Form ist. Das Wort als solches haftet freilich noch an der Sinnlichkeit, aber es ist bloßes äußeres Zeichen

für ein innerlich Gedachtes. Auch ohne die Hülfsmittel von Vers und Reim, welche eine Erinnerung an die Musik sind, wird eine Darstellung in Worten, sei es eine Gedanken oder Gefühle entwickelnde, oder eine von Thatsachen berichtende, in dem Maße poetisch erscheinen, als sie das Gedachte in anschaulicher, die Erinnerung an sinnliche Wahrnehmung lebendig erweckender Weise darstellt; fehlt diese Seite, so wird sie nicht für poetisch gehalten; ist die andere Seite, das begrifflich Korrekte, in geringerem Maße vorhanden, als es auf der Stufe der Poesie möglich ist, so wird sie als eine schlechte Dichtung gelten. Über die Poesie mag diese Andeutung hier genügen; was die anderen Künste betrifft, so fragt es sich, ob alle auf die Vervollkommnung der Sinnlichkeit hinzielenden Künste hieher zu rechnen sind oder nur einige.

Die Poesie weckt zu Zeiten allen Sinnen Erinnerungsbilder, nicht bloß dem Auge und dem Ohr, dennoch pflegen wir nur diejenigen sinnlichen Künste, die sich an Auge und Ohr wenden, zur schönen Kunst zu rechnen. Nun ist freilich sogar die Ansicht ausgesprochen worden, daß auch die Kochkunst hieher gerechnet werden kann, indem sich z. B. ein Diner herstellen läßt, das die Geschmacksnerven in harmonisch kunstvoller Weise reizt und insofern eine Art von ästhetischem Ganzen bildet; es lassen sich ferner auch auf diesem Gebiet Disformitäten entdecken, welche, ohne schädlich zu sein, eine Art von ästhetischem Widerwillen erregen; aber der Begriff herrscht doch zu wenig auf den Gebieten der niederen Sinne, als daß man hier jene Durchdringung von Begriff und Anschauung finden könnte, welche das Wesen des Kunstschönen bildet. Man wird sich vielmehr jener Kant'schen Unterscheidung erinnern müssen, welche den Verstand zwar *a priori* an die Formen der reinen Anschauung, an Zeit und Raum, für gebunden erachtete, das rein Materielle aber davon absonderte. Wenn somit nur die bildenden Künste und die Musik als der Poesie koordinirt gelten können, so verlangt freilich die weitere Konsequenz, daß es der echten Poesie auch nicht geziemt, die niedere Sinnlichkeit aufzuregen, und daß Liebeslieder, Trinklieder und was sonst diesem Gebiet sich zu nähern vermöchte, sich in derselben Grenze halten müssen, wenn sie als wahrhaft künstlerisch gelten wollen.

Wie sehr Plastik und Malerei den Begriff in sich verwirklichen, und sich eben dadurch von dem Naturschönen unterscheiden, dafür mögen ein paar Beispiele genügen. Die griechischen Göttergestalten sind das in seine wesentlichen Glieder auseinander gelegte griechische Menschheitsideal, also die sinnliche Veranschaulichung einer Gedankengliederung. Der echte Porträtmaler ferner sucht den Inbe-

griff der von ihm dargestellten Persönlichkeit zu erfassen und zur sinnlichen Erscheinung zu bringen, nicht bloß den augenblicklichen, zufälligen und wechselnden Ausdruck derselben. Das erstere Beispiel ist zugleich vorzüglich geeignet, zu zeigen, daß das Kunstschöne nicht bloß in der äußern Form — abgesehen von dem Gegenstand — besteht. Der Bildhauer oder Maler findet zwar die Idee des Gottes als ein thatsächlich Gegebenes vor. Diese Idee aber war ein Erzeugniß der dichterischen Phantasie seines Volkes, und indem er sie verwirklicht, hat er ein bereits vorhandenes Erzeugniß der inneren formbildenden Thätigkeit nicht zu irgend einer beliebigen, sondern zu einer ihr entsprechenden und formverwandten räumlichen äußern Gestalt weiter zu bilden.

Ich komme nun nach langem Abwege wieder bei der Tonkunst an. Wenn ich sage, daß sie Durchdringung der Gehörs-Empfindung und des Begriffes sei, so meine ich damit nicht, daß sie Ausdruck irgend welcher andern Vorstellungen sei, ebenso wenig, daß sie gewisse abstrakte Begriffe, Liebe, Freundschaft, Treue u. dgl. darstellen solle, sondern ich setze sie als Erzeugniß eines denkenden Geistes und für den denkenden Geist — aber innerhalb der Anschauung. Jene Art von Zergliederung, welche den Ton durch Schwingungen von einer Zeitdauer erklärt, die zwischen der Grenze des 15. und des ca. 40,000. Theils einer Sekunde liegt, entfernt sich von dem Anschaulichen in das Gebiet reinen Denkens; das Hören von Schallwellen, wie sie die Natur erzeugt, in denen geräuschvoll Töne von jeder beliebigen Schwingungszahl zusammen und nach einander erklingen, ist, selbst wenn es Freude erweckt, was ja sehr oft der Fall ist, ein Verhalten der bloßen Sinnlichkeit; aber eben das, was die Tonkunst uns bietet: die rhythmisch und taktmäßig geordnete Aufeinanderfolge, die aus einfachen oder für einfach geltenden Tönen sich nach bestimmten Verhältnissen ordnenden Ton-Kombinationen sind ein Produkt eines denkenden Anschauens, wie es vollkommener gar nicht gedacht werden kann. Wir sind nichts weiter als anschauend, wenn wir uns einem Tonwerk hingeben, ohne dabei an irgend etwas Gegenständliches, das dadurch ausgedrückt werden solle, zu denken; und dennoch können wir nur, insofern wir denkende Wesen sind, die den Trieb und das Vermögen haben, die Welt der Objekte bis in ihre einfachen Elemente aufzulösen und aus ihnen wieder aufzubauen, also anschauen. Es ist auch nicht erforderlich, daß man Musiker sei, um so zu hören, daß man das Bewußtsein habe, hier sei diese Tonart, hier eine andere, hier dieser Akkord, hier ein anderer; der einfachste Mensch, der, ohne eine Note zu kennen, ohne von irgend einem Intervall gehört zu haben, nur eine

Melodie einigermaßen richtig nachsingen kann, zeigt damit, daß ihm die Fähigkeit des denkenden Anschauens angeboren ist. Die Fähigkeit, eine Melodie nachzusingen, haben nun freilich manche Vögel auch, der Vogel aber würde die Melodie nicht erfunden haben. Und da der Verstand nicht als ein unbedingt neues Vermögen in die Welt tritt, sondern der Sinnlichkeit immanent ist und sich aus ihr nur heraus arbeitet, so zeigt es sich ja auch sonst wohl in der höhern Thierwelt, daß er auf dem Sprunge ist, sichtbar zu werden. Ein solcher leiser, aber unentwickelt bleibender Übergang aus dem Thierischen der bloßen Sinnlichkeit in den ordnenden, formthätigen Verstand ist das Nachsingen der Vögel, nichts weiter. Eben darum nun aber, weil die Musik denkendes Anschauen ist, ist der in ihr geltende sinnliche Wohlklang von der nähern Beschaffenheit, daß er auf der aus einfachen Tönen sich bildenden Zusammensetzung beruht; in seinen härteren Komplikationen, bei Dissonanzen, bei den Reibungen eines polyphonen Stimmengewebes, bei manchen Klangfarben kann der musikalische Sinneseindruck sogar mitunter hinsichts des Wohlklangs durch unmusikalische Naturklänge, den süßen Gesang der Vögel, das sanfte Rauschen der Lüfte, der Gewässer, der Bäume übertroffen werden. Denn die Musik beruht in ihrem höchsten Princip allerdings auf höchstem Wohlklang, insofern nur die Zurückführung des schallenden Daseins auf seine einfachen Elemente durch das denkende Anschauen höchsten Wohlklang schafft; aber in ihrer Entwickelung scheut sie auch das Harte, das sich Widersprechende nicht, weil sie lebendige Form ist, weil ihr die Rückkehr zur Identität mehr gilt, als die träge, in sich beharrende Identität; so wird sie inhaltvoll, in ihrer höchsten Steigerung als der versöhnte Widerspruch gehaltvoll.

Nun kann aber ein instrumentales Tonstück auch noch anders gefaßt werden, nämlich als ein Symbol und zwar in zwiefacher Weise, als Malerei und als Ausdruck der Empfindung. Meister, wie Haydn und Händel, haben von der Tonmalerei so häufigen und geistreich fesselnden Gebrauch gemacht, daß man schon dadurch zur Besinnung kommen sollte, wenn man sich mit Verachtung davon abwendet. Es entspricht auch genau der Übergangsstellung, welche der Ton zwischen der raumgestaltenden bildenden Kunst und der sich vermittelst des Worts an den Gedanken direkt wendenden Poesie einnimmt, wenn er nach beiden Seiten hin Beziehungen hat, nach der sichtbaren und der innern Seelenbewegung. Was die letztere betrifft, so müßte man die gesammte Vokalmusik, an der doch die größten Meister aller Zeiten ihre besten Kräfte eingesetzt haben, für einen Unsinn erklären, wenn man die Deutungsmöglichkeit der

instrumentalen Tonkunst nach dieser Seite hin in Abrede stellen wollte. Denn es sind dieselben Harmonien, Akkordfolgen und Modulationen, dieselben Taktarten und Rhythmen, welche die Musik hier und dort benutzt; die Melodien zeigen freilich hie und da kleine Abweichungen, die größeren Formen ebenfalls, aber auch in dieser Beziehung ist es nicht etwas diametral Entgegengesetztes, sondern nur eine leise Variation, dadurch hervorgebracht, daß zu der selbstständigen Formgestaltung des instrumentalen Tonkörpers das Wort, d. h. der Gedanke, als ein mitwirkender Faktor hinzutritt. Näher betrachtet, ist der Ton außerdem auch nicht bloß als Objekt, sondern eben so sehr als Äußerung des Subjekts anzusehen und ist noch vor der Wortsprache Träger der bloßen Empfindungssprache. Jedes rein musikalische Kunstwerk ist mithin auch mit ganz gleichem Recht als Durchdringung der Empfindungssprache und des Begriffs auf der Stufe des denkenden Anschauens — welches von dem anschauenden Denken, das der Poesie eignet, zu unterscheiden ist — wie als Durchdringung aus Begriff und Gehörsempfindung zu definiren. Von den engen Beziehungen zwischen der Empfindung selber und dem Gegenständlichen, durch das dieselbe hervorgebracht, ist schon die Rede gewesen und wird noch weiter die Rede sein; hier ist nur dies festzuhalten, daß das gegenstandlose Gefühl nicht bloß der Möglichkeit, sondern der Wirklichkeit nach in jedem instrumentalen Tonstück bereits enthalten, aber natürlich durch den Formalismus musikalischer Gliederung idealisirt ist. Die alte Definition der Musik, daß sie die Kunst der Empfindung sei, ist daher ebenfalls nicht grundsätzlich falsch, sondern nur einseitig. Einseitig darum, weil auch die lyrische Poesie als Kunst der Empfindung mit demselben Recht definirt werden könnte. Diese Betrachtung ergiebt einen klaren Einblick in das Wesen beider Künste. Die lyrische Poesie spricht den Gegenstand, welcher die Empfindung hervorgebracht hat, aus, verzichtet aber dafür auf die Durchdringung des äußern Klangs mit dem Begriff, insofern sie sich mit geringerer rhythmischer Gliederung, als sie in der Musik üblich ist, behilft und die gesetzmäßige Gestaltung der Tonhöhen-Verhältnisse vollständig preisgiebt. Die Instrumentalmusik ihrerseits verzichtet auf die objektive Aussprache dessen, was in der Empfindung vorgeht, bringt aber dafür die sinnlich erscheinende Seite zu der dem denkenden Wesen angemessenen Stufe der Vollendung. Man muß daher in Wahrheit sagen: die instrumentale Tonkunst und die lyrische Poesie sind die beiden Künste, welche das Empfindungsleben zur absoluten Darstellung bringen, jene nach der subjektiven, also an der reinen Sinnlichkeit noch haftenden Seite hin, diese nach der objektiven

Seite. Wie daher die bildende Kunst bereits Darstellung des Subjekts ist, insofern sie Thiere und Menschen zur Darstellung bringt, so auch die Musik — denn Ton ist der idealisirte Empfindungslaut — aber freilich ohne den Gegenstand auszusprechen, wenn auch nicht ohne ihn wenigstens ahnen zu lassen. Die höhere Einheit aber von Musik und lyrischer Poesie ist der Gesang, der also wesentlich auf der Lyrik beruht und dem Drama nur insofern eignet, als auch dieses seinen innern Lebensnerv im Seelischen, Empfundenen hat; das vermittelnde Band für Poesie und Musik der Rhythmus, der sich auch aus diesem Gesichtspunkt als innerster Keim der Tonkunst ergiebt.

Es ist kein echter Musiker, der nicht auch ein Tonwerk in seiner Abstraktion als Tonwerk zu fassen vermag, und kein echter Künstler, dessen Blick nicht zugleich in die Gebiete der verwandten Nebenkünste hinüber reicht. Die Vertheidiger der Arabesken-Theorie sagen, man solle den Inhalt der Tonkunst in ihr selber suchen. Dagegen ist eben so wenig etwas zu sagen, als wenn ein Mathematiker behauptet, man solle den Inhalt seiner Wissenschaft in Zahlen und Raumfiguren suchen, die doch gewiß reine Formen sind. Aber auf der andern Seite — Niemand kann uns hindern, diesen Inhalt mit anderm Inhalt zu vergleichen, und das Zweite ist mindestens eben so berechtigt, als das Erste. Ich will sogar ein ganz bestimmtes und bisher unbestrittenes Analogon für das Hinzu- und Hineindenken geistiger oder sichtbarer Vorgänge in die Musik aufzeigen. Ein Drama ist geschrieben und dieses Drama soll aufgeführt werden. An den Worten des Dichters entzündet sich die Phantasie des Schauspielers, die mimische sowohl als die deklamatorische. Von der Tonhöhe und Tonstärke, von den Klangfarben, von den Rhythmen, in denen die Worte gesprochen werden sollen, von der äußern Erscheinung, welche einer darzustellenden Persönlichkeit zu geben ist, von den Gesten und dem Mienenspiel im Einzelnen enthält das Werk des Dichters in der Regel so gut wie nichts, vielleicht giebt es hie und da einen kleinen Anhalt, in zerstreuten Zwischenbemerkungen: »mit erhobener Stimme«, »mit wirrem Blick« u. ähnl. Es geschieht hier also in umgekehrter Ordnung genau dasselbe, als wenn beim Anhören eines Tonstückes eine empfängliche Phantasie räumliche Anschauungen, Vorstellungen von innern Seelenerlebnissen dafür substituirt. Das in Raum und Zeit erscheinende Sein und das innere seelische bilden eben ein untrennbares Ganzes wie für das Denken, so für die Phantasie; und wie die dem innern Seelenleben zugewandte Phantasie sich in die der äußeren Sinne kontinuirt, so schlagen diese in einander und in die innere poetische um. Dies erst ist die volle künstlerische Weise des Schauens und Empfindens, und zwar darum, weil

die Kunst Durchdringung von Begriff und Anschauung, theils anschauendes Denken, theils denkendes Anschauen ist, in ihren einseitigen Gestaltungen aber nicht volle Befriedigung findet und darum zur Totalität zurückverlangt.

So nothwendig es daher für den Musiker ist, auch in die Abstraktionen der rein musikalischen Form sich mit ganzer Hingebung zu versenken und ohne alle Nebengedanken das Schöne von dem Charakteristischen und Unschönen bis in den einzelnen Ton hinein zu unterscheiden, so darf doch keineswegs von ihm verlangt werden, daß er seine ganze Menschlichkeit auf ewige Zeiten abschwöre und, um es als Musiker zu dem höchsten denkbaren Grade formeller Vollendung zu bringen, und in dem stolzen Fürsichsein der Kunst der Töne alle Herrlichkeit der Welt zu erblicken, die verschiedenen Kräfte seines Seelenlebens formlos aus einander fallen lasse, während sie doch bestimmt sind und das Verlangen tragen, in und für einander zu sein. Bei jedem Versuch, eine Dichtung in Töne zu setzen, kann er es ja ohnedies nicht vermeiden; er wird somit auch in Instrumentalkompositionen die Ansätze, die Vorbereitungen für das Poetisch-Musikalische zu finden vermögen. Und einen Vortheil werden ihm auch diese symbolischen Deutungen unbedingt zu bringen im Stande sein; sie werden ihm bessere Kunde geben von dem ethischen Gehalt eines Tonstückes, als alle einseitig musikalischen Zergliederungen. Ein Beispiel kann hier genügen. Schwerlich wird Jemand leugnen, daß man bei Tanz-Rhythmen unwillkürlich gedrängt wird, sich die Tanz-Bewegungen innerlich vorzustellen, vielleicht auch in leiser Andeutung fast unbewußt mitzumachen. Nun vergleiche man die runden, liebenswürdig harmonischen und melodischen Formen älterer Zeit mit einer großen Anzahl der neueren, wie sie aus Offenbach's Schule hervorgegangen sind. Dort ist es eine sittsamere, hier eine freiere, oft freche Sinnlichkeit, die in den keckeren, prickelnden, pikant reizenden, dabei aber nie in das Leidenschaftliche übergehenden Intervallen, Fortschreitungen und Harmonien ihren unverkennbaren Ausdruck findet. Die aus der Tonphantasie in die räumlich anschauende und seelisch empfindende überschlagende geistige Kraft trifft hier mit einem Schlage sicherer das Richtige, als die musikalisch theoretisirende Berechnung es vermag. Es ist nur scheinbar wissenschaftlich korrekt, die Berechtigung eines solchen Umschlags zu leugnen. Da, wie oben bemerkt wurde, auf Gleichheit der Form die Berechtigung eines Vergleichs zwischen verschiedenen künstlerischen Stoffwelten, der malerischen, der musikalischen, der poetischen beruht, so wäre es das wissenschaftlichere Verfahren, diese Gleichheit aufzusuchen. Dabei würde sich aller-

dings finden, daß sie nicht eine unbedingte ist, und eben dies wird den letzten Abschnitt unserer Betrachtungen bilden.

Kunst ist also Form, aber diejenige Form, welche den Begriff und die Anschauung zu vereinigen strebt, denkendes Anschauen — in den bildenden Künsten und der Musik —, anschauendes Denken, in der Poesie, Zusammenfassung dieser beiden Seiten im Drama, im Gesang, im Oratorium und im musikalischen Drama. Wir haben zu untersuchen, wie weit der Begriff der Form auf diesem Gebiet zu seiner Verwirklichung gelangen kann, um den wahren Begriff der künstlerischen Form und der Kunst selber zu gewinnen. Da alles Bewußtsein entweder empirisches oder praktisches oder spekulativ-philosophisches ist, die Kunst aber insofern in das Gebiet des Praktischen gehört, als sie gleich anderen praktischen Thätigkeiten Verwirklichung des Möglichen ist (weder bloß empirisches Aufnehmen des Gegebenen noch Erkenntniß des Nothwendigen), so haben wir diese Gebiete als Gegenstand des Vergleichens, die sich an die drei Kategorien der Modalität anschließen: das Wirkliche, Mögliche und Nothwendige.

Um auch noch darauf einen flüchtigen Blick zu werfen: Das Gesammtleben des Menschen verläuft, wenn auch, wie wir sahen, wegen der Immaterialität der Seele durchweg auf Formfragmenten beruhend, im hohen Grad formlos. Es ist belehrend, sich dies zum Bewußtsein zu bringen, weil es uns am deutlichsten zeigt, einen wie hohen Werth alle diejenigen Thätigkeiten haben, die es mit der Form ernst nehmen. Außer der täglichen Unterbrechung und Zerstreuung, welche der Schlaf in das wache Leben des Geistes bringt, wie kreuzen und drängen sich in den wachen Stunden die verschiedenartigsten Anregungen, Thätigkeiten, Einfälle, ein wunderliches Chaos von Anschauungs-, Gedanken-, Empfindungs- und Begehrungs-Fragmenten. Als vereinzelte Oasen treten darin diejenigen Zeitstrecken hervor, in denen ein ununterbrochen zusammenhängendes Ganzes oder vielmehr in den meisten Fällen auch nur ein einigermaßen zusammenhängendes Fragment den Geist beherrscht: sei es als Studium, sei es als zweckvolle Thätigkeit, als Kunstgenuß oder in ähnlicher Art. Diese Fragmente werden dann im Lauf des Lebens allmählich mühsam, mit großer Anstrengung zusammengefügt, indem jeder nächste Tag die Erinnerung an die Errungenschaften des und der vorigen wieder zurückruft — und doch, wem gelingt es am Abend des Lebens zu dem Bewußtsein zu gelangen, daß er einen vollen Abschluß erreicht habe? Die Kunstwerke treten, wenn sie bedeutungsvoll und zugleich so konzentrirt sind, daß sie ununterbrochen erfaßt werden können, als die gesegnetsten Oasen hervor. Denn selbst eine kürzere wissenschaftliche

Abhandlung, die in sich fertig und abgerundet ist, kann ihnen darin nicht gleich kommen, weil in der Wissenschaft Eines mit dem Andern und jedes Einzelne mit dem Ganzen untrennbar zusammenhängt. Die Wissenschaft, wenn sie echt ist, darf auch nicht einmal den Schein solcher Abgeschlossenheit hervorbringen, das echte Kunstwerk aber darf ihn hervorbringen und bringt ihn hervor. Am vortheilhaftesten sind nun nach dieser Seite hin die raumgestaltenden Künste oder, besser gesagt, Kunstwerke gestellt, weil sie gewissermaßen in einem Augenblick erfaßt werden können. Ein solcher Augenblick ist im höchsten Maße inhalts- oder gehaltvoll, wenn in dem Beschauer die intuitive Kraft lebendig ist, welche den idealen Gehalt in einem Moment erfaßt; aber auch hier wird durch längeres und nach längeren Zwischenräumen wiederholtes Anschauen, durch vergleichendes Betrachten, das in der Kunstkritik nur von den schwächer organisirten, für die Erhebung zur Idee nicht veranlagten Naturen gemieden wird, der Einblick in die Schönheit des Ganzen vertieft und erweitert werden; der erste Anblick wird selbst im günstigsten Falle nur das abstrakte Ganze zum Bewußtsein des Schauenden bringen, nicht das konkrete, in seinen Einzelheiten angeschaute, auch der Erinnerung lebendig gegenwärtige. Anders verhält es sich in der Musik und Poesie. Diese Künste breiten sich in der Zeit aus; sie gewähren dem Geist die Freude und den Triumph, eine längere Zeit hindurch zu dem Verweilen bei einem zusammenhangsvollen, auf sich selber beruhenden Ganzen zu gelangen, verlangen dafür aber auch Aufmerksamkeit und Spannung. Für Naturen, welche nicht im Stande sind, eine Zeit lang auf die äußern Zerstreuungen zu verzichten, sind diese Künste eigentlich nicht geschaffen, wenn auch vereinzelte Strahlen davon in ihre Seelen leuchten mögen. Andererseits aber darf auch dem endlichen Geist, der leider, wie schon Aristoteles klagte, in der auf das Höchste gerichteten Energie ermüdet und der Abspannung bedarf, nicht allzu viel zugemuthet werden. Verlangt der allzu reiche Gehalt weite Ausdehnung, so ist nichts darüber zu sagen; ganz vom Übel ist aber die in unserer so lesehungrigen Zeit oft zu Tage tretende Gehaltlosigkeit, die sich in bändereichen Romanen breit macht, um so übler, wenn sie in den politischen Zeitungen als Feuilleton-Roman erscheint. Es giebt nichts der Kunst Widerstrebenderes, als ein Kunstwerk an hundertundachtzig auf einander folgenden Tagen tropfenweise einzunehmen. Was der Kunst ihren hohen Werth giebt, die Einheit und Abgeschlossenheit ihrer Schöpfungen, das verlangt auch von Seite des Empfangenden Einheit und Abgeschlossenheit. Auch in den Theatern und Konzertsälen sollten die Pausen nie so lang sein, daß sie zu eben so

lebhaften, als nichtssagenden Unterhaltungen, zu Sättigung mit Speise und Trank, zu Promenaden u. s. w. Veranlassung bieten, oder es müßten denn verschiedene Kunstwerke auf einander folgen. Nun sind aber bedeutende dramatische und musikalische Kunstwerke auch nicht von der leichten Art, daß sie durch einmaliges Hören ganz erfaßt werden könnten, namentlich die musikalischen, die sich an eine besondere, doch nur sporadisch in vollem Maße vorhandene Fähigkeit des Geistes wenden; es wird hier also auch in der Regel, wie bei den bildenden Künsten, einer häufigeren Rückkehr zu ihnen bedürfen, um sich ganz mit ihrem Gehalt zu erfüllen. Wir langen also wieder bei derjenigen Arbeit des Geistes an, welche sich des Vollkommenen trotz des wüsten Vielerlei täglicher Zerstreuungen und Beschäftigungen durch mühsames, anstrengendes Erinnern, Wiederanknüpfen, Weiterfortbilden zu bemächtigen sucht. Am höchsten sind hier nun wieder die Thätigkeiten derjenigen zu stellen, welche, sei es in der Wissenschaft oder in der Praxis oder in der Kunst, große Ziele mit einer Energie, die sich nicht irren und ablenken läßt, unablässig verfolgen. Hier siegt die Einheit eines Gedankens, also die formgestaltende Kraft über das zerstreuende Walten der blinden Naturkräfte.

Nur des Zusammenhangs wegen muß ich, indem ich auf die höchsten Formthätigkeiten des Geistes näher eingehe, auch des empirischen Wissens gedenken, dessen eingehendere Betrachtung mich viel zu weit von dem Gegenstand dieser Abhandlung abführen würde. Zu unterscheiden ist das strenge, ausschließliche empirische Wissen, das nur bei dem thatsächlich Gegebenen stehen bleibt, von der daran sich in der Regel mehr oder weniger anschließenden freieren Auffassungsweise, welche zu deuten, zu erklären, zu begründen bemüht ist. Die letztere Richtung entspricht den höchsten Zielen der Menschheit besser; die erstere ist in vielen Fällen das wissenschaftlich Vorzuziehende; denn es ist gut, genau die Grenze zwischen dem thatsächlich Gegebenen und dem hinein Gedeuteten zu kennen. Bei dem strengen empirischen Wissen ist nun die Form von geringerer Bedeutung; denn die Erfahrung ist eine begrenzte in Bezug auf Zeit und Raum, sie läßt viele Lücken übrig, sie hat es in hohem Maße mit dem bloß Zufälligen zu thun. Das empirische Wissen muß auf den einheitlichen Zusammenhang verzichten, wenn die Erfahrung ihn nicht freiwillig gewährt. Strengsten Zusammenhang verwirklicht außerdem nur die Kategorie des Nothwendigen, sie aber gehört dem reinen Denken, nicht dem Erfahrungswissen an. Die bloße Messung der Winkel eines Dreiecks würde uns nie davon überzeugen können, daß ihre Summe nothwendig gleich zwei rechten ist; nur das mathematische Denken überzeugt uns. Die Möglichkeit

der Heilung von Krankheiten, die bis jetzt noch nie geheilt sind, wird man nicht ganz aufgeben, wenn nicht die Unmöglichkeit ihrer Heilung bewiesen ist, was aber nur der Begriff vermag; selbst die Erscheinung des Todes würde aus bloßer Erfahrung wissenschaftlich nur den Anspruch auf Wahrscheinlichkeit erheben können. In dem Sinne also, in welchem nach allem Bisherigen Form zu verstehen ist, in dem Sinne eines vollkommen zusammenhängenden Ganzen, wird der strenge Empirismus sogar auf Formvollendung zu verzichten für seine Ehre halten müssen; ihm besteht die Form in der präcisen Fassung des thatsächlich und wissenschaftlich Feststehenden, nächstdem in der Erkenntniß dessen, was wir nicht wissen, aber noch zu wissen streben müssen. Er erweitert sich durch Hypothesen und vor Allem durch das Experiment, von dem man sagen kann, daß es gewissermaßen eine Übergangsstufe von der Erkenntniß des Wirklichen zu der des Möglichen bildet. Denn indem es neue, nicht von der Natur selber gegebene Kombinationen des Wirklichen hervorbringt, ist es bereits praktische Thätigkeit und schafft einerseits dem praktischen Geist, andererseits dem Wissen des Wirklichen neue Erweiterungen.

Der praktische Geist — schon in der Thierwelt — benutzt die daseiende Welt zu seinen Zwecken, er sucht sie zu seinen Gunsten zu verwenden, sei es vertilgend oder umgestaltend oder sich in ihr bewegend. Die hier herrschende Kategorie ist die des Guten in dem ursprünglichen Sinn des für die Existenz eines bewußten Wesens Zweckmäßigen. Das Gute und das Schlechte sind aber Unterkategorien, ihr Gattungsbegriff ist der des Möglichen. Das Mögliche ist dasjenige, was sein und nicht sein kann; der Inbegriff der Möglichkeiten scheidet sich für das Bewußtsein in solche, die sein sollen und nicht sein sollen. Das Gute ist dasjenige, was sein soll, aber auch nicht sein kann, das Schlechte dasjenige, was nicht sein soll, aber sein kann. Es ist der Widerspruch des Guten, daß es auch nicht sein kann, und des Schlechten, daß es sein kann. Wäre es anders, dann wäre das Gute gleich dem Nothwendigen und das Schlechte gleich dem Unmöglichen. Aber es ist leicht zu sehen, daß wir dann weder von dem Guten noch von dem Schlechten reden würden; nur darum nennen wir es gut oder schlecht, weil jenes vergehen, dieses entstehen kann. Nur darum erstreben wir das Erstere und hassen das Letztere. Wollte man aber die Sache umkehren und das Gute mit dem Unmöglichen, das Schlechte mit dem Nothwendigen indentificiren, wozu überspannter Idealismus oder hypochondrischer Pessimismus wohl auch geneigt sein möchte, so wäre das der Verrücktheit gleich zu achten; denn es ist absurd, das nicht

sein Könnende für das sein Sollende und das nicht nicht sein Könnende für das nicht sein Sollende zu halten. Dagegen bilden die Begriffe des Guten und Schlechten auch in ihrer natürlichen Deutung ein Problem für das Denken; denn es fragt sich, mit welchem Recht man von gewissen Möglichkeiten sagt, sie sollten nicht sein; und insofern auf diesen Begriffen und ihrer Festhaltung die gesammte menschliche Bildung beruht — Alles, was wir für edel und erstrebungswerth halten — kann es den Anschein gewinnen, als ob das an keine Fesseln sich bindende kritische Denken in der That eine Gefahr für die heiligsten Güter der Menschheit mit sich brächte. Ich deute das Vorhandensein eines solchen Problems an, weil es auch in der Ästhetik auftritt, verzichte aber darauf, in diesem Zusammenhang auf die Lösung desselben für andre Gebiete näher einzugehen. Nur über die allgemeine Methode der Lösung wird eine erläuternde Vorbemerkung nicht zu vermeiden sein.

Daß das Gute und Schlechte in ihrer Beziehung auf die gegenständliche Welt veränderliche Größen sind, erweist die tägliche Erfahrung. Nicht Jeder hält dasselbe für gut oder schlecht, der Einzelne selber wechselt in seinem Urtheil darüber. Der Eine liebt mehr die Wärme, der Andere mehr die Kälte, und heute sehnen wir uns nach Erwärmung, morgen nach Abkühlung. Es ist auch, um bei dem Beispiel zu bleiben, eine unrichtige Annahme, daß eine stets gleich bleibende Temperatur — etwa 15 Grad Reaumur — das Erwünschte, also für diese Seite des gegenständlichen Daseins das Gute sein würde; denn das ewige Einerlei erstrebt auch Niemand. Weder die beharrende Identität, noch der Widerspruch, sondern der sich aufhebende und stets wieder neu erzeugende Widerspruch ist das Gute, das insofern das Schlechte als seine Momente in sich enthält, nur aber um in dieser Bewegung sich stets von Neuem wieder hervor zu bringen. Wie dieser Kreislauf sich in kleineren abgegrenzten Sphären, in Bezug auf Ernährung, Temperatur u. s. w. unablässig wiederholt, so auch in den weiteren, im Universum selber, und so kann auch in diesem das Gute als ein objektiv vorhandenes anerkannt werden, wofern es eine absolute Lösung aller Daseins-Widersprüche giebt, welche aber, einmal erreicht, nun nicht ruhig und todt beharren, sondern sich von Neuem an der Welt des Widerspruchs bewähren müßte; denn eben schon dies Beharren wäre ein aufzulösender Widerspruch. Die hervortretenden Knotenpunkte in diesem Proceß sind da, wo ein Widerspruch aufgelöst wird, sie sind um so bedeutungsvoller, je härter der Widerspruch war und auf einen je umfassenderen Abschnitt des gegenständlichen Daseins er sich bezog. Der Widerspruch ist um so härter, je mehr eine bloß

einseitige Möglichkeit des Daseins, z. B. ein sehr hoher Grad von Wärme oder Kälte, zur Verwirklichung gelangt war; die erreichte Identität um so voller, je mehr sie als Totalität von Gegensätzen erscheint. Aber auch die Einseitigkeiten haben im Ganzen des Weltdaseins ihren besondern Werth, und so ist das Gute Bewegung, aber nicht bloße Bewegung von einer Einseitigkeit zu einer andern, sondern Entwickelung, Entwickelung aus dem Einfachen in die Gegensätzlichkeit und Aufhebung dieser Gegensätzlichkeit zur Totalität, welche natürlich aber auch wieder aufgehoben werden muß, theils um sich stets von Neuem zu erzeugen, theils weil sie selber ein Einseitiges — wenn auch ein höher geartetes Einseitiges — ihren einzelnen Momenten gegenüber ist.

Ich muß nun ununtersucht lassen, aus welchen vorangehenden Elementen des Daseins die ersten Spuren desjenigen Schönheitsgefühls, das in der Kunst zu seiner höchsten Entwickelung gelangt, hervorgehen. Vielleicht könnte man dieselben in dem Moment finden, wo in dem Kindes-, ja auch in dem thierischen Leben das Sehen oder Hören als solches und nicht bloß der Ernährung oder anderer den niedern Sinnen angehöriger Zwecke wegen erstrebt wird. Denn immer würde damit das Sehen oder Hören als Selbstzweck, nicht als bloßes Mittel des animalischen Lebensprocesses gesetzt sein. Allerdings aber würde hiemit die erste empirische Stufe noch nicht überschritten sein; das Thier, das Kind hat ein Interesse daran, sei es die Welt, die es umgiebt, näher kennen zu lernen, sei es die müßigen Augenblicke seines Daseins irgendwie gegenständlich auszufüllen. Es will etwas zu thun haben, aus der leeren Identität sich befreien, sich einen Gegenstand, ein Hinderniß schaffen, das es zu überwinden hat, um zu einer konkreteren Identität zu gelangen. Bevor das Sehen und Hören nicht um seiner selbst willen geliebt wird, kann ja auch von einer Unterscheidung zwischen Schönerem und weniger Schönem kaum die Rede sein, und insofern ist der Anfang von der Stufe des bloßen Erfahrens aus als der richtige anzuerkennen. Aber hier werden sich nun bald die Unterschiede einfinden. Wo nichts oder wenig zu sehen ist, ist keine Beschäftigung da — die bloße Identität, die Langeweile. Wo zu viel zu sehen ist, eine zu heftig wirbelnde Bewegung, ist Beunruhigung, Angst, Entsetzen die Folge. Gewisse mittlere Zustände erfreuen vorzugsweise — sie gelten als das Schöne. Anna im »Hans Heiling«, wenn sie das Zauberbuch aufschlägt, erfreut sich zuerst des anmuthigen Spiels; aber das Spiel wird wilder und wilder, und sie bricht vor Entsetzen zusammen. Aber nun soll es auch nicht immer auf dieselbe Weise bleiben; die anmuthige Bewegung soll bald etwas ruhiger, bald etwas

lebhafter werden, sie soll in sich selbst einen Wechsel haben, um zu interessiren. Wir sehen, wie das Schöne, als Totalität gefaßt, wieder in seine einseitigen, weniger schönen Momente übergeht, um noch schöner zu werden. Bei reiferem Alter wächst die Kraft des Bewußtseins, stärkere Gegensätze zu ertragen, und wir sehen so, wie das Schöne immer mehr Unschönes in sich aufzunehmen die Kraft gewinnt. So verläuft das Leben der zweiten Stufe, auf welcher vom Standpunkt des für schön Geltenden innerhalb des empirisch Gegebenen eine Auswahl getroffen wird. Daran erst schließt sich die dritte Stufe, die Stufe der eigentlichen Kunst, wo das für schön Geltende in der wirklichen Welt nicht mehr gefunden, sondern hervorgebracht wird. Wegen dieses Hervorbringens mußte ich die Kunst dem Gebiete des praktischen Geistes zuordnen, aber doch auf eine besondere Weise, die freilich auch wieder für die verschiedenen Künste sich in sich differenzirt. Diese besondere Weise ist darum von Wichtigkeit, weil sie dazu Veranlassung gegeben hat, die Kunst aus dem Gebiet des praktischen Geistes auszuscheiden und sei es dem des theoretischen oder dem des absoluten Geistes zuzuordnen, wogegen mir der Umstand zu sprechen scheint, daß es sich auch in ihr um Verwirklichung des Möglichen handelt. Dagegen dürfte es richtig sein anzunehmen, daß die Kunst ein Übergangsgebiet aus dem praktischen Leben in das des kontemplativen Geistes ist, der als Philosophie seine volle Verwirklichung findet, ähnlich, wie das Experiment eine Übergangsstufe zwischen dem empirischen und dem praktischen Bewußtsein war.

Ich nehme ein paar Beispiele aus dem praktischen Leben, um in Erinnerung zu bringen, wie sich hier Möglichkeiten verwirklichen. Der Landwirth sucht möglichst reiche und qualitativ gute Erträge dem Boden abzugewinnen. Er verbessert den Boden durch chemische Mittel, durch weises Maßhalten, durch kluge Benutzung jeder Eigenthümlichkeit des Bodens, er sorgt für guten Samen, für sorgsame Bebauung, für tüchtige menschliche und thierische Kräfte, er baut Straßen, Kanäle, trocknet Sümpfe aus und ähnliches. In allen diesen Thätigkeiten ist volle Verwirklichung in die Natur hinein, so weit die Wirklichkeit eben für den Blick und den Arm eines Einzelnen reicht. Man kann sich das Bild noch weiter ausmalen, wenn man statt des Landwirths einen Staatsmann sich vorstellt, der die Landwirthschaft eines großen Staates in der angedeuteten Weise in die Höhe zu bringen sich bemüht. In solchen Thätigkeiten erkennt man den praktischen Geist in seiner ganzen Macht. Auch auf diesem Gebiet lassen sich freilich Vorbilder entdecken, ähnlich, wie man Kunstwerke auch mitunter als Vorbilder faßt, nicht ganz mit Un-

recht, aber eben so wenig mit vollem Recht. Man führt, wenn man nicht Großes schaffen kann, Musterwirthschaften ein, eine ähnliche Resignation auf die ganze Verwirklichung des Guten und Schönen, wie sie später in der Kunst auftritt, aber doch nur ähnlich; denn es ist nur eine quantitative und vorläufige Resignation, nicht eine qualitative und entscheidend gültige. — Ich füge noch eine andere, höhere Thätigkeit des praktischen Geistes hinzu. Ein Staatsmann, ein Lehrer oder Geistlicher ist bemüht, das sittliche Leben des Volks durch Erziehung, Reden, Bücher, Vorbilder u. s. w. zu läutern. Auch hier handelt es sich um die volle Verwirklichung, die sich aber, wenn es bei Vorbildern oder bei der Abfassung von sittlich bildenden literarischen Produkten sein Bewenden hat, ebenfalls zu einer gewissen Resignation entschließt, im letzteren Fall bereits zu einer Art von poetischer, also künstlerischer Produktion sich gestalten kann. In den Künsten nun geht diese Resignation erheblich weiter, aber in den verschiedenen Künsten verschieden.

Am meisten ragt die Architektur in das praktische Leben hinein. Denn die meisten Gebäude werden aus rein praktischen Gründen aufgeführt, und dennoch gehören auch sie mitunter zur Kunst. Unbedingter Selbstzweck sind sie nur in den allerseltensten Fällen. Kaum sind Tempel, Theater, Musikhallen, Museen hieher zu rechnen. Wir entsinnen uns aber, daß erst von dem Moment an, wo Sehen und Hören als Selbstzweck in dem Leben des Bewußtseins auftraten, die erste Regung des Kunstsinnes gefunden werden konnte. Architektur gehört also meistens nur insofern zur Kunst, als neben dem praktischen Zweck zugleich noch eine kleine Befriedigung des Schönheitsgefühls begehrt wird. Die Architektur scheint insofern jene formalistische Kunstauffassung, die nur die räumliche Form in das Auge faßt und den Gegenstand als einer ganz andern Seite der Lebensinteressen angehörend vollständig davon abtrennt, besonders zu begünstigen; es würde dabei nur vergessen werden, daß in einem vollkommenen architektonischen Kunstwerk auch die besondere praktische Bestimmung des Gebäudes sich soviel als möglich in der räumlichen Erscheinung zu erkennen geben muß, indem eine Kirche z. B. nicht einem Theater, ein Theater nicht einem Museum gleichen soll, u. s. f. und daß erst in dieser Übereinstimmung die wahre konkrete Schönheit liegt. Wenn es trotzdem auch in der Architektur nicht zu einem vollständig kongruenten Verhältniß zwischen dem so bestimmten Innern und der äußern Erscheinung kommt, so ist dies der Mangel aller künstlerischen Form, was zu erweisen eben in diesem Augenblick von mir vorbereitet wird.

Die Skulptur und Malerei sondern sich bereits von dem vollen

praktischen Leben in der erheblichsten Weise ab. Zwar treten auch hier noch praktische Gesichtspunkte als mitbestimmend hervor — in der Skulptur in höherm Maße, als in der Malerei —, insofern die Religion die sinnliche Darstellung von Göttern, der Held diejenige von Feldherren und Kriegern verlangt, die Familie ferner die ihr angehörigen Glieder in Bildern sich dauernd zu erhalten strebt; aber wo auch nur ein Privatmann zum Schmuck seines Hauses Statuetten, Büsten oder Bilder begehrt, ist es doch der Schönheitsschmuck, den er erstrebt. Man verzichtet darauf, die Natur, die Thiere, die Menschen selber schöner zu machen; man stellt ihre Schönheitsideale in Abbildungen dar. Aber weder der Verzicht, noch das Schönheitsideal hat unbedingte Gültigkeit. Denn die bildenden Künste haben einerseits doch eine größere Macht über die Wirklichkeit, als sie selbst sich zutrauen mochten. Die Schöpfungen der Skulptur und Malerei verschönern in der That die Menschheit, indem sie als ein Vorbild für Haltung, Wuchs, Bewegung, Ausdruck ihre stille Wirksamkeit entfalten. Auch das Äußere des Menschen ist nicht ein unbedingt durch die Natur Gegebenes, Unabänderliches; der durch das bessere Wissen erwachende Wille gestaltet es langsam um. Die Kunst, wenn sie da ist, wirkt auf die Menschen, wie der Aristotelische Gott als erster Beweger auf die Welt; er selbst bewegt nicht aktiv, sondern die Welt bewegt sich, indem sie nach ihm als dem Besten strebt. Aber andererseits bleiben die Künste auch nicht auf dem Standpunkt stehen, bloße Vorbilder zu sein. Dies ist zunächst Thatsache; denn gewiß wird Niemand daran denken, niederländische Trunkenheits-Scenen ausgelassenster Art und ähnliches als unbedingt geltende Vorbilder für die Menschheit hinzustellen; auch die »Wahlverwandtschaften« von Göthe, eines der vollendetsten Kunstwerke aller Zeiten, wird man nicht als sittliches Vorbild hinstellen können, oder es müßte denn negativ, als Warnungstafel, sein. Die bloße Thatsache kann uns aber nicht genügen, denn sie könnte ja eine Verirrung der Kunst sein. Es kann sich nur darum handeln, ob in dem Begriff der Kunst selber eine Nöthigung dazu liegt — und in diesem Fall wäre es subjektive Zaghaftigkeit, wenn der Künstler an irgend einer bestimmten Stelle Halt machen und etwa den Betteljungen, den Lumpensammler, die leichtfertige Dirne, den elenden Kranken u. s. w. als unwürdige Gegenstände aus der Kunst verbannen wollte. Beginnen wir mit dem höchsten Objekt der bildenden Künste, der menschlichen Schönheit. Soll sie als Mann oder als Weib dargestellt werden? als Kind, als erste aufkeimende Jugend, als reife Mitte des Lebens oder als Greisenalter? Man sieht, wie die Scheidung, die Individualisirung die Macht über die Idee

behält, welche, wenn man sie mit aller Gewalt erzwingen wollte, nur als hermaphroditische Gestalt erscheinen könnte. Die Idee als solche ist allerdings geschlechtslos, aber in ihrer sinnlichen Erscheinung und auch in ihrer vollkommensten sinnlichen Erscheinung — nämlich als Ideal — geht sie in die Individualität über. Hier ist nun zu erkennen, wie das Gute und das Schöne, welches letztere nach meiner früheren Auseinandersetzung das der Empfindung geltende Gute ist, nur die äußersten Spitzen des Möglichen sind und in dieses, dessen Krone sie bilden sollten, nun wieder zurückgehen, es in seiner ganzen Breite und Vielgestaltigkeit in sich aufnehmen, doch aber wieder es verklärend, indem sie jeden Gegenstand, welcher es auch sei, in seiner begrifflichen Vollkommenheit zu erfassen und zur Anschauung zu bringen suchen. So hat denn die bildende Kunst die ganze Möglichkeit des sichtbaren Daseins zu ihrem Gegenstande, in der eigenen Weise aber, daß sie Alles, was sie erfaßt, in der ihm eigenthümlichen Bestimmtheit zu erfassen, und von den zufälligen Trübungen, denen es durch die vielfachen Beziehungen der Lebens-Wirklichkeit ausgesetzt ist, zu reinigen strebt. Die Porträtmalerei mag uns wieder ein Beispiel geben. Läßt Jemand ein Bild von sich entwerfen, so wird der Maler das Gesammtbild der Persönlichkeit zu treffen suchen. Nun kann er sich aber auch in verschiedenen Situationen abbilden lassen, schreibend, lesend, reitend, stehend, sitzend, auf etwas sehend u. s. w. Jede dieser Situationen ist eine bestimmte Individualisirung, und jede von ihnen wird der Maler wieder zu idealisiren, d. h. innerhalb ihrer Grenzen als Totalität zu erfassen suchen. In diesem gesammten Umfassen des Möglichen nach der Seite der Raumanschauung, innerhalb dessen aber stets das Idealisiren das herrschende Moment ist, liegt das Wesen der bildenden Künste, vornehmlich der Malerei. So schwebt diese Kunst über dem gesammten wirklichen Dasein, über dem gesammten, aber sie schwebt zugleich darüber, wenn sie echt ist. Auch Vorbild kann sie mitunter sein, aber doch nur zufällig. Insofern sie dieses ist, gehört sie auch noch dem praktischen Leben an; insofern sie es nicht ist und zugleich auch nicht Wiederholung des Empirischen, sondern Veränderung desselben, μίμησις ἐς βέλτιον, ragt sie in das kontemplative hinein. (Ganz anders faßt freilich der Herbartianismus die eben angedeutete Individualisirung auf. Ihm ist die Schönheit reine Form, daher zwar eines Stoffs bedürftig, aber gegen dessen Unterschiede gleichgültig; sie zeigt sich am Mann, wie am Weibe, an jedem Lebensalter, am Bettler wie am Fürsten, am Kranken wie am Gesunden u. s. f., wenn nur der rechte Künstler darüber kommt. Jede innere Beziehung zwischen Stoff und künstlerischer Darstellung geht auf diese Weise verloren).

Die Schöpfungen der Musik verhalten sich nicht, wie diejenigen der Skulptur und der Malerei, als Bilder zu Lebendigem und Wirklichem, sondern der gespielte oder gesungene Ton haben genau dieselbe Wirklichkeit, wie irgend ein von der Natur hervorgebrachter. Weit eher würde ein Tonstück einer Musterwirthschaft zu vergleichen sein; aber auch dies paßt nicht, denn Niemand denkt daran, die Natur selbst musikalisch zu gestalten. Zwar mag häufige gute Übung im Singen den Stimmklang und die Sprache auch für das gewöhnliche Leben bessern, die intime Beschäftigung mit der Musik die Sitten mildern und gefällig abschleifen; aber auch da, wo dies vorkommt, ist es ein mehr zufälliger Übergang der Tonkunst in das praktische Dasein. Am ehesten vielleicht noch würde der Vergleich mit einem architektonischen Kunstwerke passen, das ohne allen äußern Zweck nur der architektonischen Schönheit wegen aufgeführt wäre; aber die Kluft zwischen der Musik und der nicht musikalisch geordneten Schallwelt ist sehr viel größer, als sie auf architektonischem Gebiet jemals sein könnte. Um die Vergleichung mit der Skulptur und Malerei besser aufrecht zu erhalten, könnte man vielleicht meinen, das eigentlich musikalische Kunstwerk sei die geschriebene Partitur und diese verhalte sich zu dem aufgeführten Tonstücke, wie das Bild der Malerei zur Wirklichkeit. Aber auch dies ist nicht richtig; denn wenn auch jedes bedeutende Tonstück über seine Aufführung mehr oder weniger wie die Idee über ihre wirkliche Escheinung emporragt, so ist doch eine musikalische Aufführung etwas durchaus qualitativ Anderes, als die im empirischen Dasein vorkommende Erscheinung des Schalls, und die von dem Musikverständigen gelesene Partitur nicht der Statue oder dem Bilde, sondern dem innern Phantasiebilde des Bildhauers oder Malers vergleichbar. Das wirkliche musikalische Kunstwerk ist das zur Aufführung gebrachte; es hat nicht ein bleibendes Dasein, wie das des Malers oder Bildhauers, sondern immer nur ein zeitlich vorübergehendes, in dem Zeitraum, in dem es zur Aufführung gebracht wird. Die Musik ist also ganze und zugleich ideale Wirklichkeit und sie hat diesen Vorzug vor den im Raum darstellenden Künsten voraus, wofern man nicht die uns so gut wie verloren gegangene, von den Hellenen sorgsam gepflegte pantomimische Darstellung ihr nebenordnen wollte; von dieser Kunst ist indeß anzunehmen, daß die natürliche Realität der menschlichen Erscheinung sich kaum so vollkommen überwinden lassen dürfte, als dies in der Musik möglich ist. Die Musik gehört also, indem sie Möglichkeiten, die nicht da waren, zur Verwirklichung bringt und zwar zu voller Verwirklichung, gewiß dem Gebiet des praktischen Geistes an; insofern sie aber

durchaus kein Streben hat, die Welt selber nach ihrem Vorbild umzugestalten, sondern sich rein auf sich beschränkt, fällt sie in das Gebiet des kontemplativen Geistes. Ähnlich, wie in den bildenden Künsten, ist auch hier die Idee genöthigt, sich zu individualisiren. Wie die sichtbare Schönheit entweder männlich oder weiblich, so ist jedes Tonstück im geraden oder ungeraden Takt geschrieben; der Gegensatz von Dur und Moll ist dem rhythmischen nicht ganz parallel, aber ebenfalls von Bedeutuug, als widerspruchsfreie und mit dem Widerspruch noch behaftete Identität, welche in der musikalischen Sprache bekanntlich Konsonanz heißt. Auch in der Musik haben, wie in den bildenden Künsten, alle Möglichkeiten das Recht aufzutreten; idealisirt sind sie in sich selbst, so lange sie musikalische Möglichkeiten sind, deren Widerspruch aus der Konsonanz hervorgeht und in sie zurückführt.

Die Poesie ragt gewissermaßen mehr in das wirkliche Leben hinein, als irgend eine andere Kunst. Schon von der bloßen Sprache der Dichter fließt viel in dasselbe hinüber. Ausdrücke werden alltäglich, die ursprünglich der dichterischen Phantasie entsprossen waren. Aber es ist das nicht die eigentliche Absicht der Poesie, sondern es geschieht von selbst. Vorbilder schafft sie häufig, aber doch ebenfalls selten mit Absicht; denn ihre Aufgabe ist es, das ganze innere und äußere Leben des Geistes zur Darstellung zu bringen. Sieht man allein darauf, daß die Poesie so sehr viel mehr in das Leben eindringt, als die Musik, so kann die letztere Kunst noch idealistischer erscheinen. Aber man übersehe nicht, daß das an der Sprache aufblühende Dasein der Seele schon an sich selber das wunderbarste Kunstwerk ist, das der menschliche Geist hervorgebracht, daß die Sprache kein von der Natur gegebenes Material ist, wie die dem Auge sichtbare räumliche Gestalt, wie der dem Ohre vernehmbare Schall; Naturmaterial sind nur die Sinneswahrnehmungen selber, die Empfindungseindrücke, die Willensströmungen und das ihnen immanente, unentwickelte Denken, wie es auch das Thier in verschiedenen Abstufungen besitzt. Daß dieses Leben sich nun zur Sprache entwickelt, ist selber bereits die höchste innere Gliederung, welche denkbar ist, und diese Gliederung eben die Hauptbestimmung des Menschen; die Poesie ist also nicht realistischer, als die Musik; denn das Element, in das sie zurückfließt, hat selber in sich den höchsten idealistischen Ursprung. Nur nach einer Richtung hin behauptet die Musik sich auf einer höheren Stufe des Idealismus, durch die ihr eigene Formenstrenge, die es ihr verbietet, sich allzu weit in die zufällige, äußere und niedere Realität des Daseins einzulassen.

Wenn wir in dem Empirismus das Wissen des Wirklichen erlangen und jene Stufe des Empirismus, die sich durch das Experiment — dem in den historischen Wissenschaften die Kritik der Quellen, die Konjektur und die Kombination vergleichbar sein dürfte — unendlich weiter steigert, als einen der Höhepunkte des geistigen Lebens bezeichnen können, wenn wir dann ferner im Gebiet des praktischen Geistes die Kunst als den vermittelst des Idealbegriffs schon auf eine höhere Sphäre hinweisenden noch höheren Gipfelpunkt erkannten, so sind wir nun bei der dritten Modalitäts-Kategorie, bei der des Nothwendigen, angelangt. Die Mathematik liefert uns, insofern wir Zahl, Zeit und Raum als gültige Formen des Seins und Denkens voraussetzen, nothwendige Erkenntnisse; diese Voraussetzung selber ist aber noch zu erweisen, sei es aus dem Begriff des Seins schlechthin oder aus dem des Denkens schlechthin. Dies, so wie die Erkenntniß dessen, was etwa außer Zahl, Zeit und Raum noch der Nothwendigkeit unterworfen sein dürfte, ist der Gegenstand der Philosophie. Sie hat keinen anderen; ihr Gebiet reicht so weit, als die Nothwendigkeit reicht; und giebt es überhaupt keine Nothwendigkeit in der Welt, so giebt es auch keine Philosophie, sondern nur noch Hypothesen, die sich entweder auf Muthmaßungen vom Standpunkt der Erfahrung aus oder auf künstlerische poetische Idealisirungen aus dem Gesichtspunkt der Glückseligkeit oder der Sittlichkeit oder der Seligkeit im Sittlichen würden zurückführen lassen. Ob es nun Philosophie giebt, kann hier nicht erwiesen, sondern höchstens geglaubt werden, eben so wenig kann gezeigt werden, wie weit sie reicht, ob alles bloß Mögliche und Zufällige verschwindet, oder ob ein Theil davon übrig bleibt, oder endlich, ob das Mögliche und Zufällige wohl übrig bleibt, aber als ein integrirendes Moment der Nothwendigkeit selber. Wie das Letztere möglich, kann schon an der Mathematik zur Anschauung gebracht werden, wo jede Figur, die Kreisfigur etwa, zwar ihre unbedingt nothwendigen Gesetze z. B. in Bezug auf das Größenverhältniß zwischen Peripherie und Durchmesser hat, doch aber als eine Unendlichkeit möglicher Kreise, also als ein in die bloße Möglichkeit mit Nothwendigkeit Übergehendes — denn zwischen der quantitativen Unendlichkeit und dem Begriff ist Inkommensurabilität — gedacht werden muß. Hier haben wir zunächst nur Folgendes festzustellen. Unleugbar ist das Nothwendige das am festesten in sich Zusammenhängende, mithin, wenn Form das Band zwischen Einheit und Vielheit ist, die vollkommenste, die absolute Form. Nur von dem Reich des Nothwendigen kann man sagen, daß der Stoff durch die Form vertilgt sei, von ihm aber kann man es sagen. Denn bliebe irgend etwas Stoffliches zurück, so wäre

dies Voraussetzung, fiele selbst unter den Begriff des Möglichen, die Nothwendigkeit wäre also nur eine relative. Die Hegel'sche Logik ist ein großartiger Versuch, diese Aufgabe zu lösen, aber immer nur ein Versuch, denn sie ist an Fehlgriffen reich; und selbst die Methode, deren Grundgedanken ich für den einzig richtigen halte, wofern überhaupt Philosophie möglich sein soll, ist noch nicht so durchgebildet, um in jeder Beziehung unanfechtbar zu sein. Wie weit das Ideal erreicht sei, wie weit nicht, kann uns indeß an dieser Stelle gleichgültig sein; denn wir haben nur zu untersuchen, in wie weit in der Kunst die Herrschaft des Nothwendigen reicht, um zu erfahren, in wie weit die Kunst den Begriff der Form zu verwirklichen vermag und worin der Begriff der künstlerischen Form besteht.

Auch so noch werde ich mich, um nicht allzu weit in entlegene Gebiete mich zu verlieren, auf die Musik und auf den Zusammenhang, in dem diese Kunst mit der Poesie steht, beschränken müssen. Während ich vorhin zu zeigen bemüht war, wie in der Tonkunst die Form sich zum Inhalt und zum Gehalt entwickelt, wird es sich jetzt darum handeln, den Nachweis zu führen, daß diese Form trotz alle dem noch nicht die absolute ist, noch nicht die vollkommene Vertilgung des Stoffs. Betrachten wir den einzelnen Ton. Der musikalische Ton besteht bekanntlich darin, daß die Zeitdauer seiner einzelnen Schwingungen, so lange er erklingt, unverändert bleibt. Wenn z. B. das eingestrichene *c* von 256 Schwingungen eine Sekunde — eine sehr kurze Zeitdauer also — tönen soll, so müssen sich 256 Schwingungen, deren jede $^1/_{256}$ Sekunde währt, einander folgen. Physikalische Beobachtungen haben ergeben, daß keine menschliche Stimme im Stande ist, einen Ton so unverändert rein zu halten, als z. B. eine Stimmgabel es vermag. Künstliche Instrumente sind in gewisser Beziehung nach dieser Richtung hin bevorzugt; aber auch hier kann Jeder leicht erfahren, wie oft — im Quartettspiel z. B. — Violinspieler genöthigt sind, ihre Instrumente zu stimmen, weil sie schon durch die Temperatur verstimmt werden, und wie sie, um nicht durch allzu häufiges Stimmen, mitten im Laufe des Tonstückes, während einer kleinen Pause, die Einer von den Vieren hat, zu stören, sich auch häufig genug entschließen müssen, eine Zeit lang etwas weniger rein zu spielen. Der Musiker, der ein sehr feines Gehör hat, hört auch dies und wird dadurch gestört. So finden wir uns gleich bei der allerersten Voraussetzung der Tonkunst der schlechten Wirklichkeit gegenüber, die sich dem Ideal nicht fügen kann, weil sie ihre eigenen, von ganz anderen Gesetzen abhängigen Wege geht. Der Widerspruch liegt im Begriff

der Kunst, darin, daß der Begriff hier, wie in der bildenden Kunst, dem sinnlichen Material immanent ist, daran haftet; so ist er gezwungen, auch die Inkommensurabilität zwischen Materie und Gedanken zu tragen, er büßt an der Formenreinheit ein, welche beabsichtigt war. Gleichviel, ob das praktisch von erheblichem Werth ist, theoretisch ist es von höchster Bedeutung, daß es uns gleich am Eingang der Tonkunst entgegentritt, daß die Form den Stoff nicht ganz zu überwinden vermag. Was dann nun weiter die Verbindung von Tönen, sei es im Zusammenklang sei es in der Aufeinanderfolge, betrifft, so wissen wir, daß es sich um die Verwirklichung bestimmter Intervalle handelt, vornehmlich 1 : 2 (Oktave), 2 : 3 (Quinte), 4 : 5 große Terz), womit zugleich die Intervalle 3 : 4 (Quart) und 5 : 6 (kleine Terz) gesetzt sind. Aber auch diese Intervalle sind in ihrer unbedingten Reinheit kaum je vorhanden oder doch nur zufällig, nicht nur, weil die Instrumente sich nicht unbedingt fügen, sondern auch, weil das menschliche Ohr nicht den äußersten denkbaren Grad von Feinhörigkeit besitzt. Mag ein sehr feines Ohr noch vernehmen, dass etwa ein Oktaven-Verhältniß, welches 64 : 128,1 steht, nicht vollständig rein ist, die allerkleinsten möglichen Abweichungen empfindet es doch nicht mehr, und die kleinsten, die es empfindet, erträgt es als ein Symbol des Richtigen, eigentlich sein Sollenden. Ferner. Es war oben auf den Dreiklangs-Beweis hingewiesen worden, der auf der logischen Grundform alles Daseins, der Dreiheit von Thesis, Antithesis und Synthesis beruht. Unzweifelhaft können diese logischen Verhältnisse, wenn sie auf Quantitatives, auf Zahlenverhältnisse angewendet werden, zunächst nur in den drei Tönen, welche sich wie 4, 5 und 6 zu einander verhalten, sich verwirklichen, weil dies die einfachsten, die unmittelbarsten Zahlenverhältnisse sind, die sich darbieten. Andererseits ist aber Quantitatives als Vertretung von Qualitativem niemals ganz zureichend, weil jenes ein äußerlich, dieses ein innerlich Bestimmtes ist — wie man denn auch z. B. niemals in Zahlen unwiderleglich sagen könnte, wo die Armuth aufhört und der Reichthum beginnt — und darum sehnt man sich nach konkreteren Anhaltspunkten, welche die Lehre von den Obertönen und den Schwebungen noch weniger ausreichend zu geben vermag, da sie theilweise sogar zu musikalisch Unmöglichem führt; es zeigt sich also, daß nicht eine unbedingte Nothwendigkeit, sondern höchstens ein Analogon dafür in den obersten Gesetzen der Musik vorhanden ist. Die Musik verwirklicht das höchste logische Grundgesetz, so gut sie es eben vermag. In der weitern Entwickelung der Dreiklangstheorie zu einer Vielheit von Dreiklängen ergiebt sich ferner die Unendlichkeit der Tonleiter. Diese wäre an sich kein

Fehler. Aber sie ist nicht zu verwirklichen, weil der unbegleitete Gesang es nur unter den allergünstigsten Verhältnissen zu einem höhern Grade von Reinheit bringen kann, als innerhalb der temperirten Stimmung möglich ist, und auch dann nicht die absolute Reinheit erreicht, die Instrumentalmusik aber mehr oder weniger auf einer bestimmten Anzahl fester, gegebener Töne beruht, mithin die wahre, unendliche Tonleiter in eine unwahre, endliche zu verwandeln genöthigt ist. Die damit verbundenen Widersprüche haben keineswegs eine bloß theoretische Bedeutung, sie werden auch praktisch fühlbar, jedem Einzelnen freilich nach dem Grade seiner Feinhörigkeit. Nun liegt aber endlich noch in der subjektiven Wärme des Vortrags eine Nöthigung vor, wie das strenge Gleichmaß des Zeitmaßes durch Beschleunigung oder Verzögerung, so auch die Reinheit der Intervalle — wenn auch nur in allergeringstem Maße — durch Erhöhung oder Vertiefung zu alteriren. Um in diesem Augenblick den Gegenstand der Untersuchung nicht zu weit auszudehnen, muß ich mich darauf beschränken, die Nöthigung dazu nur referirend anzudeuten, anstatt sie zu begründen; ist sie aber vorhanden, so sieht man, wie ebenfalls das Gebiet der strengen Nothwendigkeit, d. h. der vollkommenen Form verlassen wird; denn mit dem Betreten der Subjektivität befinden wir uns auf dem Gebiet der Zufälligkeit, der Möglichkeit. Wenn in der unendlichen Kette der Dreiklänge, in den andern Akkorden, die sich daraus ergeben, sowie in der Akkordfolge die Nothwendigkeit noch einigermaßen vorherrscht, so tritt, je mehr wir uns dem einzelnen, wirklichen Tonstück nähern, die Herrschaft des Möglichen und Zufälligen in immer höherem Grade hervor. In der Melodiebildung, in der Begleitung derselben, die eine mehr oder weniger polyphone sein kann, in der Entwickelung gegebener und gewählter Themen, in der Aufeinanderfolge und Verknüpfung verschiedener Melodien oder Themen, in der Modulation u. s. w. wird zwar das Gesetz des Nothwendigen nie ganz aufgehoben, aber mit Freiheit befolgt — das heißt aber doch, nach den Kategorien des Zufälligen und Möglichen bewegt sich darin die Subjektivität. Zwei andere Arten von Nothwendigkeit treten hier allerdings ergänzend hinzu: die angeborene musikalische und sonstige Begabung der künstlerisch thätigen Persönlichkeit, das Temperament, der Charakter und die geistige Bildung derselben, sodann der historische Boden, auf dem sich dieselbe befindet. Die erstere ist eine zwingende, kausale Macht, die zu allen Zeiten bedeutende Unterschiede der Kunstrichtung hervorbringt; auch schon in den ersten Zeiten der Tonkunst hat es Musiker gegeben, die sich zu Kühnerem, Entlegenerem entschlossen, obgleich hier doch das Einfachste, Nahe-

liegendste das Natürliche war; diese Art von Nothwendigkeit aber ist eine stoffartige, welche die stetige Entwickelung der Form durchbricht, mit vollem Recht freilich — denn in der Kunst ist die Form noch nicht das unbedingt Siegende, weil sie an die Sinnlichkeit gebunden ist, und darin eben liegt ihr unvergänglicher Reiz, ihre Macht über das menschliche Gemüth — aber das Ursprüngliche, Stoffartige der Persönlichkeit durchbricht nun einmal die Form als etwas Unberechenbares, Inkommensurables, Geniales. Eine strengere Art von Nothwendigkeit herrscht in der Geschichte der Kunst vor. Die Melodien werden freier und kühner, die Zahl der gültigen Akkorde und Akkordverbindungen erweitert sich, die Modulation verknüpft entlegenere Tonarten u. s. w. Dieser Gang, der in der Regel auf den Widerspruch konservativer Parteien stößt, ist ein nothwendiger; denn der Geist will die letzten Grenzen des Möglichen erreichen. Es ist z. B. kein unbedingt zwingendes Gesetz, das zweite Thema eines Sonatensatzes der Dominante der Tonika zuzuweisen, wenn es auch als das am nächsten Liegende gelten kann; es muß ein Zeitpunkt eintreten, wo diese Gewöhnung durch ihre ewige Wiederholung ermüdet und lästig wird und andere entlegenere Möglichkeiten aufgesucht werden. Also die Nothwendigkeit ist wohl vorhanden, sie ist aber auch nicht vorhanden; und von dem vollendetsten Kunstwerk läßt sich nie sagen, daß es so, wie es ist — selbst wenn das Hauptthema eines Instrumentalsatzes als gegebene Aufgabe vorausgesetzt wird — mit Nothwendigkeit werden mußte, höchstens — aber auch dies dürfte schwer in allen Einzelheiten durchzuführen sein — daß es so am besten ward. Aber das Beste ist nicht das Nothwendige, sondern gehört in das Gebiet des Möglichen.

Die Musik ist aber nicht bloß Instrumental-, sondern auch Gesangmusik. Schon das dichterische Kunstwerk, das zu Grunde liegt, hat Form in sich, aber einen andern Stoff; diese beiden Stoffwelten zusammen zu bringen, kann nur einen Sinn haben, wenn es möglich ist, die Form der einen so zu gestalten, daß sie der der andern gleich wird. Nun sind aber Musik und Poesie nicht ganz zu vergleichen. Insofern es der Begriff selber ist, der sich als Identität, Widerspruch und überwundener Widerspruch in dem gesammten Dasein seine reale und geistige Existenz giebt, sind allerdings die großen Gesammtzüge überall dieselben; aber genau eben so, wie in der Musik durch das Hineingreifen des denkenden Anschauens in die bloße Sinnenwelt in der Zugrundelegung des einfachen Tons ein unendlich höherer und übersichtlicher geordneter Gestaltenreichthum möglich war, als er in der natürlichen Erzeugung von Geräuschen

und Klängen sich beobachten läßt, genau eben so ist in der Sprache die Organisation des Gedankens eine viel feinere und reichere, als sie in der bloßen Tonsprache erreichbar ist. Denn die Materie mit ihrer Inkommensurabilität dem Gedanken gegenüber ist in der Sprache insofern überwunden, als sie zu einem bloßen Zeichen herabgesetzt ist, der Gedanke ist bei sich selbst. Der menschlichen Sprache geht die Empfindungssprache, die sich aus Klang- und Geberdensprache zusammensetzt und in dieser Zusammensetzung wohl auch noch das erste Verständniß der Sprache dem Kinde vermittelt, in der Thierwelt voran; sie reichte aus für den geringen Umkreis von Objekten, welche für das thierische Seelenleben Bedeutung haben; und es ist gewiß nicht ungereimt, anzunehmen, daß erst in dem Verhältniß, wie die gegenständliche Welt sich in ihrem Werth für das Bewußtsein erweiterte und in feineren Unterschieden gliederte, die Empfindungssprache nicht mehr ausreichte und in die Menschensprache überging. Auf diesem Verhältniß nun beruhen und zwar mit vollem Recht die oft wiederkehrenden Behauptungen, daß Tonsprache und Wortsprache sich nicht vollkommen decken und daß sich namentlich instrumentale Kunstwerke nicht mit genügender Sicherheit in eine poetische Vorstellungsreihe, welche dem Komponisten vorgeschwebt haben könnte, übertragen lassen; denn unstreitig ist die Wortsprache etwas Bestimmteres, als die Tonsprache, woran das nichts ändert, was Mendelssohn-Bartholdy in einem oft abgedruckten Briefe so feinfühlig auseinander gesetzt hat, daß in anderer Beziehung auch die Tonsprache bestimmter sei, insofern sie das Wie — ich ändere etwas an dem Wort-Ausdruck — besser auszusprechen vermöge, als das Wort; aber man übersehe nicht, daß die Worte zwar oft nur durch den Ton, in dem sie gesprochen werden, volle Klarheit erlangen, ohne aber dieser Art von Verdeutlichung zu bedürfen; denn wer sich auf die Wortsprache versteht, vermag auch ohne den Ton das Was, wie das Wie vollkommen deutlich zum Ausdruck zu bringen. So richtig also auch die Ansicht ist, daß Ton- und Wortsprache sich nicht vollkommen decken, so darf daraus doch nicht die Konsequenz gezogen werden, daß sie sich gar nicht decken; in ihren allgemeinen Grundzügen entsprechen sie sich, und die Übereinstimmung kann sogar sehr weit gehen, wenn die Kraft des Komponisten eine ausreichende ist, wie sie es z. B. bei Beethoven war, und unter der Voraussetzung, daß die Seelenstimmungen — wie bereits oben bemerkt wurde — zwar im wirklichen Leben einen sehr verschiedenen Ausdruck annehmen können, daß aber in der Kunst nicht von der schlechten, unangemessenen Wirklichkeit, sondern immer nur von dem Seinsollenden, dem Angemessenen die Rede ist, daß

also ein Held nicht in weibischen Tonweisen, ein Liebender nicht in martialischen u. s. w. sich aussprechen darf.

Insofern nun die Gesangmusik sich weit über den Ausdruck der natürlichen Klangerscheinung menschlichen Wesens, nach gewissen Seiten hin — worüber ich auf meine Ästhetik der Tonkunst verweise — auch über die dem vorzüglichen Schauspieler erreichbare erhebt, gehört auch sie zu den vorzüglichsten Verwirklichungen des Formbegriffs; strenge Nothwendigkeit in dem Zusammenhang zwischen Wort und Ton ist ihr aber ebenfalls versagt. Ich weiß nicht, ob es möglich ist, für irgend eine Dichtung eine Weise zu erfinden, von der man im Ganzen und im Einzelnen sagen könnte, sie sei die beste mögliche; aber auch damit würde nur die künstlerische, noch nicht die strenge Nothwendigkeit erwiesen sein, und in der Regel wird man sich verschiedene künstlerische Möglichkeiten vorstellen können. Als Ausgangspunkt der Formgestaltung wird in der Gesangmusik immer die Dichtung gelten müssen; mit ihr die rein musikalische Geschlossenheit der Form zu vereinigen, ist eine weitere Schwierigkeit, deren Überwindung indeß gerade durch den Mangel an strenger Nothwendigkeit, der der Kunst eigen, am ehesten gelingen kann, insofern für die Weiterführung eines musikalischen Anfangs sich sehr viele Möglichkeiten als zulässig erweisen. Nach dem Herbartianismus ist die Schönheit dem Stoff gegenüber vollständig gleichgültig; gleich der Sonne scheint sie über Gerechten und Ungerechten; sie ist das ewig Beharrende, stets sich Gleiche; wie in der Metaphysik, so herrscht auch in der Ästhetik, obschon nach Zimmermann immerhin etwas abgeschwächt, nicht das Gesetz der den Widerspruch überwindenden, sondern das der unbedingt widerspruchsfreien Identität; und was in der Geschichte der Kunst diesem Ideal nicht genügt, eigentlich die Geschichte selber, wird als phänomenologisch — besser hieße es im Sinne dieser Philosophie: pathologisch — bei Seite geworfen. Die Herbart'sche Philosophie ist eine des starren Seins, die Hegel'sche eine des Werdens, aber nicht eine des gegen Gutes und Schlechtes gleichgültigen Werdens, wie häufig in der materialistischen Naturwissenschaft oder in der demokratischen Socialpolitik, sondern des ewigen Werdens der Idee. Wir haben gesehen, daß in der Kunst die Form vom Stoff abhängt, weil sie aus der abgeschlossenen Qualität des reinen Begriffs sich in die unendlich vielen Möglichkeiten der Anschauung ergießt; an der Malerei, der Musik und der Poesie wurde zu zeigen versucht, daß schon in den ersten Anfängen das Ideal sich in sich spaltet, als männliche oder weibliche Erscheinung, als gerader oder ungerader Takt u. s. w. Das Schöne erweist sich somit als der Macht des Dialek-

tischen unterworfen, als ein Proceß der Entwickelung, nicht als starre, transcendente, über dem Gerechten und Ungerechten schwebende Identität. Sie umschließt alles Wirkliche, dieses zwar stets auf eine höhere Stufe hebend und den naturgesetzlichen kausalen Bedingungen, die es an der vollkommenen Gestaltung seines eigenen Begriffes hindern, nach Möglichkeit entreißend; aber sie lebt und webt in dem Stoff und trägt mit diesem Leid und Lust. Sie ist so wenig gleichgültig gegen den Stoff, daß man mit vollem Recht von günstigeren und ungünstigeren Stoffen reden kann; denn auf ihrem weiten Wege vom abstrakt Idealen bis in die konkreteste Wirklichkeit hinein werden immer diejenigen ihrer Schöpfungen bei relativ gleicher Vollendung der Ausführung mit den übrigen niedriger gearteten am hellsten strahlen, in welchen die konkrete Bedeutung der Kunst, die Anschauung mit dem Begriff, das Reale mit dem Idealen, das Individuelle mit dem Allgemeinen, das Endliche mit dem Unendlichen zu durchdringen, am vollkommensten zu erscheinen die Möglichkeit hat. Dies ist die eigentliche Kluft, welche den Herbartianismus von dem Hegelianismus trennt: dort das starre beharrende Sein, hier das Werden und die Entwickelung. Ein zweites kommt noch hinzu, das ich in diesem Zusammenhange nur andeuten kann. In den Worten klingt es wohl ähnlich, wenn hier wie dort die Philosophie als Zurückziehung des Begriffs auf sich selber definirt wird; es ist aber ganz etwas Anderes. Denn das wahre Wissen ist bei Hegel wohl eine Erhebung über diejenige Art des Wissens, welche in der Kunst herrscht, steht aber nicht im vollständigen Gegensatz dazu, wie bei Herbart. Die Kunst läßt daher nach der Philosophie des Letzteren den Irrthum des gemeinen Bewußtseins bestehen, um Wahrheit oder Unwahrheit ist es ihr gar nicht zu thun, sondern nur um Schönheit: bei Hegel ist die Kunst zugleich verhüllte Wahrheit und zwar nächst der Religion, welche ich lieber als den dunkelsten Keim der Philosophie selber fassen möchte, die der reinen Wahrheit am meisten sich nähernde Stufe.

Ich komme zum Schluß. Die Unvollkommenheiten der Form, welche in der Kunst noch bestehen, gehen daraus hervor, daß der Begriff sich mit der Anschauung, also das qualitativ Geschlossene mit dem quantitativ Unendlichen verbindet; eine höhere Form kann nur gefunden werden, indem der Begriff diese Verbindung aufgiebt und sich in sich selbst zurückzieht. Das geschieht in der Philosophie. Ich sage nicht, daß diese Form schon erreicht sei; ich sage auch nicht einmal, wenigstens an dieser Stelle nicht, daß sie erreicht werden könne; nur das Eine sage ich, daß vollendete Form auf diesem Gebiet, durch das logische Begreifen der unendlich vielen Möglich-

keiten des Seins, welche die Sinnenwelt gewährt, möglich ist. Mit Vischer möchte ich nun die Kunst als Symbol des Wahren und, was er selber zwar meines Wissens nicht ausdrücklich gesagt hat, aber, wie ich meine, sagen könnte, die künstlerische Form als ein Symbol der streng wissenschaftlichen fassen, und glaube darum weder dem Begriff des sittlich Guten, als dessen Symbol das Schöne so oft gefaßt worden ist, noch dem des Schönen irgend etwas zu Leide zu thun. Denn das Wahre und das Leben in der Wahrheit ist zugleich die reinste und sicherste Quelle des sittlich Guten, weil es die vollkommenste Selbstlosigkeit ist; was aber das Schöne betrifft, ist ja die Philosophie weit entfernt, eine Beseitigung und Verwerfung der vorhergegangenen Lebensstufen zu sein; sie ist nur eine Erkenntniß der Grenzen, welche diesen gezogen sind, und der Bedeutung, welche sie im Ganzen des Daseins haben, und hängt selber von ihnen ab, insofern sie nur in ihnen ihr eigenes Dasein findet. Beanspruchen könnte sie allerdings, wenn sie in ihrer vollkommenen Gestalt vorhanden wäre — was in dem heutigen Interregnum am allerwenigsten der Fall ist — die leitende Macht der Erde zu sein; aber ihre obersten Gehülfen würden die Kunst, welche der höchste Gipfel des praktischen Geistes ist, und der experimentelle und kritische Empirismus sein.

Die vielen in das Metaphysische und Logische hineingehenden Vorerörterungen bitte ich mit der Natur des Gegenstandes zu entschuldigen. Weil, wie schon oben gesagt wurde, eine wissenschaftliche Abhandlung nicht den Vorzug eines Kunstwerkes hat, für sich allein ein abgeschlossenes Ganze zu bilden, sondern mit allen andern möglichen Seiten des Wissens im Zusammenhang steht, bald mit dieser bald mit jener, so ist es auch in einer Zeitschrift für Musikwissenschaft unmöglich, nur von Musik zu reden.

Kritiken und Referate.

Dr. Hugo Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik. Hamburg, D. Rahter. 1884. kl. Quart. 273 S. Preis 7.50 ℳ.

Es ist bekannt, wie seit dem Erscheinen von Lussy's *Traité de l'expression musicale* und R. Westphal's »Allgemeiner Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach« die sogenannte rhythmische Frage in Fluß gekommen ist und zu mannigfachen Erörterungen und Kontroversen in der Fachpresse geführt hat. Dr. Hugo Riemann ist Einer der Ersten gewesen, welche die Tragweite dieses Gegenstandes erkannt und sich ernstlich und eifrig mit ihm beschäftigt haben. Schon 1881 schrieb er gelegentlich einer Besprechung des Westphal'schen Buches im Literarischen Centralblatt: »Dagegen sind wir Westphal Dank schuldig für die kräftige Anregung, welche er der selbständigen Behandlung der musikalischen Rhythmik gegeben hat. Die Rhythmik ist wirklich das Stiefkind der Musiktheorie und wird an Musikschulen u. s. w. nirgends als Specialkursus gelehrt; das sollte anders sein und wird vielleicht auch anders werden, wenn Westphal eine Anzahl Nachfolger gefunden hat, wenn die musikalische Literatur eine Reihe Lehrbücher der musikalischen Rhythmik aufweist, neben den Hunderten von Generalbaßschulen und Harmonielehren« und weiterhin »der reiche Gehalt des Westphal'schen Buches wird daher für die musikalische Praxis erst durch eine völlig neue Bearbeitung und Vervollständigung im modernen Sinne nutzbar gemacht werden können«. Mit dem oben angezeigten Werke veröffentlicht Dr. Riemann nun selbst einen derartigen Versuch. In der Einleitung Seite 2 erklärt er zwar: »von Westphal's Darstellung im Einzelnen bin ich nun freilich sehr abgewichen. Die antike Terminologie habe ich gänzlich fallen lassen, ich habe mit meiner »musikalischen Syntaxis« die Erfahrung gemacht, daß die Musiker das Griechische nicht lieben«. Demnach wäre immerhin zu erwarten gewesen, daß er sich im Wesentlichen an die Ergebnisse der Westphal-Aristoxenischen Doktrin gehalten hätte. Inwieweit das der Fall gewesen ist, wird sich aus der weiteren Besprechung ergeben. An dem Werke fällt zunächst auf, daß man streng genommen nicht weiß wovon es handelt. Dem Titel nach ist es eine musikalische »Dynamik und Agogik«, ein »Lehrbuch der musikalischen Phrasirung«; also kein Lehrbuch der musikalischen Rhythmik im engern Sinne. In der Einleitung Seite 4 heißt es dagegen: »mein Buch sollte ursprünglich den Titel eines Lehrbuchs der musikalischen Metrik und Rhythmik führen, mehr und mehr erkannte ich jedoch bei der Arbeit, daß eine erschöpfende Lehre der Metrik und Rhythmik zu einer allgemeinen Theorie der

musikalischen Gliederung, der Phrasirung werden muß; die auf Schritt und Tritt sich ergebenden Bestimmungen für die Abschattirung der Tonstärke und des Tempo erschienen mir wegen ihrer Bedeutung für die musikalische Exekution wichtig genug, um schließlich als Haupttitel den einer musikalischen Dynamik und Agogik zu wählen und somit darauf hinzuweisen, daß es sich hier um die Begründung einer gänzlich neuen Disciplin handelt«. Verfasser unterscheidet hier zwischen Rhythmik und Metrik. Was sich die Alten bei der Unterscheidung dieser Begriffe gedacht haben, das ist ohne Weiteres verständlich. Worauf man aber neuerdings fußt (denn auch Moritz Hauptmann hat diese Unterscheidung), um die Lehre von der zeitlichen Anordnung im musikalischen Kunstwerk von zwei angeblich wesentlich verschiedenen Gesichtspunkten aus zu betrachten, dem metrischen und dem rhythmischen nämlich, das ist dem Referenten von jeher unverständlich gewesen und trotz Riemann unverständlich geblieben. Ihm dünkt das Gesetz der »geordneten Zeit, welche ein musikalisches Kunstwerk durchläuft« etwas durchaus einheitliches und der Begriff desselben scheint ihm durch den Ausdruck Rhythmik völlig gedeckt. Hiervon abgesehen hat ein Lehrbuch von der Metrik und Rhythmik Alles zu umfassen, was die Anordnung der Zeit im musikalischen Kunstwerk betrifft. Was ist das? Offenbar dasjenige, was bislang in musikalisch-technischen Lehrbüchern unter Formenlehre verstanden wurde. Dahin gehört zum Theil die Taktlehre, insoweit diese nämlich wirklich rhythmische Verhältnisse behandelt, während die bisherige Praxis allerdings unter dieser Rubrik auch gewisse Dinge behandelt hat, die lediglich in das Kapitel der musikalischen Notationslehre gehören. (Ein großer Theil der Konfusion, in welche diese Lehre gerathen ist, beruht aber eben darauf, daß sie diese Kategorien nicht wesentlich zu sondern und auseinander zu halten verstanden hat). Ferner die Lehre vom musikalischen »Phrasenbau«, wenn man diesen Ausdruck beibehalten will, also die Lehre von dem formalen Aufbau des »Motivs«, des »Satzes«, der »Periode« u. s. w. nach der bisherigen Terminologie, endlich die Lehre von der Gestaltung der kleinen und der größeren geschlossenen Formen der Strophe, des Liedes, der Märsche, Tänze u. s. w. bis zum Rondo und der Sonate.

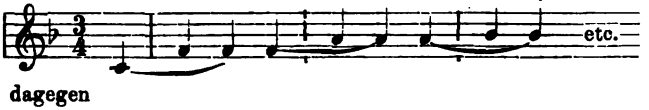
Das Riemann'sche Buch behandelt von alledem nur das Elementare; in dieser Hinsicht ist es eine »Takt- und Phrasenlehre«, Phrase im Sinne von melodischem Motiv, Glied verstanden. Weiterhin will das Buch nun auch ein Lehrbuch der musikalischen Phrasirung sein und zwar wie der Titel selbst erläutert auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik. Das ist nach der Ansicht des Referenten ein von vornherein verfehltes Unternehmen. Der Verfasser will hier die Lehren vom »dynamischen und agogischen Vortrag«, also von dem Vortrag schlechtweg — denn was bliebe außerhalb dieser Bestimmung dem Vortrage hinzuzufügen sonst noch übrig? — auf eine neue Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik begründen. Sieht denn aber nicht Jedermann ohne Weiteres ein, daß dies ein unmögliches Postulat, eine unhaltbare Prämisse ist? Auf was wohl kann die Kunst des musikalischen Vortrags beruhen, wenn nicht auf einer allseitigen musikalischen Durchbildung, auf gründlicher Einsicht in alle Verhältnisse, die zur Entstehung des musikalischen Kunstwerkes zusammentreten und zusammen wirken: Harmonie, Melodie und Kontrapunkt, Rhythmik, endlich auf Literatur- — namentlich auch literargeschichtlichen — Kenntnissen! Nur der mit solchem Apparat Ausgestattete wird fähig sein zu wissen, was er mit einem gegebenen musikalischen »Etwas« anzufangen, wie er einen musikalischen Gedanken, eine Phrase oder wie man es nennen will, vorzutragen, d. h. zu phrasiren hat; damit ist aber die Phrasirung selbst noch immer nichts definitiv schematisch Feststellbares, denn es kommt schließlich zu alledem noch das Moment der

individuellen Empfindung des Vortragenden hinzu und zwar durchaus nicht im Sinne einer nothwendig in den Kauf zu nehmenden »Mißlichkeit«, sondern als etwas geradezu Unentbehrliches; denn erst durch diese letzte individuelle Bestimmung wird die Reproduktion überhaupt in die Sphäre des Künstlerischen erhoben; mangelte sie, so wäre der musikalische Vortrag bloßes Handwerk, musikalische Photographie. Wie soll es nun möglich sein, eine Fähigkeit, die sich als das Resultat so mannigfaltiger Vorbedingung ergiebt, zu abstrahiren und *ad usum Delphini* in Gesetze zu formuliren? Man bedenke doch nur, daß selbst auf das Sorgfältigste phrasirte Ausgaben (und rührte die Phrasirung sogar vom Komponisten selbst her!) in der Hand des ungenügend Vorgebildeten letzten Endes kaum etwas Anderes erzielen können, als einen Vortrag der nuancirt wäre wie der Vortrag einer Spieldose! Denn anders als mechanisch reproduciren kann Jedermann nur das, was er geistig nach allen Richtungen hin aufgefaßt und begriffen hat, es genügt nicht, daß er das »Was« mitgetheilt bekomme, es muß ihm das »Warum« verständlich geworden sein. Dessen ungeachtet werden bei der ursprünglichen Rolle, die Halbkönnen und Dilettantismus in der musikalischen Kunst nun einmal spielen, phrasirte Ausgaben immerhin ein unentbehrlicher Nothbehelf bleiben; um wie viel schärfer kehren sich aber auch die angedeuteten Bedenken gegen ein »theoretisches System« der gekennzeichneten Gattung!

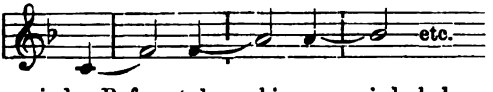
Abgesehen von diesen principiellen Vorbehalten macht nun das vorliegende Werk im Ganzen genommen den Eindruck, als sei es direkt durch Lussy und Westphal angeregt, als seien die Spuren dieser Anregung aber mit einer gewissen Sorgfalt verschleiert worden; als habe der Verfasser in dem Bewußtsein, wie wichtig es für den Theoretiker sein müsse, in der Bewegung, die sich neuerdings an die rhythmische Frage geknüpft hat, so bald als möglich Stellung zu nehmen, versuchen wollen, die seiner Ansicht nach wichtigeren unter den von Lussy und Westphal gewonnenen Resultaten, auf anderen, ihm eigenthümlichen Wegen zu erreichen, und als habe er dann das zu diesem Behufe ersonnene Princip nicht ohne einige Übereilung in ein System gebracht. Dieser Eindruck wird namentlich dadurch bestärkt, daß das Werk in vielfacher Hinsicht noch unfertig und skizzenhaft aussieht, so, wenn der Verfasser sich zur Begründung gewisser Einzelheiten auf früher publicirte oder gar, wie z. B. auf Seite 47, auf einen zwar längst gesetzten aber noch nicht einmal erschienenen Zeitungsartikel beruft, anstatt den fraglichen Stoff in das Lehrbuch selbst hineinzuarbeiten; wenn er Dinge ausspricht wie die folgende an das 7. Kapitel sich anschließende Anmerkung: »Das Bedenkliche dieses ganzen Kapitels verhehle ich mir durchaus nicht und betrachte dasselbe mehr als eine Anregung zur Ventilation bisher ganz unberührter Fragen, denn als Durcharbeitung des bezüglichen Materials«; wenn er wichtige Definitionen, wie z. B. die des Auftaktes, in einer Note statt im Text selbst giebt; wenn er von ihm selbst früher ausgesprochene Zweifel gegen die Zulässigkeit des von ihm eingeschlagenen Verfahrens in so ausreichender Weise berührt, wie das auf Seite 259 der Fall ist; wenn er endlich am Schlusse des Buches folgende Äußerung niederschreibt: »die ersten Kapitel stehen durchschnittlich der üblichen Auffassung metrischer und rhythmischer Verhältnisse näher als die letzten, und manche Bestimmungen der ersten Kapitel erleiden in den späteren eine wohl modificirte Rektifikation. Ich hielt es für richtig und für zweckdienlich den Leser dieselben Stadien durchmachen zu lassen, die ich bei der Durcharbeitung zu durchlaufen hatte; es wäre ja ein Leichtes gewesen, die am Schlusse meiner Arbeit gewonnenen Resultate bei der Revision der Anfangs-Kapitel derart zu berücksichtigen, daß alle erheblichen Abweichungen beseitigt worden wären. Ich zog es aber vor mich auf Einfügung von Hinweisen auf die späteren Paragraphen zu beschränken«. Über den Werth oder

den Unwerth eines Princips wie desjenigen, das diesem Riemann'schen Werke zu Grunde liegt, kann man als Referent am letzten Ende nur seine Meinung, eine subjektive Ansicht, äußern, zu entscheiden darüber haben das Publikum und die Zeit; wohl aber wird man sich kompetent und berufen fühlen auszusprechen, daß der wissenschaftliche Charakter eines Werkes und dessen Anspruch auf Beachtung durch Erscheinungen wie diese eben berührten nicht gewinnen.

Das erste Kapitel des Riemann'schen Buches behandelt die Metrik. Aus diesem selbst, sowie aus dem Verhältnisse desselben zu den weiteren Kapiteln des Werkes, welche die Rhythmik entwickeln, wird nun wohl ersichtlich, was der Verfasser mit diesen Begriffen unterscheiden will;[1]) die zeitliche Entwickelung des musikalischen Kunstwerkes gliedert sich nämlich ihm zufolge in einer doppelten Weise. Einmal durch das Setzen bezüglich Verbinden von Takten, einfachen und zusammengesetzten, welche für die Zeitordnung gewissermaßen das Schema abgeben (Taktlehre); innerhalb dieses Schemas findet eine weitere von den Angelpunkten der Ersteren mehr oder minder unabhängige Gliederung statt, und diese versteht Riemann als Rhythmus. Das mag durch ein Beispiel deutlicher gemacht werden. Der zweitheilige oder dreitheilige Takt sind metrische Elemente. Dieselben werden graphisch folgendermaßen dargestellt, der zweitheilige Takt: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | oder | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | u. s w., der dreitheilige Takt: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | oder | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | u. s. w. Die nächstliegende rhythmische Bildung entsteht nun durch Zusammenziehung mehrerer Zähleinheiten; »denn« sagt der Verfasser »wenn der glatte Verlauf der melodischen Bewegung in gleichen Werthen das Metrum am Reinsten zur Geltung bringt, so beruht das Wesen (NB.) des Rhythmus in dem Wechsel von Tönen verschiedener Dauer«. Auf den zweitheiligen Takt angewandt äußert dieses rhythmische Princip daher keine unmittelbare Gestaltungskraft, das Motiv schmilzt unter dem Einflusse desselben zu einem einzigen Tone zusammen. Anders bei dem dreitheiligen Takt: dieser kann das erste und zweite oder das zweite und dritte Taktglied zusammenziehen, so daß, die voll- und auftaktigen Formen zusammen addirt, hier sechs verschiedene rhythmische Motive entstehen, nämlich: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 || 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | anbetont; | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 || 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 inbetont; | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 || 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 || abbetont; daraus geht nun hervor, daß nach Riemann



metrische, dagegen



rhythmische Motive sind. Referent kann hier nur wiederholen, daß er nicht versteht, warum diese ihrem Wesen nach gleichartigen Erscheinungen durch besondere Ausdrücke als zu verschiedenen Kategorien gehörig gekennzeichnet werden sollen; daß er subtile Unterscheidungen, wie sie der Verfasser hier braucht, nicht zu fassen und sich dabei nichts zu denken vermag; oder doch höchstens etwas, was der Ver-

[1] Nämlich in antikem Sinne: den Logos des Rhythmus von der Rhythmopöie.

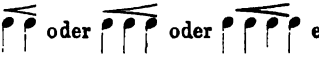
fasser gewiß nicht beabsichtigt hat, nämlich die berühmte Scene zwischen Monsieur Jourdain und dem maître de philosophie in Molière's »Bourgeois gentilhomme«: (acte II, scène VI) *Le maître de philosophie:* je vous expliquerai à fond toutes ces curiosités. *Monsieur Jourdain:* je vous en prie! — Es ist hier aber noch zu erwägen, daß nach der Riemann'schen Voraussetzung die Form | ♩ ♩ ♩ | als eine primäre, die Form | 𝅗𝅥 ♩ | dagegen als eine sekundäre durch Zusammenziehung aus jener gebildete erscheint, während in Wirklichkeit d. h. historisch, gerade das Gegentheil zutrifft. | 𝅗𝅥 ♩ | ist die primäre Form des einfachen dreizeitigen Taktes. | ♩ ♩ ♩ | die sekundäre, aus der Theilung der Länge hervorgegangene.

Zunächst sucht sich der Verfasser aber mit Moritz Hauptmann auseinanderzusetzen, dessen verschleiertes Bild zu Saïs, nämlich »Die Natur der Harmonik und Metrik«, ihm eine etwas unbequeme Scheu einzuflößen scheint. Im Verlauf des Werkes kommt er wiederholt auf diesen Gegenstand zurück, es ist aber sehr schwer aus dem, was er sagt, ein klares Urtheil darüber zu gewinnen, wie er sich letzten Endes zu den bekannten Thesen des berühmten Thomas-Kantors stellt. Da das nun aber gerade zu denjenigen Dingen gehört, die zu erfahren besonders interessant wäre, so möge von den dahin gehörigen Riemann'schen Äußerungen wenigstens diejenige eine hier citirt werden, welche die Meinung des Autors am unsweideutigsten wiederzugeben scheint. Auf Seiten 23 und 24 heißt es da: »Hauptmann's Versuch den fünftheiligen und siebentheiligen Takt als etwas ganz anderes nachzuweisen als den dreitheiligen, viertheiligen etc. sehe man selbst nach (Natur der Harmonik und der Metrik Seite 231) um die Überzeugung zu gewinnen, daß man mit Hilfe graphischer Darstellungen und philosophischer Raisonnements alles beweisen kann, was man beweisen will. Die Willkür tritt da eklatant zu Tage und ist nur dadurch entschuldigt, daß der Zweck ein guter ist: theoretisch das zu erweisen was die Praxis an die Hand giebt«. Das ist deutlich genug, und Referent wüßte, die Moral ausgenommen, daran nichts zu beanstanden.

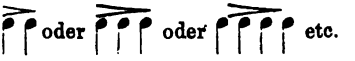
»Die kleinsten Glieder, in welche sich musikalische Gebilde zerlegen lassen, die Tongruppen von 2 oder 3 Einheiten, sind nicht Verkettungen übrigens unterschiedsloser Elemente. Vielmehr repräsentirt jede derselben einen kleinen Organismus von eigenartiger Lebenskraft; mit Recht kommt ihnen daher der Name Motiv, »Bewegungs«-Element zu. Das vollständigste Bild organischen Werdens und Vergehens geben diejenigen Motive, bei denen die Tonstärke zunächst wächst und sodann wieder abnimmt:

Mit dem *crescendo* der metrischen Motive ist stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem *diminuendo* eine entsprechende Verlangsamung verbunden; die Gleichheit der Zeiteinheiten ist daher keine vollkommene, sondern eine unbedeutend modificirte. Das wirklich genaue Imtaktspielen (z. B. nach dem Metronom) ist ohne lebendigen Ausdruck, maschinenmäßig, unmusikalisch.

Nicht alle metrischen Motive weisen aber beide Elemente — Wachsen und Vergehen — auf, sondern neben dieser allerdings vollkommensten und häufigsten Form behaupten auch die beiden anderen möglichen eine erhebliche Bedeutung, die nur gesteigerte:



welche des *diminuendo* gänzlich entbehrt oder demselben doch nur eine sehr geringe Entwickelung auf dem letzten (stärksten) Tone gestattet — und die nur abnehmende des *crescendo* entbehrende:

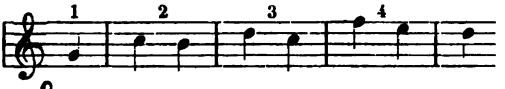


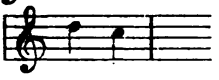
Wir wollen der Kürze wegen diejenigen Motive, bei denen der stärkste Ton der das Motiv beginnende ist, anbetonte, die mit dem stärksten Ton endigenden abbetonte, und die den stärksten Ton inmitten eines *crescendo* und *diminuendo* einschließenden inbetonte nennen«. Dieses Citat enthält den Kern der Riemannschen Lehre, desjenigen wenigstens, was an dieser Lehre eigenartig und dem Verfasser, soweit des Referenten Urtheil reicht, eigenthümlich ist. Diese These hat der Verfasser mit seinem großen Talent für systematische (oft auch nur schematische) Anordnung sodann weiter entwickelt, und so seine Lehre aus ihr gewonnen. Es fragt sich nun, ob die Prämisse auch zulässig ist. Referent hält sie für eine willkürliche Abstraktion, für einen Satz, der zunächst aus der Anschauung der Musik als »absoluter Musik« abgeleitet und gewonnen wurde. Ihrer logischen Entstehung nach ist die Musik aber nicht »absolute« d. h. instrumentale Musik, sondern Vokalmusik; von Haus aus sind daher die kleinsten Glieder, in welche sich musikalische Gebilde zerlegen lassen (richtiger: aus welchen musikalische Gebilde entstehen), nicht Tongruppen von zwei oder drei Einheiten, sondern Silben-Klangfüße von 2 oder 3 Einheiten, besser von zwei Längen = vier Kürzen, beziehungsweise von einer Länge und einer Kürze = drei Kürzen; es sind das Silben-Klangfüße an denen wohl eine Hebung und eine Senkung wahrzunehmen ist, nicht aber Dynamik im Riemann'schen Sinne. Daß es heute thatsächlich eine »absolute Musik« giebt, ändert an der Sachlage nichts. Diese »absolute Musik« ist aus der Vokalmusik entstanden, sie hat sich organisch aus jener entwickelt. Wenn wir die konstitutiven Elemente jener Ersteren verstehen wollen, müssen wir auf die konstitutiven Elemente der Anderen zurückgreifen. Wir dürfen hier nicht willkürliche Keime voraussetzen, wenn es an sich genommen auch noch so zulässig erscheinen mag, daß die Natur allenfalls mit ihnen operirt haben könnte, sondern wir müssen mit denjenigen rechnen, mit welchen sie in der That operirt hat. Die Kunsttheorie begeht hier gern und häufig einen Irrthum, welcher demjenigen analog ist, dessen sich die politische Theorie so oft schuldig gemacht hat. Auch diese setzt, um den socialen Organismus zu begreifen, willkürliche Elemente voraus, aus denen die Gesellschaft, wenn man die Dinge theoretisch-abstrakt anschaut, wohl hätte entstehen können, thatsächlich indessen nicht entstanden ist, nämlich abstrakte Individuen; während das wahre gesellschaftliche Gesetz nur aus der Erkenntniß des konkreten d. h. des historischen Individuums und der historischen Entwickelung des Gemeinwesens abgeleitet werden kann.

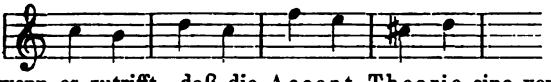
Bei der Riemann'schen Taktlehre vermißt man eine Bestimmung. Er bezeichnet seine Takte als zwei-, drei- u. s. w. theilige; er sagt aber nicht was das für rhythmische (nach seiner Terminologie metrische) Elemente sind, die von diesen »Theilen« dargestellt werden. Der einfache gerade Takt oder das kleinste gerade Taktelement, dessen sich die praktische Musik thatsächlich bedient, ist aber eine vierzeitige rhythmische Größe. Sie umfaßt zwei Längen = vier Kürzen, nicht etwa zwei Kürzen. Es ist nun nicht klar zu erkennen, ob sich der zweitheilige Takt, von dem die Riemann'sche Entwickelung ausgeht, in der That mit diesem realen, geraden, einfachen Takte begrifflich deckt oder nicht, bezüglich ob er nur den halben Umfang eines solchen darstellen soll. Aus den Entwickelungen in

§ 19, die von den Unterabtheilungen im zweitheiligen Takt reden, wäre das Erstere, aus denjenigen des § 13 (zweiseitige Zusammenziehung in viertheiligem Takt) eher das Letztere zu schließen. An die Darstellung dieses Taktes knüpft sich Seite 14 letztes *Alinea* eine Erörterung über den »Auftakt«, es heißt daselbst: »die bisher übliche Accenttheorie kennt eine verschiedenartige Dynamik der auftaktigen und volltaktigen Form des zweitheiligen Taktes nicht; da sie auch von agogischer Schattirung und Sonderung der Motive durch Zeitzugaben nichts weiß, so sind nach ihr beide Formen des zweitheiligen Taktes im Vortrag in keiner Weise verschieden und es ist wohl begreiflich, wie der Auftakt im Gemein-Bewußtsein zu einer bloßen Zugabe, zu einem beginnenden unvollständigen Takte herabsinken konnte, den man von Rechtswegen durch vorausgeschickte Pausen ergänzen könnte. Daß dieser beginnende unvollständige Takt sich mit einem den Theil oder Satz endigenden unvollständigen Takt zu einem Volltakt zu ergänzen habe, ist eines der naivsten Ergebnisse der alten Lehre. Der Auftakt wird nicht durch die Phrase oder Periode hindurch verfolgt, sondern findet am Ende seine Ergänzung, während dazwischen lauter Volltaktbildungen stehen«. Hier wird der alten Lehre nicht nur im Interesse der Riemann'schen These Gewalt angethan, sondern auch gänzlich verkannt, daß jene frühere Lehre mit den entsprechenden Tonsätzen, aus welchen sie abstrahiert wurde, durchaus im Einklange sich befindet, so daß man nicht im Zweifel sein kann, auf welcher Seite hier das »Naive« liegt. Wenn nun Verfasser fortfährt: »Diese durch den Taktstrich verschuldete grundverkehrte Auffassung der metrischen Bildungen mit der Wurzel auszurotten, ist eines der vornehmsten Ziele dieses Buches«, so ist dazu zu bemerken, daß R. Westphal bereits 1880 seine »Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach« mit den Worten schloß: »fast niemals ist der Taktstrich von den Komponisten in der Bedeutung einer rhythmischen Grenze gesetzt worden; hat mein Buch auch nur das eine erreicht, daß jener Irrthum als Irrthum erkannt wird, so ist es nicht umsonst geschrieben«. Im allgemeinen Sinne wird hier also dasselbe gesagt, im Besonderen aber dürfte der Westphal'sche Ausspruch korrekter sein als der Riemann'sche. Im Takte nämlich, als solchem, zwei besondere Formen, eine voll- und eine auftaktige unterscheiden zu wollen, gerade das gehört zu denjenigen Hypothesen, die im Riemann'schen Werke eine Hauptrolle spielen; Referent aber ist der Ansicht, daß diese Hypothese unhaltbar ist, daß der sogenannte Auftakt keine Erscheinung ist, die in der Praxis (denn in der Theorie ist das ja wohl ganz denkbar) an dem Takt, sondern eine Erscheinung, die an dem rhythmischen Gliede oder Halbgliede, dem antiken Kolon oder Halb-Kolon zu Tage tritt, wie das in der That Westphal nach Aristoxenus lehrt.

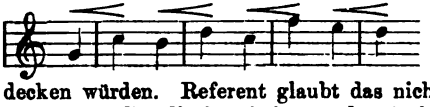
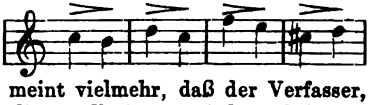
In der poetischen Metrik finden sich ganz ähnliche Verhältnisse. Nehme ich aus dem iambischen Glied »Von Perlen baut sich eine Brücke« den einfachen »Takt« »Perle« heraus, so kann ich ihm nicht ansehen, ob er einer auftaktigen oder volltaktigen Form angehört. Will ich darüber Gewißheit haben, so muß ich das Kolon, oder, falls dieses Binnen-Cäsur hat, die Dipodie betrachten. Dabei kann es aber in der Poesie, die sich zu ihrem »Satze« fertiger Worte bedient, immerhin vorkommen, daß der betreffende metrische Abschnitt durchaus aus solchen Worten dargestellt wird, die jedes für sich betrachtet, das Grundmaß der Reihe einhalten und folglich auch erkennen lassen. Jedenfalls ist die verschiedenartige Dynamik der auftaktigen und volltaktigen Form des einfachen Taktes hier nicht zu verfehlen, weil sie sich in der Hauptsache am einzelnen Worte selbst und dessen metrischer Form bestimmt. Fertige musikalisch-rhythmische Elemente, die von Haus aus als auf- oder volltaktig gekennzeichnet wären, giebt es nun freilich nicht. Hebt man aus dem Satze:



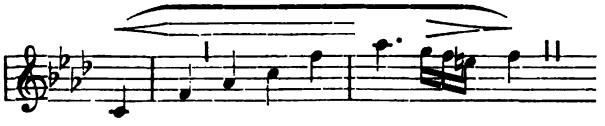
den dritten Takt  heraus, so ist demselben nicht anzusehen, ob er als integrirender Bestandtheil einer auf- oder einer volltaktigen Reihe gesetzt wurde, er könnte isolirt betrachtet ebenso in der Reihe



stehen. Aber wenn es zutrifft, daß die Accent-Theorie eine verschiedenartige Schreibart für die einzelnen Takte dieser beiden Formen nicht, oder nicht immer und unbedingt anwendet, so dürften die Künstler doch verschiedenartige Vortragsweisen für deren Darstellung kennen. Eine andere Frage ist, ob sich diese Vortragsweisen mit den Riemann'schen dynamischen Schematen

 oder 

decken würden. Referent glaubt das nicht, er meint vielmehr, daß der Verfasser, indem derselbe die Erscheinung des Auf- bezüglich Volltaktes auf den einfachen Takt zu beziehen und dann von Takt zu Takt zu verfolgen bestrebt ist, in ein unnatürliches Skandiren verfällt, und daß ihn diese Auffassung überhaupt dazu verleitet, in der Praxis den melodischen Fluß durch zu häufige Voraussetzung auftaktiger Bildungen zu zersplittern. Der Verfasser bezeichnet dort, wo er es für nöthig hält, die Trennung der rhythmischen Glieder durch das von ihm sogenannte »Lesezeichen«. Nun sagt er zwar in dem Vorwort (»Zur Einführung«) seiner Phrasirungs-Ausgabe (Berlin, N. Simrock): »Das Lesezeichen ' soll dem Auge als Führer dienen, damit dasselbe nicht (wie bisher nur zu allgemein) von Taktstrich zu Taktstrich lese oder die Unterbrechungen der gemeinsamen Querstriche als Abschnitte auffasse. Das Lesezeichen fordert weder ein Absetzen der vorausgehenden Note, noch ein Innehalten (Zeitverlust), noch die Accentuirung der folgenden Note (wenn auch alles dieses sehr häufig korrekt und vom Komponisten beabsichtigt sein wird), der Herausgeber will aber das Zeichen zunächst nur als Führer für das Auge verstanden wissen, so daß die kleinsten Motive nicht falsch verstanden werden; erst in zweiter Linie kommt in Frage, wie dieselben zu spielen sind, und da ist allerdings zu statuiren, daß die Anfangsnote des Motivs gern einen leichten Accent erhält, während ein minimaler Zeitverlust nur bei der dynamischen Hauptnote des Motivs am Platze ist«. Nun, das sind ja allerdings Kautelen; aber wenn das Lesezeichen in letzter Instanz nicht ein »Absetzen« bedeuten soll, so bedeutet es eben gar nichts, und es wäre besser, es bliebe weg. Jedenfalls wird es aber doch mindestens anzeigen sollen, daß je nach dem Orte wo es steht, eine auf- oder volltaktige Bildung beginnt. Ist das der Fall, so müßte diese Thatsache allerdings auch zum Ausdruck gelangen. Nun theilt, um ein Beispiel vorzuführen, der Verfasser den Anfang der Beethovenschen Sonate Op. 2. Nr. 1 folgendermaßen ab:

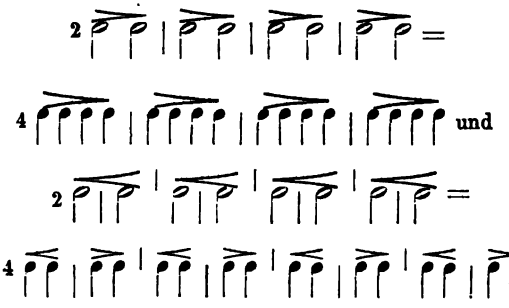


Der Nachweis der Cäsur nach dem dritten Viertel des zweiten Taktes ist gewiß fein, geistreich und der Unzulänglichkeit der Accenttheorie gegenüber nothwendig; öffentlich geführt wurde er zuerst von R. Westphal (a. a. O. Seite 121). An diesem Einschnitt hält die Riemann'sche Phrasirung mit Recht fest. Das Lesezeichen nach dem ersten Viertel des ersten Taktes aber ist nach Ansicht des Referenten nicht nur überflüssig, sondern veranlaßt, wenn es überhaupt irgend eine Bedeutung haben soll, eine Darstellung die lieber vermieden würde. An dieser Stelle ist gewiß nicht der allergeringste Einschnitt zu markiren, vielmehr muß das Melos als ein ununterbrochenes Aufsteigen bis zum $\overline{\overline{as}}$ aufgefaßt und dargestellt werden. So bekämpft Riemann, indem er zu dem Satz der bisherigen Taktlehre »der Auftakt findet am Ende seine Ergänzung« die Interpolation hinzufügt: »während dazwischen lauter volltaktige Bildungen stehen« einen Feind, den er sich selbst erst künstlich schafft, und wenn er sagt: eines der vornehmsten Ziele seines Buches sei, diese durch die Taktstriche verschuldete grundverkehrte Auffassung mit der Wurzel auszurotten, so kann ihm, um nochmals den Molière zu citiren, jeder Künstler, der seine Sache versteht, entgegnen, was Mr. Jourdain seinem maître de philosophie zuruft: »*Cependant je n'ai point étudié, et je fais cela tout du premier coup. Je vous remercie de tout mon coeur et je vous prie de venir demain de bonne heure.*«

Der drei-, fünf- und sogar der siebentheilige Takt werden von Riemann als einfache Taktarten entwickelt. Bei dem dreitheiligen Takt vermißt man die Unterscheidung der beiden in der praktischen Musik doch thatsächlich vorkommenden Arten dieses Taktes, von denen die eine drei Längen (Polonaise, Menuet etc.), die andere aber drei Kürzen zusammenfaßt. Nach Riemann'scher Definition sind einfache Taktarten solche, welche nicht eine weitere Zerlegung der Zahl ihrer Zeiteinheiten in gleich kleinere Gruppen zulassen, d. h. diejenigen, deren Zahl eine Primzahl ist: 1, 2, 3, 5, 7 »etc.« Dieses »etc.« stellt sich wahrlich zur rechten Zeit ein, denn man erschrickt unwillkürlich, wenn man die Reihe der Primzahlen fortgesetzt übersieht: 11, 13, 17, 19, 23 etc. und an die Möglichkeit der Aufstellung »einfacher Takte« mit solchen Zeiteinheiten denkt. Thatsächlich wird der sogenannte (oder pseudo-) fünftheilige Takt immer als $3 + 2$ oder $2 + 3$, der sogenannte 7theilige, wenn er ja einmal vorkommen sollte, als $4 + 3$ oder $3 + 4$ aufgefaßt. Was aber den realen fünfzeitigen Takt betrifft (von weiteren primzahligen Takten gar nicht zu reden), so dürfte dessen Auffassung als eine primäre (unmittelbare) Bildung überhaupt kaum verständlich sein, während seine von R. Westphal (a. a. O. Seite 97) als Hypothese aufgestellte Entstehung aus einer zweigliedrigen Reihe dreizeitiger einfacher Takte und die daraus gefolgerte Kennzeichnung desselben als eine Art von Zwischenstufe zwischen dem einfachen Takte und dem Taktgliede ebenso sinnreich als überzeugend sind.

Gelegentlich der Entwickelung des vierzeitigen Taktes läßt sich der Verfasser auf weitläufige Erörterungen ein, um zu untersuchen, ob ein wesentlicher Unterschied zwischen dem doppelt zweitheiligen und dem viertheiligen Takt besteht, er kommt hier zunächst zu dem Resultat: »der doppelt zweitheilige Takt als etwas vom viertheiligen Verschiedenes, ist eben nur der zweitheilige«. Er verweist hier (zur Erklärung einer Hauptmann'schen Auffassung) auf »die nicht seltenen Fälle, wo eine viertheilige Taktart vorgezeichnet ist und halbtaktige Motive (zweizeitige) auftreten«, fügt aber hinzu: »indessen ist das auch nicht sehr von Belang; die Setzung der Taktstriche und die Taktvorzeichnung hat hauptsächlich zu normiren ob die dreitheilige oder zweitheilige Gruppenbildung herrscht, die Motive und Phrasengrenzen bestimmt der Taktstrich ohnehin nicht.« Das ist ein durchaus korrekt wiedergegebener Aristoxenischer Grundsatz; dessen ungeachtet führt der Verfasser aber weiterhin dennoch aus »daß es nicht schwer fallen könne, ohne mathematische

Spekulation und analogisirende Deduktion den viertheiligen Takt scharf vom zweitheiligen zu unterscheiden«. »Halten wir daran fest«, sagt er, »daß die Taktmotive eine einheitliche dynamische Schattirung erhalten müssen, so bedeutet die Aufstellung eines viertheiligen Taktes nichts anderes, als die Ausdehnung des Umfanges einer Schattirung auf vier Zeiteinheiten. Denken wir uns jedes Glied des zweitheiligen Taktes in halbe Werthe untergetheilt und nehmen diese Theilwerthe als Zähleinheiten an, so müssen die beiden Formen des zweitheiligen Taktes unter Beibehaltung ihrer Dynamik uns zwei korrekte Formen des viertheiligen Taktes ergeben.

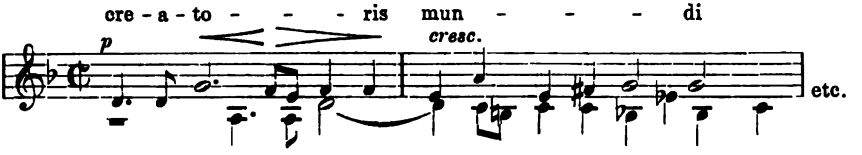


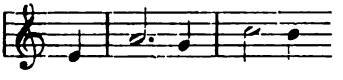
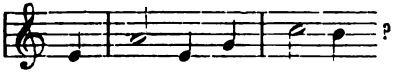
»Die abgetonte Form des zweitheiligen Taktes kann aber natürlich nicht die abgetonte des viertheiligen Taktes ergeben; vielmehr tritt durch die Untertheilung das *diminuendo* nach dem Taktstrich in seine Rechte«. Im Gegensatz dazu sagt der Verfasser bei der Besprechung des achttheiligen und des sechzehntheiligen Taktes: »die über den viertheiligen Takt hinausgehenden Potenzirungen der zweitheiligen Gruppenbildung können wesentlich Neues nicht bringen, je weiter die Formen sich ausbreiten, destomehr werden die Mittel interner Gliederung sich nöthig machen, wenn die Auffassung direkt das Rechte treffen soll. Es muß aber sehr gewarnt werden, daß man nicht die dynamischen Anfangs-Accente und die agogischen Accente für unentbehrlich halte; sie stets und überall hervorzuheben, würde etwas Ähnliches sein, als wenn man bei dem Sprechen die Silben scharf trennen oder wohl gar in der Schriftsprache Theilungsstriche, in der Theilung derselben einschalten wollte«. Das sind eigenthümliche Widersprüche. Es kann nicht schwerer fallen »ohne mathematische Spekulation und analogisirende Deduktion« den achtzeitigen Takt vom vierzeitigen, den sechzehnzeitigen vom achtzeitigen scharf zu unterscheiden, als den viertheiligen vom zweitheiligen. Diese Unterscheidung ist nur vermöge der dynamischen und agogischen Accente zu bewerkstelligen, entweder also die Unterscheidung ist wesentlich, und dann müssen die Accente für »unentbehrlich« gehalten werden, oder die Unterscheidung ist unwesentlich, dann sollte man sie lieber fallen lassen. Es drängt sich aber die Vermuthung auf, daß diesen mühseligen Unterscheidungen und weitschweifigen Erörterungen nichts anderes zu Grunde liegt, als eine Vermengung der Begriffe Takt und Taktreihe, die schließlich darauf zurückzuführen ist, daß die bisherige rhythmische Terminologie für den rhythmischen Begriff »Klangfuß« und den graphischen Begriff »Takt« (als den von zwei Taktstrichen eingeschlossenen Raum) unterschiedslos denselben Ausdruck anwendet. Denn wenn diese Terminologie auch die Unterscheidung von einfachen und zusammengesetzten Takten kennt, so hat sie doch nicht daran festgehalten den ersteren Begriff mit dem des Klangfußes zu identificiren; in rhythmische Verhältnisse kann aber lediglich durch strenge Sonderung dieser

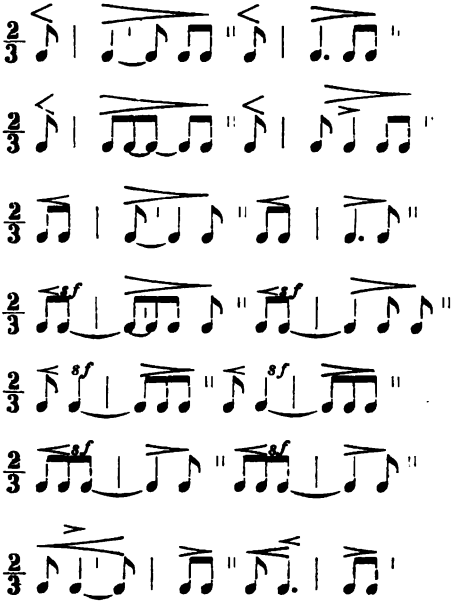
beiden Elemente Klarheit gebracht werden; übrigens ist es aber auch denkbar, daß Riemann, wie schon oben angedeutet, unter seinem zweizeitigen Takte thatsächlich einen aus zwei Kürzen bestehenden Klangfuß verstanden wissen will. Ein solcher (Pyrrhichius) mag als Ausnahme vielleicht einmal vorkommen, ihn geradezu als rhythmisches Element vorauszusetzen, dürfte wohl ebenso unnatürlich wie zweckwidrig erscheinen. Bei Gelegenheit der Andeutung des 32- und des 64 theiligen Taktes (!), deren Entwickelung der Verfasser ablehnt, um sie der »eigenen Betrachtung des fleißig Studirenden« zu überlassen, sagt er: »dieselben seien aber doch keineswegs ohne praktische Bedeutung, wie z. B. der Anfang des *Presto* der Cismoll-Sonate Opus 27, 2 und andere Stellen bei Beethoven beweisen«. Daraus geht hervor, daß nach Riemann die erste »Phrase« dieses *Presto* zum mindesten einen 16theiligen, vielleicht aber auch einen 32theiligen Takt darstellt. Im ersteren Falle würden je zwei Achtel, im letzteren gar jedes Achtel einem einfachen zweitheiligen Takte entsprechen. Die bezeichnete Unklarheit hat aber noch eine bedauerliche Trübung des Begriffes Auftakt zur Folge. So würde z. B. die abgetonte Form des 32theiligen Taktes nach Riemann 31 Theile Auftakt bekommen, umschreibt man nun diesen Takt, was ja nach Riemann § 7 »nicht von Belangsein würde, in 16 zweitheilige Takte, so erhält man für die in Frage stehende Form nur 1/16 Auftakt. Die einzig logische Definition dieses Begriffes scheint eben wieder die Aristoxenische, sie beschränkt den Auftakt (Anakrusis) räumlich auf einen beliebigen Theil des Klangfußes (einfacher Takt), der eben nur das Hebungsmoment des Letzteren nicht mit umfassen darf. Das schließt alle Zweideutigkeit aus. Die Darstellung des 9-, 12-, 18- und 24-theiligen Taktes bringt nichts, das zu weiteren Bemerkungen Veranlassung geben könnte. Die ganze Darstellung macht den Eindruck als habe der Verfasser sich durch das Bemühen, für alle möglichen melodisch-rhythmischen Varianten Grundschemata zu ersinnen, viel zu weit führen lassen; sagt er doch selbst am Schlusse der Ausführungen über den sechstheiligen Takt (§ 8): »das sind, denke ich, der Unterschiede genug, die auch die raffinirteste Anforderung an Vortragsfeinheit befriedigen würden«. Es wurde aber oben schon einmal darauf hingewiesen, daß die »Vortragsfeinheit« ihre Grundsätze nicht einseitig auf rhythmischem Gebiete zu suchen hat.

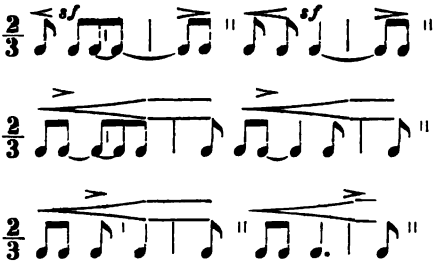
Dieses erste Kapitel, das einer so eingehenden Besprechung nur aus dem Grunde unterzogen wurde, weil es die principiellen Kernpunkte des gesammten Systems enthält, schließt mit Vorschlägen zu einer Reform der Taktvorzeichung ab, die sinnreich entworfen und konsequent durchgeführt sind. Was nun den weiteren Inhalt des Buches betrifft, so wird es genügen, denselben in kurzen Andeutungen wiederzugeben. Das zweite und dritte Kapitel behandeln, jenes rhythmische Bildungen durch Zusammenziehung mehrerer Zeitzähleinheiten, dieses dergleichen Bildungen durch Untertheilung einzelner Zähleinheiten. Mit dem erstaunlichsten Fleiß, namentlich aber auch mit einer stupenden Geduld, ist hier eine sehr große Anzahl aller denkbaren und möglichen Kombinationen erläutert und entwickelt worden, die sich aus der Anwendung der gedachten Principien auf die im ersten Kapitel festgestellten »metrischen« Grundformen in deren dreifacher Bestimmung als an-, ab- und inbetonte ergeben können. Erschöpfendes gehört hier selbstverständlich, dem Himmel sei ewig Lob und Dank dafür! zu den puren Unmöglichkeiten. Die zweizeitige Zusammenziehung in vierzeitigen Takt ergiebt, beiläufig bemerkt, unter Anderem die Synkope, für welche Verfasser eine »ruckweise Verstärkung« in Anspruch nimmt, »welche das strenge *legato* für das Motiv fast unmöglich macht«. Referent will bei dieser Gelegenheit bemerken, daß er es für ein Vorurtheil hält, den Ictus, der in der Praxis freilich oft genug mit dem Eintreten der Synkope thatsächlich verknüpft ist, als eine wesentliche und folglich

unentbehrliche Eigenschaft der Synkope als solcher, beziehungsweise deren rhythmischer, harmonischer oder melodischer Qualität zu betrachten. Oder sollte z. B. die folgende dynamische Schattirung mit der Synkope unverträglich sein?



Im viertheiligen Takt ergiebt die dreitheilige Zusammenziehung eine neue wichtige rhythmische Bildung, nämlich die sogenannte »Punktirung«. Sollte die Punktirung wirklich etwas anderes als eine lediglich melodische (zur Rhythmopöie, nicht aber zum »Logos« des Rhythmus gehörige) Form sein? Ist rhythmisch genommen  etwas anderes als  ? Diese beiden Kapitel, wie nicht minder die folgenden, stellen eine Unzahl abstrakter rhythmischer Schemata auf. Ein auf gut Glück herausgegriffenes Beispiel (es gehört weder zu den längeren noch zu den kürzeren) möge hier stehen, um dem Leser einen Begriff davon zu geben. So heißt es Seite 68: der 2/3 Takt ergiebt, wenn die dreizeitige Zusammenziehung über die Grenzen der ihn zusammensetzenden dreizeitigen Motive übergreift, noch folgende Rhythmen:





Seite 69 sagt der Verfasser alsdann: »Wer einmal den reichen Gehalt an lebendiger Kraft und Bewegung, der in diesen metrisch-rhythmischen Formationen steckt, erkannt und empfunden hat, der wird es der Mühe werth halten, mit Vollbewußtsein aus diesem unversiegbaren Borne zu schöpfen und die einzelnen Bildungen so mit musikalischem Leben zu füllen, daß sie voll und deutlich zur Geltung kommen. Bei näherer Überlegung kann es kaum Jemand für minder richtig halten, die typischen Grundformen der Rhythmik durch praktische Satzübungen der Darstellung geläufig zu machen, als etwa die Einführung des übermäßigen Dreiklanges oder andere harmonische Details zu üben. Der Unterricht in der Metrik und Rhythmik ist in erster Linie Anschauungs-Unterricht, die durch Noten-Werthzeichen, dynamische Schattirungen und Accentzeichen dargestellten Rhythmen sollen vom Geist direkt erfaßt werden, ohne daß sie in klingender Musik zur Geltung gebracht werden; der schönere, lohnendere Theil dieses Studiums wird aber die Verwandlung der Rhythmen in wahrhaftige Musik sein«. Das enthält die treffendste Kritik des ganzen Verfahrens. Das Studiren und Einüben derartiger rhythmischer Abstraktionen kann nämlich nach des Referenten Überzeugung nur dahin wirken, das natürliche rhythmische Empfinden der Studirenden zu trüben. Gerade so wie die Einübung einzelner Akkorde und harmonischer Wendungen den Sinn für natürliche Harmonie und die naturgemäße melodische Bedingtheit dieser Kategorie abschwächen muß und auch erfahrungsmäßig abschwächt. Dabei ist aber nicht zu vergessen, daß das harmonische Element in der musikalischen Praxis immerhin eine relative Selbstständigkeit erlangt hat, welche das rhythmische Element niemals erlangen kann, noch erlangen wird. Deshalb hat es noch einen Sinn, wenn das Ohr sich mit der Betrachtung isolirter Harmonien befaßt, vorausgesetzt, daß das nicht in der Absicht geschieht, an die der Verfasser offenbar denkt, nämlich, diese Harmonien als Material für melodische Entwickelungen zu betrachten. Die Vorstellung abstrakter Rhythmen und deren Verwandlung in wahrhaftige Musik ist ein Verfahren, das mit dem organischen Entstehungsprozeß der Musik im krassesten Widerspruch steht und vor dem daher nicht scharf genug gewarnt werden kann; es ist wirklich nicht zu glauben, wieweit der Verfasser in seinen schematischen Ausführungen geht; so sagt er Seite 91 unter der Rubrik »anbetonte Untertheilung zweier Zähleinheiten«: »ich setze der Kürze wegen die drei Arten der Untertheilung durch  und  übereinander u. s. w. Denkt man sich dazu auch noch die Unter-Abtheilung durch  — welche Fülle möglicher Bildungen! Mein Buch müßte zu unförmigen Dimensionen anschwellen, wollte ich sie alle gesondert notiren«. Dabei fügt er aber doch Seite 109 hinzu: »Wird dieses Buch dem Unterrichte zu Grunde gelegt, so ist von einer ausführlichen Ausarbeitung der einzelnen sich ergebenden Kombinationen keinesfalls zu dispensiren, da gerade

die selbstthätige Entwickelung derselben das Anschauungsvermögen außerordentlich stärkt und bleibend die Phantasie befruchten muß«. Das ist dasselbe didaktische Princip, als wenn Lobe sagt: »der Schüler suche nach und nach jeden Akkord einer Tonleiter mit allen anderen Akkorden aller anderen Tonleitern zu verbinden, er wird allerdings auf seltsame Folgen stoßen, auf manche die das Ohr niemals ertragen mag, aber ehe man sie absolut verwirft, versuche man nur erst alle möglichen Stellungen, Lagen, Umkehrungen, und der Gewinn wird nicht ausbleiben«. Man sollte doch glauben, daß das Urtheil über derartige Methoden längst feststände! Referent glaubt, daß Niemand die Geduld haben wird dem Verfasser in seinen ohnehin maßlos ausgedehnten Entwickelungen Schritt für Schritt zu folgen. Schon lediglich deshalb nicht, weil die Nutz- und Aussichtslosigkeit des umständlichen Verfahrens geradezu in die Augen springen. Er glaubt viel weniger noch, daß sich irgend ein Studirender je dazu bereit finden wird, die »übergangenen Kombinationen« ausführlich auszuarbeiten. Es wäre das einfach eine Sisyphusarbeit, Ähnliches ist bislang in keiner einzigen musikalischen Disciplin einem Schüler zugemuthet worden!

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der übergreifenden Zusammenziehung untergetheilter — das fünfte mit der abweichenden Untertheilung zusammengezogener Zähleinheiten. Hier wird das rhythmische Verhältniß der *Duole*, *Triole*, *Quartole* u. s. w. bis zur *Novemole* besprochen. Im sechsten Kapitel werden die Pausen behandelt, in deren Darstellung der Verfasser wiederum eine Reihe höchst zweifelhafter, und praktisch geringwerthiger Abstraktionen hineinverflochten hat. Damit ist das streng rhythmische Gebiet im engeren Sinne abgeschlossen. Die weiteren Kapitel — es sind deren im Ganzen zehn — betrachten den *legato*- und *staccato*-Vortrag, die melodische und harmonische Dynamik, die Polyrhythmik (in diesem, dem 9. Kapitel finden sich wieder sehr gewagte Hypothesen), endlich die Phrasirung. Hier im Eingange des zehnten Kapitels, Seite 244 formulirt der Verfasser folgenden merkwürdigen Satz: »Wir haben uns im vorigen Kapitel zu der Erkenntniß durchgearbeitet, daß die Anbetonung nur eine metrische Scheinform ist, da sie die Einheiten höherer Ordnung ohne inneren Zusammenhang neben einander stellen, eine Kette von lauter Enden anstatt ein gliederweises Weiterwachsen vorstellen würde; da nun aber unleugbar eine große Zahl musikalischer Themen mit einem starken Accent, einem dynamischen Hauptwerth volltaktig anfangen, so ist aus unsern bisherigen Resultaten mit Bestimmtheit zu schließen, daß dieser anbetonte Anfang stets ein prokatalektischer ist, d. h. daß er ein ausgelassenes Werden voraussetzt und uns gleich das Gewordene giebt, oder aber, daß sogleich nach dem anbetonten Anfange die Auffassung zu in- oder abgetonten Formen übergehen muß. Westphal hält an der Prokatalexis, die ein Begriff der antiken Metrik ist, fest; ich glaube jedoch sie fallen lassen zu müssen, denn vor dem wirklichen Anfang kann nur musikalisch indifferente Zeit liegen; die Annahme der Prokatalexis würde aber Pausenwerthe von bestimmter Qualität bedingen. Da nun die Ausdehnung der Auftaktigkeit der Motive innerhalb der Phrasen in der ungezwungensten Weise wechselt (wovon freilich Westphal nicht redet), so würde die Bestimmung der Ausdehnung der Prokatalexis nur eine ganz willkürliche sein können«. Diese Kennzeichnung der Anbetonung dürfte schließlich auf nichts Anderem beruhen, als auf einer theoretischen Übertreibung ohne große praktische Bedeutung, sie ist aber charakteristisch, weil sie zeigt zu welchen bedenklichen Konsequenzen das von dem Verfasser in diesem Werke eingehaltene systematische Abstraktionsverfahren führen kann. Hier ist jedoch ausdrücklich zu betonen, daß Westphal an der Prokatalexis in der Bedeutung, die Riemann der Sache hier beilegt, keineswegs festhält. Er führt den Begriff lediglich zur Bezeichnung einer

immerhin seltenen Erscheinung, nämlich einer gewissen Art von Perioden des diastaltischen Ethos. Referent kann aber nicht begreifen, wie der Verfasser übersehen haben kann, daß Westphal von dem Wechsel in der Ausdehnung der Auftaktigkeit der Motive innerhalb der Phrasen redet. Das ganze Westphal'sche Buch ist voll von dieser Lehre und thatsächlich mindestens ebensosehr ihrer Begründung gewidmet als der Beseitigung der *legato*-Bögen sowie der Einführung von Phrasenbögen und »Lesezeichen«. Hier muß man sich wiederum fragen, wie der Verfasser diesen letzteren Zweck in so betonter Weise für sich in Anspruch nehmen kann, wie er das auf Seite 242 gethan hat, wo er sagt: »Denn mit dem pädagogischen Zweck der Geistesgymnastik, der Übung im Auffassen metrischer und rhythmischer Bildungen aller Art verband ich von Anfang an bei Abfassung dieses Buches den praktischen Zweck der Vorbereitung einer folgenschweren Verbesserung unserer Notenschrift, nämlich der Ersetzung der *legato*-Bögen durch Phrasenbögen«. Die Ergebnisse seiner Arbeit faßt der Verfasser selbst am Schlusse des Werkes etwa in folgenden Sätzen zusammen. Er sagt Seite 263: »unmöglich kann es das Ziel meiner Darstellung sein überall zweifellose Entscheidungen über die rechte Art der Phrasenbestimmung zu eruiren, angesichts der bisherigen großen Unsicherheit möchte die Behauptung einer solchen plötzlich gewonnenen Zweifellosigkeit mit Recht Mißtrauen erwecken. Ich bezweckte aber vielmehr nur das metrisch-rhythmische Auffassungsvermögen derart fort zu entwickeln, daß ihm eine bestimmte Phrasirung Bedürfnißsache wird, daß es größere Conturen sucht und findet auch wo der Komponist unterlassen hat durch bestimmte Vorschriften allem Zweifel zu begegnen«. Und Seite 269: »es sei mir fern zu wähnen, daß ich etwas Vollkommenes oder Erschöpfendes geleistet hätte — wenn ein solches Resultat überall unerreichbar ist, so gewiß erst recht auf einem bisher so vernachlässigten Gebiet; wenn ich nur kräftig anregend wirke, so wird mir das eine völlige Befriedigung gewähren, auch wenn nach mir Andere kommen sollten, welche meine Aufstellung rectificiren oder widerlegen. Das Fundament, auf welchem ich baute, wird, denke ich, einem kräftigen Anprall zu trotzen vermögen; ich fürchte nicht, daß es gelingen wird die Accentuationslehre gegenüber meiner Theorie der durchgehenden Schattirungen aufrecht zu erhalten, und auch dem weiteren Umsichgreifen der volltaktigen Auffassung hoffe ich einen kräftigen Damm entgegengestellt zu haben. Wenn aber diese beiden Pfeiler meines Baues bestehen bleiben, so werde ich nicht umsonst gearbeitet haben«.

Referent glaubt dem gegenüber daran festhalten zu müssen, daß die Theorie der durchgehenden Schattirungen, insbesondere aber die Begründung rhythmischer Verhältnisse auf dieselbe eine Hypothese darstellt, die ihre Anknüpfungs-Momente viel zu sehr auf spekulativem Gebiet, statt auf thatsächlichem sucht. Viel zu sehr in der erst mittelbar verständlichen Erscheinung der gewordenen — statt in der unmittelbar verständlichen der werdenden Kunst, um eine ersprießliche didaktische Verwendbarkeit erwarten lassen zu können. Thatsächlich hat man in Riemann's Buch zweierlei vor sich: eine Phrasirungslehre und eine Rhythmik des musikalischen Kolons. Hält man an dieser Unterscheidung fest, so bietet letztere gegenüber der von Westphal erneuerten Rhythmik des Aristoxenus wesentlich Neues nicht; denn die Riemann'schen »Takte« (das was er als metrisch bezeichnet) in ihren verschiedenen auf- und volltaktigen Formen, das sind die Aristoxenischen Klangfüße und Kola mit und ohne Anakrusen in ihren verschiedenen Accentuationsklassen. Der wesentliche Unterschied ist nur der, daß das Aristoxenische System überall an den wirklichen historischen Werdeprozeß der Erscheinungen anknüpft, dieselben klar sondert und übersichtlich gruppirt, eine erschöpfende Darstellung der Materie bietet und, aus allen diesen Gründen, relativ leicht zugänglich und verständlich ist.

»Als eigentlicher Abschluß meines Buches sind meine phrasirten Ausgaben anzusehen«, sagt der Verfasser am Schlusse seines Werkes, »ich verweise daher auf diese als den eigentlichen praktischen Theil meiner Untersuchungen und hoffe durch den direkten Nutzen, den dieselben stiften werden, in weiteren Kreisen überzeugender zu wirken als durch noch so umsichtige und konsequente Deduktionen«. Aber wenn nun auch die Riemann'schen Ausgaben die Bestimmung der »musikalischen Phrase« fast überall befriedigend zuwege brächten, was würde das beweisen für die Theorie des Verfassers, der ja selbst gar genau weiß, »daß man mit Hülfe graphischer Darstellungen und geeigneter Raisonnements alles beweisen kann, was die Praxis an die Hand giebt?« Ein näheres Eingehen auf jene Ausgabe ist daher zur Beurtheilung des in Rede stehenden »Lehrbuches der Rhythmik und Agogik« nicht erforderlich.

Dresden. **Ernst von Stockhausen.**

Dr. Theodor Lipps, Psychologische Studien. Heidelberg, 1885, Georg Weiß. II und 161 SS. 8. Preis 3 ℳ 20 ₰. II. Das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie. (S. 92—161).

Wenn es sich heutzutage um die wissenschaftliche Erklärung der Konsonanz und Dissonanz handelt, pflegt die Theorie der Schwingungszahlenverhältnisse, welcher im vorigen Jahrhundert namentlich *Euler*, als ihr hervorragendster Vertreter und Förderer, seine gewichtige Autorität für lange Zeit leihen konnte, in der Regel nur mehr eine untergeordnete Rolle zu spielen. Seit dem Auftreten *M. Hauptmann's*, noch mehr aber seit den epochalen Forschungen *Helmholtz's*, ist diese Disziplin in eine neue Strömung gerathen, so daß des »unbewußten Zählens und Rechnens« fast nur als eines überwundenen Standpunktes gedacht wird. Und doch liegt für den Ästhetiker etwas gar zu Verlockendes darin, sich in jene Theorie hineinzuleben: gewinnt er doch auf diese Weise eine Einheit für die Auffassung des Musikalisch-Schönen, wie er sie nicht besser wünschen kann. *G. Engel*, der Verfasser der neuesten — und ohne Zweifel auch besten — »Ästhetik der Tonkunst«[1]) deutet dies in der Einleitung mit den Worten an: »Die Musik, in ihrer Abstraktion gefaßt, hat es eigentlich nur mit rhythmischen Verhältnissen zu thun, insofern wenigstens, als auch die Unterschiede der Tonhöhe in ihrer Wesenheit sich auf unbewußt Rhythmisches, und die Unterschiede der Tonstärke in ihrer inneren Begründung auf diejenigen von Hebung oder Senkung, also ebenfalls auf Rhythmisches zurückführen lassen«. Für *Engel* selbst ist jedoch die alte »mathematische« Theorie nur der erste Ausgangspunkt; er stellt sich bald vielmehr auf den Standpunkt *M. Hauptmann's*. Dafür hat jene Theorie in *Theodor Lipps*, Professor der Philosophie in Bonn, einen eifrigen Anwalt gefunden, wie aus der zweiten Abtheilung seiner »*Psychologischen Studien*«, mit der Überschrift: »Das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie« hervorgeht[2]). Das Interesse, welches die hier versuchte Renaissance der alten Lehre jedenfalls beanspruchen darf, wenn sie auch nach der Meinung des Ref. gerade keine große Hoffnung

[1] Berlin, W. Hertz. 1884. Das Buch enthält eine Fülle von Anregungen für den Ästhetiker wie für den Musiker, und sei deshalb beiden bestens empfohlen.

[2] Eine ältere, wie es scheint minder eingehende Behandlung derselben Frage in des Verfassers »Grundthatsachen des Seelenlebens«. Bonn, 1883. hat der Ref. nicht zur Hand gehabt.

auf Erfolg hat, mag es rechtfertigen, wenn der etwa 70 Seiten umfassenden Abhandlung von *Lipps* hier eine etwas ausführlichere Besprechung gewidmet wird.

Vor allem sei ein Mangel konstatirt, der sich gleich in den orientirenden Einleitungssätzen der Studie zeigt: »Drei Anschauungen stehen sich hinsichtlich der Erklärung der Harmonie und Disharmonie von Tönen und Klängen entgegen. Die *Helmholtz*'sche, die mit Schwebungen und Klangverwandtschaften operirt, die *Wundt*'sche, die mehr auf die letzteren sich beruft, und die vor *Helmholtz* und *Wundt* bestehende, die die einfacheren und weniger einfachen Schwingungsverhältnisse zwischen einfachen Tönen zum Grunde aller Harmonie und Disharmonie zu machen sucht«. *Lipps* nimmt also gar keine Notiz davon, was nach *Helmholtz* auf diesem Gebiete geleistet wurde, zunächst von *A. v. Oettingen*, der zu seinem »Harmoniesystem in dualer Entwickelung«[1]) einerseits von *Helmholtz* und *Hauptmann*, andererseits von älteren Theoretikern, namentlich von *d'Alembert* Anregungen empfangen hat, sodann in zahlreichen Schriften von *H. Riemann* u. A. m. Er ignorirt das Prinzip der Klangvertretung, welches gerade diese neueste Phase der Harmonik trotz der mannigfachen in ihr zu Tage tretenden Differenzen charakterisirt. Es ist dies jenes Prinzip, dem zu Folge die Intervalle und Akkorde ihre harmonische Bedeutung nicht so sehr durch den Grad des sinnlichen Wohlklanges, sondern vielmehr dadurch erhalten, daß unser Gehör bestrebt ist, dieselben als Theile von musikalischen Klängen aufzufassen und auf diese letzteren als auf ihren Einheitsgrund zurückzuführen. Dieses Prinzip hätte zum Mindesten nicht mit Stillschweigen übergangen werden sollen, wenn auch der eigentliche Zweck der Abhandlung nicht die Rechenschaft über den gegenwärtigen Stand der theoretischen Harmonik war, sondern die Darstellung und Verfechtung eines einzelnen Prinzips[2]).

In dieser Beziehung ist zunächst anzuerkennen, daß die »Theorie der Schwingungsverhältnisse, oder besser: der Verhältnisse der Tonrhythmen«, so wie sie *Lipps* entwickelt, sich in einem günstigeren Lichte darbietet, als es sonst der Fall zu sein pflegt. »Bei sehr tiefen Tönen sind wir uns der den einzelnen Schwingungen entsprechenden einzelnen Tonstöße mehr oder weniger deutlich bewußt. Dieser Unterschied der einzelnen Tonstöße muß aber für die Seele auch bei den höheren Lagen, wo wir kein Bewußtsein mehr davon haben, dennoch irgendwie vorhanden sein« (S. 92). »Die tiefen Töne .... gehen in die höheren und höchsten allmählich über. Entsprechend kann sich jener Unterschied in den durch die Töne erzeugten seelischen Erregungen zwar allmählich in minderem und minderem Grade bemerkbar

---

[1] Dorpat und Leipzig. W. Gläser. 1866.

[2] An einer gegen *Helmholtz* gerichteten Stelle (S. 148) wird das Prinzip der Klangvertretung, allerdings in falscher Auffassung, gestreift: Von den Tönen des Durdreiklanges *c-e-g* sei im *c*-Klange durchaus nicht, wie *Helmholtz* behaupte, *e* und *g* enthalten, sondern bloß der vierte Partialton des ersteren (also *e''*) und der zweite des letzteren (also *g'*) als dritter und fünfter Partialton von *c*. Nun findet sich an der ganzen betreffenden Stelle bei *Helmholtz* (S. 461 der 3. Auflage, welche dem Referenten zur Hand ist) überhaupt kein Oktavenindex, *Helmholtz* meint offenbar nicht den Klang des *c* der kleinen Oktave, sondern den *C*-Klang ganz im Allgemeinen, da ja für die Klangvertretung die Oktaveneintheilung etwas mehr ist, als eine bloße »Namensgleichheit«, welche »nichts erklärt«. Aber selbst wenn wir uns in dieser Sache auf den Standpunkt des Verfassers stellen wollten, müßten wir erwarten, er werde *Helmholtz* höchstens dahin berichtigen, daß *alle drei* Töne des Dreiklanges *c-e-g* zwar nicht im Klange des kleinen *c*, wohl aber im Klange des Kontra-*C* (als 4. 5. 6. Partialton) enthalten sind.

machen. Es ist aber nicht einzusehen, wie er auf irgend einem Punkte ganz und gar aufhören sollte, in dieselben hineinzuklingen. Indem er aber hineinklingt, klingt auch der Rhythmus, d. h. die langsamere oder schnellere Art der regelmässigen Aufeinanderfolge der Schwingungen in die Seele und ihre Erregungen hinein« (94). »Uns wenigstens kommt es überhaupt nicht auf die Schwingungszahlen als solche an. Die Frage ist, wie weit die durch Schwingungszahlen bezeichneten Rhythmen der Töne übereinstimmen« (100). Im weiteren Verlaufe seiner Studie unternimmt es der Verfasser, die Normen festzustellen, nach welchen die Faßlichkeit und Übersichtlichkeit zweier verschiedener (gleichzeitiger oder aufeinanderfolgender) Rhythmen beurtheilt werden muß. Das Resultat, zu welchem *Lipps* gelangt, ist in aller Kürze etwa folgendes: Je einfacher das Verhältniß, desto leichter wird es aufgefaßt, und zwar am leichtesten dann, wenn von zwei gleichzeitigen Tönen der tiefere, von aufeinanderfolgenden der letzte eine relative Schwingungszahl aufweist, welche entweder 2 oder eine Potenz von 2 ist, also die beiden Tönen gemeinsamen rhythmischen Einheiten durch Zweitheilung ausfüllt. Dem naheliegenden Einwurf, daß ja der Erfahrung nach konsonante Intervalle bei einer minimalen Verstimmung vom Gehör immer noch als rein aufgefaßt werden, trotzdem in diesem Falle das Verhältniß der Schwingungszahlen gerade das komplizirteste, also am mindesten fassliche ist, begegnet der Verfasser wie folgt: »Jene Thatsache fordert nur einen Zusatz zu unserer Theorie, den Zusatz nämlich, daß annähernde Übereinstimmungen zwischen Rhythmen nach allgemeiner Regel annähernd wirken müssen, wie völlige Übereinstimmungen« (154).

Der Referent muß jedoch gestehen, daß auch diese Fassung der Schwingungszahlentheorie seine bereits anderwärts[1]) geltend gemachten Bedenken durchaus nicht behoben hat. Vor Allem ist ihm aufgefallen, daß hier allenthaben zwar von den *Rhythmen*, aber nirgends von dem *Inhalte*, der *Qualität* der Tonempfindungen gesprochen wird. Ist denn diese Qualität so ganz und gar irrelevant, wenn es sich um das »Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie« handelt? Die einzelnen in langsamerem oder schnellerem Tempo einander folgenden »Tonstöße« sind doch wohl auch Empfindungselemente, die ihren qualitativen Inhalt haben, der eben der Seele nicht ununterbrochen, sondern stoßweise, d. h. mit Unterbrechungen zugeführt wird. Diese Unterbrechungen entziehen sich jedenfalls innerhalb des Bereiches der musikalischen Klänge, höchst wahrscheinlich auch noch ziemlich weit über die Grenzen desselben hinaus[2]), unserer Wahrnehmung. Für diese bleibt nur das von dem Tonrhythmus wesentlich verschiedene *Quale* der Tonempfindung übrig. Zwar entspricht der objektiven Schwingungszahl 435 die Tonempfindung des eingestrichenen *a*, einer anderen Schwingungszahl wieder die eines anderen Tones; aber

[1] Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur ästhetischen Begründung der Harmonielehre. Prag, H. Dominicus. 1879. S. 36 nn.

[2] Es ist nämlich sehr fraglich, ob die einzelnen Stöße, welche bei den tiefsten Tönen wahrgenommen werden, ohne daß noch eine eigentliche Tonempfindung zu Stande kommt, überhaupt etwas mit der letzteren zu thun haben. Nach *W. Preyer* (Die Grenzen der Tonwahrnehmung. Jena 1876. S. 9 n.) wird bei Tönen, die mehr als 14 Schwingungen in der Sekunde haben, *neben* diesen stoßweisen »Hauchen«, einem »durch das Vorbeistreichen der Luft verursachten Geräusche« eine dumpfe Tonempfindung merklich, die auch als ein »milder, eigenthümlich summender Ton« charakterisirt wird. Daß dieser Ton bei kleineren Schwingungszahlen nicht mehr gehört wird, erklärt seine Schwäche hinlänglich. Zum Theil sind die »Stöße« der tiefsten Töne auch auf Schwebungen zwischen dem 1. und 2. Partialtone zurückzuführen.

was die Qualität, den Inhalt dieser Empfindungen anlangt, kann die auf dem Mitschwingen beruhende Funktion unseres Gehörapparates doch wohl nur als eine bloße *Auslösung* solcher Zustände in der Nervenfaser gedacht werden, die zunächst von der natürlichen Beschaffenheit, der spezifischen Energie dieser Faser, nicht aber von der Zahl der von derselben erlittenen auslösenden Stöße abhängen. Diese Stöße sind eben nichts weiter, als die äußerliche Bedingung der Auslösung gerade dieser und keiner anderen Nervenfunktion, sie entscheiden somit über den rhythmischen Verlauf derselben, nicht aber über das Quale des aus ihr resultirenden Empfindungsinhalts. Sobald wir jedoch überhaupt genöthigt sind, zwischen Tonrhythmus und Tonqualität (als Rhythmizomenon) zu unterscheiden, steht es außer Frage, daß das *Wesen* der Tonempfindung nicht wohl in dem sich unserem Bewußtsein ganz und gar entziehenden Rhythmus, sondern vielmehr in dem allein wahrnehmbaren *qualitativen Inhalte* derselben zu suchen ist. Von dieser Tonqualität sieht aber die Theorie der Tonrhythmenverhältnisse vollständig ab, ohne dies in genügender Weise rechtfertigen zu können. Da nun, wie *Lipps* selbst zugiebt, die rhythmischen Verhältnisse innerhalb der Tonempfindungen (abgesehen von dem problematischen Falle der tiefsten Töne) immer nur unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben, hat man wohl so Unrecht nicht, den Inhalt der Tonempfindung als einen kontinuirlichen aufzufassen, und das um so mehr, als ja auch schon die Frage nach der Existenz eines Rhythmus innerhalb der Nervenfaser nicht unbedingt bejaht werden kann. Auch die Nervenfaser braucht ja vermöge ihrer Beharrlichkeit oder Trägheit eine gewisse meßbare Zeit zu dem Übergang aus der Bewegung in die Ruhe, d. h. zu dem »Ausklingen« der durch den Reiz verursachten Erregung. Wenn nun die Erregungen zu rasch auf einander folgen, müssen die Ruhemomente zwischen ihnen endlich ganz verschwinden und der Rhythmus wird sich auch schon innerhalb der Nervenfaser als ein quantitatives Vibriren, ein abwechselndes Stärker- und Schwächerwerden der Erregung darstellen. Bedenkt man nun, daß die Schwingungen der in unserer Musik gebräuchlichen Töne beiläufig bis zu 4000 in der Sekunde steigen, so wird man wohl annehmen dürfen, daß der quantitative Unterschied zwischen den stärksten und den schwächsten Momenten der Nervenerregung endlich — und zwar noch innerhalb unseres musikalischen Tonsystems — bei einem Minimum anlangt, welches schon die Grenze der Empfindlichkeit der Nervenfaser bedeutet. Jenseits dieser Grenze erscheint der Zustand des Nerven bereits als ein konstanter, d. h. von der Schwingungszahl unabhängiger.

Wenn im Hinblick auf einen bereits oben erwähnten Einwand gesagt wird, die annähernde Gleichheit könne und müsse annähernd dieselben Dienste thun, wie die vollkommene Gleichheit (S. 100, 154), so ist diese Behauptung wohl richtig, insofern es sich um Dinge handelt, welche an und für sich unserem Bewußtsein zugänglich sind. Wahrnehmungen, deren wechselseitiger Unterschied als gar zu geringfügig nicht mehr aufgefaßt und konstatirt werden kann, müssen selbstverständlich identifizirt werden; denn unser Wahrnehmungsvermögen hat eben seine Schwächen und daher auch seine Grenzen. Aber die Tonrhythmen und ihre Verhältnisse entziehen sich ja unserem Bewußtsein vollständig, hier kann also von einer vollkommenen oder annähernden Gleichheit für unser Bewußtsein, und von einer Identifizirung durch dasselbe nicht gesprochen werden[1]). Die Analogie zwi-

[1] Bemerkenswerth ist jedenfalls auch der folgende Umstand: Trotzdem für die harmonische Auffassung der Intervalle die größere oder geringere Übersichtlichkeit und Faßlichkeit der zwischen den Rhythmen beider Töne stattfindenden Ver-

schen den einzelnen Stößen der Tonrhythmen, die wenn auch nur unbewußt, doch »in der Seele vorhanden sind« (98), und den Partialtönen der musikalischen Klänge ist keine glückliche zu nennen: bei den letzteren genügt einige Übung des Gehörs, um sie wahrzunehmen, sie sind nur relativ, bedingt unmerklich, nicht absolut — die Tonrhythmen hat aber niemand gehört und wird sie auch nie hören.

Schließlich bleibt also nur Eines noch übrig: die gesammte Wechselwirkung der Tonrhythmen, ohne die geringste Ausnahme, vollzieht sich in den dunkeln Tiefen unterhalb der Schwelle des Bewußtseins, und über diese Schwelle erhebt sich nur das Schlußresultat als Lust oder Unlust. Vom psychologischen Standpunkte mag die Möglichkeit einer solchen Auffassung nicht bestritten werden; die Ästhetik kann sich damit nicht begnügen. Gerade das charakterisirt ja das Schöne, daß der Genuß desselben unsere Seele unmittelbar zur Thätigkeit anregt. Diese Thätigkeit muß allerdings nicht jedesmal wirklich vor sich gehen, sie kann unter Umständen, vielleicht sogar in den meisten Fällen, unter die Schwelle des Bewußtseins gedrückt werden; aber sie muß an und für sich dem Bewußtsein wenigstens zugänglich sein. Konsonanz und Dissonanz sind aber mehr als bloß angenehme und unangenehme Empfindungen (zu deren Erklärung allenfalls die Zahlentheorie im Vereine mit den Schwebungen *Helmholtz'* ausreichen würde), sie sind ästhetische Elemente, deren Auffassung durch die Deutung der Intervalle und Akkorde im Sinne der Klangverwandtschaft und Klangvertretung bedingt ist, während die Theorie der Tonrhythmenverhältnisse uns nichts bietet als eine aus unbewußter Tiefe geheimnißvoll emportauchende Signatur derselben als Lust oder Unlust erregend, die wir einfach zur Kenntniß zu nehmen haben. Namentlich die Mehrdeutigkeit der Intervalle bietet der letzteren Theorie große Schwierigkeiten. Das Verhältniß z. B. der Tonrhythmen von *c'* und *gis'* (oder *as'*) in temperirter Stimmung, 261 : 414,3 ..., bleibt sich unter allen Umständen gleich, daher auch die Lust oder Unlust, die durch den gleichzeitigen Ablauf dieser Rhythmen hervorgebracht wird. Wie kommt es nun, daß dieses selbe Intervall je nach dem Zusammenhang der Klangfolge einmal als konsonante kleine Sexte *c'—as'*, das anderemal wieder als entschieden dissonante übermäßige Quinte *c'—gis'* aufgefaßt wird, und zwar im Sinne der reinen, natürlichen Stimmung, deren Intervallverhältniß für *c' — as'* = 261 : 417,6, für *c' — gis'* = 261 : 407,8 ... beträgt? Wie kommt es überhaupt, daß die Schwingungszahlen und ihre Verhältnisse, die objektiv, in der Schallwelle, nach der temperirten, in der Regel überdies höchst unvollkommenen Stimmung gegeben sind,

---

hältnisse maßgebend sein soll, ist unser Vermögen, die Reinheit der Intervalle zu beurtheilen, gerade in den höheren Tonlagen, also dort, wo es sich um Tausendstel und Zweitausendstel von Sekunden handelt, entschieden schärfer, als in den tieferen Oktaven, die mäßigere Schwingungszahlen und daher auch größere Zeitabschnitte zwischen den einzelnen Schwingungen aufweisen. Wenn man ungleichgehende Uhren in Bezug auf die Koincidenz und Discrepanz ihrer Pendelschläge prüft, findet man im Gegentheil daß die Übersichtlichkeit und Faßlichkeit abnimmt, wenn das Tempo der Schläge schneller ist. Sollte im Gebiete des Unbewußten ein geradezu entgegengesetztes psychisches Gesetz gelten? Eigenthümlich berührt es ferner den Leser, wenn ununterbrochen von schwieriger oder leichter »Faßlichkeit«, von »Selbstverständlichkeit«, von gegenseitiger »Kreuzung« und »Verwirrung« oder »Einordnung« und »Unterstützung« bei Rhythmen gesprochen wird, die dem Bewußtsein, daher auch der Auffassung, Anschauung und Beurtheilung entrückt sind. Dieser Kollision mit der Terminologie kann die Schwingungszahlentheorie freilich nicht entgehen.

über die musikalische Auffassung gar nicht entscheiden, vielmehr ganz andere Verhältnisse, die der reinen Stimmung, maßgebend sind, trotzdem sie in unserer praktischen Musik — mit Ausnahme des Oktavenintervalls — strenggenommen gar nicht vorkommen? Nur für den rein sinnlichen Wohlklang der Musik können jene objektiv gegebenen Verhältnisse eine Bedeutung haben. Schließlich sei noch erwähnt, daß der allerdings gegründete Einwurf, den man gegen die Schwebungstheorie zu erheben pflegt und den auch *Lipps* anführt (160), sie erkläre nämlich nur ein *plus* und *minus* von Rauhigkeit und Wohlklang, nicht aber den Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz, von *G. Engel* mit demselben Rechte der Schwingungszahlentheorie gemacht wird: »Sie hält zwar noch an den Ausdrücken »Konsonanz« und »Dissonanz« fest, in Wirklichkeit hat sie aber weder das eine noch das andere, sondern nur einen höheren oder geringeren Grad von Verständlichkeit der möglichen Intervalle«[1]).

Soviel über das Prinzip, welches *Lipps* vertritt. Im Übrigen müssen einige kurze Andeutungen genügen. Was gegen *Helmholtz* eingewendet wird, ist im Ganzen berechtigt, freilich auch nicht immer neu. Mitunter, namentlich in der Polemik gegen die Klangverwandtschaftstheorie, geht der Verfasser etwas zu weit, indem er deren Fähigkeit, harmonische und melodische Gebilde zu erklären, unterschätzt. Um die Brauchbarkeit des eigenen Prinzips gegenüber den anderen Theorien darzulegen, bespricht *Lipps* ziemlich ausführlich verschiedene melodische Schritte und Schlußformeln. Dies scheint dem Referenten die schwächste Partie der Abhandlung zu sein, da sie trotz des darin zur Geltung kommenden Scharfsinnes des Verfassers doch einen sehr einseitigen musikalischen Standpunkt verräth. Zunächst wird der Unterschied zwischen Zusammenklängen und Klangfolgen insofern verkannt, als das Hauptgewicht auf die beiden Formen gemeinsamen harmonischen Beziehungen gelegt ist und das spezifisch melodische Prinzip, die Nachbarschaft der Töne, gelegentlich der Sekunden- und Septimenschritte zwar erwähnt, sonst aber keineswegs entsprechend ausgenützt wird. Dies, sowie die Wahl der melodischen Beispiele, unter denen gebrochene Akkorde eine große Rolle spielen, zeigt, daß *Lipps* die Melodie nur von dem modernen harmonischen Standpunkt aus zu betrachten gewohnt ist. Und doch dürfte die Melodik der von Haus aus einstimmigen Musik, wie sie z. B. das christliche Mittelalter gepflegt hat, geeigneter sein, uns zur Erkenntniß der spezifisch melodischen Regeln zu führen.

Der Referent gesteht, daß ihn nur die Rücksicht auf den von ihm ohnehin bereits allzusehr in Anspruch genommenen Raum der »Vierteljahrsschrift« abhält, noch einige interessante Detailfragen zur Sprache zu bringen. Dies Geständniß mag denn auch zum Beweise dienen, daß diese Studie »Über das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie« dem Spezialisten vielfache Anregung bietet, wenn sie auch ihren eigentlichen Zweck, die alte Lehre von den Schwingungszahlenverhältnissen in neuem Gewande den jüngeren Theorien gegenüberzustellen und zur Geltung zu bringen, kaum erreichen dürfte.

---

[1] Ästhetik der Tonkunst, S. 306. — In Bezug auf *Lipps* könnte *Engel* allerdings nicht sagen, daß er die Ausdrücke »Konsonanz« und »Dissonanz« festhalte; denn in der ganzen Abhandlung kommen sie gar nicht vor. Den Musiker berührt es jedenfalls höchst sonderbar, stets nur von »musikalischer Harmonie und Disharmonie« zu lesen, nie aber von Konsonanz und Dissonanz. Über den Dominantseptimenakkord wird lange genug gesprochen, ehe bemerkt wird, daß er ein »in sich disharmonischer Akkord« sei (140), während anderwärts wieder der einzelne Trompetenklang »disharmonisch« genannt wird (107).

Prag. **O. Hostinský.**

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,

Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Zur Encyklopädie. Allgemeines.

Becker, *G., Notice biographique et bibliographique, bulletin historique et littéraire de la Société de l'histoire du protestantisme français; livraison au 15 août 1885. Paris, Fischbacher.* (Enthält Aufschlüsse über C. Goudimel).

Damm, G., Kalender für Musiker und Musikfreunde auf das Jahr 1886. 8. Hannover, Steingräber Verlag. 1 ℳ.

Ehlert, *L., From the tone world: a series of essays, translated from the German by Helen D. Tretbar. New York, C. F. Tretbar. 1 sh.*

Frank, P., kleines Tonkünstlerlexikon. 8. Aufl. 16. Leipzig, C. Merseburger. n. 1 ℳ.

Lobe. *Gebauer, J. C. Musikens Katechismus. Frit efter J. C. Lobe. Tredie forbedrede og efter Originalens 21de Oplag meget forøgede Udgave, frit bearbeidet af J. D. Bondesen. 8. Kjøbenhavn, Thorv. Petersen.* (Lehmann und Stage.) Kart. 2 Kr. 50 Øre.

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher, für 1886. Herausgegeben von O. Eichberg. 16. Berlin, Raabe und Plothow. Geb. n. 2 ℳ.

Programme der in den Jahren 1875—85 veranstalteten Aufführungen der Götze-Kotzebue'schen Gesangs- und Opernschule in Dresden. Dresden. Ramming'sche Buchdruckerei. 1 ℳ.

Riemann, A., Opern-Handbuch. Lief. 8 u. 9. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung. à n. 50 ₰ [S. ob. Bd. I S. 581.]

de Wit, P., internationales Adressbuch der gesammten Musikinstrumenten-Branche. Deutsch, französisch und englisch. gr. 8. Leipzig, P. de Wit. Geb. n. 20 ℳ.

II. Zeitschriften.

Anzeiger, neuer musikalischer. Jahrg. 1885/86 (12 Nrn.) Nr. 1. 4⁰. Demmin, A. Frantz. Pro cplt. n. 1 ℳ 20 ₰.

Bühne, deutsche Zeitschrift für Theater und Musik. 2. Jahrg. 1885/86. (24 Nrn.) Nr. 1. 4⁰. Berlin, F. Zipf. Vierteljährlich n. 3 ℳ.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1886. Redigirt von Fr. X. Haberl. 4. Regensburg, Pustet. [S. auch unter III. Zur Geschichte der Musik.]

Klavier-Lehrer, der. Musik-pädagogische Zeitschrift. Herausgegeben von E. Breslaur. 8. Jahrg. 1885. Nr. 19. gr. 8. Berlin, W. Peisers Verlag. Vierteljährlich n. 1 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. I S. 258.]

Parsifal. Leipziger Musik-, Theater- und Kunst-Zeitung. 2. Jahrg. 1885. Nr. 19. 4⁰. Leipzig, C. Schloemp. Vierteljährlich n. 1 ℳ. 50 ₰.

Rundschau, musikalische. Eine illustrirte Monatsschrift für die deutsche Familie. 1. Jahrg. 1885/86. Nr. 1. gr. 4. Leipzig, G. Böhme. Vierteljährlich baar 1 ℳ.

Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. 1ste Stuk. 8. Amsterdam, Frederik Muller & Co. 1885. [*S. auch unter III. Zur Geschichte der Musik.*]

Zither-Journal. 7. Jahrg. 1885. Nr. 10. 8. Trier, P. G. Hoenes. Vierteljährlich n. 1 ℳ.

III. Zur Geschichte der Musik.

Alblinger, L., Katechismus der Musik. Eine kurzgefasste Darstellung der Entwickelung der abendländischen Musik. gr. 8. Regensburg, Coppenrath'sche Buchhandlung. n. 1 ℳ 50 ₰.

Body, *A., le théatre et la musique à Spa au temps passé et au temps présent. 12. Brüssel, Vve J. Rozez. 3 fr. 50 c.*

Bottura, *Giuseppe Carlo, Storia del Teatro Comunale di Trieste. 8. Trieste, Carlo Schmidl. 1885.*

Cesardi, *l'opera di Ricardo Wagner. La nuova scuola italiana. Saggi critici. 2 vol. 16. Bologna, Zanichelli. l. 1, 50.*

Clarke, *Eliza, Handel. London. Cassell & Co.*

Davari, *Stefano, Notizie biografiche del distinto Maestro di Musica Claudio Monteverdi desunte dai documenti dell' archivio storico Gonzaga. Estratto dagli Atti della R. Accademia Virgiliana di Mantova degli anni 1885—86. Mantova. 1885.*

Dietz, Dr. Max, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Directorium (1787 bis 1795). kl. 8. Wien, Groscher & Blahn (Leipzig, Friedr. Hofmeister). 1885.

Dreves, *P.* G. M., Angelus Silesius. Eine hymnologische Studie. [In: Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1886. S. 22 ff.]

Ehlert, *L., Robert Schumann and his school: an essay; translated from the German by Helen D. Tretbar. New York, C. F. Tretbar. 25 c.*

Eichborn, H., zur Geschichte der Instrumental-Musik. Eine productive Kritik. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ 20 ₰.

Essai nouveau sur la musique chez les Chinois, *de Mme G. Dev. aux numéros du 31 juillet et du 15 septembre (contin.) du Magasin pittoresque. (Mme G. Dev. est la nièce d'Ambroise Thomas).*

Goncourt, *Edmond et Jules de, Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses Mémoires inédits. Paris, Charpentier. 1 vol.*

Guhrauer, H., Bericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der antiken Musik von 1881—1884 in: Jahresbericht der Fortschritte der klassischen Alterthumswissenschaft herausgegeben von Iwan Müller. 1885. Bd. XLIV S. 1—35.

Gumprecht, O., unsere klassischen Meister. Musikalische Lebens- und Charakterbilder. 2. Bd. Haydn, Mozart, van Beethoven. 8. Leipzig, H. Haessel Verlag. n. 6 ℳ, geb. n. 7 ℳ. (Bd. 1 erschien 1883 in demselben Verlage zum Preise von n. 5 ℳ, geb. n. 6 ℳ.)

Haberl, Fr. X., Das Archiv der Gonzaga in Mantua, mit besonderer Rücksicht auf Giovanni Pierluigi Palestrina. [In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1886. S. 31 ff.]

—— Giovanni Francesco Anerio. Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Documente. [Ebenda S. 51 ff.]

Haweis, die Tonkunst und ihre Meister. Aesthetisches, Biographisches und Instrumentales. Mit einem Anhange: Musik in England. Deutsch von Workhard. Bearbeitet und eingeleitet von A. Moszkowski. gr. 8. Berlin, Klemann's Verlag. 1886. n. 6 ℳ, geb. n. 7 ℳ 50 ₰.

Helm, Th., Beethoven's Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhang mit ihrem geistigen Gehalt. gr. 8. Leipzig, E. W. Fritzsch. n. 5 ℳ.

Het Luitboek van Thysius, *beschreven en toegelicht. Vervolg.* [*In: Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. 1885. S. 1 ff.*].

Jacquot, *Albert, La musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales. Troisième édition. 4. Paris, Librairie Fischbacher. 1886.*

v. Jan, K., Rousseau als Musiker. In: Preuß. Jahrb. Bd. 56. Heft 4. Oktober 1885.

Kornmüller, *P.* Utto, Die alten Musiktheoretiker. [In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1886. S. 1 ff.].

Land, *J. P. N., Het volmaekte Klaeuwier van Jo. Alb. Ban.* [*In: Tijdschrift der Vereeniging etc. S. 57 ff.*].

Liliencron, Rochus Frhr. v., Deutsches Leben im Volkslied um 1530. (Mit ein- und mehrstimmigen Tonsätzen). 8. Berlin und Stuttgart. W. Spemann.

Lindau, *P., Richard Wagner (avec le portrait de Richard Wagner); Tannhäuser, à Paris; l'Anneau de Nibelung, à Bayreuth et à Berlin; Parsifal à Bayreuth; la Mort de R. Wagner. Traduit en français par Johannès Weber; 2de édition. in 16. Paris, Hinrichsen et Comp.*

Mitterer, Ignaz, Die neueste Revision des Caeremoniale episcoporum. [In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1886. S. 46 ff.].

Naumann, E., illustrirte Musikgeschichte. Lief. 32. gr. 8. Stuttgart, W. Spemann. n. 50 ₰. [S. ob. Bd. I S. 583].

Naumann, *E., Geillustreerde Muziekgeschiedenis. De ontwikkeling der toonkunst van den vroegsten tijd tot op heden. Bewerkt door J. C. Boers. Afl. 21/28—8. 's Gravenhage, Joh. Ykema. Per afl. 0,30.* [*S. ob. Bd. I. S. 390*].

Reisch, *Ae., de musicis Graecorum certaminibus. gr. 8. Wien, C. Gerold's Sohn. n. 4 ℳ.*

Riedel, Emil, Schuldrama und Theater. Ein Beitrag zur Theatergeschichte. 8. Hamburg und Leipzig. Leopold Voss. 1885.

Riemsdijk, *J. C. M. van, Jean Adam Reinken.* [*In: Tijdschrift der Vereeniging etc. S. 61 ff.*].

Schumann, Robert, Jugendbriefe. Nach den Originalen mitgetheilt von Clara Schumann. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1885.

Seebourg, *F., Joseph Haydn; scènes de la vie d'un grand artiste. Traduit par J. de Rochay. 2e édition. 8. Tours, Mame et fils.*

Valentin, K., Studien über die schwedischen Volksmelodien. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1885. n. 1 ℳ 60 ₰.

Westphal, Rudolph, Theorie der musischen Künste der Hellenen. Als dritte Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik. Erster Band: Griechische Rhythmik. 8. Leipzig, B. G. Teubner. 1885.

IV. Lehrbücher.

Bayer, Ed., Schule der Geläufigkeit für Zither. 8. Trier, P. Ed. Hoenes. n. 3 ℳ.

Bellermann, H., Hülfsbüchlein beim Gesang-Unterricht. 10. Aufl. Ausg. im Sopran-Schlüssel. 8⁰. Berlin, Julius Springer. baar 50 ₰.

Bernards, J., Singschule, nach der Solmisations-Methode bearbeitet. 8. Aachen, A. Jacobi und Co. n. 60 ₰.

Clark-Steiniger, F., die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Clavierspiel. Eine Kritik der Claviermethoden. gr. 8. Berlin, Raabe und Plothow. 1885. n. 2 ℳ 50 ₰.

Day, *Alfred, Treatise on harmony. Edited with an Appendix by G. A. Macfarren. London, Harrison and Sons.* 10 sh. 6 d.

Fischer, R., Leitfaden des rationellen Klavierspiels. gr. 8. Berlin, W. Issleib. Geb. n. 1 ℳ 50 ₰.

Fuchs, C., die Freiheit des musikalischen Vortrages im Einklange mit H. Riemann's Phrasirungslehre. gr. 8. Danzig, A. W. Kafemann. 1885. n. 3 ℳ.

Gevaert, F. A., Traité d'instrumentation. Gand, Lemoine et fils.

Grimaldi, Maria Louisa, The Art of Pianoforte Playing and Teaching. London, William Reeves.

Heinze, L., Harmonie- und Musiklehre. 2. Teil. Formenlehre, Organik und Geschichte der abendländischen Musik. gr. 8. Ober-Glogau, H. Handel. n. 1 ℳ 40 ₰.

Hermann, F., Zweite Violine zur Violin-Schule. 4. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 50 ₰.

Köhler, L., Op. 80. Kinder-Clavierschule in faßlicher und fördernder theoretisch-praktischer Anleitung mit 100 Originalstücken und Uebungen. 15. Aufl. 4. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikhandlung. 3 ℳ.

Lange, R., Winke für Gesanglehrer an Volksschulen. 7. Aufl. 8. Berlin, J. Springer. n. 1 ℳ.

Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik. 6. Aufl. gr. 8. Stuttgart, Ebner und Seubert. n. 14 ℳ, geb. n. 16 ℳ 40 ₰.

Lütgen, B., die Kunst der Kehlfertigkeit. 20 tägliche Uebungen. Band 1. gr. 8. Für tiefe Stimme. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 50 ₰.

Macfarren, Walter, The Comprehensive Scale and Arpeggio Manual. London, Edwin Ashdown.

Meister, R., praktischer Führer beim Klavierunterricht. Methodisch und stufenweis geordnete Zusammenstellung von klassischen und modernen Compositionen für den Unterricht im Klavierspiel. Band 2. 4⁰. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchhandlung. 1 ℳ 50 ₰ [S. ob. Bd. I. S. 584.]

Michaelis, A., die Lehre vom einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkte. 2. Teil. gr. 8. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ 25 ₰. [S. ob. Bd. I. S. 584].

Oberhoffer, H., 1.—3. Arbeitsheft zu meiner Harmonielehre. 4⁰. Trier, F. Lintzsche Buchhandlung, Verlags-Conto. à n. 50 ₰.

Pagnerre, origines et variations de notre tonalité, son avenir, étude théoretique et historique mise à la portée des tons. 8. Paris, Dentu. fr. 3.

Ramann, L., Grundriss der Technik des Klavierspiels in drei Teilen. Teil I. Elementarschule. Heft 1. Uebungen mit stillstehender Hand ohne Doppelgriff. Auf diatonischer Grundlage. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 50 ₰. Heft 2. Die Tonleitern. Vorbereitung und Grundform. 3 ℳ. Heft 3. Uebungen mit stillstehender Hand mit Doppelgriff. Auf diatonischer Grundlage. 2 ℳ. Heft 4. Uebungen mit stillstehender Hand mit Doppelgriff. Auf akkordlicher Grundlage. 2 ℳ. Heft 5. Wechsel der Finger auf einer Taste. 1 ℳ 50 ₰. Heft 6. Uebungen mit fortrückender Hand ohne Untersetzen. Auf diatonischer Grundlage. 2 ℳ.

Rebbeling, L., theoretisch-praktisches Hilfsbuch für einen methodischen Gesangunterricht. 7. Aufl. 8. Braunschweig, Bruhns Verlag. n. 60 ₰.

Ritter, H., populäre Elementartheorie der Musik für gebildete Musikfreunde. 8. Leipzig, M. Hesse's Verlag. n. 1 ℳ, geb. n. 1 ℳ 30 ₰.

Sering, F. W., kurze theoretisch-praktische Anleitung zu rationeller Ertheilung des Gesangunterrichts an Elementar- und Mittelschulen. 2. Aufl. gr. 8. Leipzig, C. Merseburger. 1 ℳ 20 ₰.

Seydler, Th., Material für den Unterricht in der Harmonielehre. 1.—3. Heft. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Kart. n. 2 ℳ 10 ₰. Heft 1 n. 50 ₰. Heft 2 und 3 à n. 80 ₰.

Stahl, F. Th., Blätter zur Verbreitung der Cheve'schen Elementar-Gesanglehre. 1.—3. Heft. gr. 8. Arnsberg, J. Stahl. n. 1 ℳ 75 ₰. Heft 1. 3. Aufl. n. 1 ℳ 20 ₰. Heft 2. n. 30 ₰. Heft 3. n. 25 ₰.

Tunner, S., die Reinheit der Klaviertechnik. 12. Graz, Leuschner u. Lubensky. n. 3 ℳ.

V. Ausgaben von Tonwerken.

Bach, J. S., Koncert (Cmoll) für 2 Pianoforte. Herausgegeben von F. C. Griepenkerl. 4. Leipzig, C. F. Peters. 2 ℳ.

—— Koncert (Cdur) für 2 Pianoforte. Herausgegeben von F. C. Griepenkerl. 4. Leipzig, C. F. Peters. 2 ℳ.

—— Koncert (Dmoll) für Pianoforte, mit Fingersatz versehen von R. Schmidt. 4. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 50 ₰.

—— Vierzehn vierstimmige Fugen aus dem wohltemp. Klavier für zwei Violinen, Viola und Violoncell zum Gebrauch beim Unterricht für das Zusammenspiel in Konservatorien und Seminarien bearbeitet und mit Fingersatz und Stricharten versehen von R. Hofmann. Fol. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. Heft I. 3 ℳ. Heft II. 3 ℳ.

—— Suite in Hmoll für Flöte und Streich-Orchester. Fol. München, Jos. Albl. Partitur 2 ℳ, Stimmen 3 ℳ 50 ₰, Flötenstimme apart 80 ₰.

—— —— Dieselbe für Flöte, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Baß mit Pianoforte versehen von Rob. Franz. Fol. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Partitur 4 ℳ.

van Beethoven, L., Op. 1. Drei Trios für 2 Pianoforte zu 8 Händen arrangirt von C. Burchard. Nr. 3. Trio Cmoll für Pianoforte, Violine und Violoncell. Fol. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag. 6 ℳ.

—— drei Variationenwerke für Pianoforte. Revidirt und mit Fingersatz und Vortragszeichen herausgegeben von H. v. Bülow. Fol. München, Jos. Albl. Komplet 4 ℳ 50 ₰. Einzeln Heft 1. 24 Variationen über die Ariette: Vieni amore v. Righini. 2 ℳ 50 ₰. Heft 2. 12 Variationen über ein russisches Tanzlied. 2 ℳ. Heft 3. 7 Variationen über »Kind, willst du ruhig schlafen« aus Winters Opferfest. 2 ℳ 50 ₰.

—— Zwei Favoritstücke aus der Oper: Fidelio für kleines Orchester arrangirt von W. Pötzsch. Fol. München. Jos. Albl. Stimmen. 7 ℳ.

—— Op. 106. Sonate Bdur für Hammerklavier. Für das Pianoforte zu 4 Händen übertragen von Jadassohn. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8 ℳ 50 ₰.

Chopin, Fr., 4 Impromptus für Pianoforte. Instructive Ausgabe mit Fingersatz, ergänzenden Vortragszeichen und erläuternden Anmerkungen von H. v. Bülow. Fol. .München, Jos. Albl. Kplt. 3 ℳ. Heft 1. Op. 29. 1 ℳ. Heft 2. Op. 36. 1 ℳ. Heft 3. Op. 51. 1 ℳ 20 ₰. Heft 4. Op. 66. 1 ℳ 30 ₰.

—— Op. 9 Nr. 2. Esdur Nocturno, für Pianoforte mit des Autors authentischen Verzierungen, herausgegeben von Mikuli. Fol. Leipzig, Fr. Kistner. 1 ℳ.

Classiker-Buch für die Jugend. 36 beliebte Stücke aus den Werken unserer Meister, in leichtester Bearbeitung, für Pianoforte herausgegeben, revidirt und mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehen von Rich. Kleinmichel. 4. Leipzig, Bartholf Senff. 4 ℳ.

Dussek, J. L., Op. 9. Nr. 1. Sonate für Pianoforte. Neue Ausgabe von N. J. Hompesch. Fol. Bonn, Gustav Cohen. 1 ℳ 50 ₰.

Ecole de Piano *du Conservatoire Royal de Bruxelles. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel, Livr. 9. Bach, Ph. E., Sonate. 4 ℳ. Livr. 17. Mozart, W. A., Pièces diverses. 4 ℳ. Livr. 20. Cah. I. Mozart, W. A., Sonate. 4 ℳ. Livr. 20. Cah. II. Mozart, W. A., 2 Sonates. 4 ℳ.* [*S. ob. Bd. I. S. 585*].

Ecole de Piano, *Livr. 4. Scarlatti, Dom., Pièces diverses. Fol. Ebda. 4 ℳ.* —— *Livr. 22. Cah. I. Mozart, W. A., Sonate en la min. Sonate en ré maj. Fol. Ebda. 4 ℳ. Livr. 22. Cah. II. Mozart, W. A., Fantaisie et Sonate en ut min. Fol. Ebda. 4 ℳ.*

Grétry, *Collection complète des Oeuvres de . . . Livr. IV. Céphale et Procris. Morceaux inédits. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 16 ℳ. Subscriptionspreis 12 ℳ.* [*S. ob. Bd. I. S. 585*].

Haydn, J., Symphonien für Pianoforte zu 4 Händen, Violine und Violoncell arrangirt v. C. Burchard. Nr. 12. Ddur. Fol. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag. 6 ℳ.

Haydn-Buch für Pianoforte. Die beliebtesten Stücke aus J. Haydn's Werken für Pianoforte übertragen, genau revidirt und mit Fingersatz versehen von Rich. Kleinmichel. 4. Leipzig, Bartholf Senff. 4 ℳ.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Gottes Rath und Scheiden. (Goethe). Abschieds- und Grabchor. Partitur und Stimmen. Folio. Wien, Rebay und Robitschek. 1 ℳ 20 ₰.

—— Marsch aus dem Capriccio Op. 22. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von Burchard. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 ℳ 50 ₰.

—— *When Israel out of Egypt Came. (114th. Psalm). For Chorus and Orchestra. Op. 51. Tonic Sol-fa notation. Translated by W. G. Mc Naught. London, Novello. 9 d.*

—— Op. 89. Ouverture: Heimkehr aus der Fremde, für kleines Orchester arrangirt von W. Pötzsch. Fol. München, Joh. Albl. Stimmen. 7 ℳ.

Mendelssohn-Buch für Pianoforte. Die beliebtesten Stücke aus F. Mendelssohn-Bartholdy's Werken für Pianoforte übertragen, genau revidirt und mit Fingersatz versehen von Rich. Kleinmichel. 4. Leipzig, Bartholf Senff. 4 ℳ.

Mozart's Werke, kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Einzelausgabe. Stimmen. Serie VIII. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 30. Symphonie Ddur. 3 ℳ 15 ₰. Nr. 32. Symphonie Gdur. 3 ℳ 60 ₰. Nr. 37. Symphonie Gdur. 3 ℳ 45 ₰. [S. ob. Bd. I. S. 586].

—— Serie V. Ouverturen. Die Hochzeit des Figaro. (Köch.-Verz. Nr. 492). Fol. Ebda 3 ℳ.

—— Serie VI. Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters. Nr. 34. Recitativ und Rondo für Sopran mit obligatem Klavier. »Ch'io mi recordi di te?« (Köch.-Verz. Nr. 505.) Fol. Ebda. 2 ℳ 25 ₰.

Mozart, W. A., Koncert (Esdur) für Violine und Pianoforte. Bearbeitet von F. Hermann. 4. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 50 ₰. Für Pianoforte zu 4 Händen, herausgegeben von G. F. Kogel. 4. 2 ℳ.

—— Symphonie (Nr. 40) Gmoll (Köch-Verz. Nr. 550) für Orchester. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von Carl Burchard. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8 ℳ 50 ₰.

—— Symphonie concertante für Violine und Viola mit Pianoforte. Herausgegeben von H. Sitt. 4. Leipzig, C. F. Peters. 2 ℳ.

Musica divina. *Annus 1. Liber missarum.* Titel und Einleitungsheft zum Gesammtwerke. 4. Regensburg, F. Pustet. n. 1 ℳ.

Palestrina's Werke. Band XVII. Achtes Buch der Messen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 ℳ. [S. ob. Bd. I. S. 257.]

Rode, P., 12 Etudes pour Violon, revus par F. Hermann. 4. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 20 ₰.

Rust, F. W., Klaviersonaten in F moll und Fis moll, comp. 1784. Zum ersten Male herausgegeben von Professor Dr. Wilhelm Rust. Leipzig, Max Hesse. 1885.

Schubert's, Franz, Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Serie I. Symphonien. Zweiter Band. Nr. 5—8. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 ℳ 40 ₰ Nr. 5. Symphonie in B dur. Nr. 6. Symphonie in C dur. Nr. 7. Symphonie in C dur. Nr. 8. Symphonie in H moll. [S. ob. Bd. I. S. 257].

Schubert, Einzelausgabe. Partitur. Serie I. Symphonien für Orchester. Nr. 1. in D dur. Nr. 2 B dur. Nr. 3 D dur. Nr. 4. Tragische Symphonie. Fol. Ebda. 19 ℳ 95 ₰. Nr. 1. 5 ℳ 10 ₰. Nr. 2. 6 ℳ 15 ₰. Nr. 3. 3 ℳ 90 ₰. Nr. 4. 4 ℳ 80 ₰.

—— Duette für 2 Singstimmen und Pianoforte. Herausgegeben von M. Friedländer. gr. 8. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 50 ₰.

—— Lieder für 2 Violinen bearbeitet von F. Hermann. 4. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 50 ₰.

—— Nachgelassene Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Revidirt und herausgegeben von M. Friedländer. Heft 1. 2. gr. 8. Leipzig, C. F. Peters. à 1 ℳ 50 ₰.

—— Op. 51. Nr. 1. Militärmarsch in D dur. Arrangement für 2 Pianoforte zu 2 Händen von C. Burchard. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ.

Schütz, Heinrich, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Erster Band. (Die evangelischen Historien und die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz). Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1885.

Schumann's, Robert, Werke. Serienausgabe. Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Serie XIII. Für eine Singstimme mit Pianoforte. 7 ℳ 80 ₰. Nr. 131. Op. 48. Dichterliebe. Liedercyklus von H. Heine. Nr. 132. Op. 49. Romanzen und Balladen. Nr. 135. Op. 57. Belsazar. Ballade. von H. Heine. Nr. 147. Op. 107. Sechs Gesänge. Nr. 151. Op. 127. Fünf Lieder und Gesänge. Nr. 152. Op. 135. Gedichte der Königin Maria Stuart. Nr. 153. Op. 142. Vier Gesänge. [S. ob. Bd. I. S. 586 f.]

—— —— Serie X. Mehrstimmige Gesangswerke mit Pianoforte. Partitur. Fol. Ebda. 6 ℳ 15 ₰. Nr. 97. Op. 34. Vier Duette für Sopran und Tenor. Nr. 99. Op. 78. Vier Duette für Sopran und Tenor. Nr. 107. Op. 138. Spanische Liebeslieder.

Schumann, R., Adventlied. Klavierauszug mit Text. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ.

—— Requiem für Mignon. Klavierauszug mit Text. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ.

—— Romanze und Scherzo aus der Symphonie Nr. 4 D moll, Op. 120. Bearbeitung von Friedr. Hermann. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 75 ₰.

Vivaldi, A., Op. 16. Nr. 3. Koncert für Flöte mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo. Für Flöte und Pianoforte bearbeitet von Paul Graf Waldersee. Fol. Leipzig, Fr. Kistner. 2 ℳ 50 ₰.

Wagner, R., Charfreitags-Musik. Episode aus Parsifal für Orgel und Violine gesetzt von A. Heintz. Fol. Mainz, R. Schott's Söhne. 1 ℳ 75 ₰.

—— Duett »Du Aermste kannst wohl nie ermessen« aus der Oper Lohengrin. Klavierauszug. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 75 ₰.

—— Einzug der Gäste auf der Wartburg aus: Tannhäuser. Marsch und Chor für Harmonium und Pianoforte von C. Bial. Fol. Berlin, Ad. Fürstner. 3 ℳ. Für Harmonium allein von C. Bial. 1 ℳ 50 ₰.

—— der fliegende Holländer. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Vollständiger Klavier-Auszug für Pianoforte zu 4 Händen. Neue Ausgabe von F. Brissler. Fol. Berlin, Ad. Fürstner. 18 ℳ.

—— Das Liebesmahl der Apostel. Für Klavier allein mit Text. (Volks-Ausgabe Nr. 431). Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 ℳ.

Wagner, R., Lohengrin. Romantische Oper. Koncert-Phantasie für Flöte mit Pianofortebegleitung oder großem Orchester von Wilhelm Popp (Op. 352). Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 25 ₰.

—— *Les motifs typiques des maîtres chanteurs de Nuremberg. Etude pour servir de Guide à travers la partition par C. Benoit. Fol. Mainz, B. Schott's Söhne. 1 ℳ 20 ₰.*

—— Parsifal. Bühnenweihfestspiel. Vorspiel mit angefügtem Schluß des ganzen Werkes, arrangirt von A. Heintz. Fol. Mainz, R. Schott's Söhne. 2 ℳ 25 ₰.

—— Lyrische Stücke für eine Gesangsstimme aus Tristan und Isolde. Ausgezogen und eingerichtet von E. Lassen. Für Pianoforte zu 4 Händen mit Text von Hans Sitt. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 1—6. 7 ℳ.

—— Tristan und Isolde. Vorspiel und Isoldens Liebestod. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Alfr. Pringsheim. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 5 ℳ 50 ₰.

—— Vorspiel zu Tristan und Isolde. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen von Alfred Pringsheim. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 50 ₰.

***Warmuth's** Collection. Norwegian national music. Norsk Musik-Album. Christiania, Carl Warmuth. 4.*

VI. Zur Musik der Gegenwart.

Bajohr, B., drei Operndichtungen. Alroy. Der Schmied von Gretna-Green. Meerkönigs Tochter. 8. Jena, H. Pohle. n. 2 ℳ.

v. Düfflin, L., Clölia. Operndichtung. 8. München, Th. Ackermann, Verlags-Conto. n. 80 ₰.

—— die Rose von Irun. Operndichtung. 8. Ebda. n. 60 ₰.

Schrader, B., Toggenburg und Roswitha. [Der Sieg des Idealen.] Musikdrama. 16. Jena. (Leipzig, E. Schloemp.) n. 1 ℳ.

Schrattenholz, J., Musikleben in England. In: Die Gegenwart Nr. 36.

Schwindel, der romantische, in der deutschen Mythologie und auf der Opernbühne. Von Sz. II. Wer ist Loki? gr. 8. Elberfeld, Bädeker'sche Buchh. n. 80 ₰. [S. ob. Bd. I. S. 587.]

—— III. Odin, Baldur und Hödr. Ebda. n. 1 ℳ 20 ₰.

VII. Zur Aesthetik der Tonkunst.

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben. 2. Aufl. 8. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur. Geb. n. 6 ℳ.

Steinitzer, M., über die psychologischen Wirkungen der musikal. Formen. 8. München, Litterarisch-artistische Anstalt. n. 2 ℳ 40 ₰.

***Stricker,** S., Du langage et de la musique. Traduit de l'allemand par Frédéric Schwiedland. 18. Paris, F. Alcan. 2 fr. 50.*

Wagner, Richard, Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1885. n. 6 ℳ, geb. n. 7 ℳ 50 ₰.

VIII. Kirchen-, Schul- und Gesellschaftsmusik.

Abela, C., Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Schulen. 1. Heft. 13. Aufl. qu. 4. Leipzig, E. Wartig's Verlag. 1 ℳ 25 ₰.

Albrecht, F. A., Uebungen und Gesänge zu einem methodischen Gesangunterrichte in Volks-, Töchter- und Mittelschulen. Ausg. A. 2. u. 3. Stufe. 16. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. à n. 60 ₰, Kartonage à baar 5 ₰. — 2. 5. Aufl. — 3. 3. Aufl.

***Bach,** Leonhard Emil, Carols of Cradleland. London, Novello Ewer & Co.*

Choralmelodien-Buch zum evangelischen Gesangbuch für Ost- und Westpreußen. 8. Königsberg, Gräfe und Unzer. n. 80 ₰.

Dölker, Ch. u. M. Benzinger, geistliche Lieder mit Melodien zu gemeinschaftlicher Erbauung. 8. Aufl. 8. Stuttgart, Buchhandlung der Evangelischen Gesellschaft. n. 1 ℳ 40 ₰, geb. n. 2 ℳ.

Ehni, J. A., stufenmäßig geordnete Sing- und Liederschule. 1. Heft. Für Unterklassen. 8. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Buchhandlung, Verlags-Conto. n. 30 ₰.
Emmerling, G., Singbüchlein für die Schule. 5. Aufl. herausgegeben von A. Wunderlich. gr. 8. Nürnberg, F. Korn'sche Buchhandlung. Geb. baar 60 ₰.
Erk, L., Schul-Choralbuch für die Provinz Brandenburg. 1. Heft. 24. Aufl. 8. Berlin, Th. C. F. Enslin. n. 15 ₰.
—— Turn- und Volkslieder für deutsche Schulen. 8. Berlin, Th. C. F. Enslin. n. 60 ₰.
Foster, *Myles B., Easy Two-Part Songs for Ladi's or Boy's Voices. London, Novello Ewer & Co.*
Gebser, F. O., 43 Choräle nach dem sächsichen Landes-Choralbuche und 12 geistliche Chorgesänge. 8. Meißen, H. W. Schlimpert. baar 25 ₰.
—— Vorstufe zum Liederkranz. 8. Meißen, H. M. Schlimpert. 15 ₰.
Gesänge, die geistlichen, des Normallehrplans für die katholischen Schulen in Elsass-Lothringen. 3. Aufl. 16. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. baar 30 ₰.
Goodman, *P., The School and Home Song Book. London, James Duffy & Sons.*
Grossmann, C., Liederkranz, gewunden für Schulen, Familien und Vereine. 2. Heft. 16. Arnsberg, J. Stahl. n. 35 ₰.
Heidler, H., Choralgesänge für Pianoforte oder Harmonium bearbeitet. Heft 1. 2. Fol. Königsberg, Max Jakubowski. à 2 ℳ.
Helbing, A., und A. Hänlein, 40 Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch. 8. Lahr, M. Schauenburg. geb. n. 80 ₰.
Herzog, J. G., evangelisches Choralbuch für Klavier, Harmonium (Orgel) und Gesang. Lex. 8. Erlangen, Deichert. n. 3 ℳ 60 ₰, geb. baar 4 ℳ.
Hiebsch, J., Methodik des Gesangunterrichtes. (Niedergesäss, Handbuch der speciellen Methodik. Theil 11). gr. 8. Wien, Pichlers Witwe und Sohn, Verlags-Conto. n. 80 ₰.
The Home Hymn Book, *with accompanying tunes. London, Novello Ewer & Co.*
Mair, F., Liederstrauß. Ein- und zweistimmige Lieder. 1—4. Heft. 8. Wien, A. Pichlers Witwe und Sohn. n. 1 ℳ 6 ₰. 1. 15. u. 16. Aufl. n 20 ₰. — 2. 22. u. 23. Aufl. n. 20 ₰. 3a. 14. Aufl. n. 18 ₰. — 3b. 11. u. 12. Aufl. n. 18 ₰. — 4. 7. Aufl. n. 30 ₰.
—— Liederbuch für österreichische Bürgerschulen. 1.—3. Heft. 8. Wien, A. Pichlers Witwe und Sohn. n. 78 ₰. 1. 2. u. 3. Aufl. n. 24 ₰. — 2. 2. Aufl. n. 24 ₰. — 3. 2. Aufl. n. 30 ₰.
—— praktische Singlehre. 1.—3. Heft. gr. 8. Wien, A. Pichlers Witwe u. Sohn. n. 78 ₰. 1. 22. Aufl. n. 24 ₰. 2. 18. Aufl. n. 30 ₰. 3. 17. Aufl. n. 24 ₰.
Meister, R., evangelisches Schul-Choralbuch. 8. Kassel, E. Hühns Hofbuchhandlung. Geb. 75 ₰.
Oberhoffer, H., der neue Orpheus. Sammlung auserlesener Kompositionen für Männerchor. 8. Trier, F. Lintzsche Buchhandlung, Verlags-Conto. n. 2 ℳ, geb. 2 ℳ 50 ₰.
—— Klavierbegleitung zu den einstimmigen Gesellschaftsliedern des neuen Orpheus. 4. Ebda. n. 1 ℳ 20 ₰.
Postel, R., Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. qu. folio. Dresden, L. Hoffarth, Verlag. 7 ℳ 50 ₰.
Reinhard, A., Choralbuch für das christliche Haus. 200 der gebräuchlichsten evangelischen Choralgesänge für Harmonium mit Text. gr. 8. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchhandlung. 4 ℳ 50 ₰.
Schober, J. u. W. Labler, Liederhain für österreichische Volksschulen. 3. Heft. 2. Aufl. gr. 8. Leipzig, G. Freytag. n. 24 ₰.
Schulgesangbuch, Berliner. Ausg. A. nach dem Berliner Gesangbuch für evangelische Gemeinden. 11. Aufl. 12. Berlin, R. Mecklenburg. n. 20 ₰.
Schulliederbuch, Geraer. 1.—3. Heft. 8. Gera, C. Burow's Buchhandlung. n. 1 ℳ. 10 ₰. 1. Unterstufe. n. 20 ₰. — 2. Mittelstufe. n. 30 ₰. — 3. Oberstufe A. n. 60 ₰.
Seitz, K., Chor-Album. Sammlung ausgewählter Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Heft 7—15. gr. 8. Quedlinburg, Ch. F. Vieweg's Buchh. à n. 40 ₰.
Sering, F. W., Gesänge für Progymnasien, Prorealgymnasien, Realschulen und

höhere Bürgerschulen. Heft 1. 2. 3a. u. 3b. 8. Lahr, M. Schauenburg. n. 2 ℳ 60 ₰. 1. n. 40 ₰. 2. n. 60 ₰. 3a. n. 80 ₰. 3b. n. 80 ₰.

Sering, F. W., Gesänge für Chorklassen [Oberklassen] höherer Töchterschulen sowie für Pensionate und Lehrerinnen-Seminare. Bd. 2a und 2b. 8. Lahr, M. Schauenburg. à n. 1 ℳ. [S. Bd. I. S. 393.]

—— vollständiger theoretisch-praktischer Lehrgang des Schulunterrichtes im Singen nach Noten. 2. Aufl. 8. Leipzig, C. Merseburger. n. 60 ₰.

—— Lieder fürs Turnen und für Turnfahrten. 8. Leipzig, M. Hesse's Verlag. n. 50 ₰.

Sölter, H. A. F., Volksschulliederbuch für die deutsche Jugend. 1. Heft. 15. Aufl. 8. Braunschweig, Bruhns Verlag. n. 40 ₰.

Treuge, J., Liederbuch für den Schulgesang. 8. Münster, W. Niemann. n. 1 ℳ.

Weinwurm, R., Elementar-Gesangbuch für öffentliche Schulen. 5. Aufl. gr. 8. Wien. A. Pichlers Witwe und Sohn. n. 60 ₰.

—— kleines Gesangbuch für Bürgerschulen etc. 1. Heft. 3. Aufl. 2. Heft. 3. Aufl. 4. Heft. 2. Aufl. 8. Wien, A. Hölder. 68 ₰. Heft 1. 20 ₰. Heft 2. 24 ₰. Heft 4. 24 ₰.

Wennekamp, H., der Schulgesang. 2. Heft. Für die Oberstufe. 8. Büren, Ch. Hagen. baar 45 ₰.

Wolfram, E. H., geistliches Liederbuch für Kirchengesangvereine, Schulchöre und Familien. gr. 8. Wiesbaden, Ch. Limbarth. n. 1 ℳ 20 ₰.

Wüllner, F., Chorübungen der Münchener Musikschule. 3. Stufe. Partitur. 2. Aufl. Lex. 8. München, Th. Ackermann. n. 4 ℳ 80 ₰. [S. Bd. 1. S. 258.]

Wunderlich, A., Chorgesangübungen für Gymnasien und Realschulen. 1. Theil. gr. 8. Nürnberg, F. Korn'sche Buchhandlung. Geb. baar 75 ₰.

Zimmer, F. und F. Zimmer, evangelisches Schul- und Kirchenchoralbuch. 1. Heft. Ausg. A. [für die Provinzen Ost- und Westpreußen.] 8. Quedlinburg, Ch. F. Vieweg's Buchhandlung. n. 50 ₰.

—— —— Ausg. B. [für die Provinz Sachsen]. 8. Ebda. n. 50 ₰.

IX. Antiquarische Kataloge.

Carlebach, E., Heidelberg, Oktober 1885 Nr. 140. Theorie der Kunst, Kunstgeschichte. Musik Nr. 183—233.

Cohn, Albert, Berlin W. Mohrenstraße 53, Theoretische und praktische Musik und Musiker-Autographen, Katalog Nr. CLXIX.

Damköhler, R., Berlin Nr 28. Brunnenstr. 31. Nr. VIII. Musikalien, Musikwissenschaft und Theater. Katalog Nr. VIII.

Einsle, A., Wien, Riemergasse 11, Privatbibliothek Artaria und anderer, Versteigerung am 9. November 1885.

Orell Füssli & Co., in Zürich, 33 alte Kirchgasse. Katalog Nr. 120. Musik (Allgemeines, Hymnologie, Orgel, Klavierschulen, Klavierstücke, Lieder und Gesänge, für Instrumente.)

Gründel, Emil, Leipzig, Roßplatz Nr. 6, Katalog Nr. 12. Bücher und Musikalien aus dem gesammten Gebiete der Musiklitteratur.

Lehmann, P., Berlin W. Französische Straße 33e, Nr. XXXVI. S. 47—51 Musik.

Magg, *U., London W. Church Street 159, Paddington Green. Kataloge Nr. 59 Musik 1010—1019, Nr. 61 Musik 1168—1171, Nr. 62 Musik 853—857.*

Saeding, E., Wien I Wallnerstraße 13. Musikwerke.

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musikzeitung. Red. v. Otto Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — Nr. 37. August Gottfried Ritter. † 26. August 1885. Von G. A. Brandt. — Das Musikalisch Schöne und das Gesammtkunstwerk. Aus einer ästhetischen Studie von O. Hostinsky, mitgetheilt von A. Heintz (Forts. in Nr. 38 u. 39). — Nr. 38. Wie und warum Camille Saint-Saëns Anti-Wagnerianer wurde. — Friedrich Kiel †. Von O. L. — Facsimile eines Briefes von W. A. Mozart

an s. Vater d. d. Augsburg 14. Oktober 1777. Von O. L. — Nr. 39. Musiker-Ferien. Von W. Langhans (Forts. in Nr. 40 u. 41). — Nr. 40. »Heil Dir im Siegerkranz«. Von W. Tappert (Forts. in Nr. 41 u. 42). — Facsimile zweier Walzer von F. Schubert. — Nr. 41. Zu Heinr. Schütz' 300. Geburtstage. Von Otto Lessmann. — Englische Orgeln und Orgelmusik. Ein Auszug aus Vorträgen, gehalten im Berliner Organisten-Verein von Otto Dienel (Forts. in Nr. 42, 44, 45). — Nr. 43. Ueber die Chorgesangswerke Franz Liszt's. Zum 22. Oktober, dem 75. Geburtstage des Meisters. Von L. Ramann. — Franz Liszt in Wien (1838—40). Von W. Tappert. — Zwei neue Opern im Münchener Hoftheater. — Nr. 44. Ueber die Auffassung Beethoven'scher Orchesterwerke. Ein Brief von Richard Wagner. — Nr. 45. R. Wagner: Entwürfe, Gedanken, Fragmente (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Besprochen von A. Heintz. — Nr. 46. Beethoven-Conjecturen. Von Dr. Friedrich Spiro (Schluß in Nr. 47). — Nr. 47. Aus der Correspondenz R. Wagner's. — Nr. 48. Die Musikinstitute in Italien und ihre Ergebnisse. Von F. D'Arcais. Aus dem Italienischen (Forts. in Nr. 49 u. 50). — Ein Brief R. Wagner's an Fr. Liszt, die Errichtung des Weber-Denkmals in Dresden betreffend. — Die internationale Stimmton-Konferenz in Wien. — Nr. 49. Zur Vorgeschichte des Kaisermarsches von R. Wagner. Zwei Briefe, an bezw. von R. Wagner. — Facsimile der ersten Skizze zum Anfang von Beethoven's IX. Symphonie. — Nr. 50. Zu Beethoven's Geburtstag am 16. Dezember. Von Ludwig Nohl. — Die neue Orgel in der neuen Petrikirche in Leipzig. Von O. Wangemann.

Angers-Revue. *Administrateur A. Hogu, Angers. — Nr. 138. La neuvième Symphonie et l'Art moderne. E. Raway (suites Nr. 140, 141). — Nr. 140. La Voix. H. Neveu (suites Nr. 141, 142). — Nr. 143. De la mauvaise influence du Piano sur l'Art musicale. L. R. — La statue dans l'orchestre, d'après Glétry. — Nr. 145. Victor Massé.*

L'Art Moderne. *Bruxelles. Nr. 34. La situation musicale de Belgique. — Nr. 36. Joseph Servais. — L'exposition internationale des inventions. — Nr. 37. Les Esthétes. — Nr. 38. Jules Zarembski. — Nr. 41. Beckmesser et Cie. Apropos du Théâtre de la Monnaie. — Nr. 43. Les droits artistiques et littéraires. — Nr. 45. Livres nouveaux. Grétry, sa vie et ses oeuvres, par Michel Brevet; Harmonie et melodie, par Camille Saint-Saëns. — Nr. 48. Comment on dirige un théatre.*

L'Art Musical. *Directeur A. Leduc, Paris. Nr. 18. Balzac musicien par Louis Pagnerre. — Nr. 19. La musique chinoise. Ch. G.*

Centralblatt Deutscher Zithervereine. Officielles Organ des Verbandes Deutscher Zithervereine. Red. R. Wachtler, Hamburg. Nr. 8. Verbands-Angelegenheiten. Tagesordnung zu den Congresssitzungen. — Programm der Congress-Koncerte. — Der Anschlag der Griffbrettsaiten. Von H. Müller-Braunau. Forts. in Nr. 9, 10, 11. — Einiges zur Geschichte des Verbandes (Schluß). — Nach Dresden. — Feuilleton: Reisebilder aus England. (Schluß) v. C. Kniepp. — Ein räthselhafter Gast. Eine Erinnerung an das Sängerfest zu Dresden 1865. Von Paul Eulenberg. Forts. und Schluß in Nr. 9 und 10. — Nr. 9. Verbandsangelegenheiten. — Ueber Koncertberichte. Von Carl Freytag. — Die Zithertische. Von Louis Melcher. — VIII. Congress des Verbandes. — Urtheile über das vom Verbande veranstaltete Koncert am 31. August in Dresden. — Nr. 10. Einiges über das Tonsystem von Carl Kniepp. — Die Zither in Oesterreich, speciell in Wien. — Einige weitere Urtheile der Presse über das Congresskoncert. — Kritik: Allgemeiner Kalender für Zitherspieler für das Jahr 1886, herausgegeben von R. Wachtler. — Nr. 11: Die Haustein-Lerche'sche Normalstimmung. — Einiges über die Ausbildung der Finger der rechten Hand beim Zitherspiel. Von A. Benthien. II. — An meine Zither. — Kritik. (Zitherschulen von Lerche und Haustein, und von Placidus Lang).

L'Echo Musical. *Bruxelles. Nr. 17, »Germinal« à Lyon. — Exposition universelle d'Anvers; Liste des récompenses (fin Nr. 18). — Concours des Conservatoires et des Ecoles de Musique (contin. Nr. 18). — Chronique musicale: Bruxelles, Province, Etranger. — Concours et Festivals annoncés. — Nr. 18. Le*

Congrès d'Anvers (contin. Nr. 20, 21, 22, 23, 24). — Autographes. — Nr. 19. Du droit d'auteur sur les oeuvres musicales (suites Nr. 20, 21). — La musique des rues. — Joseph Servais. — Liste des publications instrumentales éditées pendant le Trimestre Avril—Mai—Juin 1885. — Nr. 21. Résultats des concours des Conservatoires et des Écoles de musique. — Musée du Conservatoire royal de musique de Bruxelles (suite Nr. 22). — Nr. 22. Le Musée Grétry à Liège (suites Nr. 23, 24). — Notes sur la musique en Allemagne. — Nr. 24. Le nouveau traité d'instrumentation de F. A. Gevaert.

Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. Herausg. v. Fr. Witt. Regensburg. Nr. 9, 10. Zustände in Altbayern. Von Fr. Witt. — Ein altes, schönes Bußlied aufs neue veraltert und verschönert. Von S. Quadflieg. — Aus dem Tagebuche Dr. Proske's (Reise nach Italien 1834). (Forts.) — Cäcilien-Vereins-Katalog Nr. 873—887. — Beilagen: 1) Bußgebet von Fr. Witt. 2) Offertorium in Festo s. Bonifacii, Mart. Pont. Von Fr. Witt. 3) Offertorium von Fr. Witt.

Gazetta Musicale di Milano. *Ricordi. Nr. 35. Armonia e Melodia, per Camillo Saint Saëns. G. A. Biaggi. — Nr. 36. Strumenti musicali: Vincenzo Mangerio Zangara. — Carlo Gounod: A. de Lanzières. — Conferenza di Berna e Società degli autori. — Il nuovo diapason al teatro alla scala in Milano. — Collaudo del nuovo organo a Levico. — Nr. 37. Histoire de la Musique par H. Lavoix fils. (contin. Nr. 38, 39). — L'ultima rappresentazione della Marion Delorme a Brescia. — La Leonora di Milton e di Clemente IX: A. Ademollo. (contin. Nr. 38, 39). — Nr. 38. Baldassare Galuppi: Toselli Angelo. — Scuole popolari di Musica di Milano. — Nr. 39. Niccola de Giosa: Acuto (contin. Nr. 40, 41). — Nr. 40. Arrigo Heine. Notti fiorentine (contin. Nr. 42, 43, 46). La serata di beneficenza al teatro dal Verme (contin. Nr. 43). — L'organo di Guanzate: Ernesto Strada. — Nr. 41. G. Verdi. — L'esposizione dei libri corali del secolo IX al XVI: G. T. — La Regina di Saba al teatro communale: Samiel. — I diritti della proprietà intellettuale in Francia. — Liceo musicale Rossini di Pesaro. — Nr. 42. Questioni d'Organi e di Musica Sacra: Giovanni Tebaldini. — G. Servais: P. Z. — Nr. 43. Il diapason normale: Lucio. — La Gioconda al teatro Sociale di Rovigo: Libero. — Nr. 44. Tito Mattei: Cesare Lisei. — Nr. 45. La Traviata al Communale di Bologna: Samiel. — Inaugurazione del nuovo Teatro de' Filodrammatici (31 ottobre 1885). Nuova arpa a tastiera. — Frederico Kiel: Eugenio Pirani. — Nr. 46. Le Villi al Comunale: Samiel.*

Le Guide Musical. *Bruxelles. Nr. 33. 34. La neuvième Symphonie de Beethoven et l'art moderne, par Erasme Raway (suites in Nr. 37, 38, 39, 41). — La situation musicale en Belgique, par L. d'A. (suite et fin in Nr. 35, 36). — Nr. 35, 36. François Riga, par E. v. H. — La musique à l'Exposition d'Anvers. — Nr. 37. Joseph Servais, par Maurice Kufferath. — Nr. 38. Jules de Zarembski, par M. Kufferath. — Nr. 39. La musique dans la Révolution brabançonne. P. Bergmans. — Nr. 40. L'expression musicale I Definition et objet de la musique par Amédée Boutarel (contin. in Nr. 41, 42, 43, 44, 45, 46). — Le congrès littéraire et artistique d'Anvers. — Nr. 43. L'Opernhaus de Francfort s/Main. E. E. — Nr. 47. La Marseillaise. — L'enseignement musical à Anvers, par Paul Bergmans.*

Halleluja. Herausgegeben von H. A. Köstlin und Th. Becker. Hildburghausen. 7. Jahrgang Nr. 1. Heinrich Schütz. Von August Wellmer (Forts. in Nr. 2 und 3). — Evangelischer Kirchengesangverein für Deutschland (Forts. in Nr. 2, 3, 4 und 5.) — Nr. 2. Ueber die kirchenmusikalische Bildung der Kantoren und Organisten. Von J. Zahn. — Nr. 3. Friedrich Kiel. Von Emil Frommel. — Die kirchenmusikalische Ausbildung der evang. Geistlichen. F. Zimmer. — Nr. 4. Dr. Martin Luthers Bedeutung für die Tonkunst. Von Dr. A. Chr. Kalischer (Forts. in Nr. 5). — Friedrich Kiel. Von Köstlin. — Die kirchenmusikalische Ausbildung der Organisten und Kantoren in Preussen. F. Zimmer. — Nr. 5. Der deutsche Kronprinz und der Kirchenchor von Maulbronn.

Die Lyra. Herausgeber A. A. Naaff, Wien. — IX. Jahrgang. Nr. 1. Robert Hamerling. Von Dr. Harpf (Forts. in Nr. 2.) — Ein neu aufgefundener

Brief Josef Haydn's über sein Oratorium »Die Schöpfung«. Von Dr. M. Urban. — Musikalische Zeitfragen. Von Anton Huber. — Alfred Dregert. Von Carl Stelter. — Nr. 2. Deutsche Hirtenlieder aus dem vorigen Jahrhundert. Von Dr. Michel Urban. — Max von Weinzierl. — Nr. 3. Deutsch nationale Dichtung in Oesterreich. Von C. G. Gawalowski.

Le Ménestrel. *Paris, Henri Heugel — Nr. 40. Méhul, sa vie, son génie, son charactère. Par Arthur Pougin (contin. in Nr. 41, 42, 43.) La propriété intellectuelle, législations européennes et conventions internationales. (4. article). A. Boutarel. (contin. in Nr. 41, 42, 43, 44, 46, 47). — Nr. 44. Un pélerinage au pays de Berlioz. Par Julien Thiersot (contin. in Nr. 45, 46). — Nr. 46. Exposition de Londres. — Le cinquantenaire de Duprez et de Lucia di Lammermoor. Par Arthur Pougin. — Nr. 47. Étude sur le 1er quatuor de Mendelssohn. op. 1. Par Alexis Rostand (contin. in Nr. 48.) — La question de l'unification du diapason. — Nr. 48. Un musée Grétry à Liège. J. G. — Un point de physiologie musicale. E. de Bricqueville. — La musique en Angleterre; le diapason de l'avenir. Francis Hueffer. — Nr. 50. Wagner et les Wagnéristes. E. de Bricqueville. — Camille Saint-Saens. Édouard Garnier. — Nr. 51. Notice sur Victor Massé. Par Leo Delibes. — Nr. 52. Primes du Ménestrel 1885—1886. — Les trois Cid, P. Lacombe.*

Monatshefte für Musikgeschichte. Red. von R. Eitner. Leipzig. Nr. 10. Totenliste des Jahres 1884 die Musik betreffend (fortges. in Nr. 11). — Melchior Franck. (Forts. aus Nr. 9 und fortges. in Nr. 11 u. 12). — Hiezu Beilagen: Cantaten (Bogen 21, 22, 23) und Bücherverzeichnis der Musik-Literatur a. d. J. 1839—46 (Bogen 5, 6, 7).

The Musical Times. *London, Novello Ewer & Co. — Nr. 10. Co-operation in music. By Joseph Bennett. — Music for the people. — Sebastian Bach (contin. in Nr. 11 & 12) by Joseph Bennett. — The effect of the fugal impulse upon music. By Joseph Geddard (contin. in Nr. 11 & 12). — The great Choral works of the modern period. — The Birmingham Musical Festival (conclud.) — The Hereford Musical Festival. — The Choral Competitions at the Albert Hall. — Nr. 11. Music as a means of recreative Instruction. — A Lecture on Spinets, Harpsichords, and Clavichords. By J. A. Hipkins. — Bristol Musical Festival. — Nr. 12. Handel's »Messiah« in the edition Robert Franz'. — The style of Richard Wagner. — Carolan, the last of the bards.*

Musica sacra. Red. von Fr. Witt. Regensburg. Nr. 10. Die Psalmen der Marienvesper mit ihren Antiphonen. Von E. Langer (Schluß in Nr. 11). — Tonbilder in bunter Reihe aus modernen Kirchencompositionen XXIII. Aus verschiedenen Vespern. Zusammengestellt von F. Witt (Forts. in Nr. 11). — Wie Herr Battlog Berichte macht. Von Joh. Walchegger. — Nr. 11. Die Choralschule von P. A. Kienle (Schluß). Von Fr. Witt.

Musica Sacra. *Dirett. rispons: Guerrino Amelli. Milano. Nr. 7, 8. Ai Ceciliani delle diocesi d'Italia. — Il regolamento per la musica sacra e l'Episcopato italiano (Albenza Acqui). — La musica di Palestrina e sua esecuzione. — Il Regolamento e le bande militari in Chiesa. — La musica sacra e i Seminarii di Milano. — Il maestro Riccardo Gandolfi e il nuovo Regolamento. — Il Regolamento e il canto fratto in Chiesa. — Sul canto della Chiesa, istruzione pastorale di Mons. Parisis. — Il perfezionamento degli organi in chiesa difeso da caluniose insinuazioni. Istruzione intorno alle voci dei ragazzi. — Nr. 9, 10. L'esposizione dei libri corali a Milano. — Le campagne a festa e la musica lasciva o profana. — La riforma degli organi in Italia e il nuovo organo Bornasconi a Vaprio. — Il nuovo organo del Liceo musicale di Pesaro.*

Musikalische Rundschau. Illustrirte Monatsschrift für die deutsche Familie. Red. von Ludwig Klug in Stettin. Leipzig, Georg Böhme. Nr. 1. Zur Einführung von Richard Pohl. — Kunst und Leben. Von Ludwig Nohl (Forts. in Nr. 2). — Zur germanischen Götter- und Heldensage. Von Felix Dahn (Forts. in Nr. 2). — Zur Einführung in das Nibelungenwerk R. Wagners. Von Richard Pohl (Forts. in Nr. 2). — Einiges über Harmonieverbindungen. Von B. A. — Zur Empfehlung. Von Hans von Wolzogen. — Internationale Mit-

theilungen. — Aus dem Gebiete des Klavierbaus. — Fr. Liszt und Fr. (Friedrich) Liszt. Humoreske von Gg. — Friedrich Kiel † und Karl Hermann Bitter †. — Nr. 2. Ein rheinisches Musikfest. Von J. Schrattenholz. — Opern-Aphorismen. Von Louis Köhler. — Zur Einführung in das Vorspiel zu R. Wagners Parsifal. Von Carl Kipke. — Die Reise meines Koffers. Humoreske von Ed. Kulke. — Das 9. Mecklenburgische Musikfest in Rostock. 24. 25. 26. September. — Gedächtnißfeier für Fr. Kiel. — Ueber Schletterers Studien zur Geschichte der französischen Musik. Von Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

Musikalische Rundschau. Herausgeber Jul. Engelmann in Wien. Nr. 1. Vorwort zu einem »Grundriß der Technik des Klavierspiels«. Von L. Ramann. — Einige musiktechnologische Neuerungen. Angezeigt von L. A. Zeller (Forts. in N. 2 und 3.) — Vom musikalischen Wien zu Anfang dieses Jahrhunderts. Von Dr. August Schmidt. — Werthvolle neue Klaviermusik. — Bücher über Musik. — Berichte. — Vom künftigen Beethoven-Museum. — Nr. 2. Friedrich Kiel †. Von V. v. Herzfeld. — Die Viola alta, Altgeige oder Bratsche. Von Hermann Ritter. — Drei Briefe von Robert Franz. — Nr. 3. Glucks Alceste. Von E. v. Hartmann. — Zum dreihundertjährigen Geburtstage von Heinr. Schütz. — Zum künftigen Grabmal Franz Schuberts. — Nr. 4. Zum Geburtstage Franz Liszt's. Von Ludwig Nohl. — »Webers Silvana«. Von Emil Pexkkau. — Nr. 5. Einiges über Gluck und seine Bedeutung für die Entwicklung der Oper. Von Hans Reineck. — Zur internationalen Stimmton-Conferenz. Von H. Roff (Forts. in Nr. 8). — Joseph Servais †. Von David Popper. — Nr. 6. Compositionen von Eusebius Mandyczewski. Von A. Niggli (Schluß in Nr. 7). — Die Sammlung geliehener musikalischer Gegenstände (Loan Collection) in der Albert Hall zu London. Von C. Weber. — Ueber die allgemeine Bildung der Musiker. Von Theodor Plowitz. — Nr. 7. Die Urahnen unseres heutigen Klaviers. Von Anna Morsch (Schluß in Nr. 9.) — Das Hummeldenkmal in Preßburg. — Nr. 8. Seb. Bachs Magnificat in der Bearbeitung von R. Franz. Von H. M. Schuster (Forts. in Nr. 9). — »Der Bauer ein Schelm«, komische Oper von A. Dvorak. Von E. v. Hartmann. — Nr. 9. Das französische Textbuch der »Meistersinger«. Von V. v. Herzfeld. — Wiener Tonkünstlerverein.

Musikalisches Wochenblatt. Red. v. E. W. Fritzsch. Leipzig. Nr. 38. »Lohengrin«. Von Ludwig Gowe (Schluß in Nr. 39). — Die Officin von C. G. Röder in Leipzig. — Nr. 39. Aus den Papieren eines Unzufriedenen. Von W. Tappert. — Nr. 40. Das Treffen der Töne. Von J. P. Rußland (Forts. in Nr. 41 und 42). — Nr. 42. Kritik: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 3. Von W. Tappert. — Das 9. Mecklenburgische Musikfest in Rostock und Emil Krause. Von H. Kretzschmar. — Nr. 43. Die Deutung der Eigennamen bei den griechischen Tragikern und R. Wagner. Von Dr. E. Meinck (Forts. in Nr. 44 und 45). — Nr. 46. Aus Wagners Nachlaß. Von Dr. R. Sternfeld (Schluß in Nr. 47). — Arma Senkrah. — Nr. 49. Der Dominant-Hauptseptimenaccord und seine Auflösungen. Von L. Lübenau (Schluß in Nr. 50). — Nr. 50. Otto Hohlfeld. Von Louis Schlösser. — Nr. 51. Die Clarintrompeterei. Von Dr. Hermann Eichborn.

Neue Berliner Musikzeitung. Berlin. Bote und Bock. — Nr. 37. Winke für Chordirigenten. Von J. Pembauer (Schluß). — Gounod's Oratorium »Mors et vita« in Birmingham (Schluß in Nr. 38). — Nr. 38. Friedrich Kiel. — Nr. 39. Wahrheiten über musikalische Erziehung. Von K. L. Becker (Forts. in Nr. 40 und 41). — Nr. 42. Die Moll-Tonart mit pythagoräischen Terzen. Von Storck. — Wie ein großer Komponist (A. Salieri) zu seiner Frau kam (Forts. in Nr. 43 und 44). — Nr. 44. Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel. Von Frederic Clark-Steiniger. Bespr. v. H. Dorn. — Nr. 45. Die Heinrich-Schütz-Feier des Riedel'schen Vereins in Leipzig. Von W. Langhans (Schluß in Nr. 46). — Henriette Rossi-Sontag. Von Adolf Schwarz (Forts. in Nr. 46, 47, 48, 49, 50). — Nr. 48. Der Stern von Bethlehem. Oratorium von Fr. Kiel. Bespr. von August Wellmer. — Nr. 49. Johann von Lothringen. Oper von V. Joncières. Von W. R. — Nr. 50. Die Geisterbraut.

Ballade von Erben, für Soli, gemischten Chor und großes Orchester, von Anton Dvorak.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. v. C. F. Kahnt. Leipzig. — Nr. 37. Ein alter guter Gedanke. Von W. Tappert (Schluß in Nr. 38). — Nr. 38. Das H in unserer Tonleiter. — Nr. 37. Zur Aesthetik der Tonkunst. Von Witting (Schluß in Nr. 40). — Aus dem »Lisztianeum« in Weimar. — Nr. 41. S. Jadassohn: Die Lehre vom Canon und von der Fuge. Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Nr. 42. Th. Gouvy »Oedipus auf Kolonos«. Friederich Lux »Coriolan«. — Opernarien und Volkslieder. Von Joseph Krämer. — Nr. 43. Das 300jährige Heinrich-Schütz-Jubiläum des Riedel-Vereines in Leipzig (Schluß in Nr. 44). — Ein bemerkenswerther Fortschritt im Orgelbau. — Nr. 45. Göthes Entwurf einer allgemeinen Tonlehre. Von Prof. H. Ritter. — Dr. B. Scholz. B dur-Symphonie. — Nr. 46. Oper oder Schauspiel? Von Jos. Krämer. — Nr. 47. Mahnrufe. Von Dr. W. Kienzl. — Das Hummel-Denkmal in Preßburg. — Nr. 48. Franz Magnus Böhme, Kursus in Harmonie. — Nr. 49. Das Resultat der internationalen Stimmton-Konferenz zur Feststellung einer Normalstimmung. — Nr. 50. Intonation und Tonbildung. Von A. Kalkbrenner.

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Zürich, Gebr. Hug. — Nr. 16. Des Heilands letzte Stunden. Oratorium von Spohr, gedichtet von F. Rochlitz. Briefe von Mendelssohn, Rochlitz, Spohr. Veröffentlicht von Dr. H. M. Schletterer (Forts. in Nr. 17, 18, 19, 20). — Der Musiktheorieunterricht an Gymnasien und höheren Lehranstalten. Von A. Glück (Forts. in Nr. 17, 18, 19, 20). — Das moderne Musikdrama (Schluß in Nr. 17). — Gambrinus im Olymp. Singspiel von G. F. (Schluß in Nr. 18). — Analytisch-kritische Beigaben zu Koncertprogrammen. Von A. Glück. — Nr. 19. Friedrich Kiel †.

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, B. Senff. — Nr. 44. Das Birmingham Musical Festival. 25.—28. August 1885 (Forts. in Nr. 45). — Nr. 46. Das kön. »Istituto Musicale« in Florenz. — Nr. 47. Theure Sänger. — Nr. 48. »Liceo Musicale« in Bologna. — »Liceo Musicale« in Rom. — Nr. 49. Das Andreasfest. Romant. Oper von R. Fels. Musik von Carl Grammann. Von E. Bernsdorf. — Nr. 50. — Das »Regio Conservatorio di Musica« in Palermo. — Die Mecklenburgischen Musikfeste. — Nr. 51. Das »Liceo Musicale Rossini« in Pesaro. — Das »Liceo Musicale« in Turin. — Nr. 52. Rubinsteins sieben Koncerte. — Nr. 53. Reisebrief von M. Marchesi. — Nr. 54. »Regio Conservatorio Musicale« in Mailand. — Nr. 55. Die Kinder der Haide. Oper von A. Rubinstein. — Nr. 56. »Civico Istituto di Musica« in Genua. — Nr. 57. Der Dämon. Phantastische Oper von A. Rubinstein. — Nr. 58. Die Nationalschule für Musik und Declamation in Madrid. — Nr. 59. Das Königl. Konservatorium in Lissabon. — Nr. 61. Das Konservatorium für Musik in Wien. — Nr. 63. Mors et vita, a sacred Trilogy by Charles Gounod. Von L. R. — Nr. 65. Rubinstein-Feier in Berlin. — Nr. 68. Robert Schumann's Jugendbriefe. — Nr. 70. Franz Schubert's Werke in der neuen Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. — Nr. 71. Frauenlob. Oper von Robert Schwalm. Dichtung v. W. Jacoby. Von E. Bernsdorf.

Siona. Herausgegeben von Herold und Krüger. Nr. 16. Introitus, Graduale, Offertorium, Communio. Von R. Frh. von Liliencron (Forts. in Nr. 11 u. 12). — Vom 4. deutschevangelischen Kirchengesangsvereinstag in Nürnberg (liturgische Formulare und Thesen) (Schluß in Nr. 11). — Musikbeilagen: Das Laudamus für die Gemeinde nach der Pfälzer Kirchenordnung 1570. — Nr. 11. De Antiphonis (Schluß in Nr. 12). — Musikbeigabe: Womit soll ich dich wohl loben? Satz von J. Zahn. — Nr. 12. Musikbeigaben: Der Apostolische Segen. (Wer ist der Komponist desselben?) Zwei Trostgesänge auf Neujahr.

Die Tonkunst. Herausg. von Otto Wangemann. Spandau-Berlin. — Nr. 22, 23. Berliner Meister der Tonkunst. Von O. Wangemann (Forts. Albert Becker, Schluß Nr. 24). — Es hat nicht sollen sein. Von W. Tappert. — Sänger-Kompaß. Von Hugo Mund. — Von der Antwerpener Ausstellung. Von O. Wangemann. — Die Wiener Sänger in Berlin. Von O. Wangemann. — R. Wagner's Lohengrin. Von J. Diamand. — Nr. 24. Contra Plüddemann. Von

Prof. Hugo Mund. — Flüchtige Wanderungen durch das Gebiet der Kunst. Von L. Schlösser (Schluß). — Band XVI. Nr. 3. Silvano. Von Louis Schlösser. — Zu Liszt's Geburtstag. Von L. Nohl (Forts. Nr. 4). — Alfred Dregert. Von O. W. — Nr. 4. Der längste Brief Beethovens. Von L. Nohl. — Neudeutsche Methode. Von M. Plüddemann. — Gustav Merkel †. — Friedr. Kiel †. — Ein Revolutionär in der Musik. Von Rob. Springer.

Urania. Herausg. von A. W. Gottschalg. Erfurt. 42. Band. Nr. 9. Poetisches. — Prof. Dr. Volckmars goldenes Amtsjubiläum. — Alex. Guilmant (Forts. in Nr. 10, 11, 12). — Reden ist nicht immer Silber. — Conrad Schott (Forts. in Nr. 10, 11, 12) — Nr. 10. 11. Der Genius. — Die neue Grazer Koncertorgel von Walcker. — Nr. 12. Inhaltsverzeichniß. — Liedesgruß. — Aphorismen. — Musterorgel oder nicht? — Orgelmusikalien von 1884.

Wiener musikalische Zeitung. Herausgeber: Emerich Kastner. 1. Jahrgang. Nr. 1. Die Pflege der Tonkunst in Wien von den ersten Anfängen bis zum 18. Jahrhundert. Von Otto Keller (Forts. in Nr. 2 und 3). — Ein Beitrag zur Würdigung Hector Berlioz'. Von J. von Sauten-Kolff (Forts. in Nr. 2, 3, 4). — Neue Beethoven-Briefe. Von Dr. Th. Frimmel (Forts. in Nr. 2, 3, 4, 5). — Aus Robert Schumann's letzter Zeit. Von H. Rollett. — Ein Denkmal für Carl Maria v. Weber. — Die Wiener in Berlin. Von W. Tappert. — Correspondenzen. — Vom Tage. — Bibliographie. — Repertoire der deutschen Opernbühnen. — Wagneriana. — Vergiftet. Von Julius Duboc (Forts. in Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). — Lieder für Kompositionen. — Humoristisches. — Nr. 2. Richard Wagner. Nachlaß. — Ein Hummel-Denkmal in Preßburg. (Forts. in Nr. 3). — Nr. 3. Alceste von Gluck. Von E. Kastner. — Nr. 4. Ueber das persönliche Verhältniß des Dirigenten zur Tendenz seiner Koncertprogramme. Von Carl Kipke (Forts. in Nr. 5). — Nr. 5. Ein Lohengrin-Jubiläum. Von W. Tappert. — Eine Vorgeschichte der französischen Oper. Von Robert Prölß (Forts. in Nr. 6, 7). — Ein Brief von R. Wagner. — Nr. 6. Palestrina und Orlando Lasso. Von Anna Morsch (Forts. in Nr. 7). — Memoiren eines Musikers. Von Cyrill Wolf. — Aphorismen über Richard Wagner. Von Edmund von Hagen. — Nr. 7. Beethoven-Büsten. Von Frimmel. — Ein französisches Wagner-Kuriosum. Von J. von Sauten-Kolff (Forts. in Nr. 9). — Nr. 9. Der Bauer ein Schelm. Von A. Dvorak. Von E. Kastner. — Die internationale Stimmton-Konferenz in Wien. — Liszt-Feier im Wagner-Verein in Riga.

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.

Zusendungen, die Vierteljahrsschrift betreffend, wolle man an Professor Dr. Spitta in Berlin (W. Burggrafenstraße 10) oder an die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig gelangen lassen.

Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit.

Studie zur Geschichte der Harmonie.

Von

Guido Adler.

Vorliegende Studie kann als Gegenstück zu meiner Studie über den Fauxbourdon[1]) angesehen werden. Als Gegenstück: während in der ersten Studie die Untersuchung sich der Simultanharmonie als Zusammensetzung zweier oder mehrerer mit- und gegeneinandergeführter Stimmen zuwendete und besonders die Keime derjenigen Setzart aufzudecken und die Wurzeln derjenigen Mehrstimmigkeit auszugraben versuchte, deren Einzelträger man als harmonische Füllstimmen zu bezeichnen pflegt, soll in dieser zweiten Studie ein anderes Moment der Mehrstimmigkeit untersucht und die Ergebnisse dieser Untersuchung mit den Resultaten der ersten Studie zusammengestellt und verglichen werden. Dieser Faktor, von höchster Bedeutung in der Geschichte der Polyphonie, ist die Nachahmung.

Wenn ein Melos oder ein Theil eines Melos wiederholt wird, so bezeichnet man dies schlechtweg mit dem technischen Ausdrucke der »Wiederholung«. Der Sänger oder Spieler, welcher die seiner Phantasie entquellende musikalische Idee mehrmals hintereinander singt oder spielt, ahmt sich selbst darin nach. In den Trieben der Nachahmung und der symmetrischen Anordnung, zu denen sich noch die Freude an der Umbildung und Neugestaltung gesellt, liegen die Motive zur Wiederholung in ihren unendlich mannigfaltigen Arten. Es soll hier weder von dem Triebe der Nachahmung, noch dem

[1] Studie zur Geschichte der Harmonie, veröffentlicht in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien (XCVIII. Bd. III. Heft, S. 781), Jahrgang 1881, Separatabdruck in Kommission bei Karl Gerold's Sohn ebenda.

ästhetischen Bedürfnisse der symmetrischen Gliederung und Wiederholung, noch von dem freudigen Interesse an Umbildung und Neugestaltung, noch auch deren Einfluß auf die Kunstgebilde gesprochen werden, es genüge die Hervorhebung dieser Konstruktionstriebe. Die moderne musikwissenschaftliche Terminologie gebraucht die Worte »Wiederholung« und »Nachahmung« in verschiedener Bedeutung. Vorerst versteht man unter Wiederholung die zwei- oder mehrmalige Setzung einer und derselben Tonphrase in durchaus gleicher, identischer Fassung; als Nachahmung im eigentlich musikalisch-technischen Sinne wird angesehen die mehr oder weniger genaue, zwei- oder mehrmalige Setzung eines Melos oder Melodietheiles innerhalb eines Tonstückes. Der Unterschied läge also hier in der Identität resp. Veränderung der wiederholten Tonphrase.[1]

Ein zweiter Gesichtspunkt war auch maßgebend bei der Definition dieser Begriffe: derjenige der Ein- oder Mehrstimmigkeit. Wird ein Motiv von einer und derselben Stimme, einerlei ob in gleicher oder nur ähnlicher Fassung wiederholt, dann ist dies eine »Wiederholung«; wird aber das Thema von einer zweiten Stimme oder von mehreren Stimmen aufgenommen, dann ist dies eine »Nachahmung«, denn die nachfolgenden Stimmen ahmen die führende Stimme nach.[2]

In einer spezial-technischen Bedeutung gebrauchen Einzelne, dem Beispiele *J. Fux'* im Gradus ad Parnassum folgend, das Wort »Nachahmung«: »dux und »comes« einer Fuge bezeichnen sie mit »Thema« und »Nachahmung«.

---

[1] So sagt *Krüger* im »System der Tonkunst«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1866 S. 73: »Wiederholungen sind rhythmische Gegenbilder . . . . .; ihr Gebiet erweitert sich in den Formen der Nachahmung und Umkehrung. Nachahmung ist Wiederholung eines Motivs — oder einer ganzen Melodie — auf gleicher oder anderer Tonstufe mit gleichen oder ähnlichen Intervallen«. Präciser drückt er sich Seite 349 aus: »Nachahmungen sind auch Wiederholungen, aber durch Tonversetzung und andere Mittel mit neuer Freiheit ausgestattete, einem größeren Organismus dienende«.

[2] *Heinrich Bellermann*, Kontrapunkt, 2. Auflage S. 255: »Wenn von zweien Stimmen die eine der anderen nach einer Pause mit derselben Melodie, sei es auf derselben Tonstufe, dem Einklange oder auf einer anderen, einer Sekunde, Terz, Quart u. s. w. höher oder tiefer nachfolgt, so nennt man dies eine Nachahmung«. »Die zweite Stimme braucht der ersten nicht in allen Tönen nachzuahmen; es genügt wenn sie nur die ersten Takte wiederholt. Doch muß dies wenigstens so weit geschehen, als die erste Stimme bis zum Eintritt der zweiten gesungen hat.« Ebenso sagt *Frederick A. Gore-Ouseley*: »*Imitation consists in a repetition, more or less exact, by one voice of a phrase or passage previously enunciated by another.*«

I.

In der vorliegenden Studie soll der Nachahmung in der Mehrstimmigkeit das Hauptaugenmerk zugewandt werden. Diese »imitatio« hatte bei ihrem ersten historischen Auftreten keinen besonderen Namen, sondern fiel mit anderen Begriffen unter den Kollektivbegriff »color«. Der erste bisher bekannte Schriftsteller, welcher die Nachahmung wissenschaftlich erfassen will, ist *Johannes de Garlandia*, welcher am Ende des 12. Jahrhunderts an der Pariser Universität wirkte, dessen Traktat »de musica mensurabili positio« im ersten Bande der »Scriptorum de musica medii aevi nova series« von *Coussemaker* in zweifacher Fassung abgedruckt wurde, zuerst wie ihn *Hieronymus de Moravia* in sein kompilatorisches Werk aufgenommen hat[1]) und dann in einer sehr abweichenden Gestalt nach einem von *Morelot* und *Danjou* in der Vatikanischen Bibliothek aufgefundenen Codex.[2]) Nur in der ersteren, bedeutend vollständigeren Fassung der positio[3]) ist der Abschnitt über den Color enthalten, welcher hier abgedruckt und übersetzt werden soll:

1. Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione ejusdem vocis vel diverse.

1. Color (Färbung) ist eine Verschönerung des Klanges oder ein Objekt, vermöge dessen das Gehör eine Annehmlichkeit empfindet. Der Vorgang ist mehrfach, er ist entweder geregelte Klangordnung oder Fiorirung oder Wiederholung (einer Tonphrase) in derselben oder in verschiedenen Stimmen.

2. In sono ordinato fit duplex: aut respectu unius secundum proportionem infra diapente, ut hic:

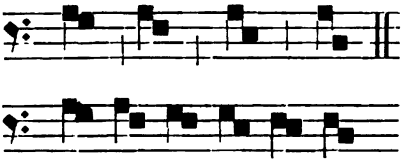
2. Die Regelung in der Klangordnung ist eine doppelte: entweder mit Rücksicht eines Tones im Verhältniß zu seiner Unterquinte, wie folgt:

---

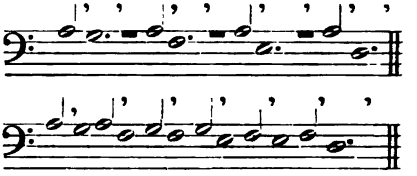
[1] *Coussemaker* I, S. 97. Über die Vermuthung, daß zwei Musikgelehrte dieses Namens gelebt haben, s. daselbst I, IX und desselben Autors »Traités inédits sur la musique du moyen-âge« p. 7.

[2] ibidem S. 175.

[3] ibidem S. 115b. Behufs leichterer Citirung habe ich die allegirten Abschnitte numerirt.



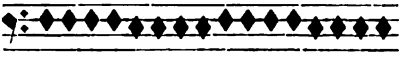
aut respectu plurium infra diapason proprie, ut patet in exemplo, et per abundantiam, usque ad triplum, et tali ordinatione utimur in instrumentis triplicibus et quadruplicibus.

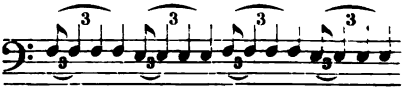


oder mit Rücksicht mehrerer Töne zur unteren Oktav, wie aus dem Beispiele ersichtlich und so zum Überfluß bis zum Triplum (zum Umfang der dritten Stimme), und einer solchen Klangordnung bedient man sich in den drei- und vierstimmigen Instrumentalsätzen. (Beispiel fehlt.)

3. In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis conjunctis et in disjunctis, ut hic apparet:

3. Fiorirung einer Stimme ist auch eine Art des Color; so wird die Beimischung bei den einfachen Conducten angewendet. Und diese Beimischung geschieht immer, sowohl bei verbundenen als auch getrennten Klängen, wie allhier ersichtlich:





4. Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus.

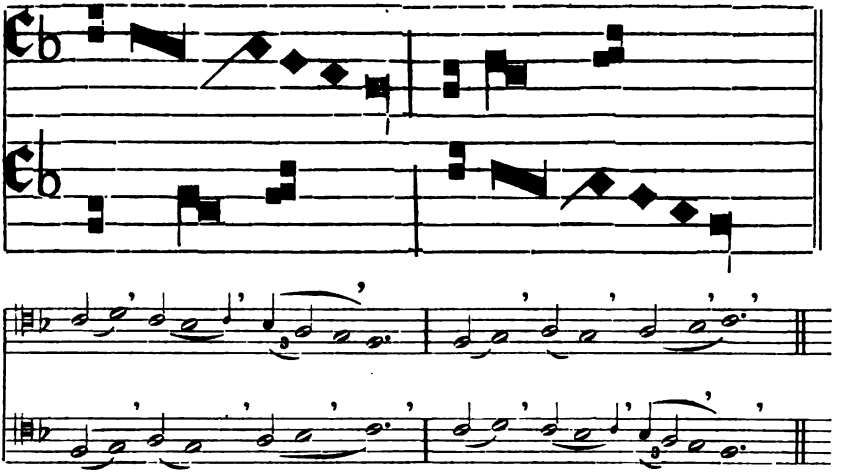
4. Die Wiederholung einer und derselben Tonphrase ist ein Color, der die nicht (genügend) gekannte Phrase bekannt macht, welche Bekanntschaft dem Gehör Annehmlichkeit bereitet. Dieser Art bedient man sich in Rondellen und vulgären Cantilenen (Volksliedern).

5. Repetitio diverse vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et

5. Die Wiederholung innerhalb verschiedener Stimmen geht so vor sich, daß ein und derselbe Klang (richtiger ein und dieselbe Tonphrase) zu verschiedenen Zei-

multis aliis, ut patet in exemplo subposito:

ten von verschiedenen Stimmen wiederholt wird. Und diese Art findet sich in drei- und vierstimmigen Sätzen, sowohl in Conducten, als in vielen anderen, wie in dem beigesetzten Beispiel sich zeigt:



6. Positio brevium in primo modo est, quod ipsa brevis debet sic poni in concordantia, sive discordantia, ut habeat ordinationem suam cum sono anteposito et postposito, et per viam alicujus coloris, sive fuerit in eadem voce, sive in diversis.

6. Die Stellung der Breves in der ersten Art geschieht, weil die Brevis in der Concordanz, oder in der Discordanz, so behandelt sein soll, damit sie mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Tone in eine geregelte Ordnung komme, und zwar mittelst irgend eines Colors, sei es in einer oder in verschiedenen Stimmen.

Johannes de Garlandia spricht von den dreistimmigen Kompositionen und fügt der Auseinandersetzung über dieselben diese Bemerkungen über den Color hinzu; er thut dies also mit besonderer Rücksicht auf die Mehrstimmigkeit, sowie er auch bei der Erörterung vierstimmiger Kompositionen noch einmal den Werth des Color hervorhebt: [1])

[1] *Coussemaker* Script. I, 117a.

Pone colores sonorum proportionaliter ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus; et si fuerit notus erit placens.	Wende an passender Stelle die Colorarten bei nicht genügend gekannten Klängen an, und je mehr Färbungen, desto bekannter wird der Klang und desto wohlgefälliger giebt sich der Gesang.

Dieser Color, wir könnten »Färbung« sagen, ist ein umfassender Begriff; er enthält die Ansätze aller jener unschätzbaren ästhetischen Konstruktionsprincipien, deren Ausgangspunkt die Wiederholung einzelner Töne oder einer Tonphrase ist. Schon die erste Art (Absatz 2) des Color, der *sonus ordinatus*, die Regelung der Klangordnung geht von der mehrmaligen Wiederholung eines und desselben Tones in einer je mit anderen Tönen verbundenen Reihenfolge aus, und bildet den Grundstock einer der weitestverbreiteten Gruppen von Figurationen; als zweite Abtheilung nennt der Theoretiker eine nicht minder wichtige Gruppe, welche nebst der Wiederholung eines einzelnen Tones mit je abwechselnd verbundenen diatonisch abwärtsschreitenden Tönen auch noch die Wiederholung der ganzen Tonfigur auf anderen Tonstufen in sich schließt. Dies kann bis zum Umfang der dritten Stimme weitergeführt werden. Daß solche Figurirungen in drei- und vierstimmigen Kompositionen insbesondere bei Instrumentalmusik verwendet werden, setzt der Autor ganz ausdrücklich hinzu; sie werden auch heute noch am häufigsten bei den Streichinstrumenten angewendet.

Auch die zweite Art des Color (Absatz 3) ist ein Produkt des Wiederholungstriebes: die Beimischung gewisser Klänge, die am häufigsten bei einfachen Conducten angewandt wurde. Der Conductus war eine besondere Art des Discantus, dessen Besonderbeschaffenheit nicht genau erkenntlich ist. Nach *Franco von Cöln* ist er eine Kompositionsart, deren Tēnŏr von dem Tonsetzer frei erfunden werden sollte; *Franco* rangirt sie zu jener Discantusgattung, die mit oder ohne Worte vorgetragen werden kann.[1]) Diese Bestimmungen scheinen aber dem Charakter des Conductus nicht ausnahmslos zu entsprechen. Die Definitionen und Erklärungen *Walter Odington's* und *Johannes' de Garlandia* kommen in einem Punkte zusammen, der besonders wichtig ist: in der Wiederholung einzelner oder verschiedener Töne d. i. Tonphrasen. Der Erstere legt kein Gewicht darauf, ob die plicirten Gesänge (plicabilia cantica) bereits gekannt oder neu erfunden sind, setzt aber ausdrücklich hinzu »in diversis modis ac

[1] Script. I, 130.

punctis iteratis in eodem tono vel in diversis«.[1]) Die Definition *Garlandia's* »conductus autem est super unum metrum multiplex consonans cantus, qui etiam secundarias recipit consonantias«[2]) (der Conductus ist ein in gleichmäßiger Mensur geführter mehrstimmiger Gesang, welcher auch Consonanzen zweiter Ordnung zuläßt) erhält durch die oben als zweite Gruppe des Color genannte »Wiederholung« ein wesentliches Bestimmungsmoment. *Coussemaker* vermuthet,[3]) daß beim Conductus eine Stimme mit Worten und die andere ohne Worte vorgetragen, letztere auf Instrumenten ausgeführt wurde.

Auch in Absatz 4 wird eines der fundamentalsten Konstruktionsprincipien namhaft gemacht: die mehrmalige Wiederholung einer Melodie, wodurch dem Gehör erst dieselbe näher bekannt und angenehm befreundet wird. Waren die beiden ersteren Wiederholungsformen nur Ansätze, so ist hier der repetitio im eigentlich konstruktiven Sinne Erwähnung gethan. Auffallend ist dabei, daß man sich beim rondellus und der cantilena, ursprünglich weltlichen Kompositionsgattungen, dieser Repetition bediente. Es ist unbegreiflich, wie *Coussemaker* den Unterschied zwischen cantilena und rondellus darin sehen konnte, daß erstere eine religiöse Komposition, letztere eine weltliche Komposition war; wenn auch die Ansicht *Johannes' de Muris*[4]), daß Cantilenen und Rondellen ein und dasselbe seien, diese Differenzirung nicht enthält, so schließt sie dieselbe gerade nicht aus, da ja auch das Motet geistlichen und weltlichen Inhalt haben konnte, aber andere historische Dokumente beweisen zur Genüge unsere Behauptung So heißt es in der Ars cantus mensurabilis Magistri Franconis[5]) (*Franco's von Cöln*):

Discantus autem aut fit cum littera, aut sine et cum littera, hoc est dupliciter: cum eadem vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et cantu aliquo ecclesiastico.	Der Discant wird entweder mit Worten oder nicht mit Worten versehen, und zwar mit Worten auf zweifache Art: entweder mit gleichen oder verschiedenen Worten. Gleiche Worte haben die Stimmen in den Cantilenen, Rondellen und auch in einem und dem anderen kirchlichen Gesange.

[1] ibid. p. 247. Kurz vorher p. 245 hatte *Walter* den conductus zum Unterschied vom rondellus (als circumductus) dahin bestimmt »si vero non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctos, quasi plures cantus decori conducti«.

[2] ibid. p. 96.

[3] Annales Archéologiques, publiées par Didron aîné t. XVI.

[4] Speculum musicae lib. VII. [5] Script. I, 130a.

Allen Zweifel benimmt aber die Erklärung *Tinctoris'* in seinem Diffinitorium:

Cantilena est cantus parvus, cui verba cujuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur.	Eine Cantilene ist ein kleiner Gesang, welchem Worte jedweden, am häufigsten aber erotischen Inhaltes unterlegt werden.

Unter cantilenae vulgares kann *Johannes de Garlandia* demnach nur Vulgärgesänge, also allgemein verbreitete weltliche Lieder verstehen. Wir glauben nicht irre zu gehen, die im Tractatus de discantu vom Anonymus 2[1]) namhaft gemachte »cantinella coronata« als eine besondere Art der cantilena zu bezeichnen (im Gegensatz zu *Coussemaker*[2]); die »Krönung« bestand eben in der Kolorirung der Melodie mit Intervallen, die der musica falsa (ficta) eigen sind, d. i. den Halbtönen auf Stufen der Tonleiter, wohl nicht in fortlaufender chromatischer Folge, sondern nur dort wo die Schönheit der melodischen Folge es verlangte (»causa pulchritudinis, ut patet in cantinellis coronatis«). Wir werden ähnlichen Erscheinungen in dem mehrstimmigen Volksgesange begegnen. Der Rondellus ist nach der Erklärung der Theoretiker ein Gesang, bei welchem die einzelnen Stimmen die gleichen Worte zu singen pflegten und zwar gewöhnlich eine nach der anderen: »et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est, rotabilis vel circumductus, et hoc vel cum littera vel sine littera« (*Walter Odington*). Immer ist es beim Rondellus die Gleichheit der Tonphrasen, welche dieser Rundform ursprünglich eigen ist, die Wiederholung ist das Kennzeichen derselben. Es sind Rondelli erhalten, welche in den einzelnen Stimmen verschiedene Texte haben, dann ist es entweder ein sich stets wiederholender obstinater Baß, oder die stete Wiederkehr einer melodischen Phrase in einer oder in mehreren Stimmen, wodurch diese Stücke sich auszeichnen. Wie bei allen verbreiteten und vielfach angewendeten Bezeichnungen hat man auch hier die ursprüngliche Bedeutung derselben zu ergründen und *Walter Odington* sucht dies zu thun:

Rondelli sic sunt componendi: excogitetur cantus pulchrior qui possit et disponatur secundum aliquem modorum predictorum, cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur; tamen ap-	Die Rondelli werden, wie folgt, komponirt: man erfinde einen Gesang so schön als nur möglich und vertheile ihn nach einem der Modi, wie wir deren etliche soeben auseinandergesetzt haben,

[1] Script. I, 312a.
[2] L'Art Harmonique aux XIIe et XIIIe siècles. p. 68. Script. I, 130 u. 245.

tentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit, alius descendit vel tertius ita ut non simul descendat vel ascendat, nisi forte tamen majoris pulchritudinis et a singulis singulorum cantus recitentur.[1])

sei es mit oder ohne Text. Dieser Gesang werde von den einzelnen Stimmen vorgetragen; während die eine Stimme ihn vorträgt, sollen die anderen Stimmen, zwei- oder dreifach hinzugesetzt, in konsonirenden Intervallen mitgehen, so aber, daß wenn eine Stimme steigt, die andere fällt, also sie nicht zusammen fallen oder steigen, es wäre denn behufs erhöhter Verschönerung. Die einzelnen Stimmen sollen die Gesänge der anderen Stimmen (wechselweise) vortragen.

Walter Odington setzt dieser Erklärung ein Beispiel bei, welches bereits *Coussemaker* in moderne Notation übertragen hat;[2]) es darf wohl nicht befremden, daß *Walter Odington*, der Mönch von Evesham und späterer Erzbischof von Canterbury diesem rotabilis rondellus einen geistlichen Text unterlegte »ave mater Domini«, ebensowenig als wenn *John Fornsete*, der Mönch von Reading, dem von ihm rota genannten Canon »Sumer is icumen« den geistlichen Text »perspice christicola« bei-, vielmehr untersetzt. Indessen von dem rotabilis rondellus, in welchem mehrere Stimmen gleichzeitig anstimmen und jede von ihnen die Melodie absatzweise übernimmt, zu dieser Rota, bei welcher eine Stimme nach der anderen mit gleicher Melodie einsetzt, ist ein ähnlicher Schritt, wie von dem Rondellus, in welchem mehrere Stimmen die gleiche Melodie gleichzeitig singen und gleichzeitig wiederholen, zu dem zuerst angeführten Rondellus, bei welchem die Stimmen wohl miteinander einsetzen, aber nacheinander die Hauptmelodie wiederholen. In diesen Arten des Rondellus findet man also die Keime aller Wiederholung und Nachahmung.

So sind wir jetzt unvermerkt zu der »repetitio diverse vocis« gekommen, welche »est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus« (Absatz 5). Diese Art, heißt es weiter, wird sowohl in drei- und vierstimmigen Stücken, wie in conductis, so auch in vielen anderen Kompositionen gefunden. *Johann de Garlandia* scheint

---

[1] Script. I, 246.
[2] L'Art harm. p. 81.

dahier im Widerspruch mit *Walter Odington* zu sein, der geradezu erklärt

si vero non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctus, dicitur conductus, quasi plures cantus decori conducti;[1]	wenn aber der eine den Gesang des anderen nicht vorträgt, sondern jeder seinen eigenen Weg geht, (nach seinen bestimmten Noten sich hält) heißt ein solcher Gesang Conductus, weil gleichsam mehrere Gesänge miteinander geführt werden (conducirt).

bei der eigentlichen Erklärung sagt *Odington* aber auch:

conducti sunt compositi ex plicabilibus canticis decoris cognitis vel inventis et in diversis modis ac punctis iteratis in eodem tono vel in diversis.	die Conducti sind zusammengesetzt aus plicirten Gesängen, sei es freier Erfindung oder bereits vorhandener Fassung, die sich in verschiedenen Modi und Noten wiederholen, entweder in gleichen oder in verschiedenen Tönen.

und dieser entspricht auch das von ihm beigefügte Beispiel, in welchem sich Ansätze verschiedenartiger Wiederholung finden.

Am deutlichsten illustrirt *Johannes de Garlandia* die repetitio vocis; das oben mitgetheilte Beispiel zeigt die einfachste Art der Wiederholung: zwei Stimmen übernehmen wechselseitig die von ihnen vorgetragenen Tonphrasen, wobei die musikalische Wirkung die gleiche bleibt, nur äußerlich die Umtauschung vor sich geht.

An die Behauptung *Coussemaker's*,[2] daß hier ein doppelter Kontrapunkt vorliege, knüpfte sich eine lebhafte Kontroverse, die *Fétis* zuerst anhob[3], auf welche *Coussemaker* eingehend replicirte[4] und *Fétis* duplicirte,[5] ohne in das Meritorische der Sache einzugehen und sich nur darauf beschränkt, das Beispiel also zu charakterisiren: »*repetition des mêmes passages par des voix différentes et dans lesquelles les relations des sons ne sont point changées, sans renversement des parties à l'octave, à la dixième, à la douzième, ce qui seul peut constituer les contrepoints doubles d'espèces diverses.*« Es kommt also darauf an, ob die eine Stimme in der höheren Oktave gesungen wird, damit dann bei der Repetition die Umkehrung der Intervalle entstehe. *Coussemaker* glaubt dies aus einigen Stellen in theoretischen Werken behaupten zu können. Ohne die weitläufige Beweisführung *Coussemaker's*

---

1 Script. I, p. 245b.
2 Histoire de l'harmonie au moyen-âge, 1852, p. 53.
3 Biographie universelle des Musiciens, 2. édit. t. II. p. 381.
4 L'art harmonique p. 73 squ.
5 Histoire générale de la musique t. V, 1875 p. 279 squ.

im einzelnen verfolgen zu wollen, seien hier nur einige für die Lösung der noch immer latenten Kontroverse[1]) — an welcher sich die Urheber derselben zum höchst bedauerlichen Nachtheil der Musikforschung nicht mehr betheiligen können — wichtige Momente, die auch mit dem eigentlichen Thema vorliegender Studie auf das innigste zusammenhängen, hervorgehoben, im einzelnen aber auf die allegirten Stellen verwiesen.

Joh. de Garlandia spricht von den in zwei- und mehrstimmigen Kompositionen den einzelnen Stimmen entsprechend zukommenden Lagen (proprius situs).[2])

Et sciendum quod duplex est via quadrupli, una est secundum viam propriam, alia secundum viam communem. Et ad hoc bene percipiendum, talis est noster processus: proprius situs primi dicitur diapason et infra; proprius situs secundi est in duplici diapason et infra; proprius situs tertii est in duplici diapason et infra, cum commixtione sex concordantiarum, sive in simplicitate, sive in compositione ad utrumque. Situs proprius quadrupli in triplici diapason et infra; quod vix in opere ponitur, nisi in instrumentis, ita quod longe in primo modo concordant cum omnibus predictis, scilicet tribus cantibus prepositis, sive in concordantia simplici, sive composita. Sed proprietas predicta vix tenetur in aliquibus, quod patet in quadruplicibus Magistri *Perotini* per totum in principio magni voluminis. Que quadrupla optima reperiuntur et proportionata, et in colore conservata, ut manifeste ibidem patet.

Ad quadruplum communiter sumptum, de quo ad presens intendimus, modum

Es giebt einen zweifachen Weg bei der Zusammensetzung einer vierstimmigen Komposition; der eine ist der eigentliche, der andere der gewöhnliche. Zur genaueren Erfassung des Gesagten diene folgender Vorgang: als die eigentliche Lage der ersten Stimme wird die Oktave, und was unterhalb derselben liegt, genannt; der proprius situs der 2. Stimme ist in der Doppel-Oktave und unterhalb' derselben; der proprius situs der 3. Stimme ist in der Doppel-Oktav und unterhalb mit Beimischung der sechs Konkordanzen, entweder einfach oder miteinander vermischt. Der proprius situs der 4. Stimme liegt in der Tripel-Oktav und unterhalb; dies wird aber höchstens von Instrumenten bewerkstelligt, weil sie besonders in der ersten Art mit allen vorherbesprochenen d. i. mit den drei vorgesetzten Gesängen zusammenstimmen, sei es in einfacher oder zusammengesetzter Konkordanz. Aber diese erwähnte Proprietas, dieser proprius situs wird kaum von einigen beobachtet, was auch aus den vierstimmigen Kompositionen des Meisters *Perotinus* im Verlauf wie im Anfang seines großen Werkes sich ergiebt. Diese Kompositionen sind wohlgelungen und im richtigen Stimmenverhältniß, im Color wohlangelegt, wie ersichtlich.

Aber das gewöhnliche Quadruplum, von dem wir gegenwärtig sprechen, hat

[1] *Fr. Chrysander* bezeichnet in seiner Kritik über *Coussemaker*'s Art harm. (Jahrbücher für musikalische Wissenschaft II. 1867, S. 312 fg.) den Streit *Coussemaker*'s und *Fétis*' als einen Familienstreit und entscheidet sich für die Ansicht *Fétis*'. Aber auch *Chrysander* begnügt sich mit der einfachen Negation und tritt nicht den Gegenbeweis an, so daß die folgende Auseinandersetzung ‚zur näheren Begründung der Ansicht *Fétis-Chrysander*' dienend, nicht überflüssig erscheinen dürfte. [2] Script. I, 116b squ.

tripli in altitudine et gravitate capit, quamvis aliquantum excedat in aliquibus locis. Et sic tale quadruplum cum tribus sibi associatis ab aliquibus duplex cantus nuncupatur, quia duo invicem nunc cum uno, nunc cum reliquo audientibus,[1]) tanquam esset duplex discantus, percipitur,[2]) tantum instrumentis maxime completis.

Situs proprius primi infra diapason, ut superius. Situs vero secundi est infra duplex diapason et simplex diapason tertius in triplici usque in duplici. Quartus in quadruplici et infra usque in triplici. Et tamen in adjutorio.

Si enim aliquis cantus transcendat per acutum et grave suum diapason, respectu soni infimi, unus intrahat alium per viam accomodationis, secundum quod necesse fuerit.

Sed quia vox humana ad talia non ascendit, ideo quiescamus infra[4]) duplex diapente, si possibilitas sit in voce et procedamus in predicta quadrupla per ejus regulas.

nur den Umfang einer dreistimmigen Komposition, obwohl es allerdings ab und zu diesen überschreitet. Und deshalb wird auch ein solches Quadruplum (diese 4. Stimme) mit den 3 vereinigten Stimmen von Einigen ein Doppelgesang genannt, weil das Gehör wechselweise Zwei bald mit dem Einen, bald mit dem Übrigen, als ob es ein Doppeldiscantus wäre, erfaßt. Nur bei möglichst vollumfassenden Instrumenten sind die situs proprii wie folgt: Erste Stimme in der tiefen Oktave, wie oben; zweite Stimme in der einfachen und Doppel-Oktave und unterhalb; dritte Stimme in der dritten Oktav bis zur zweiten; vierte Stimme in der vierten Oktav und unterhalb bis in die dritte Oktave. Dies geschieht aber nur aushülfsweise. (?) [3],

Wenn nämlich ein Gesang seine Oktave in der Höhe oder Tiefe überschreitet, mit Rücksicht auf den untersten Ton, so zieht Einer den Anderen vermöge der Accomodation nach, wie es gerade nothwendig ist.

Aber weil die menschliche Stimme so hoch nicht steigt, so bleiben wir ruhig innerhalb der Doppelquint, wenn sie es zu leisten im Stande ist, und schreiten in der beregten 4stimmigen Komposition in der bezeichneten Weise vor.

Die Stelle spricht wohl deutlich genug aus, daß gewöhnlich die vierstimmigen Kompositionen sogar nur innerhalb der Doppelquint sich halten, wenn es gleichwohl der Lage jeder Stimme entsprechender wäre, eine eigene Oktave zu haben, was die Tonsetzer nur ausnahmsweise und behufs instrumentaler Ausführung gewähren; einige Fälle, bei denen einzelne Stimmen hoch liegen und der Umfang nichtsdestoweniger nur eine Undez, höchstens Duodez ist, sind erhalten und von *Coussemaker* auch theilweise mitgetheilt. In den triplis und dem quadruplum Nr.: [5])

---

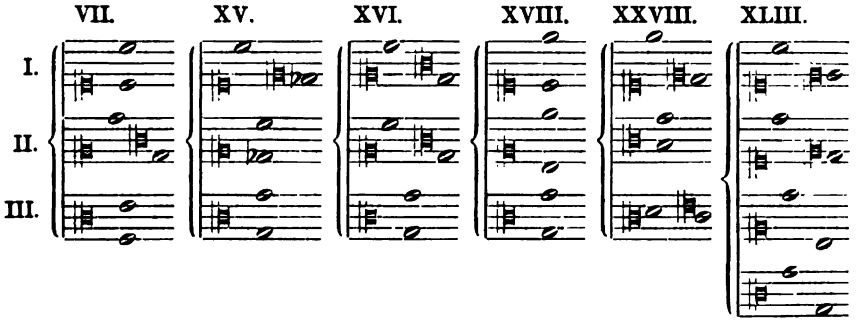
[1] ab audientibus.

[2] Davor sollte ein Punkt stehen.

[3] Soll wohl besagen: wenn die Instrumente accessorisch zu den Vokalstimmen oder subsidiär für dieselben eintreten. Ich vermuthe, daß anstatt der beiden ersten »infra« es vielmehr »intra« heißen sollte; indessen wird der Sinn durch die obige Übersetzung nicht wesentlich alterirt wiedergegeben; oben hieß es in . . . diapason et infra.

[4] Auch hier wäre »intra« deutlicher und entsprechender.

[5] Art harm.



sollten nach der Ansicht *Coussemaker's* die höheren Stimmen um eine Oktav höher ausgeführt werden. Im Tonsysteme des 12. und 13. Jahrhunderts gab es kein zweigestrichenes *f* (f_2); schon dieser Umstand hätte *Cous.* auf die Unhaltbarkeit seiner Behauptung führen müssen. Wohl sagt *W. Odington*[1]) »et licet monocordum non ascendat ulterius vel descendat, licitum est intendere vel remittere quantum possibile est in voce«, aber *Franco v. Cöln* drückt sich präciser aus: »et nota quod tam concordantie quam discordantie possunt sumi in infinitum, ut diapente cum diapason, diatessaron cum diapason ut hic

$$\begin{array}{ccccc|ccccc} f_1 & fis_1 & e_1 & fis_1 & g_1 & f_1 & e_1 & d_1 & c_1 \\ c & H & A & H & c & c & H & A & G \end{array}$$

et sic in duplici diapason et triplici, si possibile esset in voce«, also wenn es der menschlichen Stimme möglich wäre. Der Unterschied im Ambitus der einzelnen Stimmen in den eben verzeichneten Stücken entspricht jenem der Melodien in den Stücken, welche in tieferen Schlüsseln gehalten sind. Zudem möge sich wohl schon zur Entstehungszeit dieser Kompositionen die Sitte eingestellt haben, dieselben nach Bedürfniß zu intoniren — eine Sitte, die zur Einführung der Chiavette führte — aber von vorher bestimmten Klangtimbres der einzelnen Stimmen zu sprechen, widerspricht geradezu den Anschauungen der Mensuraltheoretiker damaliger Zeit. Die Stelle im Manuscript des Anonymus:[2])

Discantus igitur suo cantui appropinquare nullo modo debet, nisi per unam harum consonantiarum (diatessaron, diapente vel diapason) et quum cum cantu facit unisonum.	Der Diskant soll seinem Gesange nur in folgender Weise sich nähern: in den Konsonanzen der IV, V, VIII oder I.

besagt nur, daß im Discantus nur diese Intervalle angewendet werden sollen, wenn zwei Stimmen einen Gesang miteinander anstimmen, abschließen und im Verlaufe desselben bei jedem sich erneuernden Schritte zusammentreffen, nicht aber, daß überhaupt, insbesondere im Durchgange andere Intervalle nicht angewendet werden dürfen. Deutlicher spricht sich darüber *Walter Odington* aus[3]) »de compositione cantuum organicorum et primo de organo puro«:

---

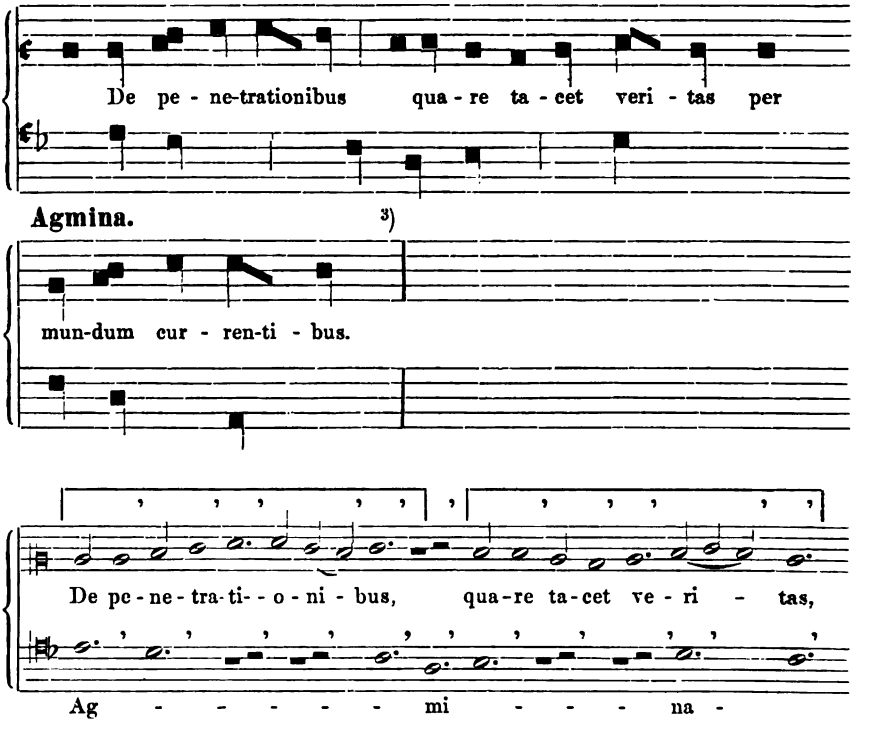
[1] Script. I, 213 et I, 130.

[2] *A. de la Fage* »Essais de diphtérographie musicale«. p. 358.

[3] Script. I, 246a.

Quod compositioni cantuum organicorum quidem omnium sunt circumstantie convenientes, scilicet ut principaliter inconsonantie[1]) fiant; et ad hoc notandum quod brevis quecumque sita ante longam et si discordet, non vituperatur. Alio modo excusatur discordia, ut in motetis coloratis, quum scilicet super certum tenorem aliqua pars cantilene iteratur, ut hic:

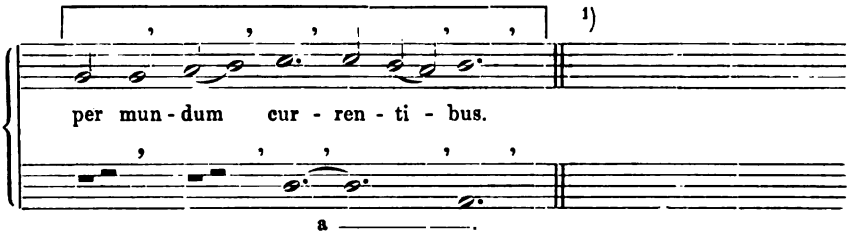
Sofern der Komposition aller organischen Gesänge die Umstände entsprechen sollen, so sollen sie vorerst in Konsonanzen vor sich gehen;[2]) wobei zu bemerken ist, daß eine jede vor einer Longa stehende, selbst dissonirende Brevis nicht getadelt werde. Auf andere Weise wird eine Dissonanz entschuldigt, wie in den kolorirten Moteten, wenn über einen bestimmten Tenor ein Theil der Cantilena wiederholt wird, wie folgt:



[1] Soll heißen »in consonantiis«.

[2] In dem Abschnitte »que sunt symphonie, que et sunt principales et de ordine earum« (I, 201a) macht *Odington* die Quart, Quint, Oktav und Doppeloktav als Symphonien namhaft; stellt auch die Duodez (diapason et diapente) dazu, als maxima nennt er »bis diapason«.

[3] Das Beispiel ist korrumpirt, wie auch *Coussemaker* bemerkt (defectuosum est). Ich suchte das Stück zu restauriren vermittelst einiger im Tenor eingeschobener und gleichmäßig vertheilter Pausen.



Ac alia communis circumstantia ut singuli per se tropum non excedant, scilicet decimam vocem vel cum semitonio undecimam et consideretur ascensus vel descensus a finali.

Fit igitur organum purum hoc modo: accepto uno puncto vel duobus aut tribus de plano cantu, certo modo disponitur tenor et superius proceditur per concordias et concordes discordias quantumlibet. Incipit autem superior cantus in diapason supra tenore vel diapente vel diatessaron et desinit in diapason vel diapente vel unisono. Et est cantandum leniter et subtiliter; descensus vero et equaliter; tenor autem tremule teneatur, et cum discordia offendit:

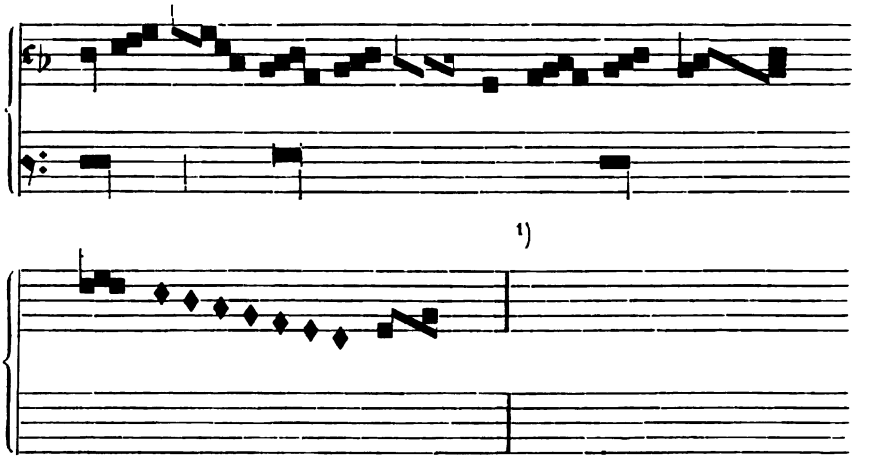
Ein anderer gemeiniglich zu berücksichtigender Umstand ist der, daß die einzelnen Stimmen den Tropus nicht überschreiten sollen, nämlich die X oder mit Halbton die XI u. z. von der Finalis aus auf- und absteigend.

Das Organum purum wird auf folgende Weise gesetzt: der Tenor wird mittelst eines oder zweier oder dreier Töne aus dem Cantus planus in einem bestimmten Modus vertheilt, die Oberstimme geht in kon- und auch in dissonirenden Intervallen. Sie fängt aber in der VIII über dem Tenor oder in der V oder Quart an und endigt in der VIII oder V oder I. Der Vortrag dieser Stimme ist langsam und einfach, ebenso im Abstiege. Der Tenor aber soll mit Bebungen ausgehalten werden, da er im Falle der Diskordanz das Ohr beleidigt (könnte auch so übersetzt werden: »da er im Zusammentreffen mit der Dissonanz das Ohr beleidigt«).[2]

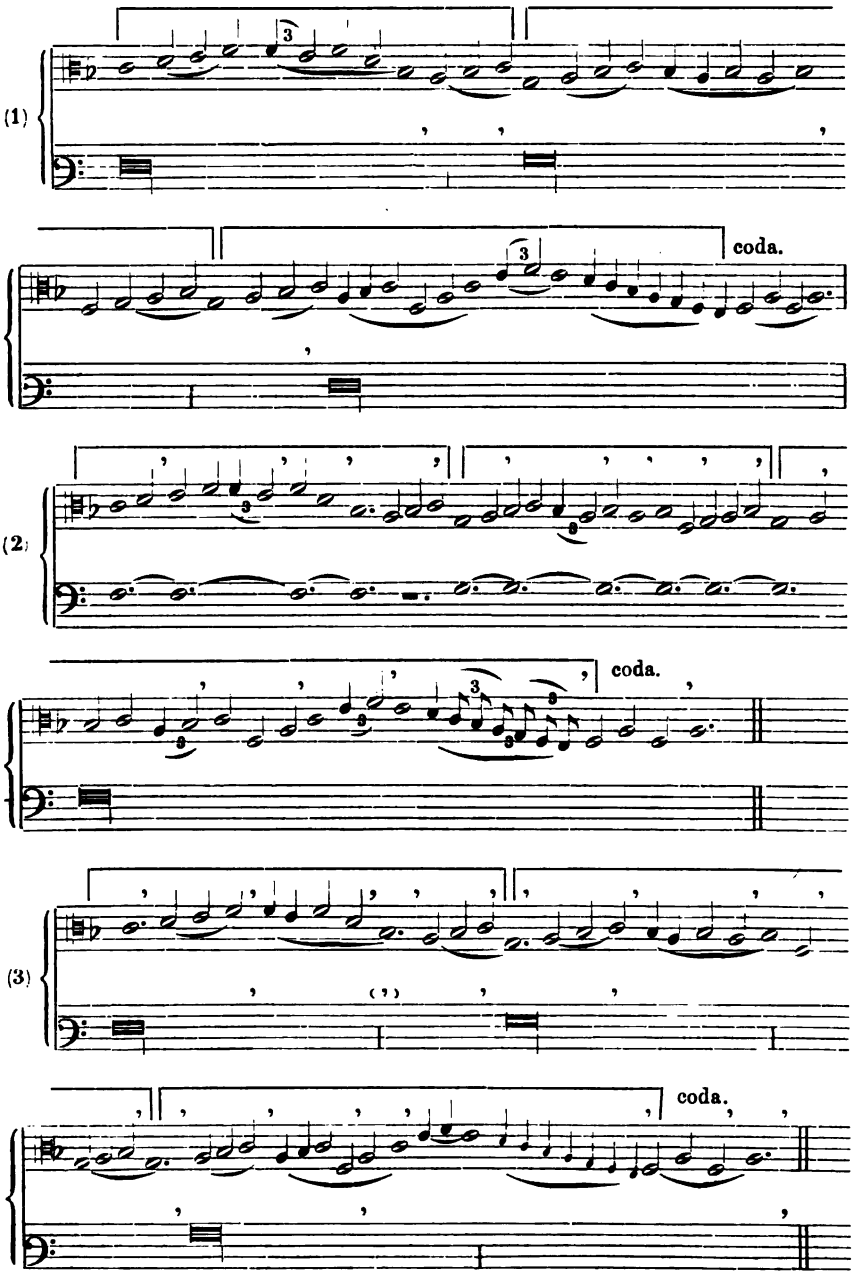
[1] Anstatt der bei der Übertragung von Mensuralnotenbeispielen üblichen Anwendung der Taktstriche wende ich Häkchen an, aus einem tieferen Grunde: dadurch entledigen wir uns auch äußerlich der mit der Taktbezeichnung untrennbar verbundenen Vorstellungen gleichmäßig betonter und unbetonter Takttheile. Nur dann, wenn wir uns dieser Association schwerer und leichter Takttheile mit Länge und Kürze der Noten aus der ersten Zeit der Mensuralnotation entschlagen, ist der Standpunkt gewonnen, von dem aus der gehörige Einblick in den Übergang von der Choralnotation durch die Mensuralnotation zur Taktbezeichnung zu erlangen sein wird. Das Gesagte bedarf einer näheren Erörterung an entsprechendem Orte.

Die Kolorirung des vorliegenden Fragmentes ist auffallend: die erste und dritte Phrase der Oberstimme sind identisch, die zweite Phrase eine Art freier Umkehrung der ersten.

[2] Vielleicht milderte ein tremulirender (bebender) Vortrag der langen Haltetöne des Tenors die Wirkung der Langwierigkeit und der ab und zu ertönenden dissonirenden Intervalle der Gegenstimme. Bekanntlich kommen ähnliche Vortragsmanieren im lateinischen Choral vor.



[1] Bei der Übertragung vorliegenden Beispiels wären die Regeln der Mensuration nicht anzuwenden zufolge *Walter Odington*'s ausdrücklicher Bestimmung: »est autem unum genus cantus organici, in quo tantum attenditur cohaerentia vocum immensurabilium, et Organum purum appellatur; et hoc genus antiquissimum est, et duorum tantum ..... Organum autem aliquando est unius (cantus), aliquando duorum (cantuum), ut dum attendens concordiam, tenore (soll heißen tenor) aliquando tacet.« Das Organum purum ist demnach eine Art organischer Gesang, in welchem nur die Kohärenz (Zusammenstellung) von immensurabeln Stimmen erzielt wird; es ist die älteste Art und nur zweistimmig. Es ist abwechselnd ein- oder zweistimmig, je nachdem der Tenor nach Erreichung einer Konsonanz aussetzt. Die Behauptung *Coussemaker*'s, daß das Org. pur. aus Gesängen besteht, die bald mensurirt, bald amensurirt sind, wobei nur die Fiorirungen (copula und floratura) von der Mensuration ausgenommen sein sollten, eine Behauptung die sich auf *Franco von Cöln*, *Johannes de Garlandia* stützt, ist daher in dieser Ausschließlichkeit nicht begründet: das org. purum war eben die primordiale Bildung des zweistimmigen Kunstgesanges, es steht in der Mitte zwischen dem frei rhythmisirten Choral und der streng gemessenen mehrstimmigen Mensuralmusik. In ihm liegen die Übergangsformen des ersteren zu letzterer. Die erste der folgenden Übertragungen ist frei rhythmisch, der Werth der einzelnen Töne im Verhältniß zu den sie umgebenden immensurabel, oder wie wir sagen könnten, irrational, Länge und zweifache Art von Kürzen nur ungenau bestimmt. Die zweite Übertragung ist konform den Mensuralvorschriften *Walter Odington*'s, nur die Floratura frei rhythmisch behandelt (doch könnte sie allenfalls sehr leicht in eine Mensur gebracht werden, es fehlen aber die dazu erforderlichen Divisions-Punkte, etwa ♦ ♦ . ♦ ♦ . ♦ ♦ ♦). Die dritte Übertragung entspricht am meisten dem eigentlichen periodischen Bau des Beispieles und ist der Vollständigkeit halber mitgetheilt. In allen Übertragungen schien es geboten auch nach der zweiten Haltenote des Tenors, sobald eine Konsonanz erreicht war, eine Pause eintreten zu lassen (certo modo disponebatur).


(1)
coda.
(2)
coda.
(3)
coda.

Im Traktat des Anonymus 4 »de mensuris et discantu« wird das Organum mit einer großen Zahl Stimmenkreuzungen erklärt; ferner bestimmt er den Umfang eines zweistimmigen Satzes wie folgt:[1]

Notandum quod duplex est modus faciendi discantum secundum veros discantores.[2] Primus modus est propinquis proportionibus, hoc est infra diatessaron vel diapente. Alius modus est ex remotioribus, que continentur sub diapason cum predictis. Tertius modus est ex remotissimis infra diapente cum diapason, vel duplex diapason, vel ultra etc.

Auf zweifache Art setzen die Diskantisten den Diskantus. Vorerst in den näheren Verhältnissen, das ist innerhalb der IV oder V; ferner in entfernteren Verhältnissen innerhalb der VIII, endlich auch auf eine dritte Art in den entferntesten Verhältnissen der XII oder der Doppeloktav und auch darüber.

Und zur näheren Ausführung des Gesagten führt der Autor noch einzelne Unterarten der ersten Umfangsgruppe an, die sich innerhalb einer III, oder zwischen III und V oder innerhalb Beider III und V bewegen und das Beispiel, in Buchstaben notirt bewegt sich in einer Stimme (Tenor) zwischen *c d* (nach unserer Bezeichnung den eingestrichenen c_1 und d_1) und in der zweiten Stimme zwischen *f* und *g* (nach unserer Bezeichnung zwischen dem eingestrichenen f_1 und dem kleinen g). Die drei- und vierstimmigen Beispiele überschreiten nicht unbedeutend diesen Umfang, und ganz ausdrücklich verlangt der Autor Konsonanzen auf den langen Noten des ersten modus (■ ■), während »reliqua vero paria indifferenter ponuntur«, und dies sowohl bei zwei- als drei- und vierstimmigen Sätzen.[3] Es ergiebt sich demnach als Resultat aller der hier zusammengestellten Citate, daß die Behauptung *Coussemakers*, es liege in dem Beispiele kraft der Vorschriften der Theoretiker ein doppelter Kontrapunkt vor, unhaltbar und künstlich ist. Der Gebrauch, einzelne Stimmen in Ermangelung von Sängern Instrumentalisten zu übertragen und die Sitte einzelne Sing-Stimmen durch Instrumente zu verstärken (insbesondere auf der Orgel mitzuspielen), also das subsidiäre und accessorische Instrumentalspiel bei Vokalkompositionen involvirt zweifellos je nach Art des Instrumentes eine Übertragung der vorgetragenen Stimme in eine tiefere resp. höhere Oktav. Inwieweit dieser Gebrauch die Entstehung des doppelten Kontrapunktes begünstigte und wann derselbe in eigentlicher Weise hervortrat, ist nicht Gegenstand vorliegender Untersuchung; es genüge vorläufig zu konstatiren, daß der von *Coussemaker* aufgestellte, von *Fétis* ohne Gegenbeweis bestrittene doppelte

[1] Script. I, 357.

[2] veri discantores sind zufolge seiner Erklärung solche, welche möglichst ausschließlich Gegenbewegung anwenden im Gegensatz zu den plani cantores, »qui si tenor ascendit, et ipsi ascendunt, si tenor descendit, et ipsi descendunt, nisi raro modo, quoniam aliquando, ipsis nescientibus, descendunt vel ascendunt aliter in aliam concordantiam quam consimilem«, welch Letztere also, der Gruppe der Organizanten angehörend, den Fauxbourdonisten sich nähern.

[3] Der Anonymus führt ein Beispiel eines organum purum an, bei welchem die Oberstimme $g_1 - g$ in fiorirten, verbundenen und getrennten Intervallen geht, während die Unterstimme »modo stabili, ut in burdone organorum, continuendo *G*« (d. i. *g*) ist. Als fossiler Überrest solcher primordial-harmonischer Stücke soll im II. Theil ein Beispiel aus dem Ende des 14. Jahrh. im Zusammenhang mit anderen Stücken gebracht werden.

Kontrapunkt in der mehrstimmigen Musik des 12. nnd 13. Jahrhunderts weder zu Folge der Notation noch nach den Vorschriften und Erläuterungen der Theoretiker vorzufinden ist.[1])

Kehren wir nunmehr nach dieser Abzweigung, die zugleich über einige wichtige, auch die Hauptfrage betreffende, Momente Licht bringen sollte, zu dem Hauptwege zurück.

Neben oder nach *Johannes de Garlandia* beschäftigen sich noch andere Theoretiker in ähnlicher Weise mit dem color in der angedeuteten und auseinandergesetzten Weise. Zwei Stellen seien noch wörtlich angeführt aus:

2. »Libellus cantus mensurabilis secundum *Johannem de Muris*« (Script. lib. III p. 58[b] X, 1).[2])

De colore.

Color in musica vocatur similitudo figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu. Pro quo notandum quod nonnulli cantores ponunt diversitatem inter colorem et taleam.[3])

Über die Färbung.

Color (Färbung) wird in der Musik die Ähnlichkeit der Tonfiguren in einem melodischen Fortgang genannt, wenn in ein- und demselben Gesange eine Position (eine melodische Phrase) mehrere Male wiederholt wird.

[1] *Emil Naumann* hat im 7. Bericht des Dresdener Konservatoriums für Musik 1878 einen Essay »über das Alter des doppelten Kontrapunktes« veröffentlicht, in welchem er — ohne auf die beregte Kontroverse einzugehen, ja ohne sie auch nur zu erwähnen — »das gelegentliche Vorkommen des doppelten Kontrapunkts« in die erste Hälfte des 16. Jahrh. setzt, die eigentliche Durchführung desselben der deutschen Organistenschule des Holländers *Swelingk* zuschreibt, und *Joh. Kaspar Kerl* und *Johann Theile* als die Ersten nennt, die über den doppelten Kontrapunkt geschrieben hätten. Aber bereits *Zarlino* hat ziemlich eingehend die Arten des doppelten Kontrapunkts erörtert. Was *Naumann* unter dem gelegentlichen Auftreten des doppelten Kontrapunktes in den Werken der Niederländer meint, ist wissenschaftlich nicht greifbar.

[2] Eine ganze Reihe von Schriftstellern commentirte den libellus, einzelne vindicirten ihn als ihr eigen. *Coussemaker* schreibt ihn hypothetisch dem *Joh. de Muris* zu. *H. Riemann* wies nach, daß ein Theil dieses libellus wörtlich mit einem Theile der »ars perfecta« des *Philipp de Vitry* stimme, oder wie er sagt derselben entnommen sei. *R. Hirschfeld* suchte in seiner Inauguraldissertation über *Joh. de Muris* nachzuweisen, daß demselben überhaupt nur das speculum musicae zuzuschreiben sei; indessen muss man auch nach der Veröffentlichung dieser Monographie über *Joh. de Muris* mit *Coussemaker* sagen: »haec vero omnia hypothetica manebunt et dubitatione aestabunt, donec reperiantur clariora documenta«.

[3] Im Pariser Codex steht: »differentiam inter colorem et tallam.«

Hierbei ist zu bemerken, daß einige Sänger zwischen color (Färbung) und talea (Setzling) unterscheiden.[1])

Nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces; taleam (tallam) vero quando repetuntur similes figure; et sic fiunt figure diversarum vocum. Que diversitas, licet servetur in quampluribus tenoribus motettorum, non tamen servatur in ipsis motettis; exempla patent in motettis.

Sie nennen nämlich Färbung, wenn die gleichen Töne (Tonphrasen), Setzung, wenn ähnliche Figuren wiederholt werden und so entstehen Figuren mit verschiedenen Tönen (Tonphrasen).[2]) Dieser Verschiedenheit bedient man sich in vielen Motettenoren, nicht aber in den Motetten, wie die Beispiele zeigen. (Die Beispiele fehlen).

3. »Ars discantus« secundum *Johannem de Muris* (Script. lib. III p. 99ᵃ tr. Caput II 22).[3])

De colore musicali.

Color est similium figurarum unus processus pluries repetitus, positus in uno cantu[4]) pro quo notandum quod nonnulli cantores ponunt dragmam inter figuram[5]) et talham;[6]) nam vocant colorem

Über musikalische Färbung.

Färbung ist die mehrmalige Wiederholung eines Fortganges ähnlicher Figuren, wie er in einem Gesange ist; wobei zu bemerken, daß einige Sänger zwischen »Figur«[5]) und »Setzling« auch »Gar-

---

[1] Wollte man talea im Deutschen mit einem der Übersetzung von color als »Färbung« analogen Ausdruck bezeichnen, so könnte man vielleicht passender sagen: »Setzung«.

[2] Die Stelle ist doppelsinnig: repetitio diverse vocis ist nach *Garlandia* eine Wiederholung einer Tonphrase in tempore diverso a diversis vocibus, also zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Stimmen. Nichtsdestoweniger scheint hier nur angedeutet zu sein, daß in einem solchen Falle die Figuren verschiedentönig sich wiederholen.

[3] *Coussemaker* erwähnt III, XXI, daß nur der erste Theil »de mensura« der Lehre des *Joh. de Muris* entspreche, das Folgende weiche theils von dessen Lehre ab, theils widerspreche es derselben direkt oder werde gar von *Joh. de Muris* im spec. mus. getadelt. Vergl. die Anmerkung zum vorangehenden Tractat.

[4] Fehlt ein Strichpunkt oder Punkt.

[5] Sollte »color« heißen.

[6] Talea oder talha.

quando repetuntur eedem voces; dragmam[1]) si fuerint diversarum formarum; talham vero quando non repetuntur similes figurae, etiam si diversarum vocum.

be« unterscheiden und zwar nennen sie Färbung schlechthin, wenn die gleichen Tonphrasen wiederholt werden; Garbe, wenn dieselben verschieden gestaltet sind; Setzling, wenn nicht ähnliche Figuren, wenn auch von verschiedenen Stimmen wiederholt werden.[2])

Auch in dem »tractatus practice de musica mensurabili« des Prosdocimus de Beldomandis (Tractat XVII Script. III, p. 225[b] squ.)[3]) ist eine ausführliche Beschreibung des color, vielmehr eine breite Commentirung der eben übersetzten Stellen. Es genügt eine kurze Inhaltsangabe: Der musikalische Color habe seine Bezeichnung zu Folge einer gewissen Ähnlichkeit mit dem sogenannten rhetorischen Color, welcher eine mehrmalige Wiederholung ein- und desselben Ausspruches sei.[4]) Er führt drei Ansichten an, die eine sei die des *Johannes de Muris*, die zweite sei von Zeitgenossen des *Johannes de Muris* aufgestellt und die dritte werde von gewissen Modernen vertreten. Nach *Johannes de Muris* sei kein Unterschied zwischen color und talea; bei beiden sei nothwendig, daß im melodischen Fortgang eines Gesanges ähnliche Figuren wiederholt werden, ferner daß die Wiederholung in einer der Ähnlichkeit entsprechenden Ordnung vor sich gehe. Die zweite Ansicht bestimmt den Unterschied zwischen color und talea dahin, daß bei ersterem nur einzelne (ähnliche) Töne,

[1] *Dragma* bezeichnet auch eine bestimmte Tonfigur wie ♦ ♦, so bei *Theodoricus de Campo* (»de musica mensurabili« Script. III p. 186[a]) und heißt »gallice« Fusiel. In einer analogen Bedeutung gebraucht Anonymus III (compendiolum artis veteris et novae, Script. III 373[a]) den Namen; ♦ nach oben und unten geschwänzte Semibreves heißen dragme, gallice fuisceé und haben den Werth zweier Minimae.

[2] Hier scheinen die diversae voces wieder »verschiedene Stimmen« und nicht verschiedene Töne bezeichnen zu sollen; indessen ist dann die Satzkonstruktion auffallend. Ueber das Meritorische s. u.

[3] *Prosdocimus* folgt der Ansicht, welche den libellus dem *Joh. de Muris* zuschreibt.

[4] Mit dieser Ansicht kommt die im 3. Hefte der Vjschrft. f. M. S. 284 von *C. Stumpf* ausgesprochene Vermuthung überein: »Ein von Neueren ganz vorzugsweise ausgebeutetes, doch auch früher benutztes Wirkungsmittel, die Wiederholung einer Melodie oder Tonphrase mit Erhöhung des ganzen um eine halbe oder ganze Tonstufe, gründet ohne Zweifel im Singen und Sprechen.«

bei der talea ganze Figuren in einem Gesange nach einer gewissen Ordnung wiederholt werden. Die dritte Ansicht nimmt eine (allerdings ganz unpräcise) Mittelstellung zwischen den beiden vorangegangenen ein, indem color Wiederholung sowohl einzelner Töne als ganzer Figuren bedeute, talea Wiederholung ähnlicher Figuren, und zwar soll beim color die mehrmalige Wiederholung in der Mitte des Gesanges vor sich gehen, bei der talea aber ohne eine Vermittelung (sollte vielleicht heißen »ohne gerade in der Mitte stehen zu müssen«)[1] und in der neuerlichen Exegese dieser Stelle sagt der Autor: in der talea könne die Wiederholung mit oder ohne Mittelstück (cum et absque medio) vor sich gehen. Dem Leser überläßt es *Prosdocimus*, derjenigen Ansicht beizutreten, »que tibi magis delectabilis est«; und obzwar alle drei genügend begründet wären, so sei die mittlere (zweite) Anschauung doch die verbreitetste. Aus diesen Stellen ergiebt sich, daß die Wiederholung als ein wichtiges Konstruktionsprinzip angesehen wurde. Die Übersetzung enthält zum großen Theile auch schon die Erklärung. Es darf nicht befremden, daß die citirten Autoren so wenig Gewicht legen auf die Wiederholung in mehreren Stimmen: die betreffenden Kapitel stehen nach den Erklärungen über Proportionen, Diminutionen, Augmentation, also über Mensurationsangelegenheiten. Nur bei *Johannes de Garlandia* wird besonderes Gewicht auf die repetitio a diversis vocibus gelegt, die folgenden begnügten sich die Wiederholung im Allgemeinen zu lehren und zogen es vor, scholastische Unterarten color, talea, dragma aufzustellen: Wiederholung gleicher, ähnlicher Tonphrasen, resp. Figuren in der Mitte eines Stückes oder ohne besondere Stellung innerhalb eines Tonstückes, ferner entweder untereinander verbunden durch anderweitige Mittelstücke oder direkt aufeinanderfolgend. Es ist bedauerlich, daß nicht sämmtliche Beispiele erhalten sind, indessen sind sie zum großen Theil entbehrlich, da die von *Walter Odington* und *Johannes de Garlandia* gegebenen Beispiele[2]) das Gesagte hinlänglich illustriren. Nur in der ars discantus (s. S. 291) wird, sofern die Übersetzung richtig, von der Mehrstimmigkeit Erwähnung gethan. Sollte aber diese Stelle etwa so verstanden werden: »Setzling werde diejenige Art der Wiederholung genannt, bei welcher wenn auch nicht ähnliche Figuren aufeinanderfolgen, doch Tonphrasen auf verschiedenen Tönen angestimmt

---

[1] Color est unus processus similium figurarum atque similium vocum repetitus pluries in medio alicujus cantus secundum eumdem ordinem. Talea vero sic diffinitur secundum ipsam: talea est unus processus solum similium figurarum repetitus pluries in aliquo cantu secundum eumdem ordinem et absque medio.

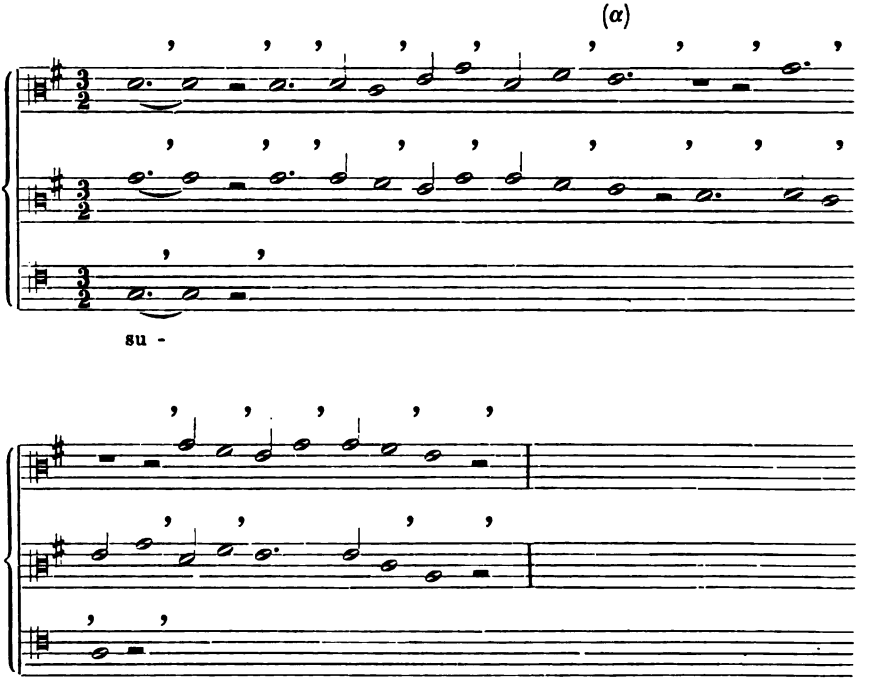
[2] S. oben und *Coussemaker*: L'art harm. ein Rondellus S. 81.

oder verschiedenartig ausgeführt, aufeinanderfolgen«, so kann, ja muß auch das Gesagte hier wie anderwärts, dem Beispiele des *Johannes de Garlandia* folgend, auf die Mehrstimmigkeit angewendet werden. Denn wenn man auch die »positio in eodem cantu« und den »processus positus in uno cantu« trotz der im Texte folgenden immerhin zweideutigen Erörterungen »et sic fiunt figure diversarum vocum« »etiamsi diversarum vocum« als nur für eine Stimme giltig ansehen wollte, so spräche doch *Johannes de Garlandia* in seiner Erklärung über den Color deutlich genug, und noch deutlicher die Beispiele. Und so erscheint es denn nothwendig unter den historischen Monumenten solche hervorzusuchen, die unumstößliche Belege sind und uns in der Untersuchung zu dem eigentlichen Ziele führen sollen.

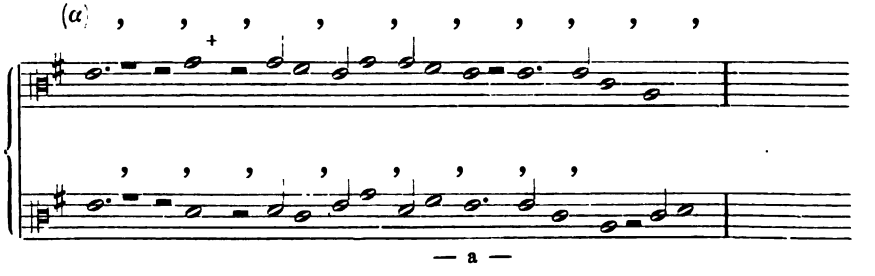
II.

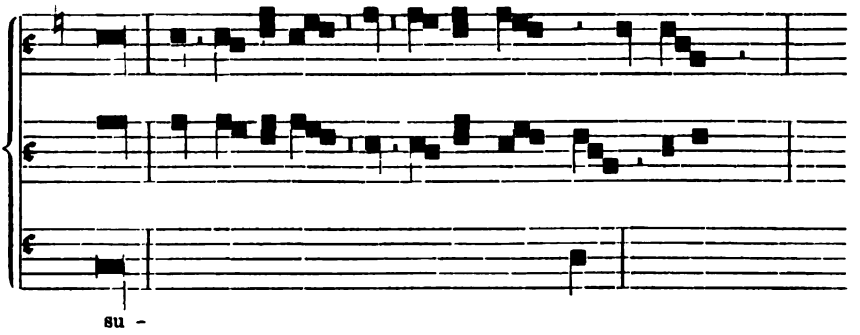
Für die historisch-kritische Untersuchung eines Entwickelungsmomentes der Kunst ist es am wichtigsten, die Kontinuität desselben vom ersten Keime an bis zum Stadium der absolut oder relativ höchsten Vollendung verfolgen zu können. Das für die thematisch-kontrapunktische Kunst so bedeutsame Konstruktionsprinzip der Nachahmung tritt, wie wir sahen, zuerst in der schlichten Weise der Wiederholung auf. Eine zweite Stimme wiederholt einfach die melodische Phrase der ersten, während die erste das Melos der zweiten übernimmt, einfacher Stimmenwechsel. So lehren es die Theoretiker. Aber schon in der primordialen Form des zweistimmigen Gesanges, im organum purum würde uns, wenn die von *Coussemaker* gegebene Entzifferung des organum purum von *Perotinus*[1]) richtig ist, eine Art der Wiederholung begegnen, die denn doch etwas anderes, als eine einfache Stimmenversetzung ist. Für die auf Seite IV, System 2, auf das Wort super (zwischen su- und per) stehende Tonreihe giebt *Coussemaker* auf Seite 5 der Übertragungen (System 4): eine Entzifferung, wie folgt:

[1] Posui in adjutorium, Art harm. Nr. II und 2.

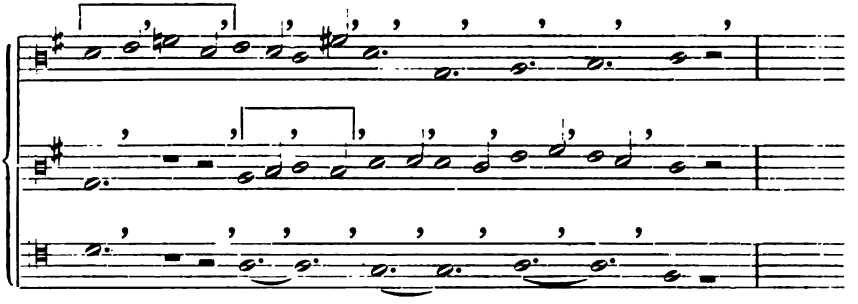


Es ist aber die betreffende Stelle offenbar korrumpirt, und *Coussemaker* schiebt dann beliebig ein paar Töne ein, während er wieder andere wegläßt. Wäre diese Übertragung richtig, dann läge der Fall einer nachzeitigen Wiederholung zweier ähnlicher, einander in der IV aufeinanderfolgenden Tonphrasen vor, also die Nachahmung in primitivster Form. Ohne aber den Pausenzeichen Gewalt anzuthun ließe sich diese Entzifferung nicht geben und diesen entsprechend sollte es nach der ersten Phrase (α) also heißen:





Ein kleines, freilich unzuverlässiges Fragmentchen findet sich im selben Monument (S. 5 System 1):



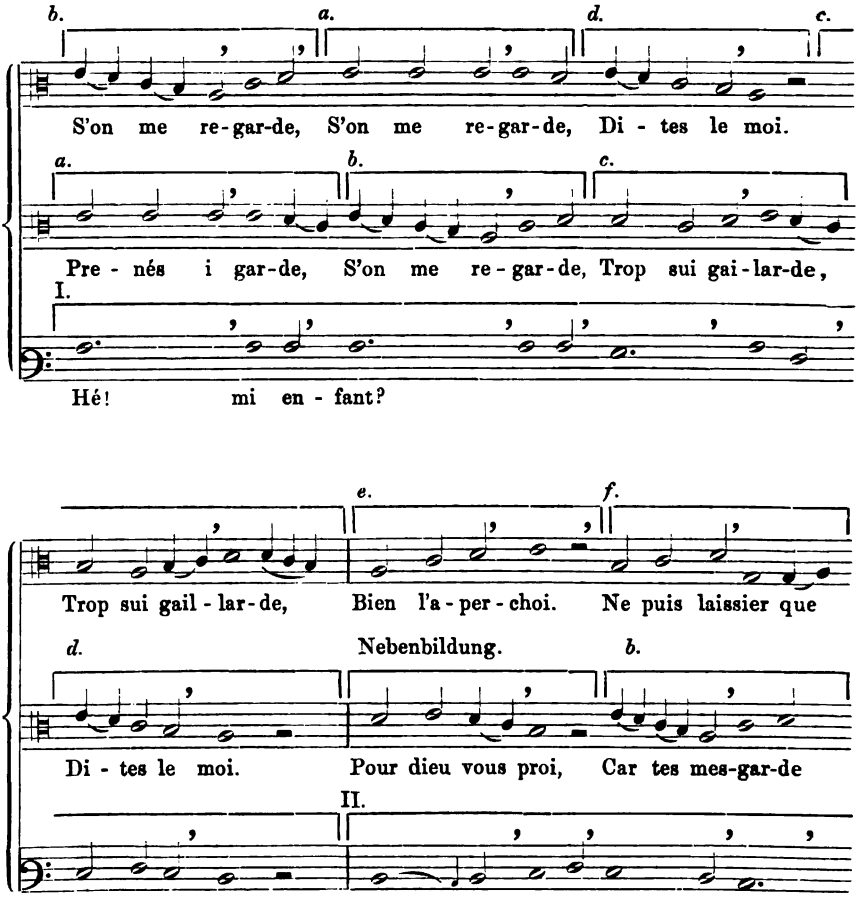
unzuverlässig, wegen der Ungenauigkeit der Pausen im Original. Es läßt sich also, so lange nicht andere Beispiele gefunden werden[1]), nicht ganz sicherstellen, ob Nachahmungsversuche bereits im org. pur. vorliegen. Da aber Nachahmungen in dem eigentlichen Diskantus und zwar in den ältesten Beispielen vorliegen, so muss man schon aus der Ausführung vermuthen, daß entweder schon im organum derartige Versuche gemacht wurden oder daß die Wurzel dieser Wiederholungsart anderswo liege und im organum purum ihre ersten Kunstproben bestand.

Ein wichtiges Beispiel ist der von *Coussemaker* publicirte Dechant aus dem Codex v. Montpellier, dreistimmig mit den Textanfängen S'on me regarde; Prene's i garde; Hé! mi enfant.[2]) Sieht man näher zu, so findet man, daß die mittlere und die obere Stimme

[1] Die im Codex von Montpellier noch erhaltenen aber nicht veröffentlichten organa pura waren mir bisher nicht zugänglich.

[2] Art harm. (Nr. 19.)

eine Weise haben, die nur verschieden vertheilt ist. Das ganze Stück besteht aus sechs achttaktigen (richtiger aus je acht Longae zusammengesetzten) Perioden, die wieder in vier zweitaktige Phrasen zerfallen. Jeder Phrase entspricht eine Verszeile. Die Mittelstimme beginnt offenbar mit dem Anfang des Liedes, während die Oberstimme die zweite Phrase des Liedes als Diskantus hören läßt; es tritt Stimmenwechsel ein (repetitio diversarum vocum) und zu der dritten Phrase der Mittelstimme singt die Oberstimme wieder die zweite Phrase der Hauptmelodie. Da die Wiedergabe des Stückes bei *Coussemaker* mancherlei sinnstörende Fehler enthält, folge das Beispiel mit einer Analyse, die für sich sprechen soll:



a. Durchgang. b.

mon re - gard ne s'es - par - de Car tes mes -

a. a_1. e +

Dont mou me tar - de, Qu'il m'ait, o so - i, bien l'a - per-

I_1

a. a_3.

gar-de Dont mout me tar - de Qu'il m'ait o soi(; Qu'il)
so - i

a_2 f_1 +

cho - i, E tel chi vo - i, Qui est je

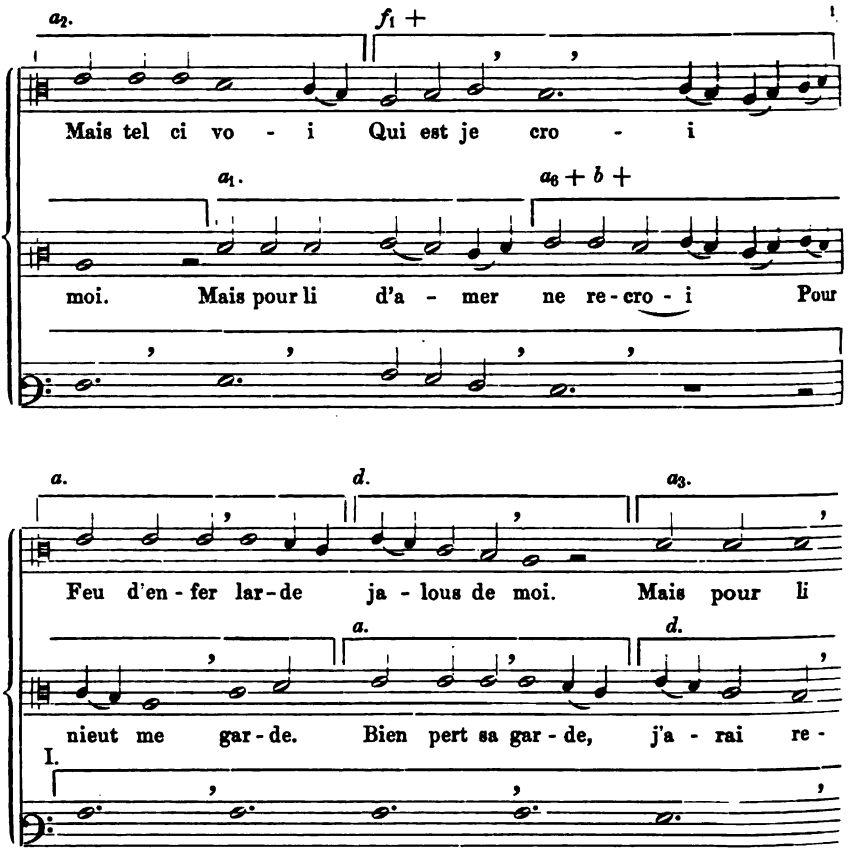
a_4. + a_5.

a en foi de m'a - mour plain o - troi.
Qu'il a en fo - i

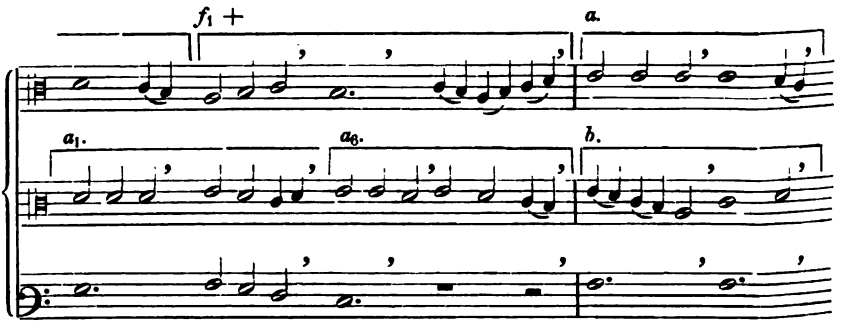
a. d.

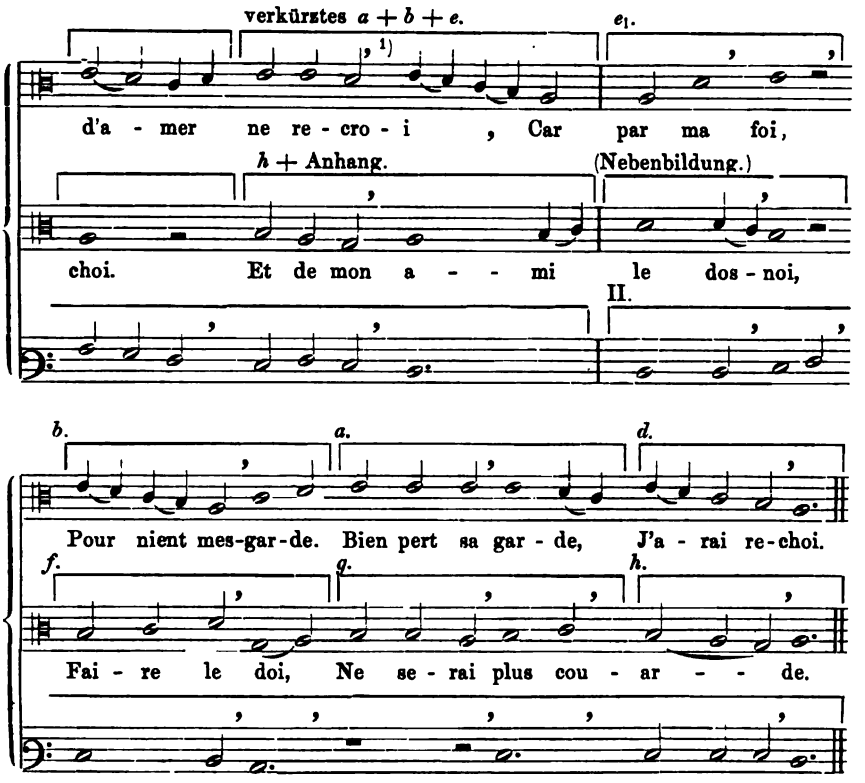
cro - i, Feu d'en - fer lar-de ja - lous de

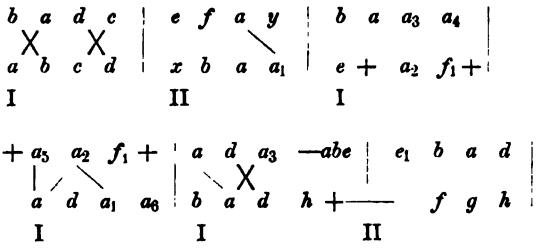
I_2.



[1] Diese Stelle soll wohl richtig nach Analogie der vorausgehenden lauten:



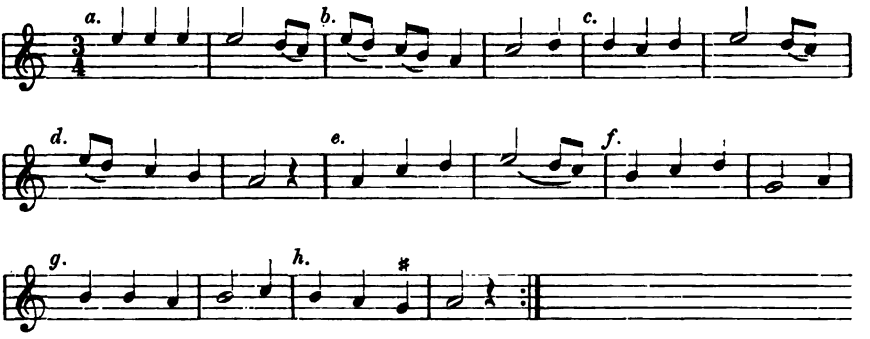




So sieht das Gebilde auf dem Secirtische der Musikwissenschaft aus. Daraus kann man sich aber auch die ursprünglich dem Werke zu Grunde liegende Melodie leicht zusammenstellen:[2])

[1] Soll e_1 sein.

[2] Die im »Renart Noviel« von *Jacquemars Giélé* mitgetheilte Melodie entspricht dieser Version allerdings nicht ganz.



Es ist also Eine Chanson, die den beiden oberen Stimmen zu Grunde liegt; auch der Text ist Beiden gemeinschaftlich, nur die 19.—22. Verszeile der mittleren und die 5.—7. Verszeile des oberen Gesanges haben einen in je der anderen Stimme nicht verwendeten Text, die Melodieausschnitte sind aber wieder gemeinschaftlich. Neben gleichzeitig einsetzenden und abwechselnden Wiederholungsphrasen folgen auch, jedoch nur nebenher, nacheinander sich auf die Fersen tretende Melodieglieder. Die tonale Abwechselung ist dabei nichts weniger als mannigfaltig, Wiederholungen auf der gleichen Stufe sind das Reguläre, diejenigen auf der Untersekund oder Unterquart sind Ausnahmsbildungen; einige Nebenbildungen schleichen sich im Verlaufe des Stückes ein, sie müssen die Lücken ausfüllen, vielmehr ausstopfen. In Betreff der tonalen Struktur ist zu bemerken: Die Hauptmelodie ist äolisch, beginnt auch so in der Mehrstimmigkeit und hier scheint in der Aufeinanderfolge der Phrasen eine gewisse künstlerische Berechnung obzuwalten, wie eine Zusammenstellung des Beginnes und des Endes der einzelnen Phrasen ersichtlich macht:

I. äol. dor. | II. dor. dor. | III. äol. phryg. | IV. äol. phryg. | V. äol. dor. | VI. dor. dor.

Die beiden ersten Phrasen entsprechen den beiden Letzten, die mittleren korrespondiren mit einander. So roh gefügt das Ganze uns auch erscheinen möge, es liegt, wie gesagt, Kunstverstand darin; mit dem Text, mit den einzelnen Phrasen wird zum Zweck einer imitatorischen Ausführung ein specifisch musikalisches Spiel getrieben.

Es könnten in ähnlicher Weise noch andere Beispiele angeführt werden; es genüge eine Imitationsanalyse derselben. Nr. 21, 22, 23 der Art harm. bieten unter andern hierzu Gelegenheit; die Stücke

sind dreistimmig. In Nr. 21 folgen die Doppelbilder in den zwei Oberstimmen wie folgt:[1])

a	b	c	b_1	c_1	d	c —	richtiger	a	b	a_1	b_1	a_2	b_2	a_1 -
b	a	b_1	c	d	c_1	x		b	a	b_1	a_1	b_2	a_2	x
I	I	II	II	III	III	I —		I	I	I_1	I_1	I_2	I_2	I —
6	6	8	8	10	10	5								

Ähnliche analytische Bilder gewähren Nr. 22:

a	b	c	e	f	e_1	g	h	i	h	g	i
b	a	d	f	e	x	h	g	i_1	g	h	i_1
I	I	II	I	I	II	I	I	II	I	I	II
5	5	4	5	5	4	5	5	4	5	5	4

wobei die Phrasen zumeist getrennt, selten verbunden (bezeichnet mit einem ⌒) einsetzen, ferner noch Nr. 23:

a	b	a_1	b_1	
b	a	b_1	a_1	
I	I	I	I	
4,4,5				
11	11	11	11	

Das viel und oft citirte und abgeschriebene Beispiel aus der Hist. de l'harm. von *Coussemaker* Planche XXVII Nr. 4 (Nr. 29 der Übertragungen), der dreistimmige Diskantus »custodi nos« stände bezüglich der Struktur zwischen den Ansätzen der Nachahmung im organum purum, wenn dieselben effektiv gälten, und den soeben klargelegten; eine kleine vierlongale, den Anfang der oberen Stimme bildende Phrase setzt nach kleinen und großen Unterbrechungen in den beiden Oberstimmen mehrere Male wieder ein, ja auch in der Unterstimme findet sich ein Anklang an dieselbe. Der kleine »Setzling« gedeiht nicht zu einem ordentlichen Gewächs.

Das interessanteste, den Frühzeiten der Mehrstimmigkeit angehörende und in der Geschichte der Musik bisher ohne Gleichen da-

[1] Zur Erklärung dieser Bezeichnung sei hinzugefügt, daß die Buchstaben die Phrasen der beiden oberen Zeilen, die römischen Ziffern die der Unterstimme und die arabischen Ziffern die Anzahl der Longae bezeichnen. Die Buchstaben *x (y z)* bezeichnen Durchgangs- und Anfangsphrasen und Nebenbildungen. Die Bezeichnung mit einem Koefficienten bedeutet eine Umbildung der Hauptphrase, und endlich die Vor- oder Nachstellung eines + oder — bezeichnet die Verkürzung oder Verlängernng am Anfang oder Ende der betreffenden Phrase.

stehende Gebilde, in welchem Nachahmung noch in einem anderen als dem beiden bisher angeführten Sinne anzutreffen ist, ist der sechsstimmige englische Canon: »Summer is icumen in«. Wie ein Meteor scheint er vom Himmel gefallen;[1]) vielleicht gelingt es den Zusammenhang dieses für die Zeit seiner Entstehung so merkwürdigen Gebildes in einen organischen Zusammenhang mit den übrigen Imitationen zu bringen, wenn auch der Schlüssel zur Lösung nicht unmittelbar in den Letzteren sondern in anderen musikalischen Erscheinungen zu suchen sein wird. Eine möglichst zusammenfassende Einführung diene zur Orientirung.

Dieser Canon (Rota) ist erhalten in vol. 978 fol. 10 der Collectio Harleiana im British Museum. Das MS. wurde zuerst von *Wanley* in dem »Catalogue of the Harleian MS.« um 1709 beschrieben, zwar keiner bestimmten Zeit zugeschrieben, aber als bei weitem ältestes ihm bekanntes Beispiel dieser Art anerkannt. 1770 brachte *J. Hawkins* im 1. Bd. der Musikgeschichte eine nicht genaue Lösung und meint im Anschluß an Du Cange, daß Rota eher ein lateinisches als ein englisches Wort sei (Rota habe in alter Zeit eine gewisse Art Hymnus bezeichnet) und daß das MS. beiläufig der Mitte des 15. Jahrhunderts, der Zeit *John's of Dunstable*, angehöre. *Burney* gab ebenfalls eine, aber schon entsprechendere Übertragung in seiner Geschichte der Musik und stellt als Zeit der Entstehung der Rota das 13. Jahrhundert, spätestens das 14. Jahrhundert auf. *Ritson* setzte ebenfalls als Entstehungszeit das 13. Jahrhundert an. *Busby* schloß sich der Ansicht *Hawkins'* an und druckte die Version *Burney's* ab; 1855 beschrieb *William Chappell* in »Popular Music of the Olden Time« (2 Bde. London 1855—59) den Canon möglichst genau und stellte die Vermuthung auf, daß das MS. in der Abtei von Reading u. z. von dem Mönche *John of Fornsete* um das Jahr 1226 oder ganz gewiß nicht später als 10 Jahre nachher geschrieben sei. Einer der Gründe für dieses Alter des Canons erschien *Chappell* besonders triftig und würde die Popularität dieser Gattung bezeugen: Der Sammelband, in welchem der Canon nebst 4 anderen mehrstimmigen Stücken erhalten ist, enthält auch satirische Gedichte in gebundener, lateinischer Sprache v. *Gualterus Mahap* (*Walter Mapes*, Archidiacon v. Oxford), darunter fol. 85a eine Satire »apud avaros«, in welcher auch ein Wortspiel über die Rota ist. Der witzige Autor beräth seine Leser, wie Diejenigen es zu machen haben, welche die römischen Gerichtshöfe in Bewegung setzen wollen (das schriftliche Verfahren hatte schon damals seine Schattenseiten). Nach verschiedenen Rathschlägen sagt er:

---

[1] Ähnlich drückt sich nebst anderen Autoren auch *Otto Klauwell* »Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung« aus (Leipzig, C. F. Kahnt): »Dieser Canon steht außerhalb aller Entwickelung.« Ein befremdender Passus in einer Geschichte des Canons, in welcher der Verfasser »bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts nur von kurzen, möglichst ungeschickt angebrachten Nachahmungen berichten kann, die oft nur zufällig, mindestens ohne bestimmten außer ihnen liegenden Zweck aufzutreten scheinen«, und erst *Dufay* als denjenigen Komponisten betrachtet, der zuerst ein von Bewußtsein und Absicht geleitetes Streben nach canonischer Schreibweise bekunde und dessen Auftreten in der Geschichte des Canons den eigentlichen Anfangspunkt bezeichne.

commisso notario munera suffunde,
statim causae subtrahet, quando, cur, et unde,
et formae subjiciet canones rotundae

zu deutsch: »Wer schmiert, der fährt«, der bestellte Notar wird nach Unterbreitung der Geschenke gleich der Sache nachgehen, wie wann wo und die canones (die Gesetze) der forma rotunda unterwerfen. Dürfte man die Bezeichnung canon musikalisch transscribiren — was allerdings für die damalige Zeit nicht erwiesen ist — und die forma rotunda als »*Round*« oder »*Rota*« in jener der besprochenen Komposition vorangesetzten Bedeutung auffassen, dann wäre kein Zweifel über die allgemeine Verbreitung dieser mehrstimmigen Weise vor der Mitte des 13. Jhdts.

Auch die Stimme eines anderen bedeutenden Kenners fällt ins Gewicht: *Fr. Madden* machte am Ansatzblatt des MS. die Bemerkung, daß der ganze Band, mit Ausnahme einiger Blätter (15—17), dem 13. Jhdt. angehöre u. z. in der Abtei von *Reading* um das Jahr 1240 geschrieben sei.[1])

Die Gelehrten anderer Länder hatten auch auf dieses Monument ihr Augenmerk gerichtet. *Forkel* brachte in seiner »Allg. Gesch. der Musik« nach der Version *Burney's* Copie und Uebertragung und meinte, obwohl das MS. die Verbreitung dieser Gattung in der Mitte des 15. Jhdts. beweise und die Verbreitung wahrscheinlich noch früher anzunehmen sei, so wären doch die Musiker dieser Zeit nicht genügend vorgebildet gewesen, um eine richtige Harmonie damit zu combiniren. *Ambros* folgte im 2. Bde. seiner Musikgeschichte der Autorität *Hawkins'*. Unterdessen hatte auch *Coussemaker* in der Art harm. 1865 sich der Ansicht *Chappell's* angeschlossen, mit der Behauptung, daß das MS. im Jahr 1226, spätestens 1236 von *John of Fornsete*, einem Mönche in der Abtei von *Reading* in Berkshire geschrieben sei. In der Schrift »Les harmonistes des XII et XIII siècles« spricht *Coussemaker* die selbständige Ansicht aus, daß das MS. vor dem Jahre 1226 von dem Mönch von *Reading* geschrieben sei. Nunmehr schloß sich auch *Ambros* im 3. Bde. seiner Musikgeschichte 452 fg. der Behauptung *Coussemaker's* an.

Neuestens brachte *W. S. Rockstro* in *Grove's* »Dictionary of Music and Musicians« 3. Bd. (1883) S. 268ᵃ squ. nebst einer eingehenden Analyse und kritischen Besprechung eine Facsimilirung (ohne die verschiedenen Farben, blau und roth) und

---

[1] Dieser Ansicht pflichtet auch der gegenwärtige Custos *E. Maunde Tompson* bei, und die Palaeographical Society, welche ein autotypirtes Facsimile (VIII, Tafel 125, London 1878) veröffentlichte, giebt folgende Beschreibung: »Ein englischer Canongesang (*catch-song*), hier »*rota*« bezeichnet, für sechs Stimmen, am Anfang eines Bandes, welcher auch Gedichte von *Walter Map*, Lays von Marie von Frankreich und untermischte medicinische Bemerkungen und Recepte, theilweise in französischer Sprache, enthält und von verschiedenen Händen im 13. Jhdt. geschrieben ist. Pergament; 162 Blätter, Maß 7½—5 Zoll. Der Theil des MS., in welchem der Gesang zu finden ist, enthält ein unvollendetes Kalendar, geschrieben in der Abtei von *Reading*; eine vollständigere Abschrift desselben, von derselben Hand geschrieben, ist im Cotton MS. Vespasian E. V. In der letzteren Abschrift ist der von der ersteren Hand eingeschriebene letzte Todesfall der des Abtes *Adam de Lateburg*, welcher 1238 starb. Dieser Umstand giebt nebst anderen inneren Gründen mit Evidenz den Beweis, daß die Schrift dieses Gesanges beiläufig aus dem Jahre 1240 ist.«

Seite 765[a] und folg. auch eine Übertragung[1]) und setzte die historische Kritik und Würdigung im 4. Bde. (1884) S. 1 squ. fort. Er betrachtet das Stück von drei Standpunkten aus: 1) in paläographischer Hinsicht schließt er sich *Fr. Madden* an: 2) die Beschaffenheit der Partitur giebt ihm keinen sicheren Anhaltspunkt; es kommen nebst Stellen, die dem strengen Kontrapunkte erster und zweiter Ordnung nach der Lehre des 15. Jhdts. entsprechen, auch Barbarismen wie Quintenfolgen in großer Anzahl vor (sogar drei Quinten nach einander), die also der Lehre des 11., spätestens des 12. Jhdts. entsprechen, und wieder kleine Terzfolgen, die ausgeschlossen seien in dieser Zeit; 3) die melodische Struktur zeichne sich durch eine rhythmische Freiheit und wahrhaft graziösen Schwung aus, die mit der Art der früheren polyphonen Musik nicht verglichen werden könne, sondern den Fa-las aus der letzten Zeit des 16. Jhdts. gleichstehe. Aber der fließende Rhythmus nehme gerade nicht mit dem Alter vieler Volksgesänge von ganz zweifelloser Antiquität zu. Die fröhliche Anmuth eines Volksgesanges sei kein Beweis für die spätere Entstehung desselben. Die Daten dieser Melodien seien so ungewiß, daß das chronologische Moment fast ganz eliminirt werden müsse von der Geschichte der Frühformen der Nationalmusik. In den meisten Fällen entquillten Wort und Ton Einem Sänger.

Die Sänger hielten sich dann häufig an die Kirchenmodi, die ihnen geläufig und heilig waren, und so meint *Rockstro*, daß die Melodie der Rota einer derartigen Volksgesangsinspiration ihr Dasein verdanke, sei es daß der Sänger der englischen oder der Sänger der lateinischen Worte sie angestimmt habe. Da einige sehr alte Volkslieder die sonderbare Eigenschaft hätten von selber in den Canon einstimmen zu machen (*of falling into Canon of their own accord*) — wie z. B. die alte Version des Liedes »*drops of brandy*« einen zweistimmigen Unisoncanon bilde und so zur Zeit der Frau *Stockhausen* drei selbständige Schweizer Melodien zufällig in gleicher Weise zu einem *Round*, der sehr populär wurde, verbunden worden seien — so sei es wahrscheinlich, daß, da die Summermelodie diese Qualität im hohen Grade besitze, ein junger Postulant sie an einem schönen Maimorgen angestimmt, und ein zweiter Novize ein wenig später mit eingefallen sei. Die Wirkung war bewundert und bald sangen vier Klosterbrüder die Melodie nacheinander. Eine oder die andere Note wurde von einem ausgebildeten Diskantisten geändert und endlich der Pes hinzugefügt — und das Stück war fertig. Die so inspirirt entstandene Harmonie. im ersten Augenblick eine Art Katzenmusik, wird ein Round oder Canon und bald allbeliebt und so wollte es der Zufall, daß eines schönen Tages der Canon zur Welt kam! *Rockstro* brauchte wohl nicht hinzuzusetzen »*the foregoing suggestion is, of course, purely hypothetical*«. *Rockstro* giebt aber selbst zu, daß er damit keine konjekturale Theorie aufgestellt habe »*to solve the difficulties of an enigma which has puzzled the best Musical Antiquaries of the age*«, sondern nur die Resultate seiner Forschung kurz zusammenfassen wollte. Wir werden auf diese Ansicht noch zurückkommen.

Nach dem Vorangegangenen erscheint es daher nicht überflüssig sich nochmals eingehend mit dem Canon zu beschäftigen und dies umsomehr, als die zu gewinnende Einsicht wohl auch beitragen

---

[1] Diese Übertragung entspricht vortrefflich modernen musikalischen Anforderungen, krankt aber trotz ihrer künstlerischen Intuition an einigen Fehlern u. z. der historischen Ungenauigkeit. Vorerst sind die vier oberen Stimmen im Violinschlüssel notirt, ferner ist die Notation des vierten Taktes den Mensurationsvorschriften nicht conform, die Ligaturen sind unrichtig übertragen.

dürfte den genetischen Zusammenhang mit den übrigen Imitationsformen herzustellen. Was die paläographische Vorfrage betrifft, so erscheint es, nachdem so bedeutende Kapacitäten, ja die berufenste Gesellschaft sich mit derselben beschäftigte, überflüssig auf dieselbe einzugehen. Ein Einblick in das (trotz des Mangels der Farben) ausgezeichnete Facsimile der *palaeographical society* und die Facsimilirungen von *Chappell* und *Rockstro* bestätigt vollauf und mit Evidenz die Ansicht, welche das M. S. circa um 1240 niedergeschrieben bezeichnet. Die Quadratnotation entspricht den Frühzeiten des 13. Jahrhunderts; *Burney* findet sie entsprechend der Lehre *Walter Odington's*. Es muss vorerst auffallen, daß die als Brevis verwendete Note äusserlich der Semibrevis ähnelt; es ist dies eben nur äußerlich, eine Eigenthümlichkeit des Schreibers. Die Eintheilung entspricht dem modus primus *Odington's*, ebenso ist die pausa propria des modus primus imperfectus angewendet. Die Vertheilung der Noten innerhalb des modus entspricht weder der Regel *Odington's* noch also der gleichlautenden *Franco's*. Longae und breves folgen aufeinander selbständig, wie dies bei den meisten Notirungen der Volkslieder aus derselben Zeit und den geistlichen Gesängen, die sich an diese direkt anlehnen, insbesondere den Hymnen und Sequenzen z. B. veni sancte spiritus, o maria maris stella, virgo decus castitatis, veni virgo beatissima etc. der Fall ist. Die conjunctura findet sich ebenfalls nicht bei *Odington*, wohl aber bei *Aristoteles*, dem pseudonymen Verfasser des tractatus de musica, welcher nach allgemeiner Annahme unmittelbar vor oder gleichzeitig mit den beiden *Franco* also auch vor *Walter Odington* (dessen Tractat vor 1228 abgefaßt ist) gelebt und gewirkt hat. Die genannte Ligatur soll zufolge der Erklärung des *Aristoteles*[1]) so übertragen werden: . Ganz unrichtig ist die Übertragung dieser Ligatur von *Rockstro*.

Die semeiographische Prüfung stimmt also mit der allgemein paläographischen nicht nur überein, sie stützt auch dieselbe und würde ein Zurückdatiren der Handschrift bis in das letzte Viertel des 12. Jhdts. gestatten.

[1] *Coussemaker* Script. I. p. 251. Nach *Aristoteles* wäre es der Modus secundus; als Beispiel giebt er die Sequenz Veni sancte spiritus:

Die Frage, welcher der beiden Texte,[1]) die unter der Melodie stehen, der originäre sei, ist von den meisten Beurtheilern dahin entschieden worden, daß das englische Lied »*sumer is icumen*« das ursprüngliche sei; *Burney* findet einen Anklang dieses Liedes an »*the Tournament of Tottenham*«, eine burleske Romanze[2]) deren letzte Strophe unser Lied gebildet hätte, und spricht direkt von »*the airy and pastoral correspondance of the Melody with the words.*« Dagegen meint *Rimbault*, daß die Melodie des »*Sumer*« gegründet sei auf die alte Litanei »pater de coelis deus«. Ich weiß nicht, welche Version *Rimbault* vorlag; von den beiden mir vorliegenden sehr alten Versionen der Allerheiligenlitanei hat weder die eine[3]) eine entfernte Ähnlichkeit mit diesem Liede noch auch die andere aber minderwerthige Melodie, welche sich in einigen deutschen Handschriften findet[4]); und fände sich selbst in England eine ähnliche Version vor. so wäre die Ähnlichkeit im besten Falle eine tonliche, keinesfalls rhythmische, da die Litaneien in dieser Beziehung mit den Hymnen keine Gemeinschaft haben. Es hat daher diese Ansicht musikarchäologisch gar keinen Werth. Prüfen wir aber die Melodie näher. Sie gliedert sich in fünf Hauptphrasen, *a)* Takt 1—8, *b)* Takt 9—16, *c)* Takt 21—28, *d)* Takt 29—36, *e)* Takt 41—49, also je zu acht Takten, vielmehr sieben Takte mit je einer angehängten Taktpause. Diese Phrasen zerfallen wieder in zwei gleiche Theile u. z. einen viertaktigen und einen dreitaktigen, letzteren mit einer angehängten

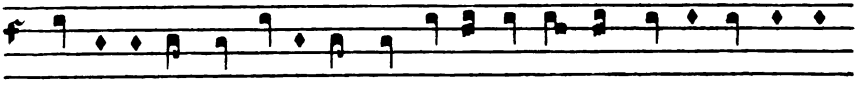
---

[1] Zwei Lieder mit gleichem Textanfang finden sich in Manuscripten des 13. Jhdts.: *Ms. Egerton* Nr. 613 British Museum »*sumer is comen and winter is gon*« und *Ms. Digby* Nr. 86, Oxford »*sumer is comen with love to toune*«. Beide ohne Noten in Reliquiae Antiquae London 1841.

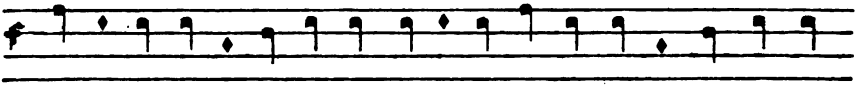
[2] Abgedruckt in Reliquies of Ancient English Poetry (2. Aufl. S. 15).

[3] Liber Gradualis a. S. Gregorio Magno olim ordinatus etc. Tornaci Nerviorum 1883. S. 269. *Hermesdorff* gab eine Zusammenstellung verschiedener, aber nur wenig abweichender Lesarten.

[4] Die folgende Melodie, mitgetheilt von *P. Ambrosius Kienle*, ist aus dem Codex 2542 der Münchener Bibliothek u. z. aus einem Cisterc. Graduale, welches dem 13. Jahrh., und nicht wie der Katalog besagt, dem 12. Jahrh. angehören dürfte:



Ky-ri-e ley-son. Christe ley-son. Christe au-di nos. Pa-ter de ce-lis



de-us mi-se-re-re no-bis. Sancta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis.

Pause. Zwischen den Phrasen *b* und *c*, ferner zwischen *d* und *e* steht je ein Zwischenglied, eine Art Refrain, der erste (*Sing cuccu!*) besteht aus drei ausgefüllten Takten mit einer Pause, und der zweite *cuccu, cuccu!* aus vier ausgefüllten Takten, so daß das ganze Lied folgendes rhythmische Bild giebt:

a	*b*	Refrain	*c*	*d*	Refrain	*e*
4, 3+1	4, 3+1	3+1	4, 3+1	4, 3+1	4	4, 3+1

Das Lied schließt sich in dieser Weise dem Texte an, der aus zwei Strophen besteht, eine Strophe aus je 4 Versen mit einem Refrain; an die 2. Strophe schließt sich noch eine Coda aus zwei Versen an. Der lateinische Hymnus hat in der ersten Strophe Reimpaare:

4 *a*
3 *b*
4 *a*
3 *b*
2 *b*

in der zweiten Strophe ist den Worten bei ihrer Vertheilung unter die Melodie Gewalt angethan, so wie überhaupt der metrischen Beschaffenheit der lateinischen Worte zumeist nicht Rechnung getragen ist, während der englische Text in Hebung und Senkung vollkommen anpassend ist und nur die Worte zur letzten Phrase *(e)* nicht ganz passen, ein Zeichen, daß die letztere hinzugefügt ist, wahrscheinlich, um einen passenden Schluß zur Rota zu bekommen; auch melodisch ist diese Phrase unselbständig, sie schließt sich im ersten Theile an Phrase *b*, im zweiten Theile an Phrase *c* an.

Auffallend ist die Tonalität: ausgesprochenes Dur im modernen Sinne, F dur mit genauer Vorzeichnung eines *b*; die Enden der einzelnen Phrasen auf *a*, *c*, *f*, werden im mehrstimmigen Satze ausnahmslos zu Tonikaschlüssen verwendet. Schon dieses Faktum der Durtonalität genügte, ein wichtiges Beweisargument für den weltlichen Ursprung des Gesanges zu bilden.[1]) Von den erhaltenen Hymnen ist kein einziger in diesem Dur; bei einzelnen wie Veni creator, im 8. Tone, benedictus es domine, im 7. Tone, könnte es allerdings zweifelhaft sein, ob die Untersekund vor der Finalis nicht etwa *fis* gesungen wurde, Anhaltspunkte lassen sich für diese Annahme durchaus nicht finden. Eine fernere Stütze für den weltlichen Ursprung ist die Art der Schlußform selbst mit dem Leiteton *g*, *e*, *f*, eine

[1] *Bunting* schrieb um 1850 einen irischen Volksgesang »*sumer is cuming*« nach einer, alter mündlicher Tradition entsprechenden, Version nieder (»*ancient music*«), die im Beginne auch melodisch mit unserer Canonweise übereinstimmt.

Art die sich nicht nur bei englischen Volksgesängen findet, sondern überhaupt dieser Gattung bei allen abendländischen Völkern gemein ist. Daß *John of Fornsete* den lateinischen Text unter den englischen geschrieben hat, darf nicht befremden; vorerst steht die Rota inmitten geistlicher Gesänge,[1]) was natürlich nicht ausschliessen würde, daß ein weltlich Lied von derselben Hand eingetragen sei. Die Komposition, wie sie vorliegt, ist aber kein Naturprodukt, sondern ein künstlerisch durchdachtes Werk; es ist also geistiges Eigenthum des Setzers, ich sage absichtlich nicht »des Schreibers«. Der Tonsetzer — wohl geistlichen Standes — war daher wohlberechtigt seinem Werke einen geistlichen Text unterzusetzen, und es wird uns die Frage zu beschäftigen haben, woher hatte der Komponist die Anregung zu dieser Art der imitatorischen Setzweise erhalten? Bevor wir aber auf das Verhältniß dieser Komposition zu den übrigen imitatorischen Versuchen eingehen, ist vorher noch der Tonsatz selbst zu analysiren.

Der Tonsatz ist sechsstimmig; vier Stimmen können den Canon singen und zwei Stimmen begleiten. Der Canon kann der Vorschrift zu Folge aber auch dreistimmig, zumindest natürlich muß er zweistimmig gesungen werden. Nach je vier Modi (hier könnte sehr passend von Takten gesprochen werden) setzen die folgenden Stimmen ein. Nebst Stellen, welche den Anforderungen strengsten Kontrapunktes gerecht werden (Takt 4, 6, 7, 8, 24) stehen Quintenfolgen zwischen 1. und 3. Stimme (Takt 9—10), 2. und 4. Stimme (Takt 13—14), ferner zwischen der 2. Canonstimme und 1. Baß (Takt 17—18), zwischen der 1. Canonstimme und zweiten Baß (Takt 37—39), ferner zwischen 1. 2. u. 3. Stimme (Takt 29—30). Andere Gänge befriedigen durch den Wohlklang der zusammentreffenden Töne (VI und III) (Takt 4, 8, 24 u. s. w.) und fallen dann wieder in Unisonschritt.

Der symmetrische Bau des vielstimmigen Satzes schließt sich der melodischen Struktur des Hauptgesanges an. Der Abschluß kann verschieden gemacht werden, entweder man schließt mit dem Ende des Gesanges und hält zur gleichmäßigen Periodisirung den dritten Takt der 12. Phrase um einen Takt länger aus (dann besteht der

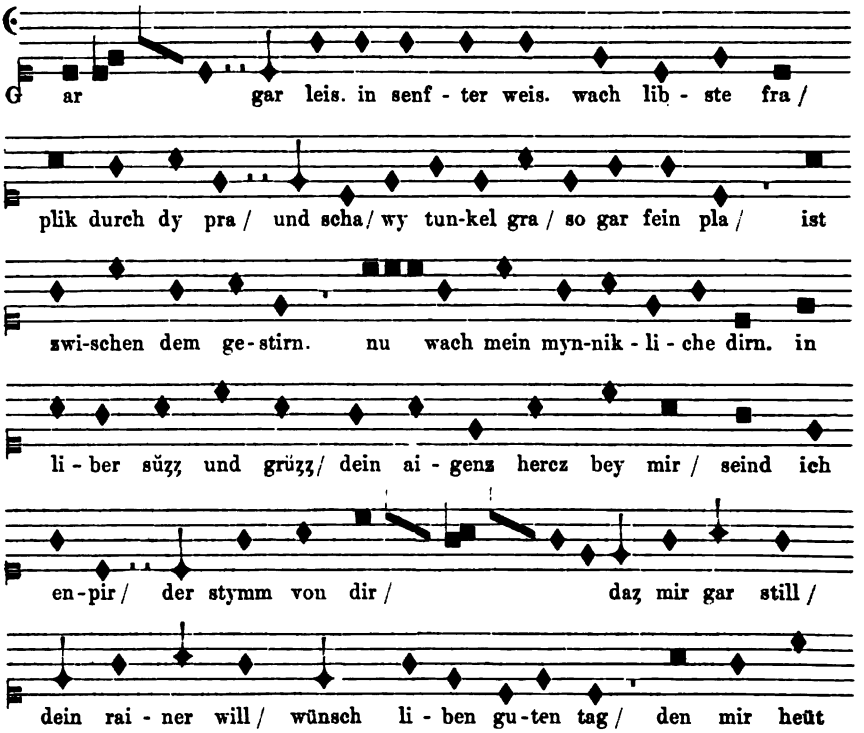
[1] Der Canon steht auf Folio 9b und gleich darnach folgt eine Antiphon von *Thomas a Becket*, fol. 12 ist eine musikalische Skala in Buchstaben, korrespondirend der Tonleiter *Guido's* mit ut re mi etc., 2 Oktaven und 4 Noten (ohne e_2); auf Folio 12b stehen eine Erklärung der Intervalle in Noten und Ligaturbeispiele. Fol. 8 ist der Hymnus ave gloriosa mater salvatoris mit lateinischen und normännisch-französischen Worten, eine dreistimmige Partitur auf 15 rothen ungetheilten Linien, mit je einem Schlüssel für eine Stimme. Der übrige musikalische Theil besteht aus ein- und zweistimmigen Hymnen (vgl. *Chappell* am ang. Ort).

Gesang aus 12 viertaktigen Phrasen) oder man läßt, wie *Rockstro* dies thut, den Gesang nochmals beginnen, wiederholt die ersten vier Phrasen und kann entweder den Canon so fort singen oder bei dem dritten Takt der 5. Phrase schließen und diesen Takt als Endpunkt mit einer Fermate aushalten. Imitatorisch ist es also ein wohlgestalteter Bau, der nur schwerfällig wird durch die Bleiklumpen der sich fort und fort wiederholenden zwei Grundharmonien: *f a* c_1 f_1 und *g b* d_1 oder *g b* e_1 (im Durchgang); und gerade die letztere Eigenschaft ermöglicht eben in den Frühzeiten der Mehrstimmigkeit das Auftreten des Canons. Der Canon selbst böte noch manche harmonische Abwechselung wie *a* c_1 e_1 und *e b* d_1, aber der Pes zieht dies alles in seinen Trott und erstickt jede freiere Regung. Und doch ist dieser Pes noch mannigfaltiger als so manch anderer seiner Verbandkollegen.

Es ist eine althergebrachte Sitte, Melodien auf ein Piedestal zu stellen, eine Sitte, welche sich schon in der Art des Baues der volksthümlichen Instrumente ausspricht, bei welchen der Brummer, der Bordone einen wesentlichen Bestandtheil bildet. So ist es bei der uralten Bauernleier (englisch *hurdy-gurdy*), so bei der *rote*, einer Ahnfrau der Saiteninstrumente (angelsächsisch *rót*), ferner bei der Sackpfeife (*bag-pipe*) — kurz bei den meisten Instrumenten, die ursprünglich zur Begleitung weltlicher Gesänge dienten. Daß diese Sitte sich auch bei den Gesängen, zu denen Orgelbegleitung verwendet wurde, einstellte, ist selbstverständlich; wichtig ist hier nur zu konstatiren, daß alle diese Instrumente in England anzutreffen sind. *Chappell* theilt sogar die englische Nationalmusik nach dem Gesichtspunkte ein, je nachdem ein Gesang auf einer *drone-base* steht (wozu er *hornpipes*, *jigs*, *rounds* zählt) oder erst harmonisirt werden müsse (Amateurgesang). Wenn auch diese Eintheilung wegen der Unzuverlässigkeit des Eintheilungsgrundes nicht stichhaltig ist, so zeigt es doch, wie tief die Sitte der begleitenden Grundbässse eingelebt war. Ja heute noch hält das Landvolk in England, Irland, Schottland, besonders das Gebirgsvolk an dem Gebrauch fest, und ohne die Drehleier und die Sackpfeife zum Modeinstrument ausarten zu lassen — was bekanntlich am Kontinent im 17. und insbesondere im 18. Jahrhundert der Fall war, — ohne den ursprünglichen Umfang der Instrumente (eine Oktav ohne chromatische Zwischentöne) wesentlich zu alteriren, bedienen sich die dortigen Landleute bis in die neueste Zeit der genannten Instrumente zu pastoralen Vergnügungen. Für die weiteren Schlußfolgerungen wird es von Bedeutung sein, zu erwähnen, daß die liegenden Bässe von altersher einen ausgedehnten Gebrauch auch auf dem Kontinent fanden. Nicht nur mit den

genannten Instrumenten, auch mit anderen wurden die Baßtöne ausgehalten. Um Lieder auch noch aus späterer Zeit als der Sumercanon zur Vergleichung heranzuziehen, mögen zwei Beispiele aus dem Codex 2856 der Wiener Hofbibliothek[1]) folgen; zuerst das auf fol. 186ᵃ stehende:

Das taghorn, auch gut zu blasen, und ist sein pumhart
dy̆ erst note und yr v̆nder octaua slecht hin.



[1] *Spörl's* Liederbuch, alte Bezeichnung »Mondseer Hdschrft.« (Codex Lunaecensis), aus dem Ende des 14. und Anfang des 15. Jhdts. (am Ende des 19. Liedes steht die Jahreszahl 1392, auf folio 252ᵃ steht »item das Puech ist *Peter Spörl* 1412«). Es enthält 31 geistliche und 70 weltliche Lieder (Erstere zum großen Theil vom Mönch von Salzburg, Letztere theilweise von *Heinrich von Muglin* und *Meister Regenbogen*) und bildet einen Bestandtheil eines starken Mischbandes. Da während der Drucklegung dieser Arbeit eine litterar- und musikwissenschaftliche Augabe der Gesänge dieses Codex vorbereitet wird, enthalte ich mich aller Erörterungen und Erklärungen, die nicht unmittelbar dem Zwecke der Abhandlung dienen. Unter die Originalnotation setze ich diplomatisch genau den Text, in der Übertragung füge ich die mir passend erscheinende Interpunktion hinzu.

sag / tu - gent - li - chen / myn - nik - li - chen. dein gůt mit man - gem

li - ben plik / so daz mein herz in freu - den schrik / zu trost

den lib - sten zu - ver - sicht / der mir dein weib - lich gůt ver - ȝicht /

bis das geschicht / daz mir wünsch gu - ten tag dein mund.

(Es folgen noch 2 Strophen.)

Gar — — — gar leis in senf - ter weis wach lib - ste fra,

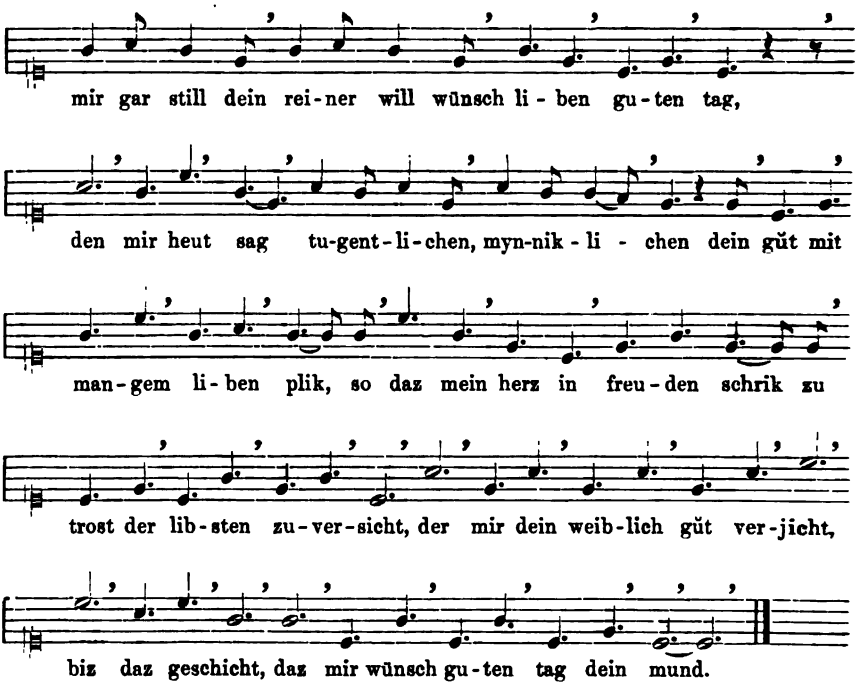
plik durch dy pra vnd scha, wy tun - kel gra, so gar fein pla

ist zwischen dem ge - stirn. nu — — wach, mein myn - nik - li - che

dirn, in li - ber sůzz und grůzz, dein ai - genz hercz bey mir,

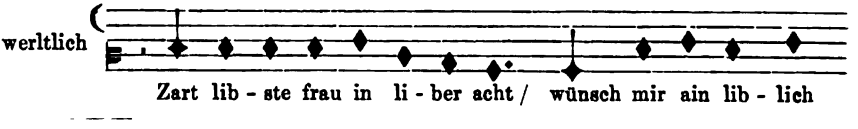
seind ich en - pir der stymm von dir, — — — — daz

[1] Die drei c_2 wurden wohl wie zur Ermunterung nacheinander herausgestoßen.

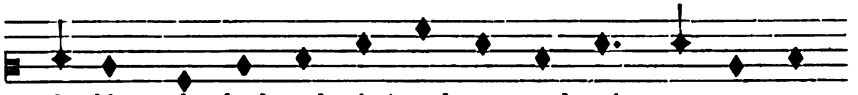


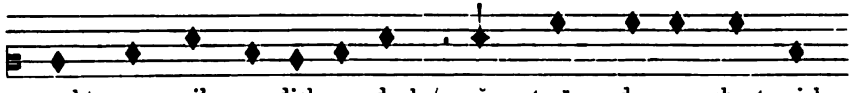
Dieser Gesang hat wohl die einfachste Begleitung, die überhaupt existiren kann. Die Simplicität der tonalen Beschaffenheit der Melodie kommt dem abwechselnd auf *c* u. c_1 stehenden Basse, der auf einem Taghorn zu blasen ist, auf halbem Wege entgegen. Ein anderes Beispiel mit abwechslungsvollerem Basse ist in demselben Codex fol. 158ª enthalten. [1])

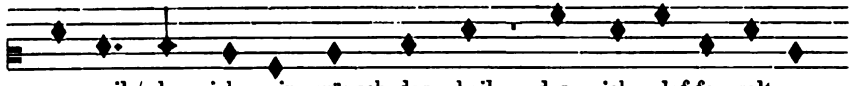
Das nachthorn · vnd ist gut zu blasen.

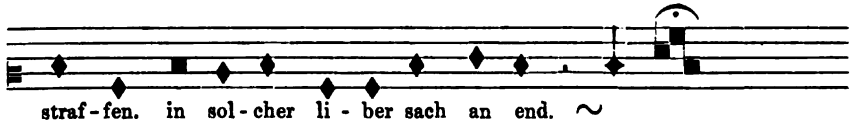


[1] Dasselbe wurde von *Ambros* im 2. Bde. der Musikgeschichte abgedruckt, die Wiedergabe ist aber sowohl tonal als rhythmisch verfehlt. *Otto Kade* vermuthete mit richtigem Instinkte, daß die von *Ambros* übergesetzten Accidentien nicht richtig seien — es ist eben die ganze Übertragung sonderbarer Weise ganz ungenau. Es erscheint daher nicht überflüssig, ja geboten, das Beispiel hier korrekt zu übertragen.



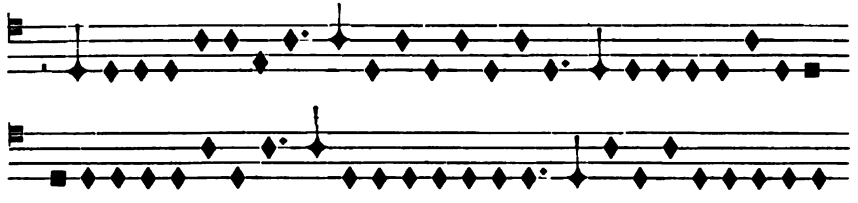


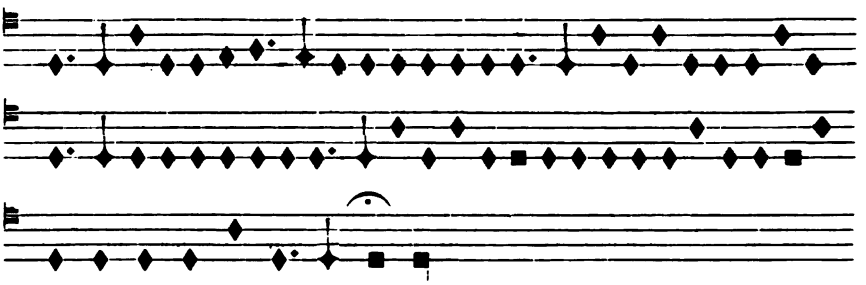


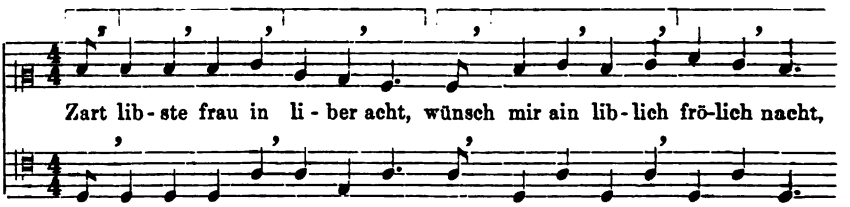


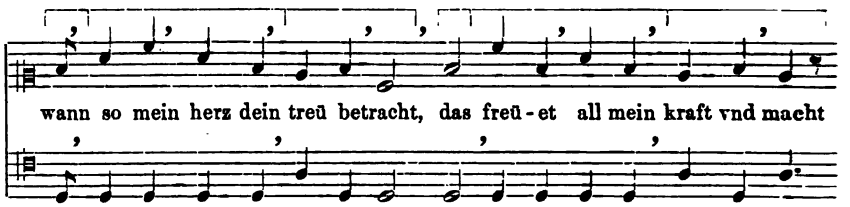
(Es folgen noch 2 Strophen.)

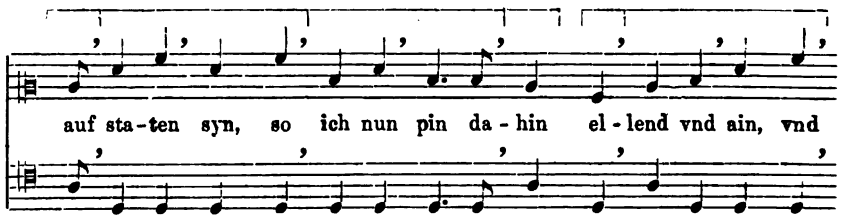
Das ist der pumhart darzu.

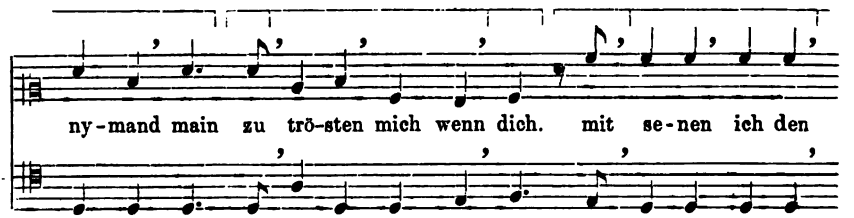


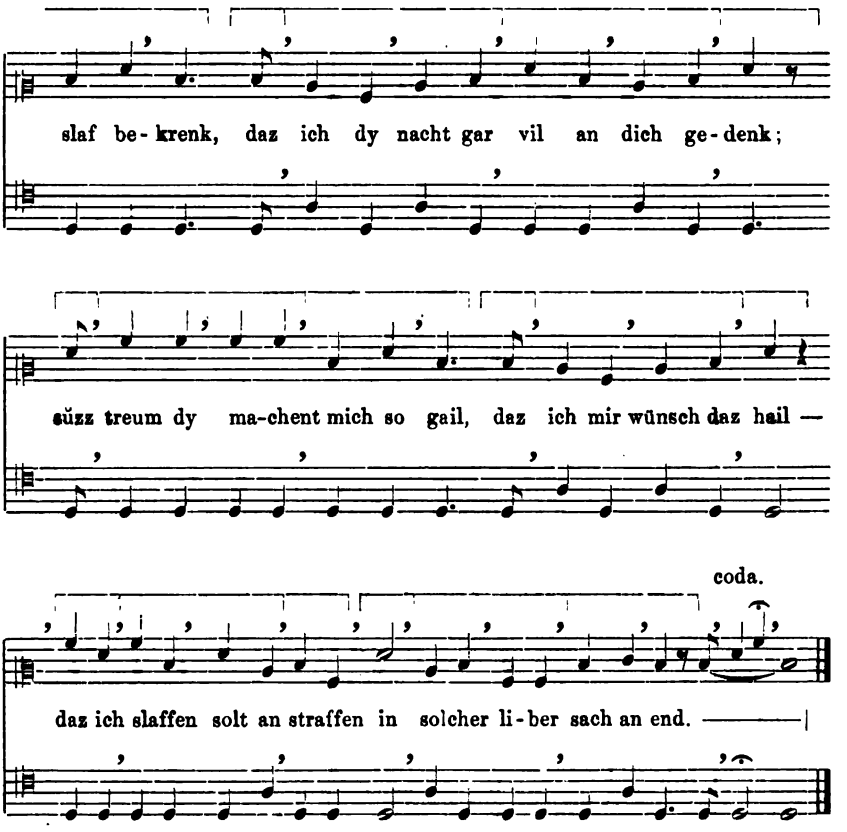



Zart lib-ste frau in li-ber acht, wünsch mir ain lib-lich frö-lich nacht,


wann so mein herz dein treü betracht, das freü-et all mein kraft vnd macht


auf sta-ten syn, so ich nun pin da-hin el-lend vnd ain, vnd


ny-mand main zu trö-sten mich wenn dich. mit se-nen ich den



Wie sehr die Instrumentalmelodik die Vokalmusik beeinflußte, wie nicht nur die begleitenden Bässe, die Pumharte u. s. w., rückwirkten auf die gesungenen basis, sondern auch Oberstimmen entweder direkt für Instrumente bestimmt und von den bezüglichen Unterstimmen der melodischen Struktur nach gar nicht unterscheidbar waren oder auch trotz ihrer ursprünglichen Bestimmung, mit Text gesungen zu werden, auch »gut zu blasen« waren, dies kann nebenbei an einem Beispiele aus demselben Codex (folfol: 188ª und 189) erkannt werden, mit welchem Stücke die zweistimmigen Gesänge dieses Codex hier vollständig wiedergegeben sind.

Codex 2856. Wr. Hofbibl. Fol. 188[a].

Das haizt dy trumpet vnd ist auch gut zu blasen.

das swarcz ist er, das rot ist sy.

Hör hör lib - ste frau mich dei - nen knecht

[1]

was be - deütt des nachts das lang ge - precht nicht an - ders frau

denn ey - tel gut sag an waz dir sey zu mut / O wy wer

mir mei-den tut wa-hin sent sich dein be - gir her - czen lib - ste

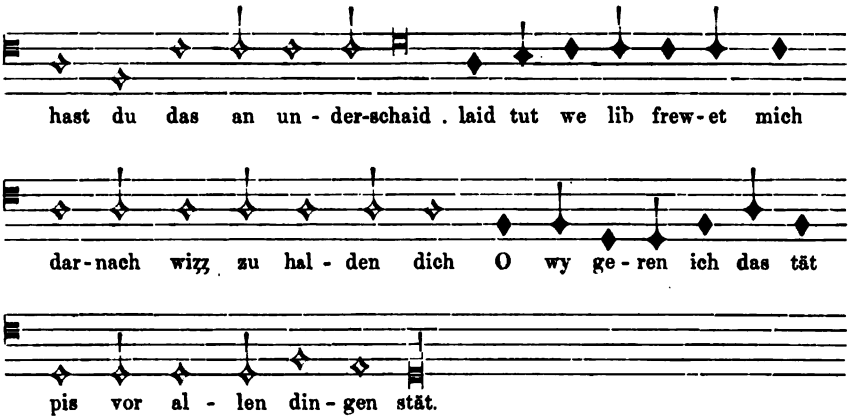
frau zu dir kum an sor - gen / zu mir mor-gen frau ich en - mag

waz ge - wirt dir pey dem tag pö - ser fal - scher klaf - fer sag

dy be - sorg pey nacht vil mer Ich pin haim-lich ku - men her

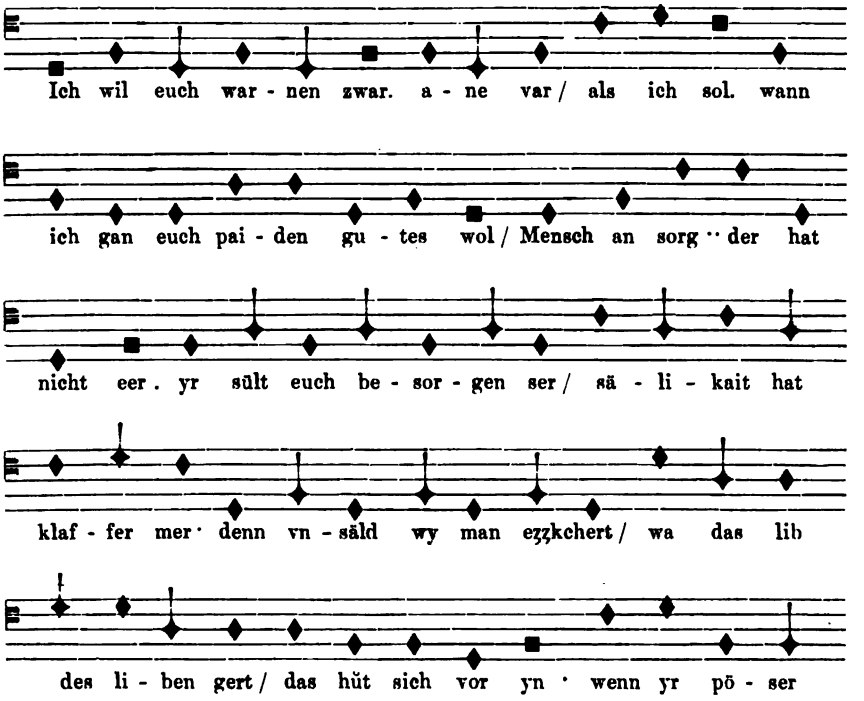
sag an schal-len. dein ge - val - len Ich han von dir lib vnd laid.

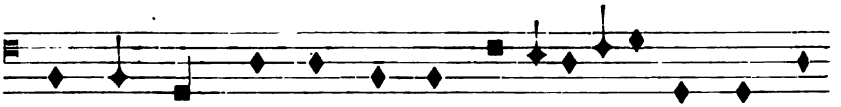
[1] Anstatt der roth ausgefüllten Noten sind hier »weiße« Notenzeichen verwendet für die Phrasen, die »sy« zu singen hat.

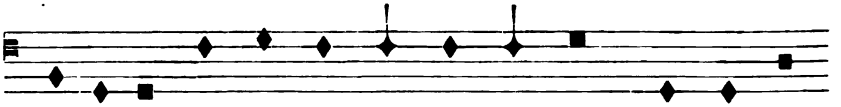


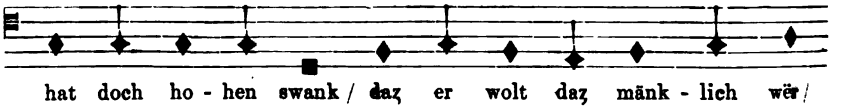
Codex 2856, fol. 189.

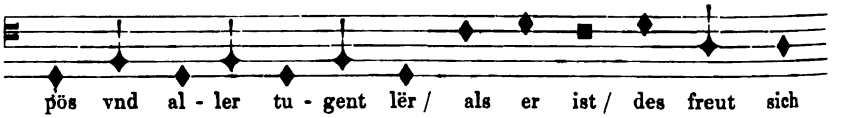
Das ist der wachter darzu.

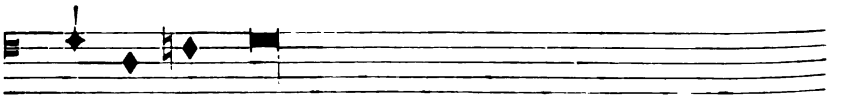




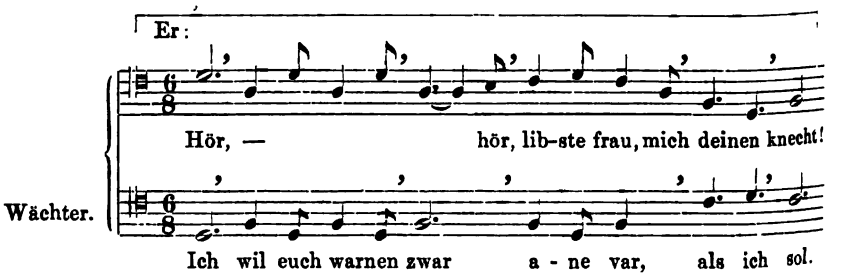








(Es folgen noch 2 Strophen.)



Sie: Er:

waz bedeutt des nachts daz lang geprecht? Nicht anders, frau, denn ey-tel gut.

wañ ich gan euch pai-den gu-tes wol. Mensch an sorg der hat nicht eer.

Sie: Er:

sag an, waz dir sey zu mut? O wy wee mir mei-den tut!

yr solt euch be-sor-gen ser. sä-li-kait hat klaf-fer mer.

Sie: Er:

wa-hin sent sich dein be-gir? her-zen-lib-ste frau, zu dir.

denn vn-säld, wy man ez kchert, wa daz lib des li-ben gert.

Sie: Er:

kom an sor-gen zu mir mor-gen. frau ich en-mag,

daz hůt sich vor yn; wenn yr pō-ser fal-scher syn

[1] Im Original Semibreves.

Sie: Er:

was ge-wirt dir pey dem tag? pö - ser fal-scher klaf - fer sag.

he - ket als dy slang.

Sie: Er:

dy besorg bey nacht vil mer. ——— ich pin heimlich ku-men her.

mer - ket, wy ain gif-tig klaffer prang, so ym falsch gelingt, er singt

Sie: Er:

sag an schallen dein ge - fal - len. ich han von dir lib vnd laid.

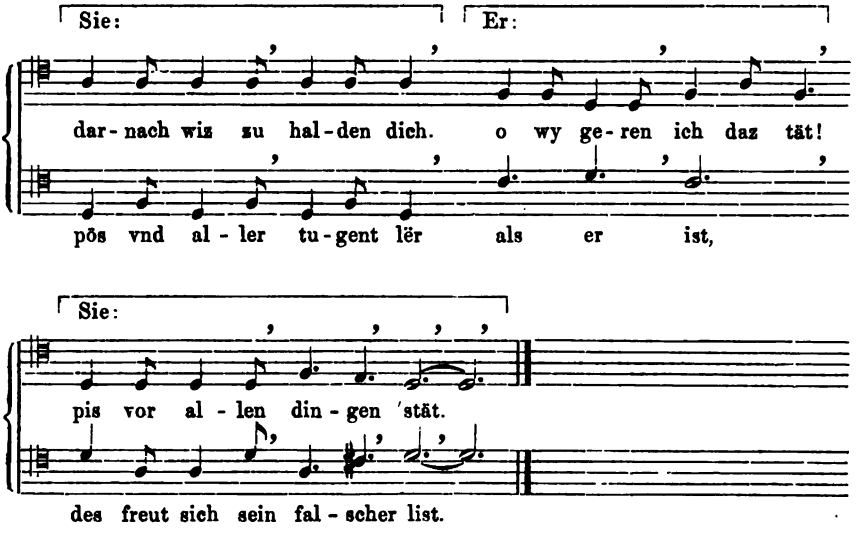
e - sel - sank. wy daz doch sein er ist krank,

Sie: Er:

hast du daz an under - scheid? —— laid tut we, lib fre - wet mich.

sein ge - dank hat doch hohen swank, daz er wolt, daz mänk-lich wër,

[1] Im Original Semibreves.



Kehren wir nach dieser kleinen Rundreise wieder zu unserem Ausgangspunkte zurück. Die Begleitung des Canons mit einer *drone-base* weist daher ebenfalls auf den weltlichen Ursprung der Melodie. *Macfarren* harmonisirte den »*Sumer*« [1]) auf einem Baß, der ganz demjenigen des ersten Beispieles aus *Spörl's* Liederbuch entspricht, auf *F* und *f* und zwar taktweise, auf *F* 8 Takte, *f* 2, *F* 6, *f* 7, *F* 1. Der konservative Engländer achtet damit die Volksgebräuche, ein Zug moderner Zeit. Daß der gelehrte Mönch von Reading, der Bearbeiter des Canons — oder sagen wir Setzer, wenn wir unseren Auseinandersetzungen vorgreifen dürfen — einen motivisch volleren Pes ausdachte, entspricht der ganzen Anlage des Stückes, und man braucht durchaus nicht der Ansicht *Burney's* beizustimmen, daß »*the second drone base is an additional part of later times*«. Gerade soweit als der Canon selbst ein Kunstgebilde ist, soweit ist auch der Pes künstlerisch gestaltet. Eine achttaktige Phrase zerfällt in zwei Theile, die mit- und nacheinander in der Gestalt eines obstinaten Doppelbasses den Canon begleiten. Wie viele Volkstänze und Volkslieder konnten da nicht als Vorbilder dienen! Einstimmige obstinate Bässe sind die Begleitscheine gewisser Charaktertänze — doppelte Halsstarrigkeit ein für die damalige Zeit wohldurchdachter Zug künstlerischer Aus-

[1] *Chappell* a. a. O. S. 24.

führung. So erübrigt denn, dieses merkwürdige Stück in Zusammenhang zu bringen mit anderen verwandten Stücken und zu versuchen, die gemeinsame Quelle ihrer Entstehung aufzudecken.

III.

Von allen den gleichzeitigen und vorzeitigen erhaltenen Monumenten, in denen Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Phrasen in verschiedenen Stimmen vorkommen, unterscheidet sich der Canon durch eine Eigenthümlichkeit, die strikte Befolgung der Hauptmelodie in den in bestimmter Zeitfolge nach einander eintretenden Stimmen. Während in allen hier angeführten oder sonst bisher zugänglichen Stücken die repetitio diversae vocis nur stellenweise, ja originär als bloße Phrasenvertauschung auftritt, setzt hier die führende Stimme zuerst ein und die anderen folgen genau nach, mit einem Worte, der regelrechte Canon im Einklang ist historisch zuerst in diesem mehrstimmigen Sommerlied zu finden. Führt der Weg von den ersteren zu diesem direkt, oder sind gewisse Zwischenstufen aufzuspüren und wo ist der gemeinsame Ursprung? In der That dürfte man sich vergeblich bemühen, die in allen Kunstgebilden zu analysirende Genetik von den Beispielen weder aus den angeführten Traktaten noch aus dem Codex von Montpellier bis zu diesem Canon hinan aufzudecken — es müßten denn andere Monumente und Documente gefunden werden. Und selbst in dem letzteren Fall dürfte die zur Erreichung der in dem Canon gelegenen Entwickelungsstufe nothwendige Zeit nicht konstatirt werden können, denn schon der Canon und die Beispiele des *Johannes de Garlandia* und des Codex von Montpellier liegen nicht so weit auseinander, ja von Letzteren fällt die Mehrzahl der Entstehungszeit nach mit dem Canon zusammen — von den Erörterungen der Traktate secundum *Joh. de Muris* gar nicht zu sprechen. Gelänge es einen gemeinschaftlichen Urgrund zu finden, in welchem die Quelle der vielverzweigten Gewässer entspränge, die die herrlichsten Gefilde unserer abendländischen Musikkultur, aus welchen die Nachahmungsgebilde in ihrer mannigfaltigsten, reichsten Weise sprießen, immer von Neuem und nie versiegend speist — dann wäre ein Erklärungsgrund vorhanden, welcher »die Schwierigkeiten des verwirrenden Räthsels« endlich löste. Am wichtigsten wird es sein, die Möglichkeit einer Kontinuität herzustellen, wonach schon so viele Forscher vergeblich gestrebt haben.

Daß der Sommercanon eine lange Entwickelung imitatorischer Bestrebungen hinter sich haben muß, leuchtet schon *Burney* ein: »*The song or round »Sumer« is a very early proof of the cultivation of this art*«, und unmittelbar vorher sagt er, daß schon in den Zeiten des Stegreifdiskantes — der gelehrte Forscher faßt unter diesem Begriff die Inkunabeln der mehrstimmigen Musik in Pausch und Bogen zusammen — höchstwahrscheinlich eine frühe Tendenz zu diesen Versuchen von Nachahmung, Fuge und Canon bestand, ja er geht sogar weiter und behauptet mit *Martini*, daß zu Folge des bestehenden Gebrauches des Diskantirens in einander folgenden Intervallen neue Melodien in Übereinstimmung mit dem Original gebildet wurden, woraus Nachahmungen in natürlicher Weise entstehen sollten (*whence imitations would naturally arise*). Vom 13. Jhdt. an lassen sich die Spuren der imitatorischen Setzweisen in englischen Documenten und Monumenten verfolgen. Selbst wenn das oben citirte Wortspiel von der »forma rotunda canonum« sich nicht auf die Rota oder den Round beziehen würde, so wäre doch das eine uns erhaltene Beispiel Bürge dafür, daß die Nachahmung in der gleich am Anfang eines Stückes eintretenden Weise damals üblich war, und es wird nur unsere Aufgabe sein, solche Beispiele oder Residua solcher Beispiele ausfindig zu machen. Die Belege im Chaucer Mscrpt. (aus dem 14. Jhdt.), wo »*Songs*, *Compleyntes*, *Roundelets*, *Virelayes*, *Rondils*« erwähnt werden, ferner der Roundell von einem Watermann zu Ehren des *Sir John Norman*, *Lord Mayor von London*, ein Canon, welcher seinem künstlerischen Werthe nach weit hinter dem Sumercanon steht — aus dem Jahre 1453, ferner die weitverzweigte Ausübung der Canons, vielmehr Catches unter *Elisabeth* in der 2. Hälfte des 16. Jhdts., wo aber derlei Sachen zumeist nicht gedruckt wurden, ferner die immer zunehmende, im 17. u. 18. Jh. zur Modekrankheit ausartende und natürlich zur Gründung eigener Clubs führende Ausübung der nunmehr von der feineren Welt zur gesellschaftlichen Unterhaltung verwendeten Catch-Round-Canonarten [1]), endlich die bis in die neueste Zeit fortwährend auftauchenden Sammlungen mit 3—10- und noch mehrstimmigen Nachahmungssätzen, an welchen sich auch die her-

---

[1] Das Nähere hierüber in *E. F. Rimbault'* »*Introductary Essay on the Rise and Progress of the Round, Catch and Canon; also Biographical Notices of the Composers*« zu »*The rounds, catches and canons of England, a Collection of Specimens of the sixteenth seventeenth & eighteenth centuries adapted to modern use. The words revised, adapted, or re-written by the Rev. J. Powell Metcalfe. The music selected and revised by Ed. F. Rimbault, L. L. D.*« *London, Cramer Wood & Co.*

vorragendsten englischen Tonsetzer, wie z. B. Purcell, betheiligten, — dies Alles dürfte zur Genüge darthun, wie auch hier der alte Sitten und Gebräuche treu bewahrende Zug der Engländer hervortritt. Wenn wir aber hören, daß diese Sitte auch in den niedersten Schichten der Bevölkerung zu finden ist, lange bevor der Canon zum Modespiel exclusiver Kreise erhoben wurde, daß Klempner, Schneider, Hausirer, Mägde, Clowns usw. die »*merry rounds*« pflegten, daß viele der in Sammlungen aufgenommenen Catches »*ordinary*« waren, so »*a miller, a miller would I be*«, »*Joan come, kiss me now*«, »*they jolly Jenkin*«, ein Canon, den Kesselflicker um das Feuer bei einem Topf guten Ale's hockend sangen, daß blinde Harfner nebst den ältesten Balladen auch Catches sangen und Tänze spielten — so zeigt dies, wie tiefe und breite Schichten von dieser Sangesweise erfüllt waren, und legt auch hier den Gedanken nahe, daß eine so viel-, ja allverzweigte Kunstausübung einem originären Volkstriebe entkeimen dürfte.

Daß das englische Volk, daß alle Kreise mehrstimmig sangen, ist eine unbestrittene Thatsache: Gruppengesang von je sechs, zehn und mehr Stimmen wird beim Einzug der 250 englischen Knaben, die den Kanzler *Thomas a Becket*, den Brautwerber des ältesten Sohnes König *Heinrich's II.* um *Ludwig's VII.* Tochter 1159 begleiteten, erwähnt; die englischen Kirchenfürsten traten in der gleichen Weise auf, nur wird hier der musikalische Vortrag mit »Widerstreit der Stimmen« bezeichnet.[1]) Der wichtigste Beleg ist die oft citirte Beschreibung des *Geraldus Cambrensis* (um 1185) von den mehrstimmigen Weisen der Briten, »welche in so vielen verschiedenen Stimmen singen, als Sänger vorhanden sind, und deren Gesänge unter der Annehmlichkeit von *b* molle[2]) sich in Konsonanz und organischer Melodie vereinigen«, ferner seine Beschreibung der Gesänge, wie sie im nördlichen Theile Englands jenseit des Humber (d. i. an der südlichen Grenze Schottlands) und an den Grenzen von Yorkshire üblich sind: »der Eine murmelt die untere Stimme, der Andere singt dazu die obere in einer ebenso sanften als gefälligen Weise«; der Autor fügt hinzu, »daß sie dies weniger durch Kunst, als durch eine ihnen eigenthümliche Gewohnheit machen, welche durch lange Übung ihnen fast zur andern Natur geworden ist, denn diese Methode des Singens hat unter dem Volk so tiefe Wurzel gefaßt, daß kaum irgend eine Melodie einfach wie sie ist zu Gehör gebracht wird oder anders als in verschiedenen Stimmen von Jenen und in

[1] S. *Chrysander's* Kritik meiner »Studie zur Gesch. d. Harm.« Allgemeine Musikalische Zeitung. XVII. Jahrgang 1882. S. 345.

[2] Auch der Sommercanon hat das ♭ molle.

zwei Stimmen von Diesen. Und was noch erstaunlicher ist — ihre Kinder, sobald sie zu singen anfangen, folgen dieser selben Weise. Aber nicht alle Engländer, sondern bloß die des Nordens singen in dieser Art; ich glaube sie bekamen diese Kunst zuerst, gleich ihrer Sprache, von den Dänen und Norwegern, welche häufig jene Landstriche okkupirten und geraume Zeit in Besitz hatten«. Man möge die Glaubwürdigkeit *Giraldus'* in kleinen Einzelheiten bezweifeln — die Grundbehauptung kann nicht bloßes Hirngespinst des Autors sein. Daß die Kinder eine Art zweistimmiger Harmonie pflegen, ist besonders zu bemerken, (hierdurch ließe sich die nativistische Anschauung über den Ursprung und Fortpflanzung des Musiksinnes stützen, indessen bestreiten auch die Empiristen nicht, daß eine musikalische Grundanlage vorhanden sein muß). — Der Phantasie des Historikers läßt der Autor einen leider zu weiten Spielraum. Seine Ansicht, daß Dänen und Norweger diese Harmonie verpflanzt hätten, begründet er nicht, wohl ist es möglich, ja wahrscheinlich, daß auch diese Völker diese zwei- und mehrstimmigen Weisen kannten und übten, was die unübertreffliche Reinheit ihrer Vokalintonation bei mehrstimmigen Gesängen trotz der temperirten Instrumentalstimmung bis auf die neueste Zeit erklärlich machte. Auffallend und bedeutsam erscheint, daß hier in so besonderer Weise mehrerer einem Stamme angehöriger Völker Erwähnung gethan wird und daß in Großbritannien nur die Bewohner der Gebirgsländer hervorgehoben werden. In Wales und Northumberland sind gewaltige Gebirgszüge, sollen wir einen Erklärungsgrund für die Liebe an Mehrstimmigkeit aus der Freude an dem Echo und der Nachahmung und der süßen Gewohnheit des Doppelklanges herleiten? Lassen wir solche Naturphilosophie bei Seite; gegenüber der Herleitung der gothischen Spitzbogen von den Formen unserer Wälder wäre dies die Antwort einer musikphilosophischen Echospielerei. Wie dem auch sei, was immer als Urtrieb zu Grunde liegen möge — ein zweiter könnte sagen, die Lust des Mannes, das Weib harmonisch zu begleiten, oder ihr entgegen zu singen, ein dritter könnte die Lust an Klangfülle und gegensätzlicher Abwechselung als Motiv ansehen — das Faktum liegt im Volksgesange vor. Gelänge es, primitive imitatorische Volksgesänge aus der Frühzeit der Harmonie zu finden, so wäre nach dieser Seite (der musikalischen Nachahmung) die bereits in der ersten Studie aufgestellte Hypothese von der Entstehung der Harmonie aus dem Volksgesange zur These erhoben.

Den Sumercanon als Volksgesang schlechtweg anzusehen, geht durchaus nicht an; es wurde bereits gezeigt, wie sorgfältig die künstlerische Phantasie daran arbeitete: er ist ein Kunstwerk in Zusammen-

stellung und Ausführung. Eher könnte man sich *Burney* anschließen, der manchmal geneigt ist sich einzubilden »ob der nördlichen Aussprache der Worte, welche die Reime verlangen, und ob des kunstlosen Kontrapunktes, daß der Canon ein Produkt der Northumberländer sei, aber mit hinzugefügten Stimmen und einem zweiten Baß aus späterer Zeit«. Aber auch diese Annahme ist eine Vermuthung, die ohne nähere Begründung ausgesprochen ist, wenn sie vielleicht auch einen richtigen Kern enthält, der losgeschält mit unserer Behauptung übereinkommen dürfte.

Es wird sich darum handeln, gerade so wie bei der Fauxbourdonstudie auf gewisse Vorbilder oder Urtypen, deren Reste heute noch in der Volksmusik zu finden sind, hinzuweisen — wenn man solcher habhaft werden kann. Bei den zweistimmigen und dreistimmigen harmonischen Gesängen genügte es, nur auf die allbekannten und Jedermann, der irgend einmal mit dem Volke musikalisch verkehren wollte oder auch nicht wollte, bekannten, von aller Welt gesungenen und gepfiffenen Weisen hinzuweisen. Hier aber, wo es sich um die musikalische Nachahmung, um den Einsatz zweier oder mehrerer Stimmen hintereinander mit gleichen oder ähnlichen Phrasen handelt, wird es nothwendig sein, einige Beispiele herauszugreifen und an denselben die Eigenschaften, welche als vorbildliche und treibende Motive für höhere Kunstgebilde dienen konnten, klarzulegen. Es wäre natürlich vor Allem erwünscht, wenn derartige Muster aus dem Volksmunde der heutigen Gebirgsbewohner von Wallis und Northumberland oder vom schottischen Hochland vorgewiesen werden könnten. Dies ist mir leider nicht möglich: in keiner der mir zugänglichen Volksliedersammlungen finde ich derartige Specimina und somit muß ich es vorläufig den Musikforschern Englands überlassen, solche aufzusuchen, bis ich vielleicht einst an Ort und Stelle die Volksmuse belauschen kann. Dem Musikologen, dem vergleichenden Musikforscher, wird es aber vorläufig genügen, wenn solche Beispiele in anderen Ländern gefunden werden, die von verwandten Stämmen bewohnt werden. Und in der That bin ich in der glücklichen Lage, aus dem österreichischen Hochgebirge mehrstimmige Gesänge mit successiven und quasi-imitatorischen Stimmeinsätzen vorweisen zu können.[1]) Gerade so wie die fauxbourdonartigen

[1] Auf meinen Ferienwanderungen in den Alpenländern sammelte ich was mir zugänglich war. Wenn es dem Städter schon nicht leicht ist, einen Landmann zum Singen zu bringen, um wie viel schwieriger, mehrere Buam, Boarn oder Diarndln zu einem mehrstimmigen Jodler, Dudler zu bringen. Man muß eben mit den Leuten leben, ihr Vertrauen, ihre Liebe gewinnen, dann sprechen und singen sie auch vor dem Fremden, wie untereinander. Einige sehr interessante Beispiele verdanke

Gesänge, oder um mich allgemeiner auszudrücken, die harmonisch geführten Dupel-Tripel-Quadrupelstimmen in den Gesängen mancher, die Doppelstimmen in denjenigen fast aller europäischer Völker sich finden, dürfte dann auf Grund naheliegender Analogie der Schluß gezogen werden, daß in England, wo ein so bedeutendes imitatorisches Kunstgebilde wie die Rota »Sumer« sich findet, die Übung um desto sicherer bestanden hat, als das erste österreichische dreistimmige Radel ohne Pes, das uns erhalten ist, »Martin liber herre nu laß uns fröhlich sein«, ein sowohl nach Wort als Weise[1]) ins Klösterliche übertragenes weltlich Liedlein in einer Liederhandschrift (aus dem Kloster Lambach, jetzt in der Wr. Hofbibl.) im Anfang des 15. Jahrh. niedergeschrieben ist.

Die Volksgesänge, bei denen eine Stimme nach der andern einsetzt, sind, soweit mir bekannt, textlos; sie gehören der Klasse der Jodler oder Dudler an, die auf gewisse beliebig verwendete Silben »ui-di-dö-ha-da« u. s. w. mit Brust-, besonders aber mit der Kopfstimme (Fistel bei Männern) zumeist hell jubelnd, manchmal vergnügt ruhig und wie gesättigt von innerer Freude, getragen gesungen werden. Solche Freudetöne stimmen nur gute Menschen an oder andersgeartete Leute nur dann, wenn reine Gefühle sie beseelen und in dem Moment, da dieser Gesang zu Ohr und Gemüth dringt, wird selbst der härteste Sinn erweicht: es vereinigen sich wie die Stimmen, so die Seelen.

Diese Gesänge unterscheiden sich von den anderen zwei- und mehrstimmigen Volksgesängen eben dadurch, daß der zweite Sänger den melodischen Gedanken des ersten Sängers erst aufnimmt, nachdem dieser einen kleineren oder größeren Theil des Motives oder auch die ganze melodische Phrase vorgetragen hat. Dies geschieht wieder in der mannigfachsten Weise.

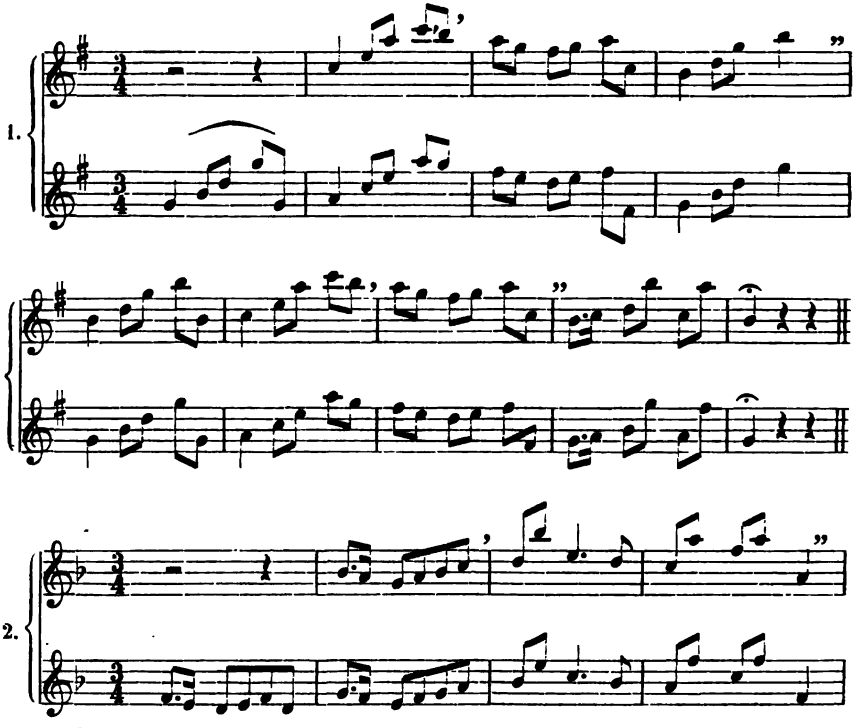
Die Gesänge sind zwei-, drei- und vierspannig.[2]) Die erste

ich der gütigen Mittheilung meines verehrten Freundes, des Herrn *Julius Schenner*, Lehrer an der protestantischen Bürgerschule in Wien, der als Sohn eines Landschulmeisters im Naßthale (einem Seitenthale des Höllenthales bei Reichenau) aufgewachsen ist und daher reichlich Gelegenheit hatte, »der Natur auf die Spur« zu gehen. Es finden sich auch einzelne »Mehrspannige« im »Liederbuch für die Deutschen in Oesterreich« Wien 1884 hrg. vom Deutschen Club, ferner in *Anton Werle* »Almrausch«, Graz, Josef Kienreich 1884. Es sei hier erlaubt, die Bitte auszusprechen, ähnliche Gesänge, wie die Folgenden vorkommenden Falls mir übersenden zu wollen oder auf bereits Erschienene aufmerksam zu machen.

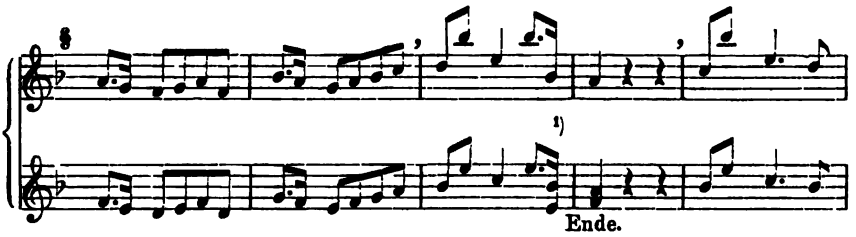
[1] Siehe die treffliche Uebertragung von *Otto Kade* in der 2. Auflage des 2. Bandes der *Ambros'schen* »Geschichte der Musik«. S. 482.

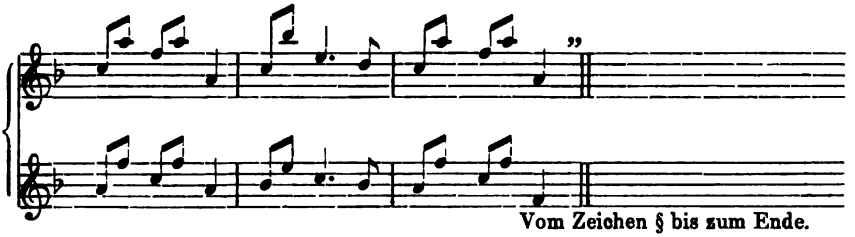
[2] »Spannig«, so viel bedeutend wie »stimmig«, kommt von dem Worte Gspan (Gespan, Genosse). Mehr als vier Genossen resp. Genossinnen hörte ich nicht zusammen singen; es sollen auch fünfstimmige Jodler gesungen werden.

Stimme setzt mit der Melodie ein und der »Überschlag«[1]) folgt ihr nach einem oder nach zwei Takten und fällt entweder direkt in den Hauptgesang, oder singt eine Art Gegenmotiv, immer aber so, daß die Stimmen sich harmonisch ergänzen. Bei der Wiederholung der streng symmetrisch gegliederten, zumeist aus zweitaktigen, seltener aus dreitaktigen Gliedern bestehenden Phrasen ist das Verhältniß der ergänzenden Harmonien in den Folgestimmen genau erkennbar. Die Rückbildungen der einzelner Phrasen sind auch verschieden; auf Tonica und Dominante kommen gewöhnlich Dominante und Tonica, manchmal wieder Tonica und Dominante, selten Unterdominante und Tonica; im letzteren Falle kommt dann regelmäßig noch einmal Dominant und Tonica als endgiltige Phrasenbeantwortung. Jedes der folgenden zweistimmigen Beispiele hat sowohl tonal als rhythmisch gewisse Merkmale, welche es von den Anderen differenziren.

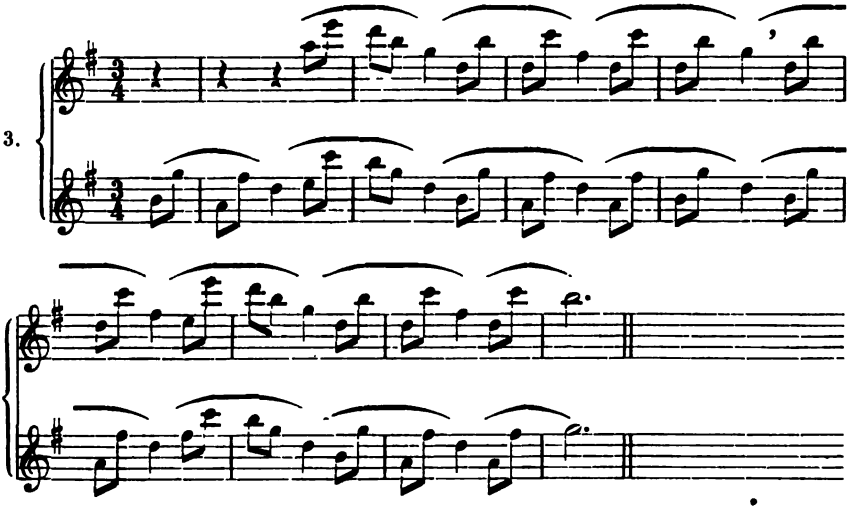


[1] »Überschläge« heißen die oberen, folgenden Stimmen. Es wird auch ein Beispiel eines »Umdrahten« (Umgedrehten) mitgetheilt werden, bei welchem die umgekehrte Ordnung beobachtet wird; diese Art ist seltener.

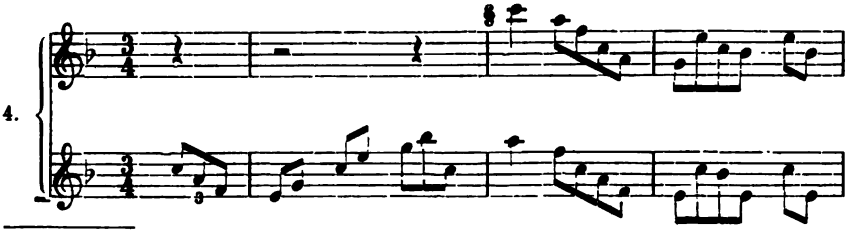




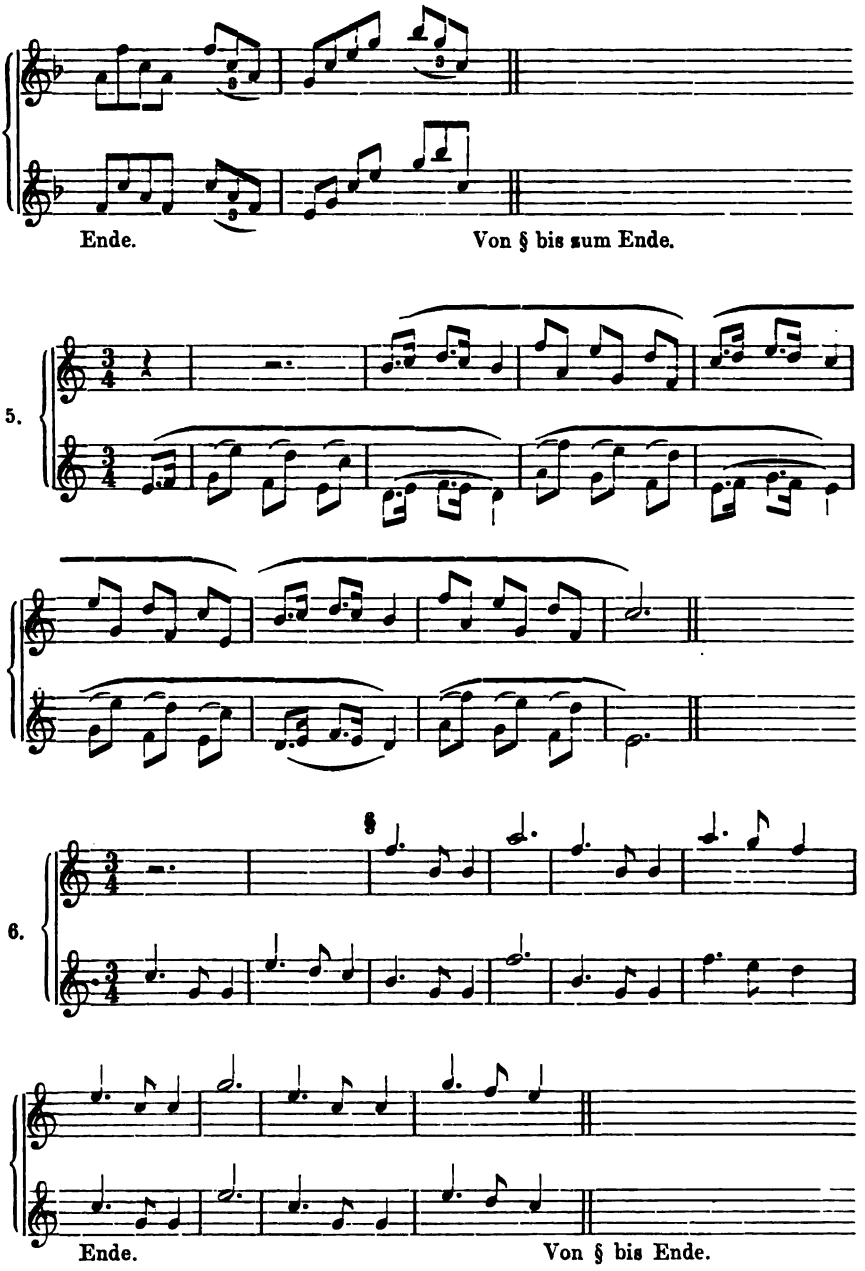
3.



4.



[1] Varianten einer Stimme.

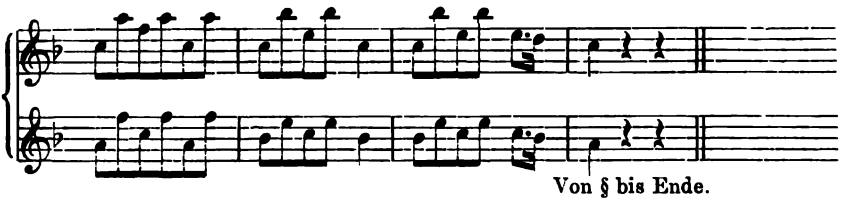

Ende.
Von § bis zum Ende.
5.
6.
§
Ende.
Von § bis Ende.

7.

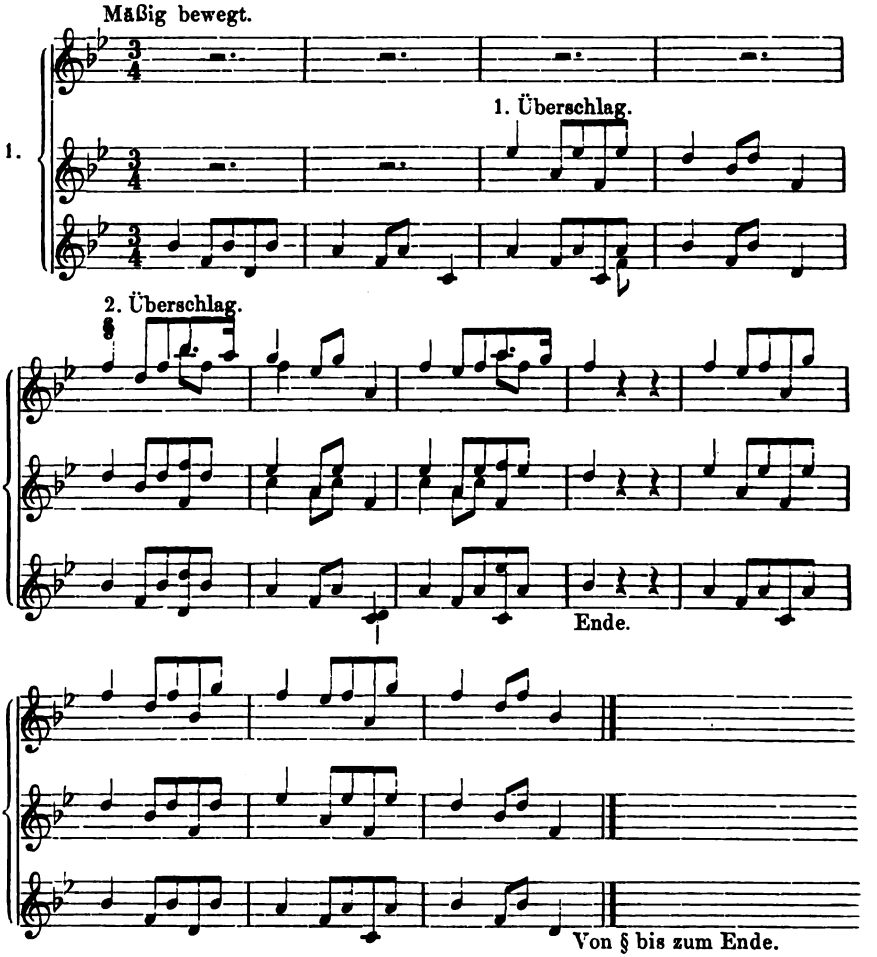
8 -

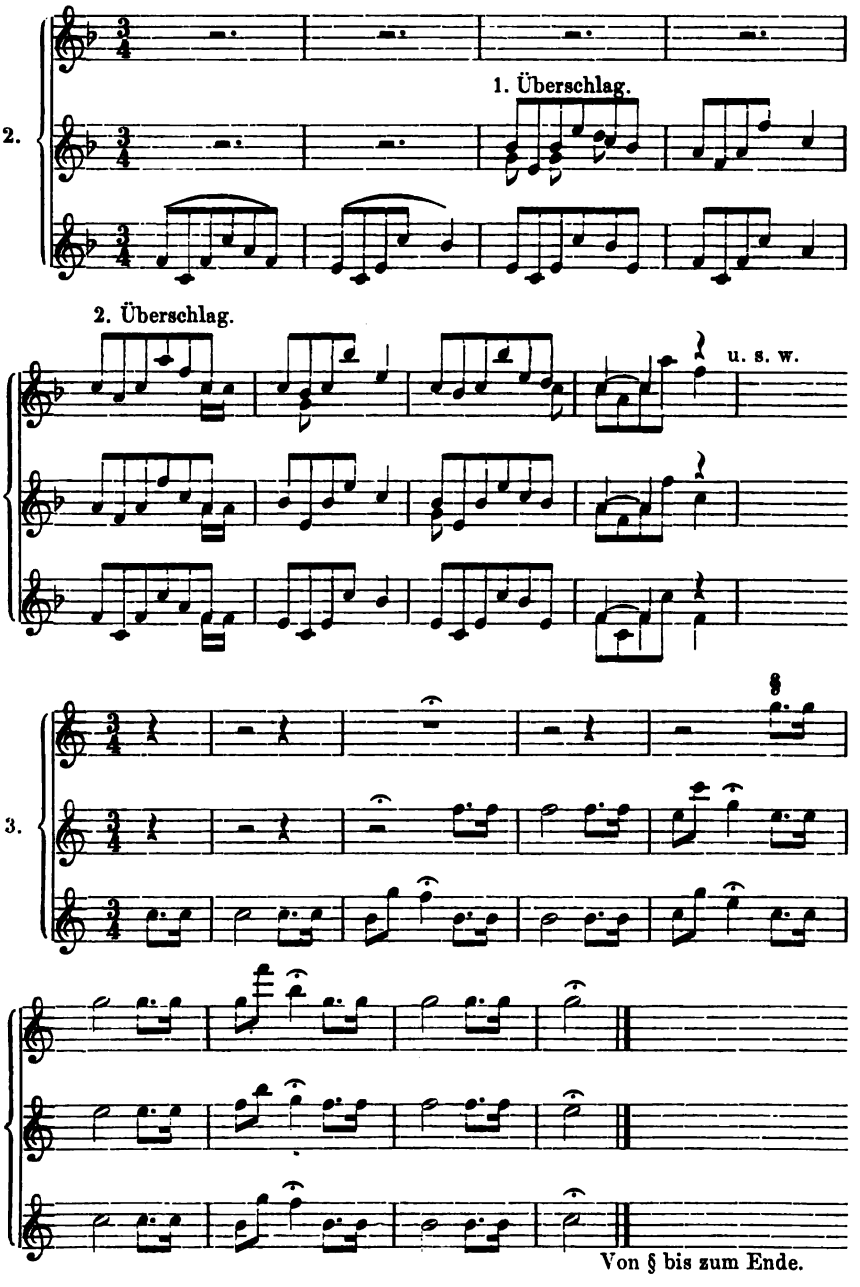
Sehr gedehnt.

8.

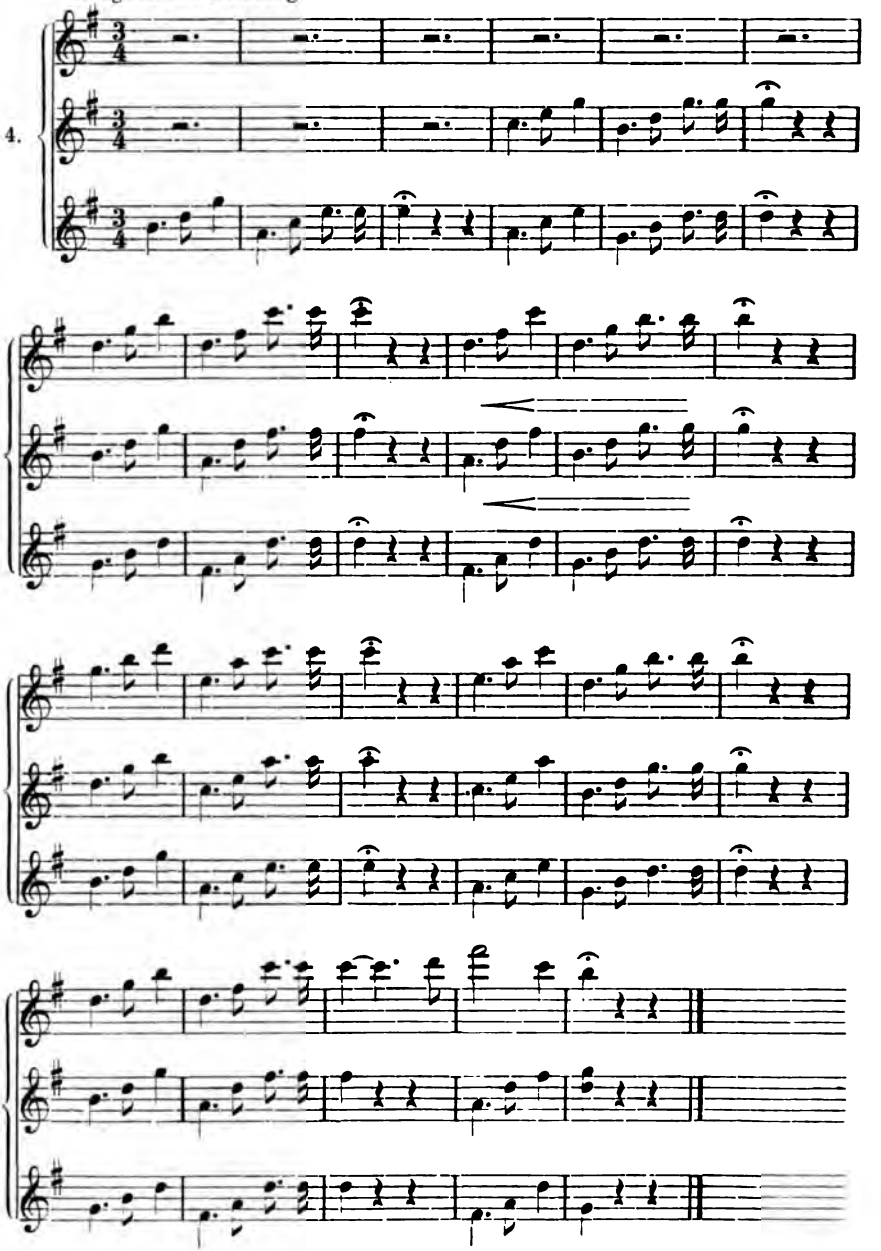


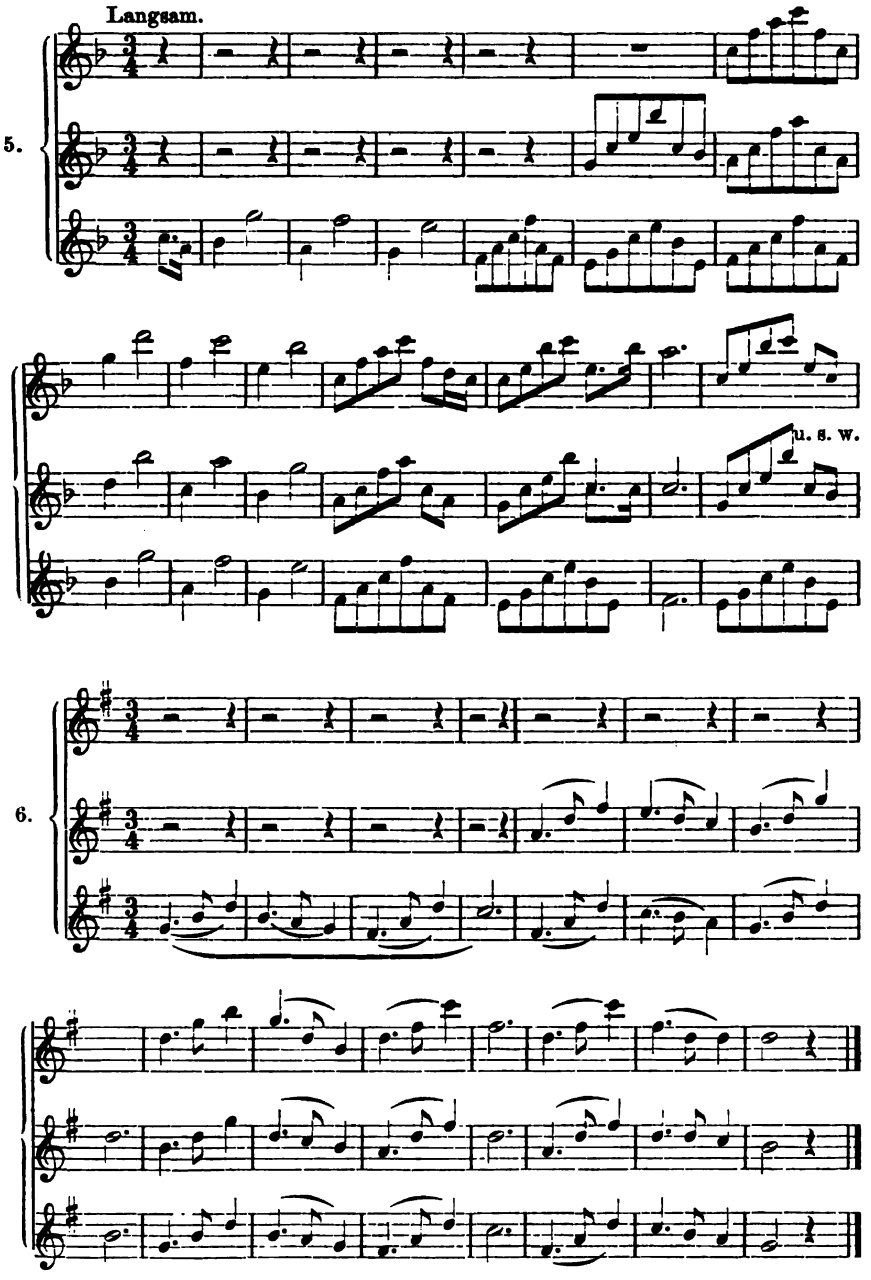
Diese zweistimmigen Gesänge sind hier geordnet nach der Ausdehnung der Vorgesänge, die entweder eintaktig, oder eintaktig mit einem Auftakt, oder zweiaktig sind. Deutlicher lassen die dreispannigen Jodler die Absicht der symmetrischen Aufeinanderfolge erkennen.

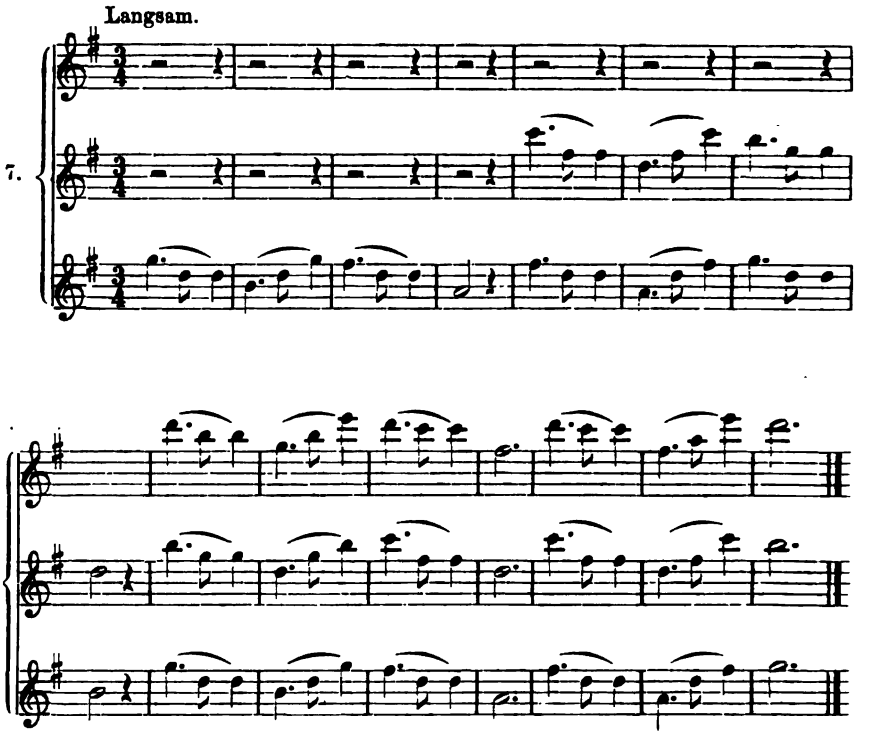


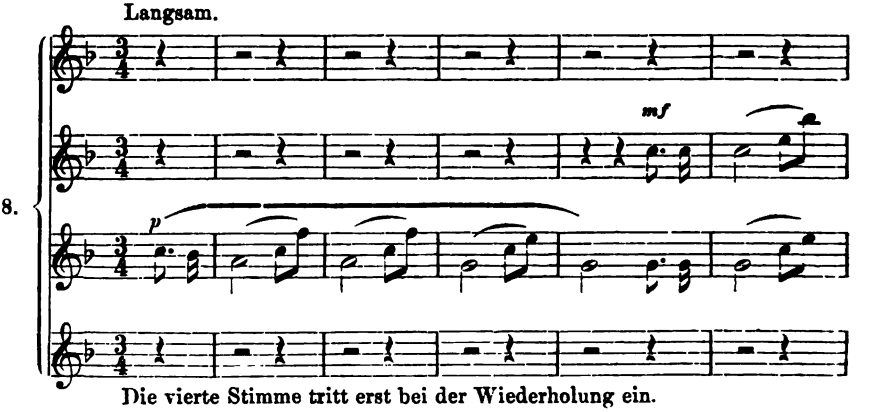

2.
1. Überschlag.
2. Überschlag.
u. s. w.
3.
§
Von § bis zum Ende.

Langsam mit Dehnung.

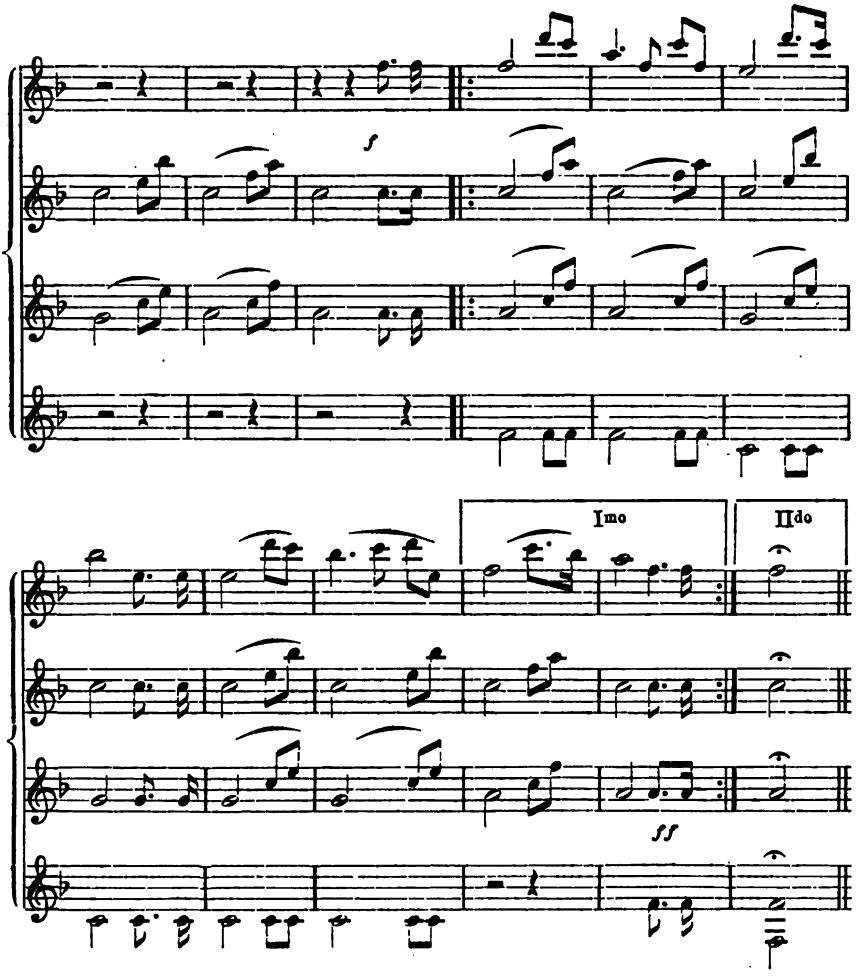



Langsam.
5.
u. s. w.
6.

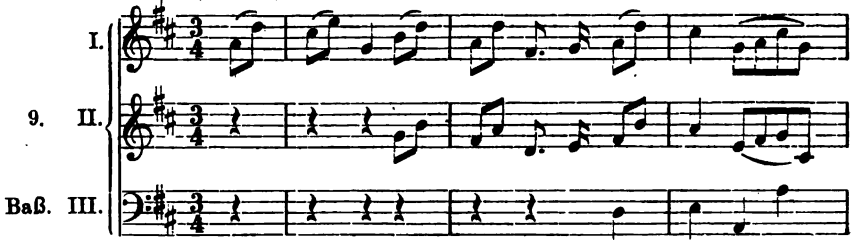


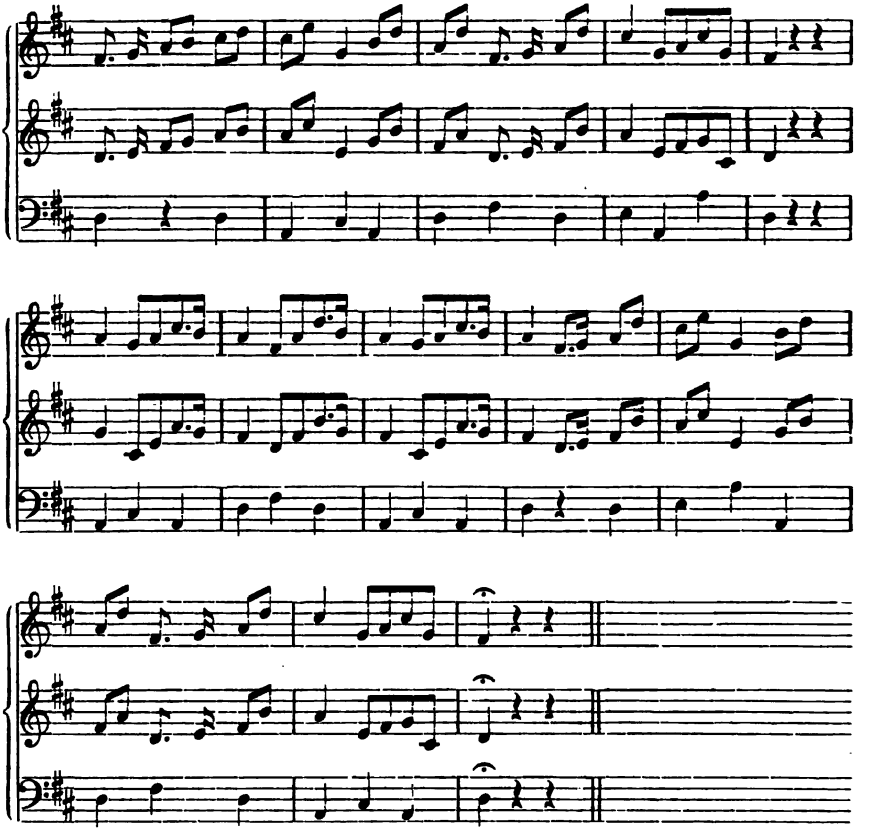


Die vierte Stimme tritt erst bei der Wiederholung ein.



»Dreispanniger Umdrahter.«





Zumeist sind es die einzelnen Töne der Grundharmonien auf Tonica und Dominant, welche die tonalen Bestandtheile der harmonisch einheitlich, gewöhnlich taktweise zusammengestellten Melodien bilden; selten ist für den dritten Takttheil — die Gesänge sind ausnahmslos im dreitheiligen Takte — ein neuer Baß intentionirt. Daß Septim und auch None auf der Dominant ruhen und daß daher folgerichtig auch bei den zweistimmigen Beispielen in den analogen Fällen die Dominant die vom Gehöre intentionirte, in den Klängen latente Harmonie ist, zeigt klar der dreistimmige »Umdrahte«, Nr. 9 der dreistimmigen Gesänge. (9*a*).[1]) In diesem Beispiele ist die 6. Stufe bald als solche von der Tonica, bald als Non von der Dominant be-

[1] Die dreistimmigen Jodler sollen fortan durch den Buchstaben *a* von den zweistimmigen unterschiedlich bezeichnet werden.

gleitet. Daß die Sept und ihre Umkehrung, die Sekund der Dominant sogar in den neu eintretenden Folgestimmen frei eintreten, wie in den Beispielen 1*a*. 2*a* die Septim, im Beispiel 8 die Sekund, weist auch auf die immanente Beziehung dieser Töne auf den Grundbaß hin. In dem Beispiele 8*a*, dem vierstimmigen Gesange, bei welchem die 4. Stimme lediglich die harmonische Ausfüllstimme ist, die nur I und V anschlägt, ferner bei dem Beispiele 9*a*, bei welchem die ausfüllende dritte Stimme trotz ihrer Gebundenheit an die gleichen Harmonien einen abwechslungsvolleren Gang einschlägt, liegen Typen solcher Begleitbässe vor. Ab und zu werden einzelne Töne gesungen, die nicht in der einfachen Harmonie der einzelnen zusammengehörigen, und zwar wie bereits erwähnt, gewöhnlich taktisch zusammengehörigen Phrasentheile liegen, wie z. B. in 7*a*, im 10. Takt das e_3 als melodische Variante der *g*dur Harmonie. Ueberhaupt sind die Varianten sehr mannigfaltig, jeder Gesang wird bei erneuertem Vortrag mit melodischen Varianten gesungen, während die Harmonien sich gleich bleiben. Der letztere Umstand weist auf die uralte Tradition hin, während der erstere Umstand auch diese Gesänge dem jeweiligen Zeitgeschmacke wohl hörig gestaltete. Einzelne Varianten sind oben angeführt und bezeichnet. Leider lassen sich diese Gesänge nicht mit älteren Sangarten vergleichen, weil sie eben in Folge des Mangels an Beachtung nicht niedergeschrieben wurden.

Wie bereits erwähnt, folgen die einzelnen melodischen Glieder wie in streng rhythmischer Symmetrie von je zwei oder drei Takten in entsprechender Wiederholung so auch in korrespondirenden Harmonien. Hier ist jene Kongruenz der Ton- und Zeitrhythmen, welche das Kriterium aller einfacher, logisch gegliederter Tonprodukte ist, wenn sie auch heute uns, den Kunstgebildeten, simpel erscheint. So geben sich auch die successiven Einsätze der Einzelstimmen in der gleichen Weise; wenn auch die Töne wechseln, so sind die latenten Harmonien zumeist Tonica und Dominant, und trotzdem bieten sie mannigfache Abwechselung innerhalb dieses engen Rahmens. Bei den zweistimmigeu Beispielen sind die Stimmeneinsätze wie folgt: 1) I (Prim) : IV (Quart) der Hauptonleiter, intentionirte Harmonien I (Tonica) : V (Dominant); bei 2) I : IV, hier aber sind die Harmonien abweichend, das *f* des ersten Einsatzes ist als kleine Terz der sechsten Stufe der Schlußtonica *f* zu bestimmen, dieser Gesang beginnt, wie man sagen könnte, in *d* moll und läßt sich von der Terz der Unterdominante (*b* in *g* moll) beantworten; 3) III : VI, auf Harmonien I : V; 4) V : V auf Harmonien I : I; 5) III : VII auf I : V; 6) I : IV auf I : V; 7) I:III auf V : V; 8) V : V auf I : V.

Die Stimmeintritte in den dreistimmigen Gesängen sind 1) I IV V. 2) I IV V. 3) I IV V. 4) III IV V. 5) V II V. 6) I II V. 7) I IV V. 8) V V I. 9) V IV I, sämmlich auf den Harmonien I V I.

Daß die Stimmen harmonisch zueinandergehören, ist aus je dem zweiten Theile der Gesänge unzweideutig zu ersehen, denn in demselben sind immer die im ersten Theile nacheinanderfolgenden Stimmen gleichzeitig verbunden. Gewöhnlich gehen die Stimmen als Bestandtheile ein und derselben Harmonie auf den entsprechenden Stufen derselben den Gang, welchen die eine Hauptmelodie einschlägt. Ohne sich in Parallelismus zu verlangweilen, schlagen die Stimmen doch zumeist ein und dieselbe Richtung ein und benehmen sich wie einander bald kosende bald neckende Geschwister, die zum Verwechseln ähnlich sind. Selten gesellt sich Einer dazu, welcher, trotzdem er zum gleichen Ziele gelangen will und auch nach bestimmten Zeitläufen immer mit den Gespanen zusammentreffen muß — dies verlangt die musikalische Paßordnung, — es vorzieht, innerhalb der ihm so gestatteten Freiheit seinen eigenen Weg zu gehen, ja manchmal sogar auf dem Wege mit den anderen kreuzt, bald rechts bald links läuft, wie in dem Beispiele 8*a* die oberste Stimme.

So zeigen sich in diesen Gesängen die Keime einer quasi-imitatorischen Setzweise neben dem stetig beobachteten Successiveinsatze der Stimmen. Die jeweilig wachsende Verstärkung des Klanges bildet den Entstehungsgrund; das Bestreben möglichster Selbständigkeit innerhalb der rudimentären Grundharmonien, über die hinaus der Volksgesang sich nicht erheben konnte, bot das ästhetische Ferment der relativen Ausbildung. Imitatorisch im eigentlich kunstwissenschaftlichen Sinne des Wortes sind diese Tonbildungen nicht: die Stimmen begnügen sich in successiver Aufeinanderfolge als möglichst frei sich bewegende Stimmen die latenten Töne der in der originären Melodie gelegenen Harmonie zu Gehör zu bringen. Indem sie aber diese Colorirung (um einen Ausdruck der mittelalterlichen Theoretiker anzuwenden) bezweckten, enthielten diese Versuche den embryonalen Ansatz zu den eigentlichen höheren successiv imitatorischen Kunstgebilden. Wie wäre sonst die Möglichkeit einer historisch-genetischen Erklärung der in den verschiedenen Arten dieser Kunstausübung, der einfachen Phrasenvertauschung, der Wiederholung einzelner Phrasen in verschiedenen Stimmen, der Umsetzung zweier Stimmen, endlich des wie vom Himmel gefallenen Canon zu erklären, wenn nicht aus dem alle Eigenthümlichkeiten dieser Sprößlinge begünstigenden heimathlichen Boden der gemeinsamen Mutter, dem Volksgesange? Man könnte erwiedern: gerade im Gegentheil, das

Volk suchte sich die ihm tauglichen Elemente heraus und schuf sich so aus den Kunstwerken Gebilde, die seiner Vulgärauffassung entsprachen.

Zweifellos ist, daß der jeweilige Stand der zuhöchst entwickelten Tonkunst einen gewissen Einfluß übte auf die Vulgärgesänge; dies wurde bereits oben erwähnt. Wie aber die immer reichere Modulation der Kunstwerke der fortschreitenden Zeiten die rudimentäre Harmonie der Volksgesänge nicht alteriren konnte, wie das Volk seine schlichteste Weise von Tonica und Dominant beibehielt und nur ab und zu Regungen höherer Art, aber im besten Falle nur solchen nach einigen anderen leitereigenen Harmonien folgte, so hätten die künstlichsten Canones die Phantasie der Almerin und des Senners nicht befruchtet, wenn nicht in ihnen originär der Trieb zu derlei Jodlern gelegen wäre — denn es giebt kein urwüchsigeres Produkt, als eben diese Jodler, bei denen wie von selbst die zweite und dritte Stimme einfällt. Wer aber nicht von selbst einfällt, der lernt es nicht — auch wenn sämmtliche Gesangsprofessoren der Welt ihn unterrichteten, der Schüler brächte es dann höchstens zu einem eingedrillten Einsingen, aber jene Reinheit der Intervalle, jene glockenreine, helle Weise, die trotz der mehr als zweihundertjährigen Temperatur unserer Kunstmusik immer gleich bleibt, erreichte er nie und nimmer, diese Reinheit bleibt immer und ewig das Vorbild selbst für den höchsten Kunstgesang.

Das russische Volk, bei welchem eine unverhältnißmäßig zurückstehende musikalische Kunstentwickelung sich zeigt, hat mehrstimmige Gesänge, welche in gewisser Beziehung unseren deutschen Volksgesängen nahekommen; es scheint reich musikalisch beanlagt, wenn man den Sammlungen mehrstimmiger russischer Volkslieder *Melgunow's*[1]) und den Editionen des *Protohiëreos Dimitrij Rasumówskij*[2]) volles Vertrauen schenken darf.

Rasumowsky hat nachgewiesen, daß unter dem »Démestwen-Gesang«, welchen nach einem dem 15. Jahrhdt. entstammenden *Stepénnaja kniga* (Geschlechter-Tafelbuche) des *Moskow'schen* Metropoliten *Kyprin* entnommenen Berichte drei fromme griechische Sänger und ihr Anhang in der ersten Hälfte des 11. Jahrhdts. unter dem hl. *Wladimir* nebst den Achttonreihen und dem *Sládkoglassowánje* (dem dreistimmigen süßen Zusammensang) nach Rußland brachten,

---

[1] Russische Lieder, unmittelbar aus dem Volksmund stammend, veröffentlicht von *J. N. Melgunow*. Erste Ausgabe. Für Klavier zweihändig. Moskau 1879. (in russischer Sprache).

[2] »Der Kirchengesang in Rußland.« 1868.

nichts anderes zu verstehen sei als Gesang nach Art oder Sitte des niederen Volkes mit dem Hinweise, daß die altslavischen Ausdrücke *deméstow* und *deméstwennik* gleiche Wurzel mit *δεμιόστι* hätten. Ohne hier die Streitfrage, ob schon die Griechen Polyphonie im eigentlichen Sinne des Wortes kannten und ausübten, auch nur zu berühren — *Gevaert's* Werk über die Geschichte und Theorie der antiken Musik kann die Antwort geben — sei nur das Eine Faktum hervorgehoben, daß bereits im 11. Jhdt. auch in Rußland mehrstimmig gesungen wurde. Wie aber das russische Volk mehrstimmig singt, zeigt *Melgunow's* Edition; in einer trefflichen Einleitung setzt *Melgunow* Tonalität und Rhythmus seiner Nationallieder auseinander. Für unsere Zwecke genügt es die Beschreibung der Mehrstimmigkeit aus dem Vorworte (an verschiedenen Stellen vertheilt) auszuziehen.

Die russischen Volkslieder bedürfen einer von der sonstigen abendländischen Musik verschiedenen Harmonisation. Diese Harmonisation konstruirt *M.* nach den von ihm genannten »Varianten« der Hauptmelodie. Abgesehen davon, daß das Volk ein und dieselbe Melodie beinahe nie in gleicher Weise wiederholt, sondern stets umändert, sei es positiv oder negativ verändert — das was wir »Varianten« nennen — so singen die russischen Sänger (*M.* sammelte die von ihm edirten Lieder bei den Bauern des Gouvernements Kaluga, Krimenskoi'scher Amtsbezirk, Dorf Tischinina) von der Hauptmelodie abweichende, harmonisch ergänzende und gewissermassen gegensätzlich geführte (also kontrapunktische) Gegenstimmen zur Hauptstimme, die *M.* auch mit derselben Benennung »варіанты« bezeichnet. *M.* giebt zuerst den Text in metrischer Gestalt (manchmal mit den verschiedenen Versionen), hierauf einen Klavierauszug des mehrstimmigen Gesanges und dann die von ihm »Varianten« bezeichneten Stimmen. Die Harmonisation oder besser das Klavierarrangement ist also die dem Instrumente angepaßte Zusammenstellung der Varianten, wie sie vom Volke zugleich (polyphon) ausgeführt werden. Über die Entstehung derselben äußert sich *M.* wörtlich: »Man kann nicht voraussetzen, daß die ältere Melodie bei gleichzeitiger Ausführung keinen Veränderungen ausgesetzt wurde. Es ist unmöglich, den Gedanken zuzulassen, daß die Stimmbegabung der Ausübenden und ihre Seelenstimmung bei der Ausführung wie bei Einem Menschen seien. Diejenigen russischen Volkslieder, welche das Alterthümliche sich erhalten haben, bestehen ebenfalls aus Melodien und werden nicht mit Akkorden im Sinne westeuropäischer Musik begleitet, doch weisen die Varianten der Lieder stets auf eine harmonische Entstehung der Melodien hin. Ist es nicht richtiger zu konkludiren, daß die wahre schöpferische Kraft die Gesetze von der Proportionalität der Verhältnisse d. h. die Gesetze der Ästhetik nicht verneint und daß es in den Schöpfungen des Volkes unbewußt Offenbarungen des im Geheimen waltenden Gesetzes giebt? Beobachtungen an der russischen Volksweise ließen mich zu der Folgerung gelangen, daß sie auf harmonischem Grunde entstanden.« *M.* ergründet demgemäß deren Tonalität und findet eine auffallende Analogie mit jenen Gesetzen der Akustik, wie sie von *Fortlage*, *Kraushaar*, *Casimir Richter*, *Hauptmann* und *Oettingen* (besonders Letzterem) aufgestellt wurden.

Aus den Varianten ersieht man, daß ihr Styl polyphonisch ist, d. h. daß alle Stimmen selbständig auftreten, alle gleichen Antheil am Ganzen nehmen und jede Melodie, einzeln genommen, an und für sich schön ist. Einige Töne der

Melodien werden in den Varianten von anderen Stimmen wiederholt. Die Unisonwiederholungen lassen aus dem Chor die Hauptmelodie hervortreten, deren Töne auf diese Weise dem Zuhörer intensiver entgegentreten als die anderen begleitenden Stimmen.

Obgleich die hinzugefügten Varianten lange nicht so ausführlich niedergeschrieben sind, wie sie das Volk umgestaltet, so sind doch zwei bis drei Stimmen im Stande, nicht nur die Tonart, zu der das Lied gehört, sondern auch dessen Harmonie so weit zu definiren, daß durch Vergleich mehrerer Lieder und Anwendung der akustischen Gesetze der harmonische Charakter festgestellt werden kann. Ein Prüfstein der Richtigkeit dieser Harmonie ist, wenn man die Sänger mit dieser Harmonie begleitet — immer ist die Harmonie richtig, wie sehr auch die Melodie variirt. Da alle diese Melodien vokalen Ursprunges sind, so hängt natürlich das Register eines jeden unter ihnen von dem Umfang der Stimme ab.

Wie die Fuge stets mit Einer Stimme anfängt, ohne Begleitung der anderen, so beginnt auch das russische Volkslied mit dem Vorgesang. Man stimmt entweder einmal für die Dauer des ganzen Liedes an, oder es wechseln auch Vorgesang und Chor beständig. Der russische Vorgesang besteht 1) aus der ganzen Melodie des Liedes, wie z. B. in den Reigen, 2) aus deren Theilen, 3) aus einer von derjenigen des Chors verschiedenen Melodie. Im ersten Fall bestimmt er den Rhythmus des Liedes, sowie dessen Tonart und hat auch auf die harmonischen Wendungen Einfluß. Der Chor setzt das Lied fort, je nachdem, welche Gestalt der Vorsänger der Melodie gegeben. (Sogar einen Fall, wo das Lied beliebig in Dur oder Moll angestimmt wird, führt *M.* an). Im zweiten Fall ist der Vorgesang eines Theiles der Lieder immer rhythmisch geschlossen, d. h. der Vorsänger singt einen Satz oder eine Periode, und auch im dritten Falle ordnen sich die Vorgesänge dem Rhythmus unter, hier werden manchmal einzelne Theile in der Mitte des Chorgesanges nach dem Muster des Vorgesanges gebildet. Immer aber verändern die im Chor Singenden die Melodie des Vorsängers in irgend einer Art, so daß man selten eine genaue Wiederholung hören kann.

Die Gabe des Volkes, eine begleitende Melodie zu improvisiren, ist in der That staunenerregend. Diese Art Kontrapunkt nennt das Volk Unterstimme. Die Eigenschaften dieses Kontrapunktes unterscheiden sich nun freilich von denen des gewöhnlichen, von der musikalischen Theorie bearbeiteten. Vielleicht gerathen manche Kenner in Schrecken bei den verbotenen parallelen Quinten, die aber nicht fürchterlicher sind als die von den Musikern zugelassenen parallelen Quarten. Als Unregelmäßigkeit der Stimmführung könnte noch die Appogiatur zu den von den anderen Stimmen schon gesungenen Noten bezeichnet werden. Sexten- und Septimengänge kommen nicht vor; trifft man sie einzelweise, so gehen sie abwärts: die Sext auf Eine diatonische Stufe, und die Sept auf zwei; folglich können sie als eine Art Appogiatur angesehen werden. Alles dies klingt von Stimmen ausgeführt ganz anders als am Klavier; dort ermöglicht die Diversität der Timbres die Unterscheidbarkeit der melodischen Gänge. Die Schönheit basirt auf der Selbständigkeit der einzelnen Melodien und der Gemeinschaft der Harmonie, der exakten Ausführung des Rhythmus und der strengen Durchführung des Charakters des Liedes. Die Melodien werden nach Wunsch versetzt, ohne der Schönheit des Liedes Eintrag zu thun, so daß die obere Stimme zur unteren wird und umgekehrt. Eben solche Versetzungen stellt das Volk mit den Mittelstimmen an im Verhältniß zu den anderen. Sehr oft bildet die Melodie des zweiten Satzes (oder Kolons) eine Formveränderung der Melodie des ersten Kolons, was dem Singenden die Möglichkeit giebt Nachahmungen und Versetzungen der Melodien

in verschiedenen Stimmen zu veranstalten.[1]) Es kommen auch Lieder vor, die vom Anfang bis Ende eine nicht umfangreiche, beständig, wenn auch nicht in der gleichen Stimme wiederkehrende Melodie behalten, und dies wirkt trotzdem nicht monoton, weil die Motive in Verbindung mit den anderen Stimmen kaum zu erkennen sind.

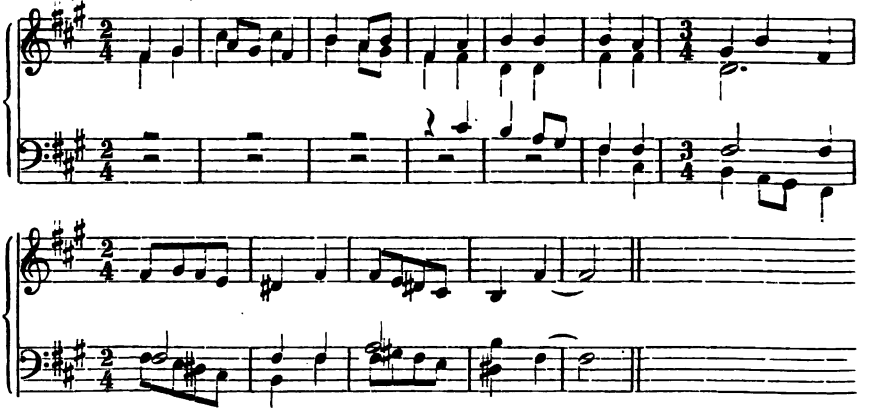
An einigen Stellen der Lieder sind Unisoni; nachdem die Stimmen in verschiedenen Intervallen auseinandergegangen, begegnen sie sich auf einer Note und gewähren so einen vollkommen befriedigenden Eindruck. Die Ersetzung eines solchen Einklangs durch einen Dur- oder Molldreiklang wäre unvergleichlich weniger schön. Die Molllieder schließen zumeist im Einklang. Diese Unisoni,

---

[1] Als Illustration zu dieser Art Nachahmungen mögen folgende Beispiele dienen:

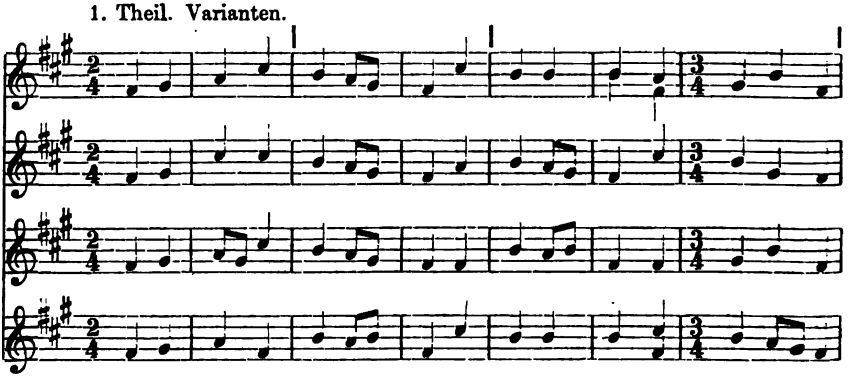
aus Nr. 19.

(Takt 13.) (2. Periode.)



aus Nr. 19.

1. Theil. Varianten.



die zuweilen aus 2 höchstens 3 aufeinanderfolgenden Tönen bestehen (gerade so wie die Quinten), erscheinen in bestimmten Momenten u. z. am Anfang oder Ende 1) des ganzen Liedes, 2) der Perioden, 3) der einzelnen Sätze. (Die Sätze theilt *M.* mit dem Zeichen |, die Perioden mit || ab). So dient das Unisono zur Entstehung und Beschließung der rhythmischen Theile der Melodien.

Alle Neben-Melodien sind dem Rhythmus der Hauptmelodie und dem Text streng untergeordnet. Mit dem Schluß der Hauptmelodie trifft derjenige der andern auch ein. Die Sätze der Perioden im Text endigen zu derselben Zeit wie die Melodie. Mit dem Schluß der rhythmischen Periode trifft auch der harmonische Schluß ein d. h. die Cadenz oder halbe Cadenz und bildet so den Schluß des Gedankens seitens des Textes, der Melodie und Harmonie.

Es erübrigt nur noch dem Gesagten einige abschließende Worte hinzuzufügen. Es sind in diesem mehrstimmigen Volksgesange, so fremd und halbbarbarisch er unserem Ohre klingen möge, die Keime der vielstimmigen Kunstsetzweise enthalten; wenn dies bei einem Volke der Fall ist, welches eine durchaus nicht völlig selbständige

aus Nr. 24. Takt 9.

Wem kann ich mein Lei-den an - ver - trau - en ohn' Sorg?

O wem kann ich mein Leiden an-ver-trauen ohn' Sorg? u. s. w.

Die Übersetzung zu Nr. 24 lautet frei: »Wem soll ich mein Leid sagen? Wen herbeirufen zum Klagen? Wem mein Lied anvertrauen? O ich möchte weinen Tag und Nacht.« Wer erinnert sich nicht an das alte deutsche Lied: »Ach Gott, wem soll ich's klagen, das heimlich Leiden mein« etc.

Kunstentwickelung durchgemacht hat, dessen Kunstprodukte nicht auf der Höhe der abendländischen klassischen Musik stehen, so darf man wohl um so mehr annehmen, daß die originäre Anlage unseres Volkes und der ihm zunächst verwandten Völker von noch größerer Bedeutung war, mindestens aber daß selbst die primären Erzeugnisse unserer Volksmuse, wie immer sie geartet waren, gegenüber den Werken der Tonkünstler eine bedeutendere Stellung hatten. Nach all den im Verlaufe dieser und der vorangehenden Studie vorgebrachten Argumenten darf daher die Hypothese von der Entstehung der mehrstimmigen Musik aus dem originären Volkstriebe als genügend gestützt angesehen werden, und es fehlte zur Unumstößlichkeit dieser Theorie nur noch die Auffindung eines Monuments oder Bruchstückes. Nichtsdestoweniger hat die Zusammenstellung des Sumercanons mit einzelnen Resten der Nachahmung und Wiederholung im zwei- und mehrstimmigen Satze und mit den noch heute traditionell üblichen Volksgesängen mit successivem Stimmeinsatz der Theorie jene Festigkeit und Stütze gegeben, die für wissenschaftliche Beweisführungen als genügend betrachtet werden kann. Noch könnte im Einzelnen die Zusammenstellung der verschiedenen Gesänge ausgeführt werden, es könnten noch eingreifendere Vergleichungspunkte gewonnen werden, indessen glaube ich der Sache, die ja von mancher Seite bereits instinktiv geahnt wurde, nicht mehr nutzen zu können. Es gewährt ja jedem Leser einen eigenen Reiz, das Fehlende selbständig zu ergänzen, wenn nur die Hauptpunkte gehörig erwogen und ergründet sind. Möge diese erwünschte Verfolgung die Mängel der Arbeit heben und die Wärme des Interesses die Spruchreife völlig zeitigen.

Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter.

Von

J. P. N. Land.

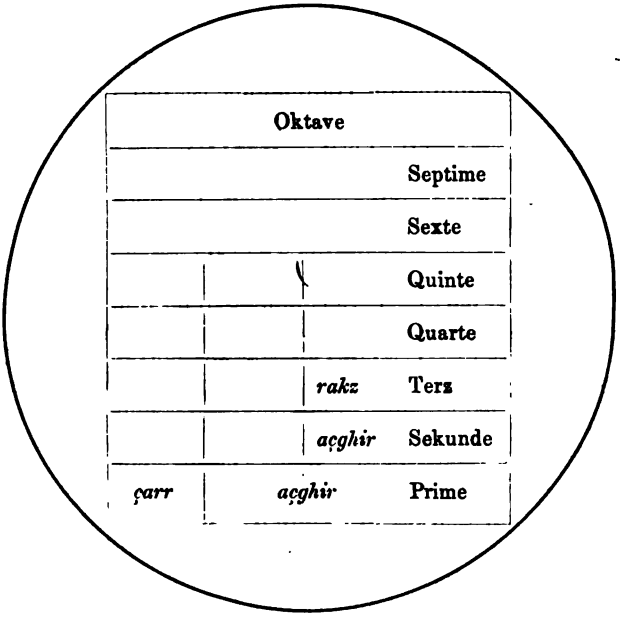
Es ist seit den Mittheilungen Villoteau's, Kosegarten's, von Hammer's und Kiesewetter's, Caussin de Perceval's und Anderer allgemein bekannt, dass der Islam, obgleich von Haus aus der Musik abhold und ihre Jünger am liebsten mit Gauklern und sonstigem leichtsinnigen Volk zusammenwerfend (sodass z. B. deren Zeugniß vor Gericht nur ausnahmsweise angenommen wurde), dennoch nicht immer im Stande war, Künstler- und Forschertalente von ernstlicher Pflege der Tonkunst abzuhalten. Die Araber liebten selber von Alters her den Gesang; die bekehrten Kulturvölker brachten ihre eigenen Errungenschaften mit, und an den Höfen, und überall wo Lebenslust und feinere Bildung sich gegen die Satzungen des Glaubens behaupteten, durfte es auch an kunstvollem Lied und Saitenspiel nicht fehlen. Dazu kam das profanwissenschaftliche Interesse, welches im Studium der griechischen Theorien, und bald in deren Anwendung auf die einheimische Kunstübung willkommene Nahrung fand. Freilich sind die Begriffe, die sich in Europa über diesen Zweig der Musikgeschichte gebildet haben, noch immer höchst unvollständig, meistens ungenau und verwirrt, und muss man namentlich die Gesammturtheile, zu denen sich sogar einige unserer unterrichtetsten Schriftsteller verpflichtet meinten, für mindestens verfrüht erklären. Die Seltenheit der Quellen sowie die große Schwierigkeit der Untersuchung mahnt uns, fürs Erste nur die Feststellung einzelner Punkte zu erwarten.

Da die arabischen und persischen Musiker der Blüthezeit uns keine geschriebene Kompositionen hinterlassen haben, müssen wir uns außer an Biographien und Anekdoten, an die Werke der Theoretiker halten. Diese aber rechneten auf Leser denen die Praxis

geläufig war, und lassen deshalb manche Ausdrücke und Verhältnisse unerklärt, deren Sinn wir durch Wortableitung und Analogieschlüsse errathen müssen. Sonst sind ihre Abhandlungen aller Ehren werth; und weit davon entfernt, sich in müßige Spekulationen zu vertiefen, bemühen sie sich wenigstens im Mittelalter ganz ernstlich um das richtige Verständniss und die konsequente Ausbildung der wirklich geübten Kunst. Die Messung der Bünde auf der Laute und ähnlichen Instrumenten bot ihnen Veranlassung zu exakten Erörterungen über die in ihrer Umgebung gebräuchlichen Tonleitern, worüber ich in meinen *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe* die bisher zugänglichen Angaben zusammenstellte, und mehrfache Irrthümer zu berichtigen Gelegenheit fand. Seitdem konnte ich im Sommer 1884 in Oxford, durch die gütige Vermittlung Hrn. Dr. Neubauer's, die dortigen handschriftlichen Schätze benutzen, und habe die früher gewonnenen Resultate durchaus bestätigt gefunden. Zugleich aber ergaben sich mehrere neue Thatsachen; über einige von diesen will ich im Folgenden berichten. Denn wo die Bearbeiter der Musiklehre Beispiele zu citiren hatten, konnten sie nicht umhin, diese so zu bezeichnen, dass wir daraus einige interessante Proben der von ihnen gehörten Musik entnehmen können.

Zur Zeit al-Fārābi's († 950 in Damascus) und der bald nachher wirkenden Gesellschaft der sogen. Lautern Brüder war noch das Tetrachord die Grundlage der Betrachtung, und wurde dasselbe nach verschiedenen Gesichtspunkten in Halbtöne eingetheilt, mit streng geschiedener Anwendung entweder der kleinen oder der großen Terz in der Melodiebildung. Zwischen beide hatte schon in unserm achten Jahrhundert der berühmte Lautenist Zalzal eine mittlere Terz eingeschoben, welche sich Jahrhunderte lang im Gebrauch erhielt. Die Gesangweisen scheinen den Umfang einer Quarte anfänglich kaum überstiegen zu haben, und die Laute war durchaus in Quarten gestimmt; allein wenigstens die Instrumentalmusik verfügte im Ganzen über nahezu zwei Oktaven, und al-Farabi ordnete deren Tonreihe mit Hülfe des ditonischen griechischen Systems, dessen funfzehn überkommene Stufen innerhalb der Doppeloktave er mit den Buchstaben Alif bis Sin in der Ordnung des hebräisch-syrischen Alphabets bezeichnet. Unabhängig von diesen Tonreihen bestand aber die persische Tonleiter, welche ganz unserer Durskala entsprach, und mit der Tonica anfing. Die Stufen hießen einfach *jek-kah*, *du-kah*, *sih-kah*, *tschār-kah*, *pendsch-kah*, *schesch-kah*, *heft-kah*, d. h. erste bis siebente Stelle, oder Prime bis Septime. Für die Oktave war kein persischer Name im Gebrauch, und sie hieß, wo man sie zuweilen bezeichnen musste, arabisch *al-bu'd bi'lkull*, d. h. eben Diapason oder

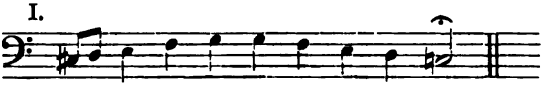
Oktave. Nach diesem System versuchte Schamsu'ddin aç-Çaidawi (Handschrift Marsh 82) eine melodische Formel folgenderweise zu symbolisiren:



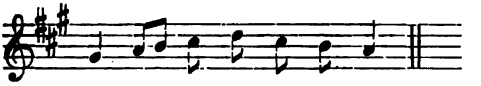
Der umgeschriebene Kreis deutet auf fortwährende Wiederholung der Periode (*daur*, d. h. eigentlich Kreis). Die Melodie fängt einen Halbton über dem Grundton an, steigt bis zur Quinte, und fällt von da wieder bis zum Grundton herab. Dazu kommen vier arabische Angaben, deren Sinn nicht ganz deutlich wird. *Açghir* heißt »verkleinere«, und soll wohl kürzere Notendauer anzeigen. *Çarr* ist der Etymologie nach »Schreien«, also *forte*, und *rikz* (denn Vokalstriche fehlen im Original) würde »leise«, also *piano* bedeuten. Nun aber erwartet man in einer Notenschrift eher Angabe der Zeitdauer als der Tonstärke, und kann das Wort ebenso leicht *rakz* gelesen werden, was ein Festpflanzen oder irgendwo Festsitzen zu bezeichnen pflegt. Es bleibt also die Frage, ob hier nicht vielmehr, im Gegensatze zur gebotenen Kürzung der ersten Noten, eine feste, beständige, das wäre eine unveränderte, normale Geltung für die folgenden vorgeschrieben werden sollte, wonach das *çarr* oder »Schreien« auf die

gedehnte und hervorgehobene Schlussnote zu beziehen wäre. Die Bedeutung des Ganzen muss jedenfalls etwa diese sein:

I.



wobei nur die Wiederholung des *G* fraglich bleibt; denn die Absicht des kleinen dazu gezeichneten Halbmonds ist dunkel. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit einer der von Hrn. Prof. Socin aus dem Haurān mitgebrachten Melodien (*Recherches*, p. 141):



so wie mit unserm nächsten Beispiele. Ich muss hier bemerken, was in den Separatabzügen der *Recherches* leider in Wegfall gekommen ist, dass der älteste arabische Gesang zu jeder Verszeile dieselbe Melodie wiederholte, was erst von Moslim ibn Muhriz in unserm siebenten Jahrhundert bei kunstvolleren Weisen geändert worden ist (vgl. unten No. V).

Seit dem dreizehnten Jahrhundert wurde von Çafiu'ddin al-Urmawi und seiner Schule die Tonlehre umgestaltet. Die persische Oktave ließ man (nach dem Vorbilde der verbundenen Tetrachorde des Lautenspiels) mit der früheren Unterquarte anfangen, und nannte diese fortan *jek-kah* oder Prime, während die alte 2., 3. und 4. Stufe wunderlicherweise ihre Namen behielten, obgleich sie jetzt zur Quinte, Sexte und Septime geworden. Außerdem schaltete man in regelmäßiger Folge von zwei Limma und einem Komma (als Fortsetzung eines al-Farabi'schen Verfahrens) kleine Intervalle ein, sodass man das folgende Tonsystem erhielt, welches ich in Zwölfteloktaven oder gleichen Halbtönen und deren Decimalbrüchen ausdrücken und mit einigen unserer bekanntesten Intervalle vergleichen will:

I	0.000	*jek-kah*	= z. B. *C* als ganze Saite
II	0.902		= *Des*, limma, 243 : 256
III	1.804		= vgl. 1.824, *D* von Salinas und A., 9 : 10
IV	2.039	*'uschirān*	= diton. *D*, 8 : 9
V	2.941		= diton. *Es*, 27 : 32
VI	3.843	*'irāq*	vgl. 3.863, natürl. *E*, 4 : 5
VII	4.078		= diton. *E*, 64 : 81
VIII	4.980	*rāst*	= *F*, 3 : 4
IX	5.882		vgl. 5.902, natürl. *Fis*, 32 : 45

X	6.784		fast $^1/_8$ Ton unter *G*
XI	7.020	*du-kah*	= *G*, 2:3
XII	7.922		= diton. *As*, 81:128
XIII	8.824	*sih-kah*	= vgl. 8.844 natürl. *A*, 3:5
XIV	9.059		= diton. *A*, 16:27
XV	9.961	*tschār-kah*	= diton. *B*, 9:16
XVI	10.863		vgl. 10.883, natürl. *H*, 8:15
XVII	11.765		fast $^1/_8$ Ton unter *C*
XVIII	12.000	*nawā*	= *C*, $^1/_2$.

Also von den 17 Stufen nach Abzug des Grundtones oder der Oktave 10 unserem ditonischen System entsprechend, fünf je $^1/_{50}$ Halbton tiefer als das natürliche, resp. Salinas'sche Intervall, und nur Nr. X und XVII ganz eigenthümlich. Ebensowenig aber wie wir unsere Melodien aus beliebigen Intervallen des enharmonischen Systems bilden, machten die muslimischen Musiker von den sämmtlichen Stufen ihrer Oktave zu gleicher Zeit Gebrauch. Sondern sie hatten zunächst ihre zwölf Tonarten oder *maqāmāt*, welche zwar nicht principiell, sondern ohne Regel durch die Praxis zusammengestellt waren, und später noch andere, welche *awāzāt* und *schu'ab* hießen. Von den *maqāmāt* führe ich beispielsweise *rāst* und *'uschāq* an, welche beide nach der obigen Tabelle *CDEFGABC* lauten würden, nur daß *rāst*, die ältere Normaltonart, das *E* und *A* fast natürlich (nämlich Nr. VI und XIII), *'uschāq* dagegen, welches bei unserm Autor und seiner Schule als normale Tonart auftritt, jene Töne ditonisch bestimmt (also Nr. VII und XIV) enthält. Die besonders feine Ausbildung des Gehörs, auf welche eine solche Unterscheidung schließen lässt, ist bei dem Fehlen aller Harmonie und Polyphonie, und der ungestörten Aufmerksamkeit auf die Reinheit der Melodie, weniger auffallend. Eine andere *maqāma*, *içfahan* genannt, unterschied sich von *rast* nur durch Hinzufügung der Tonstufe Nr. XVII.

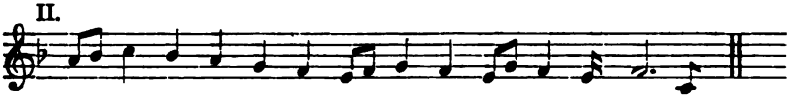
Nun haben wir von Çafiu'ddin in Hdschr. Marsh 161 eine Schrift in zwei zusammengebundenen Exemplaren, deren letztes Kapitel Beispiele einer weit einfacheren Tonschrift als die soeben betrachtete enthält. Die Araber verfügen über zweierlei Zahlzeichen; die einen sind Buchstaben des Alphabetes, welche ganz wie die entsprechenden hebräischen und syrischen verwendet werden; die andern indische Zeichen, das Vorbild unserer arabischen Ziffern. Der Verfasser bedient sich der einen Art für die Stufen seines Tonsystemes von zwei Oktaven (also wie I—XXXV), der andern für die Dauer der Noten nach einem angenommenen Einheitsmaß. So stellt er diese Doppelreihe auf für eine Melodie im ältern Styl (*tarīqa fi'lqadīm*),

welche (nach dem Rhythmus) bekannt war unter dem Namen *mudschannabo'r-ramal* (dem *ramal* benachbart):

XIII. XV. XVIII. XV. XIII. X. VIII. VI. VIII. X. VIII. VI. X. VIII. VI. VIII. I.
2. 2. 4. 4. 4. 4. 4. 2. 2. 4. 4. 2. 2. 4. 1. 12. 2.

Nehmen wir *C* als tiefsten Ton und eine Sechzehntelnote als Zeiteinheit, so erhalten wir nach beiden Abschriften das Folgende:

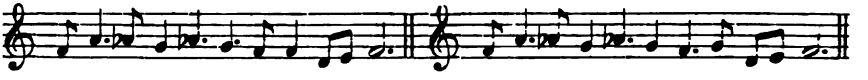
II.



Das *G* ist freilich etwa $^1/_8$ Ton tiefer als das unsrige, und die angewandten Tonstufen gehören entweder zur Tonleiter (*maqāma*) *'irāq* oder zu *zenkuleh*.

Ein anderes Beispiel ist diese Ramal-Melodie in der *awāza* Namens *kowescht*:

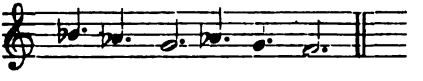
III. Abschrift A. Abschrift B.



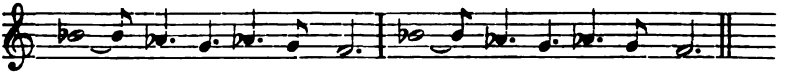
In beiden Abschriften kommen 48 Zeiteinheiten heraus.

Eine Ramal-Melodie in der *awāza* Namens *nuruz* lautet:

IV.

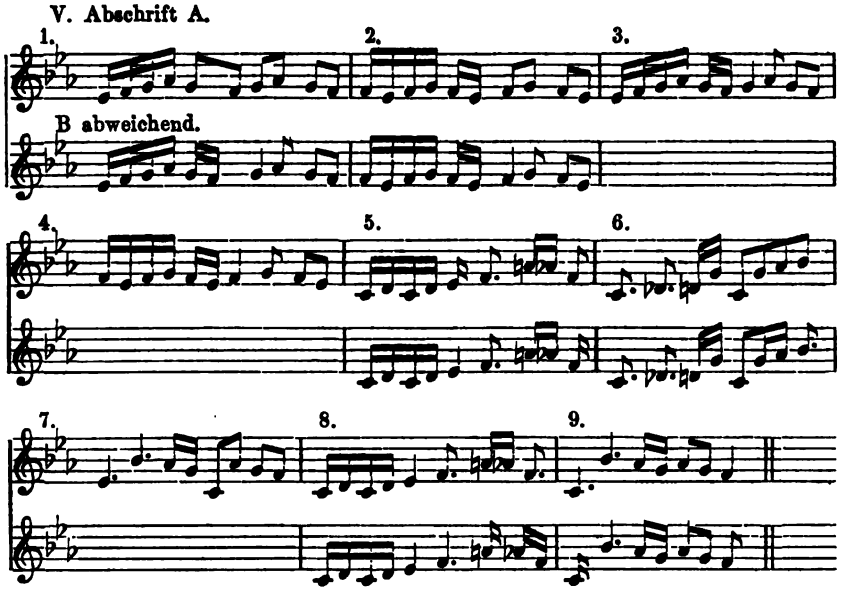


und davon wird noch die folgende rhythmische Variante geboten:

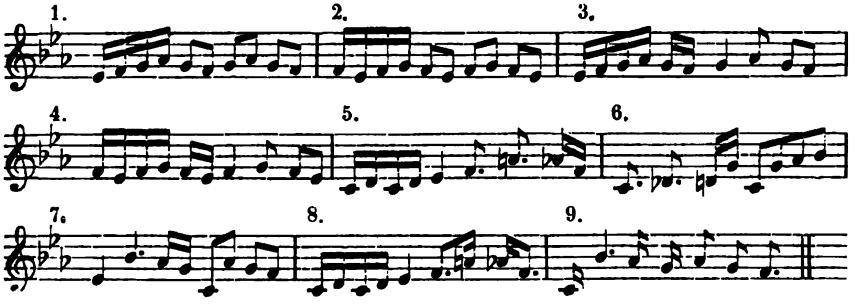


was fast wie ein *tempo rubato* aussieht.

Zuletzt haben wir bei Çafiu'ddin noch eine »Melodie im alten Styl« nach (dem Rhythmus) *tsaqīl I; mutlaq*. *Mutlaq* heißt irgend eine freie oder unverkürzte Saite auf der Laute, sowie der daraus erhaltene Klang. Aus dem neunten Kapitel der angeführten Schrift möchte ich schließen, daß hier die zweittiefste Saite *mithlath* gemeint, und die entsprechende Tonhöhe für die Anfangs-, Schluß- oder Grundnote (I) genommen wurde. Merkwürdig ist besonders die Eintheilung in neun *adwār* oder Perioden. Die beiden Abschriften sind in der Zeiteintheilung nicht ganz übereinstimmend:



Nach den Erklärungen des Verfassers über den Rhythmus müssen wir annehmen, daß die Perioden einer Mélodie, ebenso wie unsere Takte, gleiche Dauer haben; und überall, wo die Zeugen A und B übereinstimmen, währt die Periode 16 Zeitmomente. Ferner ist es wahrscheinlich, daß wo zwei Perioden aus derselben Notenreihe bestehen, wenigstens die Zeitvertheilung verschieden sein soll. Demnach möchte bei Vergleichung beider Exemplare und der Abschnitte unter einander, sich ungefähr diese Lesung herausstellen:

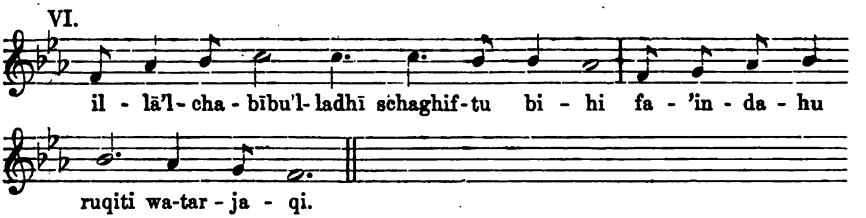


Die Tonstufen sind I (II) III V VIII X XII XIII XV, also die Maqame *zirafkend* mit Hinzufügung von *Des* in der sechsten Periode, welches aber sogleich in *D* aufgelöst wird. Hierzu vergleiche man

die Stelle bei al-Farabi, zu welcher ich *Recherches* p. 83 eine Randbemerkung gab; denn jenes Nebenintervall ist von Alters gerade der dort erwähnte »Nachbar des Zeigefingers«, welcher nur als Hülfsnote zur Ausschmückung des Themas in Betracht kam.

Von dem persischen 'Abdu'lqādir ibn Ghaini (oder Ghaibi) aus Maragha haben wir in Hschr. Ouseley 264 die in 1418 n. Chr. gemachte sorgfältige Abschrift einer Abhandlung, welche damals erst vor Kurzem verfasst sein konnte. Im neunten Kapitel stehen zwei Melodien nach dem eben beschriebenen Verfahren aufgezeichnet, und zwar die eine mit einem arabischen Doppelvers als Text, und die andere mit Bezeichnung des Rhythmus in Formeln, deren Anfang schon bei al-Farabi vorkommt. Aus beiden ergeben sich nicht unwichtige Aufschlüsse über das Wesen der muslimischen Musik. Als Zeiteinheit nehme ich diesmal die Achtelnote.

VI.

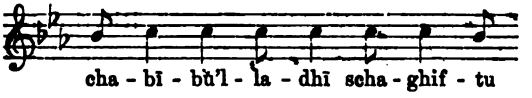


Das Metrum des Textes ist *al-munsarih*:

	ĭl -	lā'l -	cha -	bī-	' bu'l-la -	dhi-scha-	' ghif-tŭ	bĭ -	hi
d. h. etwa:	als nur	das Lieb,			welches mir	so	herzensverwandt,		
	fa -	'in -	da -	hu	' ru - qi -	ti wa	' tar -	ja -	qi.
	daß ich	bei ihm			Zauber und	Ent -	zaubrung	fand.	

Nach der Lehre vom *īqā'* oder Rhythmus, wie sie früher von Çafiu'ddin vorgetragen war, ist die Regel, daß auf jeden Konsonanten oder langen Vokal eine Zeiteinheit entfällt; wir finden sie hier außer den gedehnten Schlussnoten noch im Ganzen bestätigt. Dabei ist aber der Vortrag ziemlich abweichend vom poetischen Metrum, wozu man die Mittheilung (*Recherches* p. 137—8) von Hrn. Dr. Carlo von Landberg über Ähnliches bei den Beduinen vergleiche. Die beiden Hälften der Melodie enthalten resp. 25 und 26 Zeitmomente, und sollten doch gleich lang sein; ob hier die zweite am Schlusse einen Moment zu groß angegeben, oder ob in der ersten auf die Silbe *bu'l* (*wel-*) noch ein vom Abschreiber übersehenes *C* von einem Achtel fallen sollte, ist nicht wohl zu entscheiden. Merkwürdig ist die Verzeichnung einer einzigen Gesangsnote zu zwei oder drei Silben; man bemerkt aber, daß diese Silben jedesmal zu Einem Textworte

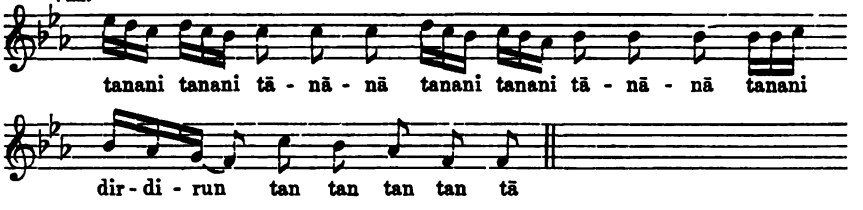
gehören, und sich also wahrscheinlich in den Gesammtbetrag der Note zu theilen haben, z. B.



Die Tonleiter sieht aus wie die fünfstufige *schu'ba* oder Zweigtonart *çabā*, oder wie das obere Ende von einer der beiden *maqāmāt rāhawi* und *husaini*.

Das andere Beispiel Abdu'lqādir's ist in höherer Lage notirt, und scheint zu der in die Quarte erhöhten Schu'ba *muhair* zu gehören. Dergleichen Transpositionen kennt schon Çafiu'ddin bei seinen Maqamat, und verschmähten die Späteren gewiss nicht bei ihren jüngeren und Zweigtonarten.

VII.

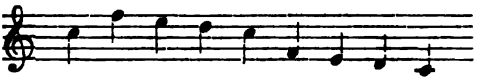


Die Silben *dir dirun* (so im Original vocalisirt) sind mir unverständlich; *tanani* u. s. w. sind Formeln des *īqā'*, welche ich aber in dieser Fassung sonst nirgends nachweisen kann.

Noch wären hier die zwei niedlichen Bändchen Ouseley 127 und 128 zu erwähnen, eine Sammlung notirter Kompositionen berühmter Meister, welche aus der Umgebung des indischen Kaisers Akbar (XVI. Jahrh.) stammen soll. Über die Natur dieser sehr fein geschriebenen persischen Melodieangaben kann kein Zweifel obwalten. Eine derselben fängt z. B. also an: »*Wustā* (»Mittelfinger«, aber die Lesung ist nicht sicher) in Tschārkah; von Abd'ul-Mumin.« Es folgt ein arabischer Doppelvers als Text; dann *tanani* u. s. w., ferner die Buchstaben *llllā llll* mit Verdoppelungszeichen auf dem zweiten der letzteren Gruppe (also wohl zu lesen: *lalalalalā lallalalala*), dann wieder *tanā* u. s. w. und weitere Erörterungen, in denen nur hin und wieder ein bekannter Kunstausdruck auftaucht. Nur die genaueste Untersuchung wäre vielleicht im Stande, diese Räthsel zu lösen.

Der Vollständigkeit wegen erinnere ich noch an die Melodierecepte des noch um 1840 lebenden Damasceners Michael Meschaqa (*Journal of the American Oriental Society vol. I. pt. 3*), z. B. *mawā*, *māhur*, *neheft*, *tek-huçād*, *nawā;* hinauf (wir sagen: hinunter) nach

rāst, dann *kowescht*, (untere) Oktave von *tek-huçād*, endlich *jek-kah*.« Das wäre etwa:



Rhythmus wird nicht angegeben.

Übrigens ist nach allseitigen Berichten das Verständniß der alten Musiklehre den heutigen Orientalen längst verloren gegangen. Wenn nicht etwa in Indien noch etwas davon übrig geblieben, sind wir hier ganz auf die zerstreuten Handschriften und unsere eigenen Kräfte angewiesen.

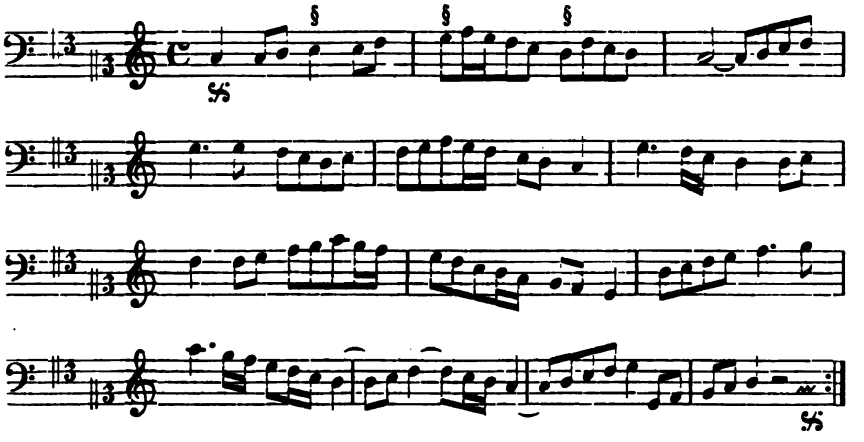
Versuch zur Lösung eines J. S. Bach'schen Räthselkanons.

Von

Paul Graf Waldersee.

Philipp Spitta veröffentlichte in seiner Bachbiographie (I. 386) ein von Bach mit vierstimmigem Kanon und Widmung beschriebenes Stammbuchblatt, also lautend:

»Canon à 4. Voc: perpetŭŭs.



Dieses Wenige wolte dem Herrn | Besitzer zu geneigtem An- | gedencken hier einzeichnen |

Weimar. d. *Aŭg.* 1713.

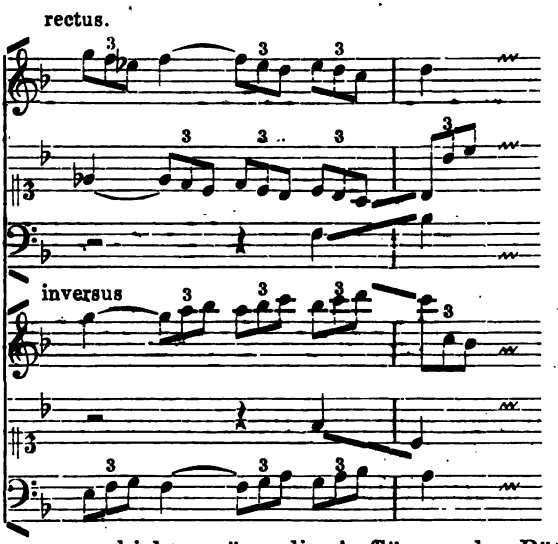
Joh: Sebast. Bach.
Fürst. Sächs. Hofforg. u.
Camer Musicus.«

Wir haben einen Räthselkanon vor uns.

Folgen wir den Andeutungen Bach's in der von ihm vorgeschriebenen Reihenfolge der Schlüssel und der Stimmeneinsätze, so erhalten wir den Satz, welcher aus den vier oberen Systemen der nachstehenden Auflösung besteht. Nur die Angabe der Tonart fehlt. Diese zu bestimmen gab Takt 7 den Fingerzeig. Ohne Vorzeichnung würde im dritten Viertel zwischen Sopran (*e*) und Bass (*a*) eine Fortschreitung verdeckter Quinten zu Tage treten, die gemildert wird, verwandelt man das *e* des Sopran in *es*. Hierdurch erhält man die Vorzeichnung von zwei *Be*: die transponirte dorische Tonart. Doch — mit Bestimmung der Tonart allein ist das Räthsel nicht gelöst, es galt, weitere Forschungen anzustellen. Diese führten zu dem Resultate, daß der gefundene Satz im vierfachen Kontrapunkte steht und die Gegenbewegung zulässt. Die Inversion finden wir in den vier untern Systemen der Auflösung.

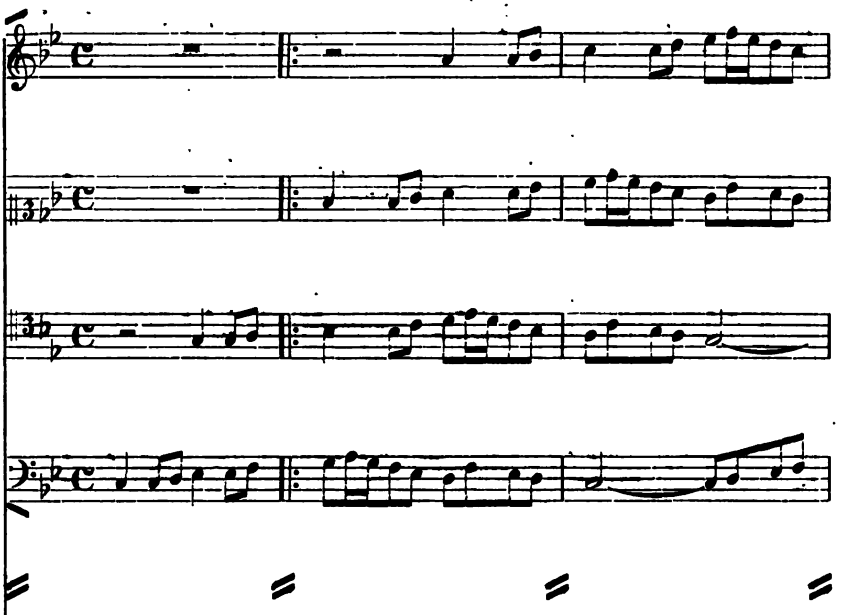
Man lasse sich in Takt 5, 6, 9 und 10 durch die verdeckten Oktaven und Primen nicht beirren. Als Beweis, daß Bach dergleichen Fortschreitungen unter Umständen sanktionirte, weisen wir auf die Takte 28, 29 des Contrapunctus 13 der Kunst der Fuge (Bach's Werke XXV[1]) hin; wir finden hier verdeckte Primen und Oktaven, die gewiss mit voller Absichtlichkeit geschrieben worden sind.

Die betreffenden Takte heißen:

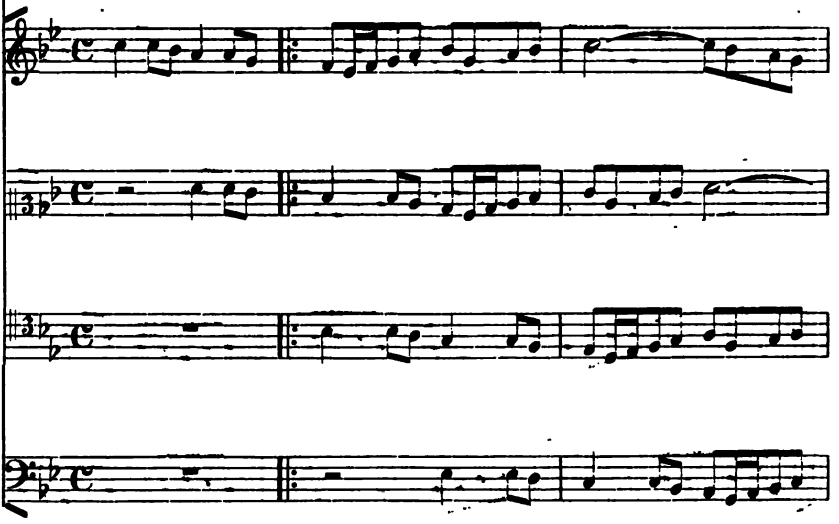


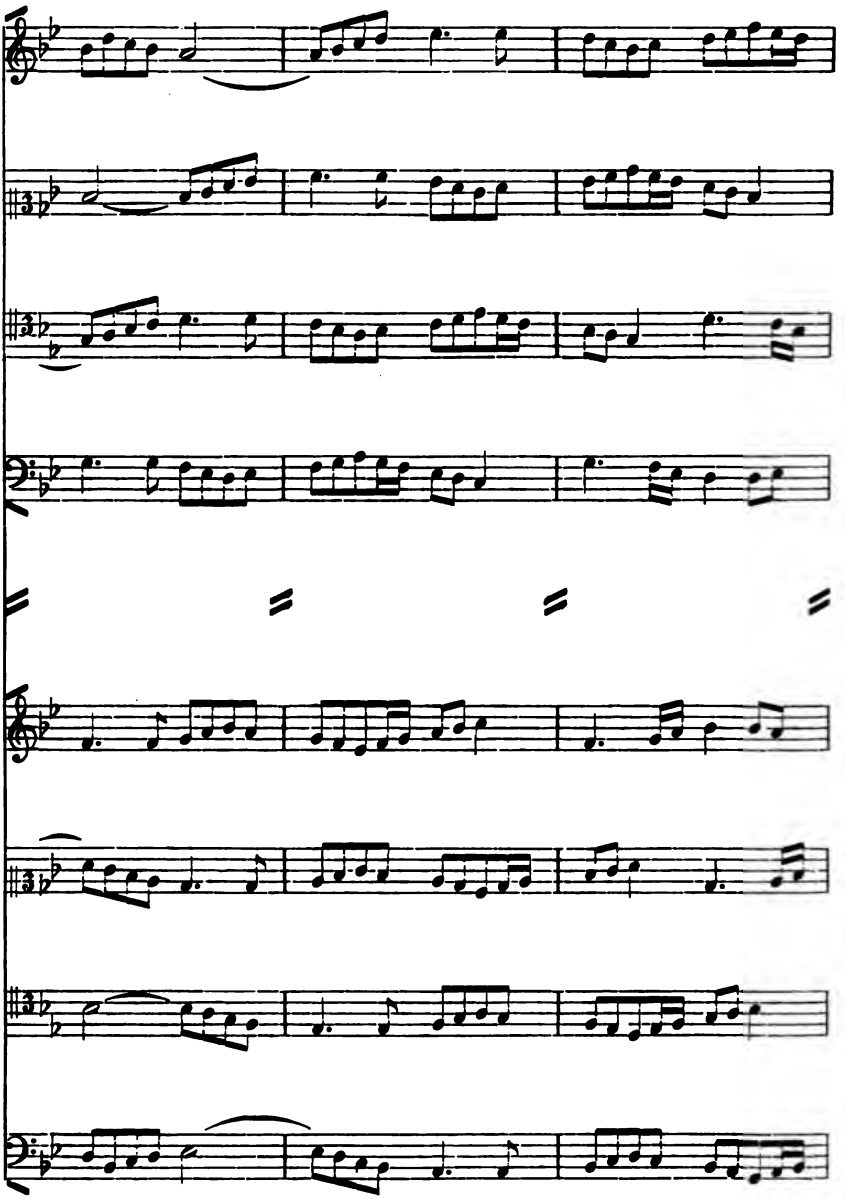
Dieses vorausgeschickt, möge die Auflösung des Räthselkanons folgen:

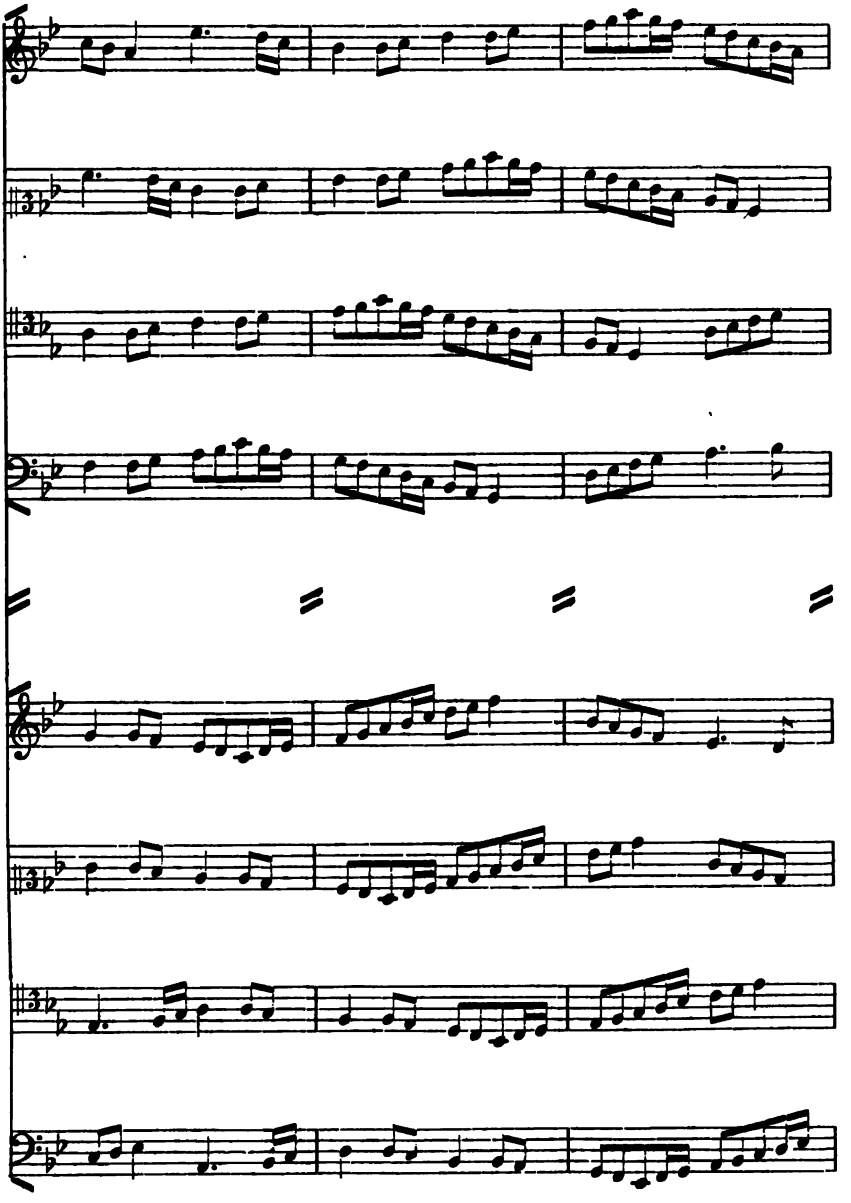
Motus rectus.

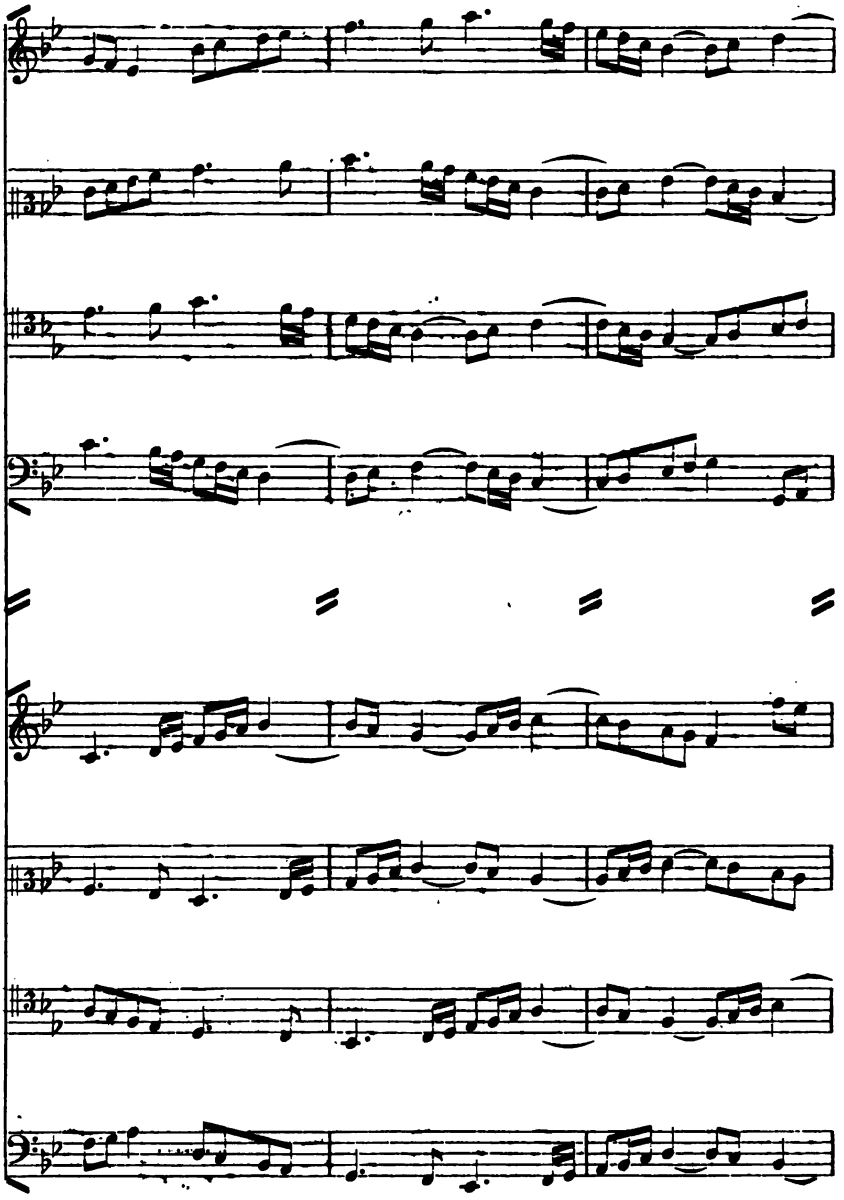


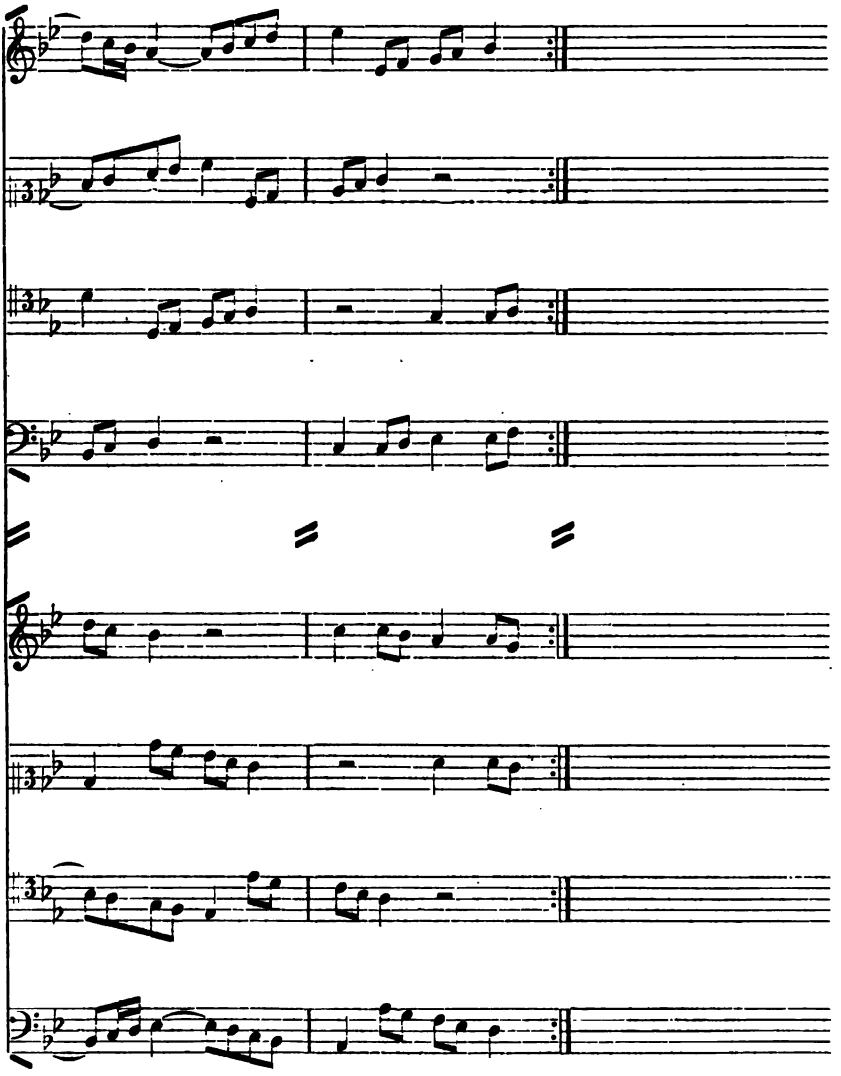
Motus inversus.











Vorstehender Kanon ist anzusehen als Vorläufer des Contrapunctus 12 und 13 in der Kunst der Fuge.

Kritiken und Referate.

Thiéry, docteur en droit, Etude sur le chant Grégorien. *Bruges, imprimerie de S. Augustin.* 1883. 829 S.

Wer über Choral schreibt, läuft Gefahr keine Leser zu finden, äußert sich der Verfasser in der Einleitung. Wir hoffen, daß es ihm nicht so ergeht. Leider wird er den Erfolg seiner Arbeit nicht sehen, da er während der Drucklegung des Werkes starb. Eine besondere Liebe zum Choral hatte ihn bewogen, viele Jahre hindurch seine Mußestunden dessen Erforschung zuzuwenden, und so ist es ihm, dem Laien und vielbeschäftigten Juristen, gelungen, ein interessantes und reichhaltiges Buch über diesen Gegenstand zu schreiben. Er beklagt den Verfall des gregorianischen Gesanges, den er der Nachlässigkeit der Sänger und dem Mangel an Unterricht zuschreibt. Offenbar gibt es aber noch andere, gewichtigere Gründe hierfür, wenigstens für Deutschland. Bemerkenswerth ist, was der Verfasser über die Pflege des Chorals in früheren Zeiten berichtet. Noch im vorigen Jahrhundert lernte man schon in der Jugend so viel Latein als zur verständnißvollen Theilnahme am Gottesdienste erforderlich war. Der Choralgesang war in seinen einfacheren Partien durchaus Sache des Volkes. Die Männer hatten beim Gottesdienst ihren lateinischen Psalter, der außer den Psalmen noch die lateinischen Meßgebete und Gesangstexte enthielt. Die Frauen benutzten ein *Manuel* mit lateinisch-französischem Texte. Als Beleg, wie noch zu Anfang unsers Jahrhunderts der Choral Gemeingut des Volkes war, mag folgende vom Verfasser mitgetheilte Thatsache (p. 739) dienen. Als nach dem Sturze der Schreckensherrschaft das Direktorium die freie Religionsübung gestattete, eilten die Gläubigen wieder zu ihren verödeten Kirchen. Weil aber die Priester zum Theil ermordet, zum Theil außer Landes waren und dem Frieden noch nicht recht trauten, hielt man Laiengottesdienst, indem man an Sonntagen das ganze Hochamt, die Vesper und Complet und an Festtagen selbst das Matutinum sang. Das ist freilich seither anders geworden. Doch scheint sich in den abgelegenen Provinzen Manches von den alten kirchlichen Gewohnheiten erhalten zu haben. So schreibt Guéranger im Jahre 1841 (Institutions liturg. II, p. 430): *Allez dans quelqu'une de ces dernières paroisses de la Bretagne, qui ont encore au choeur l'usage du chant Romain; vous entendrez le peuple entier chanter du commencement des offices jusqu' à la fin. Il sait par coeur les faciles mélodies du Graduel et de l'Antiphonaire. Ce sont là ses grandes jouissances du Dimanche et durant la semaine on les lui entend souvent répéter au milieu de ses travaux.* Ähnlich waren die Verhältnisse in verschiedenen Provinzen Deutschlands noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Der gregorianische Choral war also zum guten Theile Volksgesang. In unserm Jahrhundert ging das Verständniß und die Pflege desselben rapid zurück, so daß er dem Volk wie den Sängern ein Fremd-

ling geworden ist. Diesem Übelstand entgegen zu arbeiten ist des Verfassers Absicht. Sein Werk ist als Chorallehrbuch eingerichtet und hält sich so ziemlich an die herkömmliche Eintheilung, so daß wir von einer Wiedergabe derselben absehen können. In der Absicht, dem Leser Gelegenheit zu bieten, sich möglichst umfassende Choralkenntnisse anzueignen, geht er weit über das Maß dessen hinaus, was man sonst in Choralhandbüchern bietet. Dadurch wird das Werk zwar für seinen Zweck etwas dickleibig; dieser Übelstand wird aber durch andere Vortheile aufgewogen. Durch die reiche Ausstattung mit Melodien wird das Buch sehr unterrichtend und findet der Musikhistoriker ziemlich viel Material aufgespeichert, das er in andern Büchern vergeblich sucht. Dieser letztere Grund ist es hauptsächlich, weshalb wir das Buch hier zur Sprache bringen. Als für den Unterricht ergiebig ist vor allem die Lehre von den Tonarten zu nennen, die mit ihren verschiedenen Anhängseln im Kap. 2. 150 Seiten füllt. Auch die Abhandlung von der Psalmodie und die von den Hymnen ist in dieser Beziehung hervorzuheben. In diesen wie in andern Abschnitten hat der Verfasser eine große Anzahl gregorianischer Melodien, einfache Antiphonen wie auch reich komponirte Meßgesänge, in den Text eingeflochten, so daß man das Buch wohl auch als gregorianisches Lesebuch oder Beispielsammlung betrachten kann. Für den im Choralfach schon bewanderten Leser gibt es allerdings weite, öde Strecken, die ihm nichts Neues bieten. Außerdem möchte man auch einige Kapitel lieber ganz missen, so namentlich das über Rektifikationen zum Lecoffre'schen Graduale und jenes über die Choralausgabe von 1615 (sogen. Medicaea). Dann aber findet man wieder unverhofft eine Fülle neuen Stoffes. Nachdem man die einleitenden Abschnitte über Linien, Schlüssel etc. überstanden hat, gelangt man zur Erklärung der Neumen, die durch die angeführten Beispiele aus französischen neumirten Handschriften wichtig ist. Außer Bruchstücken aus dem *Codex bilinguis* von Montpellier treffen wir solche aus dem in Punktneumen geschriebenen Cod. 1132 der Pariser Nationalbibliothek (11. Jhrh.). Im Abschnitte vom Rhythmus findet man eine Anzahl Melodien aus Handschriften in typographischer Wiedergabe, meist mit darauf folgender Übersetzung. Wir lassen die Liste derselben hier folgen: Aus *Cod. Montp.* die Gradualien *Viderunt* (Weihnachten), *Exultabunt* (Messe von hl. Märtyrern), *Tollite* (Advent), Offertorium *In virtute* (*Commune Confessoris non Pontificis*), außerdem noch in Übersetzung das Offertorium *Confitebor*, in Punktneumen aus Cod. 1132 das Graduale *Viderunt*, aus Cod. 904 (wie die folgenden der Pariser Nation.-Bibl. angehörig, und die Anfänge der Quadratnotenschrift [13. Jhrh.] aufweisend) sechs, aus Cod. 906 und 907 je eine, aus Cod. 908 vier Melodien; einem Processionale aus späterer Zeit, von Châlons, sind acht Stücke entnommen. Die Beispiele genügen, um im Allgemeinen das Verhältniß der französischen Choraltradition gegenüber der deutschen erkennen zu lassen. Die Reproduktion der Punktneumen auf typographischem Wege ist jedoch als ein mißlungener Versuch zu bezeichnen; auch das Facsimile der Guidonischen Notation (p. 269) ist ungenügend. Unter diesen Beispielen würde auch Reiners seine »bisher ungedruckte Prose«, des Venantius Fortunatus Osterhymnus *Salve festa dies*, finden. Wir machen auf diesen ganz merkwürdigen Gesang, der in die vorgregorianische Zeit irgendwie zurückreicht, besonders aufmerksam. An verschiedenen Stellen des Buches findet man Nachrichten über alte Choralausgaben und Melodien aus denselben, z. B. aus Karthäuser- und Cisterziensergradualien, sowie aus einigen Editionen der choralischen Korruptionsperiode (17. Jhrh.). Den Ausgaben von Valfray (Lyon 1691, 1718 und 1730) und Douiller (Dijon 1847, bearbeitet nach verschiedenen französischen Drucken des 17. und 18. Jhrh., besonders nach den Choralbüchern des Nivers) hat der Verfasser zu viel Melodien entnommen, da der Werth dieser Werke mehr als fraglich ist. — Weiterhin möchte Ref. die

Aufmerksamkeit auf die neun großen Melodien zum (94.) Psalm *Venite exultemus Domino* lenken. Wie oft hat Ref. diese prachtvollen Weisen bei oder vor dem ersten Morgenlicht im Gottesdienste gesungen und sich immer von ihrer Schönheit und ihrem strömenden Rhythmus gehoben gefühlt. Dabei sind die Melodien ziemlich einfach gehalten und vielleicht für den an moderne Musik Gewöhnten leichter verständlich als andere sogenannte jubilirende Gesänge. Wenn man Choral in den Concertsaal oder bei Singvereinen probeweise einführen will, dürfte beim *Venite* am ehesten ein Erfolg zu hoffen sein; eine gewandte Männerstimme hätte dabei den Psalm und ein von einem Harmonium begleiteter Chor das Invitatorium (die einzuschaltende Antiphon) zu singen. Unter der Überschrift *Chants hors d'usage* treffen wir die beiden Geschlechtsregister Christi nach Matthäus und Lukas, das eine im vierten, das andere im ersten Tone; die letztere Melodie fand Ref. auch in einem Prager Codex des 14. Jahrh.; die erstere wird in einer einfachern und rhythmisch glatteren, älteren Lesart wieder in einigen Benediktinerklöstern an Weihnachten gesungen. Die Melodien eines alten Osterspieles schließen das Kapitel.

Das Kapitel 10 enthält, wie der Titel besagt, Gesänge, welche nach dem Zeitalter des H. Gregor komponirt sind, in Wahrheit aber solche, die jünger sind als das 12. Jhrh. Das günstige Urtheil über sie (*Elles sont pour la plupart de toute beauté et contiennent dans leurs modulations une harmonie qui ne le cède guère au chant de St. Grégoire, si plutôt elles ne le surpassent bien souvent*) möchte Ref. nicht unterschreiben. Die meisten derselben sind Nachahmungen, manche recht mißglückte, obgleich zuweilen eine frische, gute Weise schon vorkommt. Mit einigem Staunen las Ref., daß die schönen Antiphonen von Kreuzerfindung (und Kreuzerhöhung) im 14. Jhrh. komponirt sein sollen. Das Fest ist aber jedenfalls 800 Jahre älter, und findet sich schon im sogen. Antiphonar des H. Gregor zu St. Gallen (9. Jhrh.). Die bedeutenden Bruchstücke aus zweien der ältesten Heiligenoffizien (St. Johannes der Täufer und St. Peter) würden sehr willkommen sein, wenn Verfasser die Melodien anstatt aus der Edition Valfray aus alten Manuskripten genommen hätte; doch haben sie auch so ihren Werth. Die beiden letzten Theile der »*Additions diverses*« hatten für Ref. das größte Interesse. Er fand darin längst gewünschte Aufschlüsse über einige wichtige Perioden der Choralgeschichte. Der eine dieser Abschnitte trägt den Titel »Kompositionen des 18. Jahrhunderts«. Im Abriß der Choralgeschichte, die Ref. seiner »Choralschule« beigab, sind diese Kompositionsversuche erwähnt. Im 18. Jahrh. hatten die gallikanisch gesinnten Bischöfe Frankreichs ihre alte liturgische Ordnung und mit ihr einen großen Theil des gregorianischen Gesanges bei Seite geworfen. Für die neueingeführten Texte komponirte man mit Eifer neue Melodien, die damals großen Beifall fanden; man glaubte die alten Melodien zum wenigsten erreicht zu haben. Thiéry nun bietet uns eine Auswahl von Exempeln, 36 Melodien aus den liturgischen Büchern von Châlons, 20 von Rheims, 3 von Toul. Sie genügen so ziemlich, um sich ein Urtheil über den allgemein musikalischen wie über den choralischen Werth dieser Schöpfungen bilden zu können. Wer noch weiteren Stoff wünscht, findet ihn im Anhang des Lecoffre'schen Graduale unter dem Titel: *Missae auctore H. Dumont.* Alle diese Melodien sind natürlich ganz Kinder ihrer Zeit; obwohl nicht ohne musikalischen Werth, sind sie doch ohne jede choralische Art. Sie haben etwas Gespreiztes, Ostentatives. Mit den alten gregorianischen Melodien verglichen sind sie grob in der Struktur, hart in den melodischen Motiven und schroff in der Bewegung. So bewahrheitet sich auch hier der Erfahrungssatz, daß die gregorianischen Melodien nicht zu übertreffen sind.

Zuletzt kommt bei Thiéry das Beste, nämlich ein Abschnitt über Liturgie und Gesang des H. Ambrosius. Man erinnere sich an den Ausspruch Forkels, der

auffordert, endlich einzugestehen, daß wir von den ambrosianischen Gesängen eigentlich gar nichts wüßten; dann wird man für diese 17 Melodien aus dem ambrosianischen Ritus dem Verfasser Dank wissen. Die Quellen sind leider nicht angegeben. Die 4 Responsorien des Todtenofficiums scheinen dem 1560 auf Befehl des H. Karl Borromäus herausgegebenen *Sacramentarium juxta morem Mediolanensis ecclesiae* (*Mediolani, Metii fratres*) entnommen zu sein, da sie mit den dort stehenden Melodien genau stimmen. Die 7 Hymnenmelodien passen nicht zu dem, was man gewöhnlich von den einfachen Formen dieser Gesänge berichtet. Die Melodie des Hymnus auf den H. Johannes »*Amore Christi nobilis*« fand Ref. mit einer nur kleinen Variante in einer Handschrift ambrosianischer Gesänge aus dem 11. Jhrh. Da Thiéry im Ganzen nur drei ambrosianische Meßgesänge hat, darf Ref. vielleicht auf die in einem Aufsatze über diesen Gegenstand veröffentlichten weitern ambrosianischen Meßgesänge verweisen (»Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang« in: Studien und Mittheilungen aus dem Benediktinerorden, 1884. Bd. 2.)

Aus dem Gesagten dürfte wohl hervorgehen, daß das Buch eine Empfehlung verdient. Es wäre zwar möglich gewesen, das dem Choralforscher Nothwendige in einfacherer Weise darzubieten; doch wollen wir zufrieden sein, interessante neue Aufschlüsse überhaupt erhalten zu haben. Wir müssen noch beifügen, daß wir mit manchen Behauptungen des Verfassers nicht einverstanden sind und daß am Rande unsers Exemplars manche Fragezeichen stehen; sie betreffen jedoch meist die Choraltheorie, z. B. die Frage, ob 8 oder 14 Tonarten im Choral anzunehmen seien und ähnliche theoretische Luxusartikel. Was das Wesentliche der Auffassung der Choralmelodie betrifft, stimmen wir mit dem Verfasser überein.

Die Ausstattung ist eine vorzügliche. Die Notentypen sind dieselben wie die der Tournayer Officin. Der Preis (10 fr.) ist mit Rücksicht auf den Umfang und die vielen Notenbeispiele, die fast das halbe Buch füllen, ein mäßiger.

Prag. **P. Ambrosius Kienle.**

Hermanni Contracti Musica. Edidit W. Brambach. Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri. MDCCCLXXXIV. 4.

Daß die vom Abt Gerbert unter dem Titel *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* im vorigen Jahrhundert herausgegebenen Musikschriftsteller des Mittelalters einer kritischen Neubearbeitung bedürfen, um den Anforderungen der Wissenschaft unserer Zeit zu genügen, leugnet wohl niemand. Brambachs Ausgabe der *Musica* des Hermannus Contractus ist daher eine bemerkenswerthe Erscheinung; sie wird besonders wichtig dadurch, daß sie in der Neubearbeitung der Gerbert'schen *Scriptores* gleichsam den ersten Schritt bezeichnet. Denn Hans Müllers Ausgabe der »Musik Wilhelms von Hirschau« geht zwar der Publikation Brambachs um ein Jahr voraus, verfolgt aber, wie die beigegebene deutsche Übersetzung beweist, zum Theil noch ein anderes Ziel. Eine Popularisirung des Inhalts, wie sie die Übersetzung bezweckt, liegt Brambach fern. Er beschränkt sich, durch die Mittel wissenschaftlicher Kritik und Erläuterung festzustellen, was Hermannus geschrieben und gemeint hat. Er bedient sich hierbei der lateinischen Sprache, ein Verfahren das den Vorzug der Kürze und Präcision besitzt: wer die Schrift selbst in der Ursprache liest, dem dürfen auch wohl lateinische Anmerkungen angesonnen werden.

Es wird nützlich sein, wenn wir von Anfang her über Art und Ausdehnung des in solchen Fällen beizufügenden erklärenden Kommentars zu einer Verständigung zu kommen suchen. Ich gestehe, daß mir Brambach die Kürze und Enthaltsamkeit etwas zu weit zu treiben scheint. Der Grund liegt zum Theil wohl

darin, daß er zu viel voraussetzt. Man wird aber nicht irren, wenn man sich die vorliegende Ausgabe zunächst für angehende Historiker und Philologen bestimmt denkt. Der Historiker wird sich für die *Musica* schon um des Verfassers willen interessiren, dem er eine der wichtigsten mittelalterlichen Geschichtsquellen verdankt. Historiker und Philologen werden grade auf diese Schrift sich zunächst hingewiesen sehen, wenn es gilt, in die mittelalterliche Musiktheorie auf einem leidlich gangbaren Wege einzudringen. Hermannus ist ein verhältnissmäßig korrekter Schriftsteller, es fehlt ihm auch nicht der Reiz einer schriftstellerischen Persönlichkeit. Seine Bezugnahme auf antike Musikgelehrte, auf den Verfasser der *Musica enchiriadis*, seine Beziehungen zu Berno, Guido, Wilhelm von Hirschau machen ihn zu einem geeigneten Ausgangspunkte nach verschiedenen Seiten hin, wenn wir auch Dinge von besonders hervorragender Neuheit aus seinem Traktat nicht erfahren. Vielleicht waren es ähnliche Erwägungen, welche Brambach veranlassten, grade die *Musica Hermanni* zur Neuherausgabe zu wählen. Aber ich glaube, es mußte alsdann — ja es mußte auch ohne diese Rücksichtnahme in der Sach- und Wort-Erklärung viel mehr geschehen, als geschehen ist. So dürfte es überhaupt vor der Hand bei den Musikschriftstellern des Mittelalters zu halten sein, daß des Herausgebers Augenmerk sich einerseits auf die Erklärung der musikalischen Realien richtete und überall dort eingriffe, wo etwas dem Mittelalter eigenthümliches hervorträte, daß andererseits aber die Wort- und Satz-Erklärung mit durchgehender Sorgfalt behandelt würde. Gestehen wir es: in dieser letzteren Beziehung ist noch so gut wie nichts planvolles geschehen. Methodische Beobachtungen des Sprachgebrauchs im allgemeinen und besondern bis zum Erkennen stilistischer Eigenthümlichkeiten eines einzelnen Schriftstellers sind aber die erste Voraussetzung, um der Erklärung gewisser Stellen nicht mehr mit der bisherigen Haltlosigkeit gegenüber zu stehen. Für jetzt kann es noch vorkommen, daß wenn man zwei verschiedene Übersetzungen einer Stelle liest, man glauben möchte, den Übersetzern habe gar nicht derselbe Originaltext vorgelegen.

Brambachs *Explicatio* — sie läuft nicht unter dem Texte fort, sondern ist demselben angehängt — beträgt nicht viel mehr als zwei Seiten und bezieht sich mit 34 Zeilen auf 9 Textstellen; alles übrige betrifft die beigegebenen Tafeln. Ein Princip in der Auswahl der zu erklärenden Stellen ist mir nicht ersichtlich. Genau genommen gehören nicht einmal alle Stellen in den erklärenden Kommentar, wenigstens nicht in der gewählten Form; p. 18, 4 wäre in die *Adnotatio critica* zu bringen, in der *Explicatio* dagegen hätte wenigstens auf die Stelle des Boetius (IV, 13) hingewiesen werden sollen, gegen welche Hermannus polemisirt. Zu pag. 5, 1 bemerkt Brambach, daß *quae* sich auf *quadrichorda* beziehe. Wir lassen uns den Fingerzeig gefallen, obwohl grade hier ein Missverständniss kaum möglich war, aber gewiss glaubt er selbst doch nicht, daß nun in der ganzen übrigen Schrift nichts ähnliches zu bemerken gewesen wäre. Auf eine Aufzählung der Stellen, die mir erklärungsbedürftig erscheinen, gehe ich nicht ein; es müßte zu diesem Zwecke Seite für Seite durchgenommen werden, so viel scheint mir zu fehlen.

Indessen möchte ich nicht, daß auf diese Ausstellungen schon ein zu großes Gewicht gelegt würde. Muss man es zwar wünschen, daß wenn einmal erklärend vorgegangen wird, dieses auch in konsequenter und erschöpfender Weise geschieht, so bleibt die Hauptsache doch zunächst eine unanfechtbare kritische Herstellung des Textes. Nach dieser Seite hin würde Brambachs Ausgabe also in erster Linie zu prüfen sein. In Bezug auf die handschriftlichen Quellen liegen die Dinge einfach. Wir kennen von der *Musica* des Hermannus Contractus bis jetzt nur eine einzige Handschrift, den *codex Vindobonensis* 51, einen Sammelband verschiedener mittelalterlicher Schriften über Musik. Auch dem Abt Gerbert war nur diese

Handschrift zugänglich gewesen; es kam also darauf an, seine Ausgabe mit derselben aufs neue zu vergleichen, seine Fehler auszumerzen und bei zweifelhaften Stellen das muthmaßlich Richtige durch kritische Behandlung des Textes herauszubringen. Brambach hat die Textkollation nicht selbst gemacht, ein Beamter der k. k. Hofbibliothek zu Wien, J. Kluch, hat sie für ihn besorgt. Derselbe ist mit Sorgfalt zu Werke gegangen; er hat auch die in dem Traktat vorkommenden Figuren und Tabellen recht gut gezeichnet. Diese sind auf besonderen Tafeln der Ausgabe beigefügt, und schon hierdurch unterscheidet sie sich vortheilhaft von derjenigen Gerberts, der, da er sich nur typographischer Mittel bedienen konnte, die Figuren bis zur Unkenntlichkeit entstellt wiedergegeben hat. Dennoch gehört die Prüfung einer Handschrift zu den Dingen, bei welchen es am wenigsten gestattet ist, mit fremden Augen zu sehen. Schon weil der Herausgeber seinen Text stets viel genauer kennen wird, bleibt er vor manchen Irrthümern behütet; er achtet auch auf Kleinigkeiten, die dem mehr mechanisch kollationirenden Hülfsarbeiter leicht entgehen, und endlich begegnet auch dem sorgfältigsten Leser wohl einmal etwas menschliches, wovon die Folgen dann aber stets der Herausgeber selbst zu fühlen und zu verantworten bekommt.

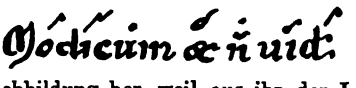
Daß ich es gleich heraussage: die Kollation genügt nicht völlig. Folglich ist denn auch die kritische Herstellung des Textes nicht überall einwandsfrei. Ich bemerke zunächst, daß in der Handschrift drei verschiedene Schreiber zu erkennen sind: derjenige, welcher den Traktat von Anfang bis Ende geschrieben, ein zweiter, welcher die Arbeit des ersten revidirt und korrigirt, und ein dritter, bedeutend jüngerer, welcher verbessernde oder erklärende Marginalnotizen gemacht hat. Ob der Herausgeber auf diese letzten Rücksicht nehmen will, mag ihm anheimgestellt bleiben. Wenn er aber einige erwähnt, muss er es folgerichtig mit allen thun. In der neuen Ausgabe ist (*Adnotatio critica* zu p. 5, 30) die Marginalkorrektur *synapen* und (*Explicatio* zu pag. 18, 4) die Marginalerklärung: *immobiles vocat species, quae sunt in se institutivae naturaliter* angeführt. Andere dagegen sind übergangen. So ist S. 15, Z. 32 der Neuausgabe hinter den Worten: *Sic ergo susum et jusum diatessaron species modulare* am Rande der Handschrift zu lesen: *neuma ·.· neo.* Damit ist zur Zeit freilich nicht viel anzufangen; beachtenswertheres steht weiter oben. Der erste Schreiber hat geschrieben: *Nemo quippe in grammatica, quae ad placitum constat, vitium patitur; in musica vero, quae est omnino naturalis, omnes fere non solum vitia non corrigunt, sed etiam defendunt* (S. 15, Z. 20 ff.). Der dritte Schreiber bemerkt zum Schlusse am Rande: *non corrigunt vitia sed defendunt*, weniger korrekt zwar, aber bestrebt, den ausgesprochenen Tadel noch mehr zu schärfen.

Der zweite Schreiber hat zuweilen einiges zu thun gefunden. Ich fasse nur die letzten fünf Seiten ins Auge. S. 17, Z. 2 hatte er *iam*, Z. 23 *species* nachzutragen, Z. 24 *construitur* in *construuntur* zu verbessern. S. 18, Z. 22 f. hatte der erste Schreiber einen ganzen Satz ausgelassen (*quod suum est — sic econtra maxima*), der vom zweiten Schreiber am Rande nachgetragen ist. Z. 41 stand *studuerit*, welches der zweite Schreiber durch *certaverit* ersetzt hat. S. 19, Z. 4 ist *licet*, Z. 5 *quia*, Z. 14 *chordis* von zweiter Hand durch Überschreibung nachgetragen. Daneben kommt es auch vor, daß der erste Schreiber sich selbst zu verbessern sucht, und ich glaube zeigen zu können, daß sich aus der scharfen Sonderung der verschiedenen Hände ein kritisches Instrument für die Behandlung einer Stelle gewinnen läßt, auf welche ich hernach eingehen werde. Andrerseits hat wiederum der zweite Schreiber doch nicht alle Fehler getilgt. So ist S. 17, Z. 39 f. *rursum* für *sursum* stehen geblieben, Z. 41 ein *unde etiam* vor *nec etiam*, Z. 36 ein *diates-*

saron ♭ *F* statt ♮ *F*[1]), S. 18, Z. 1 ein ♭ statt *B*. Von diesem allem sagt der kritische Kommentar der neuen Ausgabe nichts.

Auch einige Lesefehler sind mir aufgestoßen, soweit ich selbst die Handschrift genau kollationirt habe. S. 15, Z. 10 steht in der Handschrift nicht *moneamus*, sondern von Anfang an *moneamur*. S. 16, Z. 16 nicht *constitutiva*, sondern *institutiva*, was auch allein richtig sein kann, denn oben Z. 8 f. heißt es: *Si dixero eam primam, forma me, non institutione dixisse firmissime recole;* hierauf wird Zeile 16 f. Bezug genommen, also: *nec institutiva nec formalis species habenda erit*; s. auch Z. 23 *institutive*. Z. 21 steht im Codex: ṫ ṫ s. Das heißt doch *tonus, tonus, semitonium*, aber nicht: *tono, tono, semitonio*, was auch gar keine richtige Konstruktion ergiebt. S. 17, Z. 9 steht nicht *lecta* in der Handschrift, sondern das richtige *lector*, nur mit abbreviirter Schlußsilbe, Z. 6 richtig und unkorrigirt *modulationum*, Z. 13 ebenso *diapenticae*.

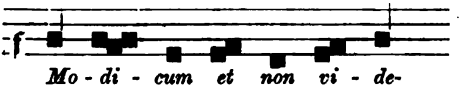
Wenn einmal ein eigner kritischer Kommentar angelegt wird, dürfte es unstatthaft sein, kritische Bemerkungen gelegentlich auch an andern Stellen anzubringen. Die auf den S. S. 16, 17 und 18 befindlichen Anmerkungen würden daher besser auf S. 22 gelesen. Auch hälte ich es mit dem Zweck einer Ausgabe nicht für verträglich, selbst nur zum Theil die Abkürzungen der Handschrift beizubehalten; am allerwenigsten dürfte es dort geschehen, wo ein Zweifel über die Bedeutung des Wortes aufkommen kann. Es sind die Seiten 19 und 20, welche mich zu dieser Bemerkung veranlassen. Auf S. 19, Z. 18 liest man bei Brambach genau folgendes: *Módīcum ét nón víd'*. Was heißt das? Jede Erklärung fehlt. Ich frage aber, ob bei denen, welche mit den gregorianischen Choralgesängen nicht vertraut sind — und die wenigsten derer, welche die Ausgabe benutzen wollen, werden es sein — ob bei allen diesen vorausgesetzt werden darf, daß sie wissen, es sei hier die Antiphone *Modicum, et non videbitis me* (Evang. Joh. XIV, 16) gemeint. Wenn man die ersten sechs Silben des Satzes mittheilt, warum dann nicht auch noch die letzten vier? Ich glaube den Grund zu wissen, wenn er mir gleich nicht stichhaltig erscheint. Was in der Handschrift an jener Stelle steht, ist dies:



Ich setze die genaue Nachbildung her, weil aus ihr der Leser ersehen wird, was die Striche und die Wellenlinie über den aus Brambachs Ausgabe angeführten Silben bedeuten sollen. Es sollen Neumen sein, und weil die Neumisirung ungefähr nur so weit reicht, als in der Handschrift Silben vorhanden sind, deshalb hat der Herausgeber nicht den vollen Satz ausdrucken lassen. Ich meine jedoch, daß man entweder genau nachbilden soll oder gar nicht, und halte die Surrogate, deren sich der Herausgeber hier bedient, für keine glücklich gewählten. Wenn auch die Neumen aus den griechischen Accenten hervorgegangen sind, so haben sie doch so vielfache Zusammensetzungen und allmähliche Wandlungen erfahren, daß wir ihnen gegenüber mit Acut, Gravis und Circumflex nicht mehr weit reichen. Ein Vergleich des Brambach'schen Versuches mit dem Facsimile wird dieses lehren. Er wird übrigens auch ersichtlich machen, daß selbst wenn man die Möglichkeit von Brambachs Neumenbezeichnung zugiebt, sie in diesem Falle doch unrichtig und

[1]) Eine in Brambachs Ausgabe zu dieser Zeile gefügte Anmerkung sagt, Gerbert habe edirt: *Item possum remittere diapente* ♭ *E*, statt ♮ *E*. Dies ist ein Versehen, bei Gerbert steht ganz richtig: ♮. E. Dagegen hat er, falsch, wennschon in Übereinstimmung mit der Handschrift, in derselben Zeile ♭. F.

unvollständig wäre, nicht etwa weil Brambach falsch gelesen hätte, sondern jedenfalls deshalb, weil die Kollation an dieser Stelle unzulänglich war. Die sechs ausgeschriebenen Silben der Antiphone tragen die Neumen: Virga, Porrectus, Punctum, Podatus, Punctum, Podatus; die nicht mehr ausgeschriebene siebente Silbe hat die Virga. Das wäre also wohl:



Wenn nun der Acut für die Virga und der Gravis für das Punctum gesetzt werden sollte, wonach der Circumflex den Podatus sowohl als auch den Porrectus anzudeuten hätte, so müßte der Satz doch wenigstens so aussehen: *Módĭcùm ĕt nòn vĭd̄.*

Nicht nur diese Antiphone, sondern sämmtliche auf S. 19 und 20 angeführte Choralgesänge, mit einziger Ausnahme des Offertoriums *Sanctificavit* [*Moyses altare Domino*], sind in der Handschrift mit Neumen versehen. Brambachs Ausgabe bietet, von dem *Modicum* etc. abgesehen, nur die Worte. Das dürfte nicht sein; wenn die Aufnahme von 26 neumisirten Choralanfängen in den Text technische Schwierigkeiten machte, so mußten dieselben auf einer besonderen Tafel in Nachbildungen beigegeben werden. Die Sache ist gewiß wesentlich genug. Befremdlicher noch ist, daß dieses Sachverhalts in der *Adnotatio critica* mit keinem Worte Erwähnung geschieht. S. 20 wird bei der Antiphone *Collegerunt pontifices* auf Figur 10 der Tafeln hingewiesen. Diese Figur besteht aus den Buchstaben *COLL* und einigen Neumenzeichen darüber. Wer das überhaupt versteht — denn kein Wort der Erklärung ist hinzugefügt — wird sich günstigen Falls sagen, daß die Worte *Collegerunt pontifices* in der Handschrift wohl mit Neumen versehen sein werden. Aber es bedarf schon der Zuhülfenahme Gerberts, dessen Ausgabe durch die neue doch überflüssig gemacht werden soll, der aber zu dem ersten der Choralanfänge wenigstens bemerkt: *Notulas antiquas hic et in sequentibus ob typorum defectum omisimus*, um zu muthmaßen, daß sich auch anderwärts noch Neumen finden. Ist der Leser dann sehr findig, so wird er vielleicht denken, daß die über der vereinzelten Antiphone *Modicum* stehenden Accentzeichen mit jenen *notulae antiquae* in einem gewissen Zusammenhange stehen dürften. Aber durch all dieses Rathen wird er immer noch nicht auf das gebracht werden, was unzweideutig zu erfahren er ein Recht hat: daß außer dem *Sanctificavit* alle Choralanfänge dieses Abschnitts neumisirt sind. Eine Kürze, wie die hier geübte, ist schon kein berechtigter Lakonismus mehr, sondern eine einfache Unvollständigkeit, durch welche der Herausgeber sich selbst um die Früchte seiner Arbeit bringt.

Auch auf S. 20 finden sich einige Stellen, wo durch Beibehaltung der Abkürzungen größere oder geringere Unzuträglichkeiten entstehen. »In hypolidio Ant. *Adorna thal.*« lesen wir Z. 30. Eine Antiphone *in festo purificationis Mariae* ist gemeint: *Adorna thalamum tuum, Sion.* Warum wurde nicht wenigstens das zweite Wort ausgeschrieben? Am Schlusse derselben Zeile ein *R* (wofür übrigens die Handschrift das richtigere ℞ hat). Warum nicht das volle: *Responsorium?* Z. 34 liest man bei Brambach: »In Phrygio Gr. *Juravit Dominus*«. Die Handschrift »In frigio. G R«. Da diese Schreibweise nicht unverändert beibehalten werden sollte, sehe ich wirklich keinen Grund, eine Abbreviatur durch die andere zu ersetzen und nicht das Wort *Graduale* voll hinzudrucken. In der folgenden Zeile hat die Handschrift: ōf. Der Herausgeber macht daraus nicht etwa *Offertorium*, sondern *Offert.* Wozu nur diese seltsame Sparsamkeit zur Unbequemlichkeit des Lesers, der hier zwar nicht unlöslichen Räthseln gegenüber gestellt wird, der aber doch

verlangen kann, daß man ihm volle Worte zu lesen giebt! Das Bedenklichste findet sich Z. 29 f., wo man bei Brambach folgendes liest: »In hypophrygio Ant. *Tota pulchra. Ostendit sanctus Gamm.* et similes«. Darnach muß es scheinen, als wäre in der zweiten Antiphone von einem Heiligen die Rede, dessen Name mit den Buchstaben Gamm. anfängt. Allein in der Handschrift steht: s c̄ s gam̄. Die Minuskel g ist ganz deutlich, ein Personenname (Gamaliel?) dürfte sich unter der Abbreviatur also wohl nicht verbergen. Fr. X. Haberl denkt an *gammadium;* ich möchte, dem Winke folgend, lieber noch *gammadia* vermuthen, eine Form, die im mittelalterlichen Latein ebenfalls vorkommt. s c̄ s kann *sanctas* gelesen werden, das Ganze also: *Ostendit sanctas gammadias*, wodurch die Erklärung in eine ganz andre Richtung gewiesen würde. In jedem Falle glaube ich, daß es Pflicht des Herausgebers war, an einer solchen Stelle nicht stumm vorüberzugehen und wenigstens einen Versuch der Auflösung des fraglichen Wortes zu machen. Überhaupt bieten grade diese Choral-Citate dem Herausgeber reichliche Gelegenheit, mit seinem Wissen einzugreifen, die Probleme zu lösen, oder mindestens als solche hervorzuheben. Wem daran gelegen war, den vollen Inhalt der Mittheilungen des Hermannus Contractus zu entbinden, der hätte meiner Ansicht nach sogar alle Melodien, so weit sie noch nachweisbar sind, in Choralnoten als einen Theil der Erklärung hersetzen müssen.

Von dem *codex Vindobonensis* darf man rühmen, daß er im ganzen sorgfältig hergestellt ist, und der Fehler nicht eben viele enthält. Ganz ohne Konjekturalkritik kommt man freilich auch bei ihm nicht aus. Brambach hat sich dieser Aufgabe auch nicht völlig entzogen, aber doch einiges stehen lassen, was ohne Zweifel falsch ist. So liest man bei ihm S. 16, Z. 31 f.: *Intendo D G diatessaron et possum remittere diapente G c, quia diatessaron et diapente tono differunt.* Auch Gerbert edirt *G c* und die Handschrift bietet es ebenfalls, wenigstens kann man so lesen. Trotzdem ist klar, daß es *G C* heißen muß. Erheblicher ist ein Fehler auf S. 19, Z. 24 f.: *Et haec secundum nostram speculationem dicta sunt; ceterum maiores in his effodiendis agiles, in expurgandis segnes, dum saepe dictam D biformitatem non attendebant, in quarto loco quarti tropi agnitionem subtrahentes offendebant, non considerantes, tropos invicem converti: ut protus tono depositus prima specie diapente intendatur; tetrardus vero econtra quarto ei loco oppositus, tono intensus, quarta specie diapente remittatur; deuterus ditono remissus secunda specie diapente remittatur; tritus vero econtra ditono intensus tertia specie diatessaron remittatur.* Es ist dies die oben schon angekündigte Stelle, in welcher der erste Schreiber sich selbst zu verbessern gesucht hat. Die Worte um welche es sich handelt — ich habe sie gesperrt setzen lassen — stehen von Anfang her nicht so in der Handschrift. Vielmehr hat der Schreiber zuerst *tertia specie diatessaron remittatur* geschrieben, alsdann aber korrigirend über *tertia secunda* und über *diatessaron diapente* gesetzt. Daß weder diese noch jene Lesart richtig ist, sieht man. Wenn ich das Hexachord C-a durch den Grundton der dritten Oktavengattung, also durch F, theile, so liegt oben der Ditonus und unten die dritte Quartengattung. Wenn ich dasselbe Hexachord aber durch den Grundton der zweiten Oktavengattung, also durch E, theile, so liegt der Ditonus unten und oben die zweite Quartengattung. Also weder *deuterus ditono remissus secunda specie diapente remittatur*, noch *tertia specie diatessaron remittatur*, sondern *deuterus ditono remissus secunda specie diatessaron intendatur* muß es heißen. Die von dem Schreiber der Handschrift zuerst geschriebene Lesart ist ihrer Entstehung nach leicht zu erklären: der, welcher sie ursprünglich producirte, war beim Schreiben in den unmittelbar folgenden Satz gerathen. Wahrscheinlich bemerkte nun unser Schreiber, daß hier etwas nicht stimme, und bemühte sich durch Überschreibung andrer Wör-

ter, allerdings vergeblich, den Fehler zu verbessern. Möglich wäre auch, daß die Stelle in seiner Vorlage, vielleicht in Folge von Korrektur, nicht mehr recht leserlich war, und er im Zweifel zwei Lesarten übereinandersetzte. Jedenfalls aber können wir aus dieser Stelle mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Existenz von drei Handschriften der *Musica* des Hermannus Contractus schließen; sie wären: die Urhandschrift, die Handschrift, in welche der Fehler sich einschlich, und der uns erhaltene *codex Vindobonensis*. In Brambachs Ausgabe wird eine kritische Behandlung dieser Stelle vermißt; er hat die unrichtige Lesart Gerberts stillschweigend wieder abdrucken lassen.

Im Gesammten wird man anzuerkennen haben, daß Brambachs Ausgabe gegen diejenige Gerberts einen Fortschritt bezeichnet. Aber man wird auch sagen müssen, daß, von dem erklärenden Theile ganz abgesehen, das zu erstrebende Ziel einer kritischen Ausgabe noch nicht erreicht worden ist, welches darin besteht, die Originalhandschrift möglichst entbehrlich zu machen. Es ist schade, daß grade diese Arbeit des trefflichen Gelehrten den zu erhebenden Anforderungen nicht völlig Genüge thut. Er wäre ganz der Mann gewesen, eine Musterausgabe zu liefern.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Herausgegeben von R. Frhrn. v. Liliencron (Deutsche Nationallitteratur, herausg. von Jos. Kürschner. Bd. 13. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann.)

Der ehrenden Aufforderung, für diese Blätter eine Selbstanzeige meiner oben genannten Volksliedersammlung zu schreiben, folge ich nicht ohne einige Scheu. Aber ich sagte mir, daß ein Autor es doch im Grunde nur mit lebhaftem Danke erkennen könne, wenn man ihm die Gelegenheit bietet, sich über seine Arbeit auszusprechen; über die Ziele, welche er dabei verfolgte; über das was er Eigenthümliches und Neues gebracht zu haben meint; über das, was vor Allem er von den Lesern nicht übersehen und verkannt wissen möchte. In erster Linie ist es freilich Sache der Arbeit selbst, sich verständlich zu machen und zu rechtfertigen; soweit es dabei der Nachhülfe eines verständigenden Wortes bedarf, bietet die Vorrede den Ort dafür. Indessen — *habent sua fata libelli!* darunter kein bedenklicheres *fatum*, als, wenn der Leser nicht gleich findet, was oder wie eben er es sucht, ohne Prüfung bei Seite geschoben zu werden. Ich lasse es also getrost darauf ankommen, daß ich hier im Grunde nur in anderer Weise sagen kann, was auch in Vorrede und Einleitung schon seinen Ausdruck gefunden hat, indem ich den Leser einen Blick in meine Werkstatt thun lasse, um ihm zu zeigen, wie die Arbeit zu derjenigen Gestalt gekommen ist, in der sie nun vorliegt.

Die Kürschner-Spemannsche »Nationallitteratur« hat sich die große Aufgabe gestellt: ein Bild unserer gesammten schönen Litteratur von der frühsten Zeit bis an die Gegenwart zu geben und zwar durch erläuterte Ausgaben der Hauptwerke nebst ausgewählten Stücken aus der übrigen Litteratur und orientirenden Einleitungen dazu. Der Plan ist neu und bedeutend; die lange Reihe der erschienenen Bände, wenn man auch am Entwurf wie an der Ausführung einzelnes auszusetzen findet, bürgt doch bereits dafür, daß hier ein Werk von eigenthümlicher und höchst werthvoller Art entsteht. Mit vollem Recht war in der ersten Abtheilung, welche der Litteratur bis in das 16. Jahrh. gilt, dem altdeutschen Volksliede ein eigener Band zugewiesen. Die Aufgabe dieses Bandes mußte sein: in ausgewählten Liedern und

der sie begleitenden litterargeschichtlichen Einleitung ein Bild von der geschichtlichen Entwickelung des deutschen Volksliedes und von seinem Bestand am Schluss dieser seiner älteren Periode, also im 16. Jahrh. zu geben. Die Ausführung dieser Aufgabe gerne zu übernehmen, dazu hat mich nicht nur meine Liebe für das Volkslied bewogen, sondern auch die Hoffnung, einige Seiten seines Wesens heller beleuchten, einige Stücke seiner Geschichte richtiger fassen zu können, als es bisher geschehen ist. Auch glaubte ich von seinem Bestand zur Zeit des letzten Höhepunktes seiner Geschichte dadurch ein schärfer gezeichnetes Bild geben zu können, daß ich nur solche Lieder auswählte, welche gleichzeitig mit einander und in der Gestalt, wie sie sich in der Sammlung neben einander finden, zu dieser Zeit, »um 1530« gesungen worden sind. Weshalb eben »um 1530«, das mag das Buch selbst sagen und rechtfertigen. War doch die ältere Zeit damit keineswegs ausgeschlossen; denn der größere Theil des »um 1530« gesungenen Liederschatzes gehört ja seiner Entstehung nach den früheren Jahrhunderten, gar manches sogar urältester Überlieferung an.

An der Spitze derjenigen Punkte, welche ich zwar in kein neues aber in ein helleres Licht zu setzen wünschte, stand die Frage nach dem charakteristischen Merkmal, wodurch sich dieses ältere deutsche Volkslied von dem späteren und dem modernen unterscheidet, die Frage was Uhland bewog und berechtigte, eine Hauptepoche in der Geschichte unseres Volksliedes als mit dem 16. Jahrh. zu Ende gehend zu betrachten. In seinen herrlichen Abhandlungen zum Volksliede hat zwar Uhland selbst es nicht an Andeutungen darüber fehlen lassen. Er führt hier aus, wie das ältere Volkslied im 12. Jahrhundert in dem Augenblick, wo die sogenannte höfische Dichtung in den Vordergrund tritt und vorwiegend das Interesse der Menschen auf sich zieht, vor dieser zurückweicht, so daß es unseren Blicken, die es in diesen frühen Jahrhunderten ohnehin fast nur mit Hülfe von Rückschlüssen verfolgen können, zeitweilig beinahe ganz verschwindet; wie es aber dann, wenn »im Laufe des 14. Jahrh. jene mittelalterlichen Dichtungskreise sich ausleben«, sich alsbald wieder rührt und wie sich nun aufs Neue »der Geist entbindet, darin die geschiedenen Stände sich als Volk zusammenfinden und verstehen«. Damit war der Kernpunkt dieser Frage berührt, und wenn Uhland hierbei zugleich das Ende dieser also mit dem 14. Jahrh. erblühenden neuen Epoche des Volksliedes ins Auge gefaßt hätte, würde er hinzugefügt haben, daß sie dann zu Ende ging, als im späteren Verlauf des 16. Jahrh. eben diese Einigung der verschiedenen Theile des Volkes, d. h. der Gebildeten und des unteren Volkes in einer und derselben Anschauungs- und Empfindungsart und darum denn auch in einer und derselben Ausdrucksweise wieder verschwand. War solche Einheit im 12. Jahrhundert durch die Absonderung eines einzelnen in der Nation hervorragenden Standes zu eigenartiger Weise doch nur vorübergehend aufgehoben worden, so ging sie nun für immer und unwiederbringlich verloren. Daß sie der Folgezeit fehlt, dies weist die fernere Entwickelung des Volksliedes aus der Gesammtheit der Nation zu den niederen Volkskreisen hinab. Darauf beruht der tiefeinschneidende Unterschied zwischen dem alten Volkslied, dessen Geschichte mit dem 16. Jahrh. endet, und dem modernen. Am Gesang und an der Hervorbringung des altdeutschen Volksliedes haben alle Theile des gesammten Volkes, seien sie mehr oder weniger oder gar nicht geistig gebildet, dennoch in ein und demselben Grundton des Empfindens und Anschauens der Dinge und des Lebens unter einander harmonirend, den gleichen Antheil. Das jüngere Volkslied dagegen beruht nur auf dem poetischen Empfinden derjenigen Schichten der Nation, deren naive Unmittelbarkeit von Einflüssen geistiger Bildung bis zu gewissem Grade unberührt geblieben oder doch wenigstens noch nicht aufgehoben ist; wenn die Kreise der Gebildeten sich auch

dieses Volksliedes von Herzen erfreuen, so versetzen sie sich doch dabei in eine Sphäre des Empfindens, der sie im Allgemeinen durch Bildungseinflüsse entfremdet sind. Das hindert freilich nicht, daß auch dieses jüngere Volkslied durch seine schlichte Einfalt und ungeschminkte Wahrheit der Kunstdichtung zu einem höchst wohlthätigen Korrektiv dienen kann und stets gedient hat. Es wird kaum je eine nach längerer Dürre frisch aufblühende Lyrik geben, in der man nicht diesen Einfluß spürte, und in Goetheschen Zaubergärten blühen an allen Hecken die »Röslein, Röslein, Röslein roth, Röslein auf der Heiden«.

Daß nun eine solche Spaltung der Menschen infolge der höheren geistigen Entwickelung der einen Hälfte eintreten mußte, ist ganz natürlich. Höchst merkwürdig aber ist es, daß, nachdem sie einmal schon innerhalb gewisser Grenzen (im 12. Jahrh.) eingetreten war, sie nachher noch einmal wieder verschwand; ein kulturgeschichtlicher Hergang, den man als eine Art von Rückbildung bezeichnen muß. Er erklärt sich dadurch, daß die Bildungselemente, auf denen das Hervortreten der höfisch ritterlichen Kreise beruht, nicht fruchtbar genug waren, um eine dauernde, eine sich aus eigenen Mitteln weiter entfaltende Geisteskultur zu erzeugen. In meiner Einleitung habe ich die Art und den Inhalt des Unterrichtswesens und der Erziehung, aus der diese Bildung der höfischen Kreise hervorging, besprochen und hervorgehoben, daß der Einfluß, den sie auf die Denkweise ausübte, sehr wesentlich durch die standesmäßigen Anschauungen und Ideale der Ritterschaft gefördert wurde. Daher verloren auch jene Bildungsmittel ihren durchgreifenden Einfluß auf die Denkart der Menschen in eben dem Augenblick, wo seit der Mitte des 13. Jahrh. das Ritterthum in Rohheit verfiel. Die Schulbildung selbst ward zur gleichen Zeit viel allgemeiner: ging sie beim Adel vor der Hand so ziemlich verloren, so dehnte sie sich dafür nun über die Städte und den Mittelstand aus. Sie übte aber dabei keineswegs den trennenden Einfluß, wie er sich im 12. Jahrh. vermöge hinzutretender anderer Ursachen im Stande der Höfischen geltend gemacht hatte. Erst der Humanismus führte hierin eine Wandlung und damit eine neue Zeit herbei: unter neuen Bildungszielen und mit neuen fruchtbareren Mitteln der Bildung strebte er neuen Idealen des Menschenthums zu und führte damit aufs Neue zu einer Scheidung Gebildeter und Nicht-Gebildeter, die tiefer ging, durch die Entfaltung des Inviduellen einen anderen Charakter annahm und keine zweite »Rückbildung« mehr zuläßt. Es dauerte aber in Deutschland bis gegen das 17. Jahrh., ehe diese Folgen wirklich eingetreten waren. In unserer Litteratur müssen wir als den Bannerträger der ersten aus dieser Wendung hervorgegangenen Generation schöner Geister Opitz betrachten. Für die Gebildeten ist die glückliche Zeit der Naivität dahin: Fühlen und Denken äußern sich fortan in Formen, die auf Reflexion beruhen.

Wie dagegen noch »um 1530« Männer aus den Kreisen der höchsten Geistesbildung trotzdem in der Art zu empfinden und ihre Empfindung kundzugeben ganz auf gleicher Linie mit jedem tüchtigen Manne des Volkes stehen, das habe ich auch in den Liedern selbst zu Tage treten lassen, z. B. in dem Liede, welches die ganze Sammlung eröffnet und uns als die Dichtung eines hochgebildeten evangel. Bischofs bekannt ist, oder in dem Lied auf die Schlacht bei Bicocca (Nr. 10), dessen Verfasser einer der bedeutendsten und geistvollsten Staatsmänner, Krieger und Dichter der damaligen Schweiz ist; oder in Luther's Lied auf die Brüsseler Märtyrer (Nr. 137). Zeigt doch das gesammte Kirchenlied uns eben dies selbe. Überall die naivste, schlichteste und kernhafteste Volksmäßigkeit, nicht weil sich die höher Gebildeten in sie zurückzuversetzen wissen, sondern weil sie noch mitten in diesem Elemente leben und weben.

Durch die Hervorhebung dieser allgemeinen Rückkehr in das Element der

Volksthümlichkeit seit dem Ausgang des 13. Jahrh. wird eine einzelne Erscheinung auf dem Gebiete der Dichtung in ein etwas anderes Licht gerückt, als unter dem man sie zu betrachten pflegt. Ich meine diejenige Gruppe von Liedern, welche man nach dem Vorgange Hoffmanns von Fallersleben als Gesellschaftslieder zu bezeichnen pflegt. Nebenbei habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß jene Zeit selbst diese Lieder Hoflieder nannte, offenbar mit dunkler Erinnerung, jedenfalls anknüpfend an die Zeit des höfischen Gesanges. Man thut also auch besser, statt des mehrdeutigen »Gesellschaftsliedes« den richtigen alten Namen der Hoflieder für sie festzuhalten. Man pflegt es ganz abzulehnen, sie unter die Volkslieder zu rechnen, weil das Volk seine schlichte und innige Liebe weder in so zierlichen oft manierirten Wendungen ausdrücke noch seine Lieder in so künstlichen oft verkünstelten Strophenformen dichte. Nun ja, in einer Hinsicht ist die Ablehnung durchaus begründet: hervorgekeimt sind diese Früchtchen nicht aus dem Baume der Volksdichtung, aber eingeimpft sind sie ihm. Ein Nachklang, Epigonen der höfischen Dichtung, sind sie dennoch der allgemeinen Wendung des Jahrhunderts ins Volksthümliche gefolgt und sind, wenn auch schwerlich von allem Volk so doch von einem Theil des Volkes, der sich ihnen näher fühlte, auf- und herübergenommen worden. Sie finden sich im 15. und 16. Jahrh. in denselben Handschriften und Drucken wie die echten Volkslieder, ganz und gar in derselben musikalischen Behandlung, wurden also in den gleichen Kreisen wie jene gesungen und fortgepflanzt, erfreuten sich mit jenen der gleichen wo nicht größerer Gunst. Wie in diesen Jahrhunderten das echte Volkslied sich die Kreise der geistig höher Gebildeten noch einmal wieder eroberte, so haben umgekehrt sie, die Abkömmlinge der ritterlichen Courtoisie, sich jetzt in die weiteren Kreisen des Volkes eingeschmeichelt. Darum durften sie auch in einer Sammlung, welche das Leben des Volksliedes um 1530 zeigen wollte, keineswegs ganz übergangen werden, sie so wenig als der lederne Meistergesang. Die Grenzen aller drei Gattungen fließen mannigfach in einander. Das Lied »Was wirt es doch des Wunders noch« (Nr. 3 m. Samml.) oder auch »Mein Freud allein« (Nr. 99.) ist seiner künstelnden Form nach ein Hoflied, seinem Inhalt nach aber ein echtes Volkslied; und das »Ach hülf mich Leid und senlich Klag« (Nr. 51) ist unzweifelhaft ein Meistersängerprodukt und dennoch, wie die mehrfache Verwendung seiner Melodie zu andern Liedern zeigt, ein damals sehr verbreitetes und beliebtes Volkslied. Ähnlicher Beispiele bietet die Sammlung noch mehre. Ganz gewiß herrscht in dem Hoflied eine Manier, ja etwas von der Dürre eines absterbenden Typus; und doch weht der frische Geist der Zeit auch sie noch mit lebendigem Odem an. Wir haben in dem Liede vom Edlen Moringer (Nr. 33 m. Samml.) ein hübsches Beispiel: der Moringer, der in seiner Burg als fremder fahrender Sänger auftritt, wird aufgefordert, ein »Hovelied« zu singen, und er singt darauf Strophen eines höfischen Liebesliedes von Walther von der Vogelweide. Es ist anziehend zu beobachten, wie selbst diese Waltherschen Verse vermöge der Einflechtung in das Volkslied in die Farbe des 15. Jahrh. getaucht worden sind. So eben erging es dem ganzen Typus des Hofliedes.

Wichtiger als dies ist nun aber eine Wandlung anderer und viel folgenreicherer Art, welcher sich in derselben Zeit des 14. und 15. Jahrh. allmählich vollzog; eine Wandlung musikalischen Inhaltes. Im 16. Jahrh. sehen wir die Texte der Volkslieder in zweierlei Erscheinungsformen: daß sie nach wie vor und so auch ferner bis heute herab und zu allen Zeiten auf ihre einstimmigen Melodien, wohl auch in leichter Mehrstimmigkeit (als Bicinien) etwa auch zur Laute oder Geige in und von allem Volk gesungen wurden, versteht sich auch für jene Zeit ganz von selbst, ließe sich zum Überfluß durch zahlreiche Beweise erhärten. Daneben aber finden wir sie nun, und zwar seit der Mitte des 15. Jahrh. in künstlerisch ausgearbeiteten

mehrstimmigen kontrapunktischen Sätzen. Die Fülle der Kompositionen dieser Art, an denen die größten Meister der Zeit ihre Kunst mit Vorliebe übten, und die Menge der uns handschriftlich oder in gedruckten Stimmbüchern erhaltenen Sammlungen zeigen unwiderleglich, daß es sich dabei nicht etwa um den engen Kreis der Musiker handelt, sondern daß das Singen dieser Lieder einen hauptsächlichen und weit verbreiteten Gegenstand der geselligen Unterhaltung jener Tage bildete. Es war der wichtigste Theil der Hausmusik des 16. Jahrh., und Musik war überhaupt der wichtigste Theil der künstlerischen Unterhaltung des 16. Jahrh. geworden. Daß die Kunst des Gesanges groß und allgemein genug war, um dieser so schwierigen Aufgabe zu genügen, scheint auf den ersten Blick geradezu unglaublich, wird aber dennoch erklärlich, wenn wir in Erwägung ziehen, welche Bedeutung die Musik als eine der 7 *artes liberales* für die gesammte mittelalterliche Erziehung hatte, daß die Unterweisung dabei nicht auf Instrumente, sondern eben auf den Gesang ausging und daß die Kirche für ihren Chor das Bedürfniß hatte, solche Schulung nach Kräften zu fördern. Während man sich nun damals bei solchen Aufzeichnungen oder Drucken von Liedern, welche nur auf den einstimmigen Gesang im Volke berechnet waren, sehr selten um die Melodie kümmerte, die man sicherer und leichter auf mündlichem Wege als durch die Aufzeichnung verbreiten konnte, so gewahren wir umgekehrt in den Drucken der vierstimmigen Lieder eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Texte, ja eine oft schon tief eingerissene Verwahrlosung derselben. Begreiflich, denn hier hatte sich eben der Schwerpunkt des Antheils und der Freude am Liede auf die Seite der Musik hin verschoben. War es noch bis tief ins 15. Jahrh. hinein der fahrende Sänger, der auch die Höfe und die vornehmere und feinere Gesellschaft mit dem Singen, Sagen und Dichten seiner Poesien unterhielt, so war in diesen Kreisen an seine Stelle jetzt der Musikmeister mit seinen Vocalisten und Instrumentisten getreten, und der gut bezahlte und gefeierte Künstler war nicht mehr der Dichter (und Sänger seiner Lieder) sondern der Komponist, dessen kunstreiche Liederbauten man sich selbst sang. Was nun aber weiter diese Kunst der Musik betrifft, so vollzieht sich in ihr, von der Kirche abgesehen, also auf dem Gebiete der weltlichen Musik diese Entwickelung ganz vornehmlich eben an der Hand des Volksliedes: über seinen Melodien erhebt sich, aus seinen Melodien erblüht das kontrapunktische Gewebe der Meister. Will man also zeigen, wie um die Zeit der höchsten Blüthe dieser Epoche das Leben des deutschen Volksliedes beschaffen war, so darf man auch diese mehrstimmigen Musiken dabei nicht übersehen und übergehen. Sie bilden die eine der beiden kostbarsten Früchte, welche das Volkslied getragen und gezeitigt hat: die andere ist das Kirchenlied. Darum durfte denn auch meiner Sammlung weder dieses noch jene fehlen. Es fragte sich nur wie die Musiken mitzutheilen seien. Angesichts des weiten Leserkreises, dem die »Nationallitteratur« bestimmt ist, war es nicht zulässig, sie in Partitur und mit den alten Schlüsseln zu drucken. Übertrug ich sie nach herkömmlicher Weise einfach in Klavierform und Schlüssel, dann ließen sich die Stimmen nicht überall sicher auseinander halten. Dadurch aber wäre der Charakter der Lieder verwischt, die in der Mitte liegende Melodie unkenntlich geworden und die Benutzung des Druckes für den Gesang unmöglich gemacht. Ich glaube durch den Rothdruck der Melodie ein glückliches Mittel gefunden zu haben, um diese Übelstände zu beseitigen. Indem nun die Schwänze der Soprannoten stets nach oben, die der Baßnoten nach unten gezogen wurden, waren alle 4 Stimmen so deutlich geschieden, daß leidlich gewandte Sänger, d. h. solche deren Fertigkeit überhaupt dieser schwierigen Aufgabe gewachsen ist, das Buch ohne Weiteres als Stimmbuch benutzen können. Nachträglich sehe ich, daß es wohl besser gewesen wäre, die beiden Mittelstimmen nicht nach ihrer relativen Höhe und Tiefe auf beide Systeme zu

vertheilen, sondern den Alt ganz dem oberen, den Tenor dem unteren zuzuweisen. Durch den Rothdruck des Tenors tritt zugleich die Melodie schon für das Auge in derselben Weise hervor, wie sie nach meiner Überzeugung — ich habe mich S. XXVIII f. der Einleitung darüber ausgesprochen — im Vortrag auch für das Ohr erkennbar gemacht werden muß. Ich weiß wohl, daß ich mit dieser Überzeugung einstweilen allein stehe. Man versuche die Sache nur!

Bei der Wahl der in die Sammlung aufzunehmenden Lieder mußte selbstverständlich in erster Linie auf die Texte Rücksicht genommen werden, damit alle Gattungen der damals gesungenen Lieder vertreten seien: weltliche und geistliche; uraltes und allerneustes; das historische, das erzählende und das Liebeslied: Landsknecht und Reiter, Bürger und Bauer, Jäger und Zecher mußten ihre Stimme hören lassen, und an der Seite des echten Volksliedes mußte das Hoflied und der Meistersang erscheinen, damit das Bild der Zeit einigermaßen vollständig sei. Dabei war innerhalb der bunten Fülle des Stoffes nicht nur das Schönste und am meisten Charakteristische besonders zu berücksichtigen, sondern ich meinte auch darauf Gewicht legen zu sollen, welche Lieder zu ihrer Zeit vor anderen beliebt und verbreitet waren, was sich wenigstens in manchen Fällen wohl erkennen läßt. Daneben habe ich bei der Auswahl dann aber doch auch die musikalische Seite nicht unberücksichtigt gelassen, indem ich am liebsten nach den beliebtesten Melodien griff und unter den mehrstimmigen Sätzen nach denen der größten Meister, vor allen Isaak's, Heinrich Finck's und Senfl's. Auch Forster, dem wir die reichhaltigste und berühmteste solcher Liedersammlungen verdanken, durfte zu Ehren seines Andenkens nicht fehlen. Er und zwei andere Tonsetzer, Zierler und Brand zeigen uns zugleich, daß damals Dilettanten solche Sätze nicht nur zu singen, sondern mitunter auch zu schreiben verstanden; etwa wie man zur Zeit, als das Haydnsche Quartett sich als Hausmusik eingebürgert hatte, solche Quartette nicht nur spielte, sondern auch wohl schrieb, — wenn es denn auch keine Haydnschen wurden!

Indem ich mir nun den unter solchen Gesichtspunkten für die Sammlung ins Auge gefaßten Stoff überdachte, fand ich mich in Betreff seiner Anordnung in Verlegenheit. Sollte ich ihn nach einem mit Abtheilungen und Unterabtheilungen systematisch gegliederten Plan in ein schematisches Fachwerk einschachteln? Es macht mir selbst immer Mühe, mich durch eine solche gelehrte Ordnung durchzuschlagen; ich verliere gleich den Duft der frischen Blüthe über dem Apothekengeruch des Herbariums. Je sorgfältiger und lehrreicher ich theilte und unterabtheilte; um so weniger kam bei der doch nur beschränkten Zahl der Lieder an Beispielen auf das Einzelne, Beispiele von glücklicher Liebe und Beispiele von unglücklicher, von verschämter und von unverschämter! Mich überkam die Sorge, das Ganze würde weniger nach einer Gallerie kleiner Kunstwerke als nach den Schubfächern eines Probenreiters aussehen! — Eine zweite Frage schien mir noch bedenklicher: wie weit sollte ich in Betreff der Erläuterungen gehen? Mich auf die Erklärung einzelner Wörter und dunkler Stellen beschränken? Damit war doch offenbar zu wenig gethan. Nichts hat uns sowohl den Geist der Volkslieder im Ganzen als das volle Verständniß einzelner Lieder so sehr erschlossen, als die Betrachtungen, welche Uhland in seinen Abhandlungen (und nächst ihm besonders Vilmar) an diese einzelnen Lieder geknüpft hat. Wie wird durch sie an einem auf den ersten Blick unscheinbaren Liedchen plötzlich Alles lebendig, fesselnd und lehrreich! Hätte ich aber versuchen wollen, es dem Meister hierin in meiner Sammlung nachzuthun, so lief ich wieder Gefahr, wenn ich den Texten von Lied zu Lied mit meiner erläuternden Weisheit folgen wollte, mit solchem Ballast das leichte Schiffchen in den Grund zu drücken, und wer hätte den Liederfrühling mit

diesem »Kleisten's Frühling« meiner Kommentare in der Tasche durchwandern mögen! Hierüber ist mir der Einfall gekommen, welcher über beide angedeuteten Schwierigkeiten zu gleicher Zeit hinwegzuhelfen schien.

Ein Hauptmittel, wodurch Uhland das zu erläuternde Lied in die richtige Beleuchtung bringt, besteht darin, daß er ein Bild innerer oder äußerer Zustände oder Hergänge zeichnet, aus denen Inhalt und Grundstimmung des Liedes erwachsen sind. Es gehört zum eigensten Wesen auch des sonst rein lyrischen Volksliedes, daß ihm noch ein leiser Zug epischen Wesens innewohnt, indem es eine Situation oder Begebenheit, mit der es zusammenhängt, durchschimmern läßt und die Phantasie damit zu einem anmuthigen Spiel anregt. Läßt sich das historische Volkslied nicht nur in seinen Thatsachen sondern auch in seiner Stimmung nur dadurch verständlich machen, daß man ihm, wie ich es in meiner älteren Sammlung gethan habe, eine kurze Skizze der geschichtlichen Hergänge, zu denen es gehört, beigiebt, so gilt etwas Analoges auch von den andern Volksliedern. Da schien mir nun, es lasse sich ein solcher so zu sagen geschichtlicher Hintergrund für die Phantasie aus den Liedern selbst gewinnen, wenn man sie dergestalt aneinander reihte, daß sie als die lyrischen Ergüsse einer aus ihnen errathbaren zusammenhängenden Begebenheit erschienen, einer Art Doppelnovelle von der Liebe eines Landsknechts und eines wilden Reiters auf dem sich breit entfaltenden Hintergrunde der Zeit. Kurze Winke in der den Liedern folgenden oder vielmehr beim Lesen dem einzelnen Liede stets zur Seite tretenden Einleitung genügen, um die Phantasie des Lesers in die gewünschte Bahn zu lenken, vorausgesetzt daß er dem Wunsch und Wink des Herausgebers folgend, die Einleitung von S. XXXIV an stets im Zusammenhange mit den Liedern liest.

Um mit einem Schritte recht mitten in der Zeit und ihren großen Bewegungen zu stehen, beginnen wir mit einem histor. Lied, gesungen bei der Auflösung des Augsburger Reichstages. Denken wir uns beim Volksliede leicht unwillkürlich etwas unvordenklich Altes, Namenloses und von halb mystischer Herkunft, so beginnen wir hier umgekehrt mit einem allerneusten Liede, dessen Sänger uns wohlbekannt und dessen Entstehen wir als höchst einfachen Hergang empfinden.

Eine Reihe weiterer geschichtlicher Lieder erinnert uns an den großen Zwiespalt, der die Nation zerreißt, an die Türkennoth, an den stolzen Sieg über die Franzosen bei Pavia, an den Haß zwischen Landsknecht und Schweizer, dem Bruder Veit und Heini, wie sie einander spotteten; an die romantischen Nachklänge aus des vielgeliebten Kaisers Maximilian Zeiten, an das wüste Treiben der Reiter und Heckenreiter. Indem diese Lieder, obwohl alle noch historischer, doch successive älterer Herkunft und also auch längeren Lebens im Gesange sind, lassen sie zugleich in kleinen Zügen beobachten, wie am Volksliede jene allmähliche Abschleifung und Abwandlung vor sich geht, aus der eines der charakteristischen Kennzeichen seiner Art folgt; man möchte es als das Halbdunkel seines Kolorits bezeichnen, das oft nur halb verständliche, das springende, manchmal lückenhafte. Das geschichtliche Lied selbst sehen wir hierbei in der anhebenden Umwandlung zur Ballade, und wenn sich daran dann die beliebtesten Balladen- oder romanzenartigen Lieder jener Periode schließen, die wir uns an den langen Winterabenden im häuslichen Kreise gesungen denken, so begegnen uns unter ihnen auch solche, an denen wir die angedeutete Umbildung des ursprünglich historischen Liedes zum romantischen vollständig vollzogen sehen. Zwischen die politischen und diese romantischen Lieder tritt aber zunächst mit lieblich feierlichem Klang die Weihnachtszeit. Wir hören das ältere geistliche Volkslied, das eben erblühte junge evangelische und das seinen Spuren eifersüchtig folgende katholische Kirchenlied und finden den Anlaß, die so wichtige Frage der Entstehung des

lutherischen Kirchengesanges und seines Verhältnisses zum älteren wie zum katholischen geistlichen Liede zu erörtern, indem dabei der Hergang uns in unsern Liedern anschaulich vor Augen steht. Auch die heil. drei Könige mit ihrem Stern dürfen nicht fehlen. Wie vom Kaminfeuer her den Gesang der Balladen, so hören wir nun aus den Kellern herauf die muntere Weinlaune der Zecher, den wüsten Lärm der schlemmenden Knechte und Reiter. Zur Faßnacht erreicht das Tollen seinen Gipfel; dann hüllt die Welt sich ins Bußgewand. Nur auf Lätare finden wir wieder das junge Volk des Frühlings harrend auf dem Platz. Jetzt aber (mit Nr. 57 der Lieder) glauben wir allerlei heimlichen Liebesabenteuern auf die Spur zu kommen, die sich bisher unbelauscht durch den Winter hinspannen: der Frühling mit dem Kuckuck, der Mai mit Nachtigal und Rosen kommt und enthüllt sie uns, und während das Jahr nun, unter lustigem Krieg und vergnüglicher Bittfahrt, über Himmelfahrt und Pfingsten, über Ernte, Jagdfreuden und Martinslust seinen Kreislauf fortsetzt, sehen wir zugleich wie die Liebe den ihrigen vollendet, hier durch Lust zum Leiden, dort durch Leid zur Freude. Dem Vorredner bietet sich dabei der Anlaß, noch manch allgemeine Frage zu berühren.

Da mich das erste der Lieder nach Augsburg führte, so dachte ich mir auch weiterhin die schöne und berühmte alte Reichsstadt als den Schauplatz der Begebenheiten, deren Spiegelbild wir in den Liedern zu erblicken glauben. Das vorletzte Lied hatte ich mir, ohne es darauf hin gerade noch einmal anzusehen, zum Schlußstein der Geschichte des wilden Reuterknaben ersehen: erst als ich es gegen Ende der Arbeit in die Hand nahm, ward ich des niedlichen Zufalles gewahr, daß dieses Lied mir den bösen Reiter seinem Verhängniß in die Arme richtig wieder »vor die Stadt Augsburg« brachte. Mir war als wollten die Lieder meinem Unterfangen, sie auf solche Weise zum Kranze zusammenzubinden, damit auf gefällige Weise das Siegel ihrer Zustimmung aufdrücken. Möchte es denn die gleiche freundliche Zustimmung auch beim Leser finden, und nicht nur bei Lesenden, sondern, was ich an dieser Stelle ganz besonders betonen möchte, auch bei den Freunden und Trägern des Chorgesanges!

Schleswig. **R. v. Liliencron.**

Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von Franz Schubert. Kritisch revidirt von Max Friedländer. Band. I. Leipzig, C. F. Peters (1884). Mit einem Supplementhefte, Varianten und Revisionsbericht enthaltend.

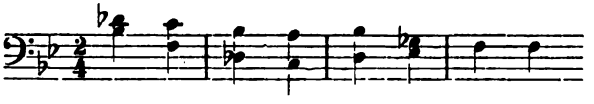
Was Friedländers Ausgabe Schubert'scher Lieder zunächst auszeichnet, ist daß er nicht nur die Originaldrucke, sondern auch die Autographe, soweit er deren habhaft werden konnte, zur Vergleichung herangezogen hat. Dieses Verfahren mußte für die Richtigstellung vieler schwankenden Stellen von nicht geringer Bedeutung werden, da selbst die Originaldrucke zum großen Theil fehlerhaft waren. Deckte sich die Lesart der Originalausgabe mit der des Manuskripts, so war damit die sicherste Gewähr für die Richtigkeit einer Lesart gefunden, wie denn die Änderungen des Herausgebers auch meistens »gemäß Übereinstimmung der Originalausgabe mit dem Manuskript« vorgenommen worden sind. Schwieriger gestaltete sich die Aufgabe bei Vorfindung von Varianten. In diesem Falle war eine genaue Untersuchung des Manuskripts geboten, welches möglicher Weise eine frühere Niederschrift sein, später in verändeter Form von Schubert zur Druckvorlage gegeben oder ja noch im Korrekturbogen vom Komponisten verändert sein konnte. Größere Sicherheit konnten für die Entscheidung solcher Fragen etwaige auf dem Manu-

skripte befindliche Plattenzeichen verleihen, die dasselbe als Druckvorlage kennzeichneten.

So sehr wir auch die obwaltenden Schwierigkeiten anerkennen, können wir dem Herausgeber doch nicht den Vorwurf ersparen, daß er in der Ausnutzung des von ihm zusammengebrachten Materials zu wenig konsequent verfahren ist. Wie eben angedeutet, mußte die im Manuskript und ersten Druckexemplar übereinstimmend vorgefundene Lesart als die ursprüngliche, vom Komponisten gewollte angesehen werden und so eine Änderung derselben den Anschein einer gewaltsamen Korrektur erhalten. Der Herausgeber nun, der die kleinste Änderung des augenscheinlich unrichtig wiedergegebenen Göthetextes beanstandet, weil dies Schubert beabsichtigt haben könnte, läßt z. B. im »Rückblick« (Supplement S. 27) die handschriftliche Lesart trotz ihrer Übereinstimmung mit der Originalausgabe unberücksichtigt, weil ihm die später eingeführte »eine entschiedene Verbesserung zu sein scheint«. Dies ist doch zum Mindesten ein inkonsequentes Verfahren. Einem ähnlichen Fall begegnen wir in dem Ritornell des Liedes »In der Ferne« (S. 142). Sowohl Manuskript wie Originalausgabe weisen im 3. Takt und ebenso bei den Wiederholungen *a* auf, und doch läßt der Herausgeber das in spätere Ausgaben eingeführte *ais* bestehen, wodurch wahrscheinlich eine Schubert'sche Nuance getilgt ist.

In Nr. 10 des Schwanengesangs, »Das Fischermädchen«, konstatirt der Herausgeber wiederum eine im Manuskript und in der Originalausgabe übereinstimmende, von der späteren abweichende Lesart, stellt sie aber doch nicht wieder her, obwohl sie augenscheinlich viel besser als die neuere ist. Es betrifft dies die Begleitung der linken Hand, die in beiden Ausgaben in so fern differirt, als die ältere durch eine auf- und absteigende Bewegung das Wiegen des Nachens malt (»Du schönes Fischermädchen, treibe den Kahn ans Land«), während die neuere Lesart dieses nur in einem Takt andeutet und dann gleichmäßig weitergeht.

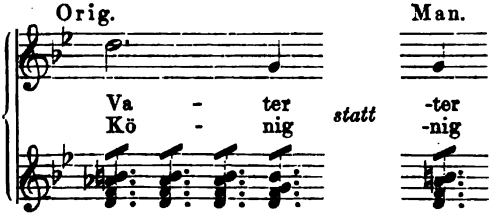
Eine andere kleine Abweichung von der späteren Lesart bringen Manuskript und Originalausgabe in der »Frühlingssehnsucht«, wo beide statt des später eingeführten *des* im 3. Takt des Bmollsatzes *d* bringen. Sollte Schubert wirklich jedesmal, auch bei Durchsicht des Korrekturbogens, das *b* vor dem *d* vergessen haben? Oder ist nicht vielmehr der rasche Wechsel zwischen *des* und *d* von ihm beabsichtigt gewesen und für seine Eigenthümlichkeit bezeichnend?:



Ludwig Stark ist (Kunst und Leben, Stuttgart 1883), wie auch der Herausgeber mit einem Fragezeichen bemerkt, sogar mit der Schubert'schen Einleitung zu dem Bmoll gar nicht einverstanden und wagt den Vorschlag der Einführung des *des* schon in den Einleitungsakkorden. Diese beabsichtigte Korrektur Schuberts ist allerdings *stark* und verträgt sich schlecht mit den Pflichten eines Interpreten, dem der Wille des Meisters das erste, unantastbare Gebot sein soll.

Eine weitere Nichtachtung des ebenfalls durch Übereinstimmung des Manuskripts mit der Originalausgabe genugsam kundgegebenen Willens des Komponisten findet sich in dem Rellstab'schen »Abschied« des »Schwanengesanges«. Sowohl Manuskript wie Originalausgabe bringen die 6 Strophen in Wort und Ton ausgeschrieben. Es widerstrebt also die in späteren Ausgaben erfolgte Zusammenschreibung der 4. und 5. Strophe dem Willen Schuberts; nichtsdestoweniger behält der Herausgeber die spätere Form bei, indem er einige der abweichenden

Nuancen dieser Strophen erwähnt, sie alle aber als unbedeutend bezeichnet. Und sonderbar! Da, wo Schubert selbst sich mit der Unterschreibung nur einer Textstrophe unter die Melodie begnügt und davon abgesehen hat, die einzelnen Strophen durch kleine, auch nur dynamische Varianten zu charakterisiren, wie im »Heidenröslein«, hat man eine Ausschreibung der einzelnen Strophen für nöthig gehalten. Wenn nur der neueste Herausgeber den handschriftlichen Fingerzeig beobachtet hätte! — hat es doch Schubert so gewollt. Im »Erlkönig« entnimmt der Herausgeber trotz Übereinstimmung beider Manuskripte eine Variante der Originalausgabe.



Sollte die in beiden Manuskripten befindliche Dissonanz *as-g* wirklich nicht wie die beiden andern berühmten von Schubert beabsichtigt und aus der Originalausgabe nur durch eine irrthümliche Setzer-Korrektur verschwunden sein?

Das Supplement giebt eine interessante Zusammenstellung beider Manuskripte, deren eines die Berliner Kgl. Bibliothek und das andere Clara Schumann besitzt. Die Vermuthung des Herausgebers, daß Schubert ursprünglich Triolen geschrieben und die dadurch sehr schwierig gewordene Begleitung für weniger geschickte Spieler später in eine Achtelbewegung verändert habe, hat viel für sich. In der Weigerung der Verleger Diabelli und Haslinger, die ihre ablehnende Haltung dem offerirten Manuskript gegenüber mit der »Schwierigkeit der Klavierbegleitung« motiviren, scheint uns ein Grund mehr zur Aufrechterhaltung dieser Annahme zu liegen; denn ohne die Triolenbewegung wäre die Begleitung wohl kaum eine schwierige zu nennen. Wie wir mit dem Herausgeber aus der Vergleichung beider Manuskripte die Überzeugung gewinnen müssen, daß das Berliner Manuskript eine spätere Überarbeitung ist, so ist auch leicht zu ersehen, daß die Druckausgabe wieder eine sehr sorgfältige Redaktion Schuberts aufweist, besonders nach Seite der dynamischen Bezeichnungen hin.

Wie steht es nun mit der Revision des textlichen Theils der Lieder?

In dem Vorwort zum Supplementheft betont der Herausgeber selbst die Nothwendigkeit einer streng kritischen Textuntersuchung und weist auf die seinerseits gewonnenen Resultate hin. So hat er im »Frühlingsglauben« die auch im Manuskripte befindliche Lesart »sie säuseln und we*b*en« an Stelle des bisherigen »we*h*en« wiederhergestellt und im »Tod und das Mädchen« das fade »geh' *l*ieber« in »geh' *L*ieber« verbessert. Wie sich letztere falsche Lesart in den bisherigen Auflagen behaupten konnte, ist wirklich unerklärlich. Schon der Melodiegang, in welchem das »geh« $^1/_8$ Auftakt und das »Lieber« das erste Viertel im Takt ist, hätte den thörichten Irrthum gar nicht aufkommen lassen dürfen.

Es beschränkt sich leider der Herausgeber in seinen Textveränderungen fast durchgängig nur auf Korrekturen, die zur Aufklärung bisher vorhanden gewesener inhaltlicher Irrthümer beitragen, wie z. B. im »Lob der Thränen« durch Verwandlung des Schubert'schen *er* in das Schlegel'sche *es* (»löscht *es* jede wilde Glut«) und in dem Rellstab'schen »In der Ferne« durch Verbesserung des Schu-

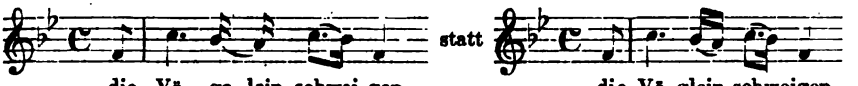
bert'schen »der Fliehenden« in »dem Fliehenden« (»Grüßt von dem Fliehenden, Welt hinaus ziehenden«).

So verwerflich es ist, Textänderungen einzuführen in Lieder, die schon komponirt waren, als der Dichter eine Änderung seines früher anders geschriebenen Gedichts vornahm, so nöthig erscheint uns in der Liedkomposition das Bestreben, da, wo der Komponist durch sein eigenes oder fremdes Versehen die Worte des Dichters verändert hat, Korrektur eintreten zu lassen, wenn die Musik es irgend gestattet. Dies sind wir dem Dichter schuldig, und mit der Größe des Dichters wächst der Zwang der Veranlassung zur Wiederherstellung seiner Worte; sonst kann die dem Komponisten erwiesene falsche Pietät leicht zu einer groben Pietätlosigkeit dem großen Dichter gegenüber führen.

Einen Hauptschmuck besitzt die lyrische Poesie in ihrer knappen, gedrungenen Form, und jede Zuthat oder Verstümmelung formeller Art muß als eine Vergewaltigung betrachtet werden. Ganz anders gestaltet sich das Verhältniß des Komponisten zum Dichter auf dem dramatischen Gebiet, wo die größeren und zwanglosern Formen oft dem Dienst der Musik fügbarer gemacht werden können. Wir werden nachsichtig urtheilen, wenn ein Opernkomponist das ihm vorliegende poetische Material zu Gunsten der musikalischen Wirkung mit einer gewissen Freiheit behandelt. Aber in der Lyrik muß das gesungene Dichterwort strenger respektirt werden. Dies gilt besonders unserm größten Lyriker, Göthe, gegenüber.

Die Textabweichungen führt der Herausgeber an, aber ohne eine Korrektur zu versuchen. Denken wir an die Begeisterung, mit der Schubert den großen Dichter verehrte, so müssen wir uns zur Wiederherstellung der Dichterworte auch in seinem Sinne getrieben fühlen. Natürlich muß die hierbei uns gesteckte Grenze in der Unveränderlichkeit der sanktionirten Melodie liegen. So wäre in »Rastlose Liebe« das Schubert'sche »wollt« in das Göthe'sche »möcht« und das »es« in »das« (»schaffet *das* Schmerzen«) zu verbessern. Das »flieh'n, zieh'n« dagegen ist nicht in »fliehen, ziehen« zu korrigiren, da sonst eine Theilung der dazu gesetzten halben Noten nöthig würde. Weitere leichte Veränderungen wären in »Wandrers Nachtlied« möglich gewesen. Warum soll da nicht gleich das in die Überschrift hineingeschlüpfte *e* (Wand*e*rers N.) ausgemerzt werden? Dieses *e* würde einer anderen Stelle zu gute kommen, wo Schubert die Göthe'schen »Vögelein in »Vö*g*lein« verwandelt.

Die Änderung wäre nur folgende:

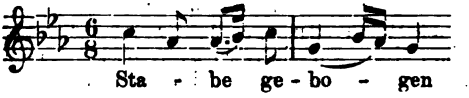


die Vö - ge-lein schwei-gen — die Vö-glein schweigen

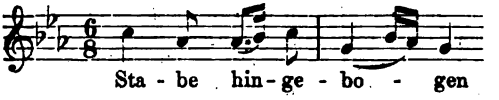
Auch in »Schäfers Klagelied« wäre eine Berichtigung nothwendig. Der Herausgeber citirt bei Besprechung dieses Liedes eine Äußerung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1815, wonach dasselbe schon damals »vielleicht 100 mal komponirt« gewesen sei. Möglichenfalls ist dem damals etwa 18jährigen Schubert ein solches Exemplar in die Hände gefallen und hat ihm als Textvorlage gedient, so daß auf diesem Wege die Textfehler in die Komposition gerathen sind. In der bekannten ersten Strophe:

»Da droben auf jenem Berge,
»Da steh ich tausendmal,
»An meinem Stabe gebogen,
»Und schaue hinab in das Thal.«

ist bei Schubert das Metrum der 3. Strophe durch Hinzufügung der Silbe »hin« zu »gebogen«, empfindlich gestört. Eine Berichtigung würde hier ohne die geringste Beeinträchtigung der Melodie durch eine kleine Verschiebung der Silbe »be« erzielt werden:



statt:



Die Ausschließung des an der entsprechenden Schlußstelle eingeschobenen Flickworts »nur« (»vorüber ihr Schafe, nur vorüber«) ist dagegen nicht zu rathen, da sie eine Lähmung der Melodie bewirken würde. Endlich wäre das Schubert'sche »fortgezogen« in das Göthe'sche »weggezogen« zu verändern.

In dem Schiller'schen »Des Mädchens Klage« unternimmt der Herausgeber selbst die Verbesserung einer Schubert'schen Lesart, indem er für das Schubert'sche »verschwun*d*'ner« das ursprüngliche »verschwun*de*ner« wieder herstellt. Zu wünschen wäre es gewesen, daß er in konsequenter Weise auch die übrigen Originallesarten wieder eingeführt und das Schubert'sche »der Eichwald brau*st*«, das »Mägdlein si*tzt*«, in »brau*set*«, »si*tzet*«, verwandelt hätte, was wieder ohne die geringste störende Beeinflussung des Melodiegangs hätte geschehen können.[1]

Mit einer leichten und doch bedeutungsvollen Vokalveränderung hätte einem andern Dichter Gerechtigkeit geschehen können, nämlich Rellstab in seiner »Frühlingssehnsucht«.

»Bächlein, so munter
»rauschend zumal
»w*a*llen hinunter
»silbern ins Thal,«

singt der Dichter. Durch Schuberts irrthümliche Veränderung des »w*a*llen« in »w*o*llen« ist das anmuthige Bild des pilgernden Baches doch sehr getrübt. Der Herausgeber hat sich hier mit der allerdings auch wesentlichen Weglassung des Kommazeichens zwischen »munter« und »rauschend« begnügt.

Auf eine bedeutende textliche Variante weist der Herausgeber in einer lehrreichen Besprechung des Gedichts »Der Wanderer« hin. Er zeigt hier, daß das Gedicht schon 1808 unter dem Titel »Des Fremdlings Abendlied« von G. P. Schmidt, und dann in der ersten Ausgabe der Lieder von Schmidt von Lübeck 1821 in einer Erweiterung erschienen ist. Die bedeutenden Abweichungen des Schubert'schen Textes weisen auf die 1815 erschienene Deinhardstein'sche Gedichtsammlung hin, in welcher dasselbe Gedicht als »Der Unglückliche« leider mit bedeutender Textveränderung enthalten ist. Diese bei weitem schlechtere Form des Gedichtes muß Schubert als Vorlage gedient haben. Natürlich ist hier bei der Menge wesentlicher Varianten an eine textliche Wiederherstellung zu Gunsten des Dichters nicht zu denken, bis auf den allerdings sehr eklatanten Fall der räthselhaften

1) Daß Schiller »tra*ur*ende Brust« gesagt habe, beruht wohl auf einem Irrthum des Herausgebers. Jedenfalls weist die Cotta'sche Ausgabe von 1867 und 1869 »tra*uer*nde« auf.

»wandelnd gehenden Freunde«. Der Herausgeber bedauert selbst die Schädigung des Dichters, dem man das schöne Bild der den Fremdling in die geliebte Heimath geleitenden »Träume« durch Verwandlung in »Freunde« geraubt hat, aber — er begnügt sich mit der Klage, und so finden wir nun auch in der neuen Ausgabe wieder die alten »Freunde wandelnd gehn!« Warum?

So hat der Herausgeber vielfach nur einen halben Schritt gethan. Mit ernstem Fleiß und mit großer Umsicht hat er in seinem Supplementheft die textlichen und melodischen Abweichungen gesammelt und die verschiedenen Lesarten auch oft kritisch einander gegenübergestellt. Aber es stehen die alten Fehler zum großen Theil wieder in der neuen Ausgabe, und wenn sich die ausübenden Sänger überhaupt mit dem kritischen Supplementheft bekannt machen, so ist der einzige Unterschied gegen früher, daß sie das vorher unbewußt falsch Gesungene jetzt mit Bewußtsein unrichtig zum Vortrag bringen. So fehlt dieser neuesten Revision das volle Facit der theoretischen Untersuchungen — die praktische Verwerthung.

Und doch verdienen die ernsten Bestrebungen des Herausgebers Dank und Anerkennung. Manche schöne Lesart ist durch ihn wieder ans Licht gezogen und manches bisher dunkel Gewesene wieder hell und verständlich geworden. Namentlich ist die Umsicht und Gewissenhaftigkeit, mit der er die bisher oft schwankend und fehlerhaft gewesenen *dynamischen* Bezeichnungen mittelst manuskriptlicher Beihülfe regulirt hat, anzuerkennen. Auch bezüglich der Ornamentik hat er entschiedene Verbesserungen eingeführt, und seine auf handschriftliche Stütze hin oft angewandte Bevorzugung des Pralltrillers vor dem oft schwerfälligen Doppelschlag ist zu loben.

Sehr verdienstvoll ist sein Vorgehen zur Klarlegung der Schubert'schen Vorschläge. Scheinbar winzig und harmlos, ist der Vorschlag eine der bedeutsamsten Brücken, die von der alten dissonanzenscheuen Zeit zur freieren Behandlung der Dissonanzen geführt haben. Der Trieb und die Lust zur ungebundeneren und schwungvolleren Melodienbildung war gekommen, aber die Angst vor dem Gesetz über Einführung und Auflösung der Dissonanzen hemmte die freie Bewegung. Mit der Einführung des Vorschlags wurde das Gesetz umgangen. Auf dem Papier stand Alles in guter Satzordnung, aber — ein kleines Zeichen ermächtigte den Interpreten des Komponisten, tüchtig und ohne Rücksicht auf die alten Bedingungen die versteckte Dissonanz herauszuholen. Unter dem Einfluß der alten Tradition schreibt auch noch Schubert, in dessen Liedern der Vorschlag eine bedeutende Rolle spielt. Eine richtige Ausführung dieser Vorschläge ist bei der Differenz zwischen den früheren und den modernen Verzierungsgesetzen nur bei genauer Kenntniß des damals Gebräuchlichen möglich, und darauf auf S. IV ff. des Supplements eingehender hingewiesen zu haben, ist ein Verdienst des Herausgebers. Hiernach hat Schubert in den bei weitem meisten Fällen das 𝅘𝅥𝅮 Zeichen als Vorschlag, auch vor Vierteln und Halben, gebraucht; und aus dem Umstande, daß damals als mit 𝅘𝅥𝅮 gleichwerthiges Zeichen das 𝅘𝅥𝅯 im Gebrauch war, ist es zu erklären, daß in den Originalausgaben der Schubert'schen Lieder und auch in den späteren das 𝅘𝅥𝅯, jetzt als Zeichen eines kurzen Vorschlags gebräuchlich, zu finden ist. Die Beibehaltung des alten Zeichens bei Veränderung seiner Bedeutung mußte manche Mißverständnisse herbei führen, die jetzt in der neuen Ausgabe durch konsequente Einführung des 𝅘𝅥𝅮 Zeichens unmöglich gemacht worden sind.

Cassel. **Franz Beier.**

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,

Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Zur Encyklopädie. Allgemeines.

Girard, L. et Arremaud, La musique. 4°. Paris. 12 ℳ.

Halevy, L., Discours prononcé le jour de sa reception à l'académie française. 8. Paris, Calmann-Lévy. 1 fr.

James Stanley Little, What is art? London, W. Swan Sonnenschein & Co.

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 7. 8. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à n. 2 ℳ. [S. ob. Bd. I, S. 258.]

Lobe, J. C., Katechismus der Musik. (Webers illustrirte Katechismen Nr. 4.) 23. Aufl. VIII, 144 S. 8. Geb. n. 1 ℳ 50 ₰.

Loehner, J., Die Musik als humanerziehliches Bildungsmittel. IV, 54 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ 20 ₰.

Reinecke, C., Was sollen wir spielen? Briefe an eine Freundin. 12. 54 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart. n. 1 ℳ.

Riemann, H., Opern-Handbuch. Lief. 10, 11, 12, 13. (S. 305—432). 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung (J. Sengbusch). à n. 50 ₰. [S. ob. S. 255.]

Verzeichniss der im J. 1885 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen. 34. Jahrg. CI, 364 S. gr. 8. Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 13 ℳ, Schreibpapier n. 15 ℳ.

II. Zeitschriften.

Annuaire du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Neuvième année. Gand et Bruxelles. 8.

Annuaire général de la Musique et des Sociétés chorales et instrumentales de France, pour 1886. 3e année. Paris. 15, rue des Martyrs.

Carozzi, Enrico, Annuario teatrale italiano. Milano, tipografia nazionale. in 12. 750 S. S.

Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik. Red.: F. Witt. 21. Jahrg. 1886. (12 Nrn). Nr. 1. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. pro cplt. n. 2 ℳ.

Harmonia sacra. Monatsschrift für katholische Kirchenmusik. Herausgegeben von A. Ditko. 1. Jahrg. 1886. Nr. 1. gr. 8. Krems, F. Lamprecht's Buchh. Halbjährlich n. 1 ℳ 30 ₰.

Klavier-Lehrer, der. Musik-pädagogische Zeitschrift, herausgegeben von E. Breslaur. 9. Jahrg. 1886. (24 Nrn.) Nr. 1. gr. 8. Berlin, Wolf Peiser's Verlag. Vierteljährlich n. 1 ℳ 50 ₰.

Monatsbericht, musikalisch-literarischer für das Jahr 1886. 58. Jahrg. Nr. 1. 8. Leipzig, F. Hofmeister. pro cplt. n. 12 ℳ, Schreibpapier n. 14 ℳ.

Musik-Zeitung, neue. Red.: A. Reiser. 7. Jahrg. 1886. Nr. 1. 4⁰. Köln, P. J. Tonger's Musikverlag. Vierteljährlich n. 80 ₰.

Musik- und Kunstzeitung, Leipziger. Früher: Parsifal. 3. Jahrg. 1886. [24 Nrn.) Nr. 1. 4. Leipzig, Edwin Schloemp. Vierteljahrlich n. 1 ℳ 50 ₰.

Noël, E. et F. **Stoullig,** *Les annales du théâtre et de la musique. Préface par Ch. Gounod. 11. Année 1885. 18. Paris, G. Charpentier et Co. 3 fr. 50 c.*

Signale für die musikalische Welt. 44. Jahrg. 1886. Nr. 1. 8⁰. Leipzig, Bartholf Senff. pro cplt. n. 6 ℳ.

Siona, Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik zur Hebung des gottesdienstlichen Lebens. Herausgegeben von M. Herold. Jahrg. 1886. (12 Nrn.) Nr. 1. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. pro cplt. n. 5 ℳ.

Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau und Orgelspiel etc. Herausg. v. A. W. Gottschalg. 43. Bd. (12 Nrn.) Nr. 1. 8⁰. Erfurt, E. Weingart. pro cplt. n. 2 ℳ 50 ₰.

Zither-Signale. 8. Jahrg. 1886. (12 Nrn.) Nr. 1. gr. 8. Trier, P. Ed. Hoenes. Vierteljährlich n. 1 ℳ.

III. Zur Geschichte der Musik.

Aus Emil Götze's Jugendzeit. Eine Ergänzung der über diesen Sänger erschienenen Biographien. 15 S. gr. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 50 ₰.

Bäumker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. 1. Bd. XV, 768 S. gr. 8. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. n. 12 ℳ. (2 Bde. kplt. n. 20 ℳ.)

Bazin, *F., La musique à Saint-Male, recherches sur son origine, ses transformations et son histoire. Saint-Male, impr. Barouge.*

Brechter, *L., D'r Hannes vun Bökl in de erschde Mannemer Niewelunge Uffführunge vom Richard Wagner. E vier Owend langes Kuntscht plüsir in zarte pülzer Reiml'cher g'fasst. 56 S. 8. Mannheim, A. Donecker's Verlag. (A. Hasdenteufel). n. 1 ℳ.*

Buffen, *F. F., Franz Liszt: a memoir, Novello, Ewer & Co.*

Caspar and Patmore, *Handbook of Musical Biography. For the use of general readers and schools. London, George Belle and Sons.*

Ehrlich, H., Richard Wagner's nachgelassene Schriften. In: Die Gegenwart. 1886. Nr. 1.

Förster, B., Richard Wagner in seiner nationalen Bedeutung und seiner Wirkung auf das deutsche Kulturleben. 2. [Titel-] Auflage der Parsifal-Nachklänge. IV, 90 S. 8. Leipzig, Gustav Fock, Verlags-Conto. n. 1 ℳ 40 ₰.

Haberl, F. X., Bausteine für Musikgeschichte. I. Wilhelm du Fay. 134 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 ℳ.

Hanslick, E., Concerte, Komponisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre. 1870 bis 1885. Kritiken. 2. Aufl. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur. n. 7 ℳ.

Kawerau, W., Johann Heinrich Rolle. Ein musikalisches Charakterbild aus dem XVIII. Jahrhundert. Magdeburg. 1885. (Erschienen in den Magdeburg'schen Geschichtsblättern).

Kayser, J., Beiträge zur Geschichte und Erklärung der alten Kirchenhymnen. 2. Bd. XIII, 329 S. gr. 8. Paderborn, F. Schöningh. [Bd. 1 erschien im gleichen Verlage 1881.]

Kienzl, W., Miscellen. Gesammelte Feuilletons und Aufsätze über Musik, Musiker und musikalische Erlebnisse. VIII, 335 S. gr. 8. Leipzig, Heinrich Matthes, Verlags-Conto. n. 4 ℳ.

Lemcke, P., Die thüringischen Musikfeste und die Erfurter Napoleonsfeste. Ein Blatt deutscher Musikgeschichte. Vortrag. 27 S. 8. Frankenhausen, C. Werneburg in Comm. n. 60 ₰.

Mendès, C., Richard Wagner. 18. Paris, C. Charpentier et Co. 3 fr. 50 c.

Müller, Hans, Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen. 29 a. 24 S. 4. Leipzig, B. G. Teubner. n. 4 ℳ.

Naumann, E., Illustrirte Musikgeschichte. 33—36. (Schluß.) Lief. gr. 8. Stuttgart, W. Spemann. à n. 50 ₰. [S. ob. Bd. S. 256].

Oppel, K., Tondichter-Album. Leben und Werke der hervorragendsten Meister der Tonkunst. 5. Tausend. 8. Coblenz, W. Groos. Geb. n. 7 ℳ.

Osterwald, W., Robert Franz. Ein Lebensbild. 15 S. 16. Leipzig, Gebrüder Hug. n. 50 ₰.

Piccolellis, Giovanni de, Liutai antichi e moderni. Firenze. Coi tipi dei successori Le Monnier. MDCCCLXXXV. gr. 8.

Ramann, L., Franz Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister. Zu einer musikalischen Psalmenkunde. 72 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ 50 ₰.

Reimann, H., Studien zur griechischen Musik-Geschichte. B. Die Prosodien und die denselben verwandten Gesänge bei den Griechen. 23 S. 4. Glatz. Leipzig, G. Fock, Verlags-Conto. n. 1 ℳ.

Riemsdijk, J. C. M. van, Johannes Josephus Herman Verhulst. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink. 1886. 8.

Rockstro, W. S., A general history of music from the infancy of the Greek drama to the present period. 8. London, S. Low and Co. 14 sh.

Schmieder, Paul, Über das Singen der Passionsgeschichte im Gottesdienst der evangelischen Kirche (nebst den Figuralgesängen der Johannes-Passion von Jacobus Meilandus). Oster-Programm des Gymnasiums zu Schleusingen. 1886. 4.

Soubies, A. et C. Malherbe, L'oeuvre dramatique de Richard Wagner. 12. Paris, Librairie Fischbacher. 4 fr.

Spitta, F., Heinrich Schütz. Eine Gedächtnissrede. 24 S. 8. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn. n. 40 ₰.

Stern, R., Erinnerungsblätter an Julius Stern. X, 262 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 ℳ, geb. n. 6 ℳ.

Thrane, C., Rossini og operae en 5 Hft. 8. Kopenhagen, Hof-Musikhandelen. 3 kr.

Zeller, J. M., Geschichte des Kirchengesanges in der Diöcese Rottenburg, besonders im vormals würzburgischen, jetzt württembergischen Frankenland. IV, 68 S. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. n. 80 ₰.

Zubatý, J., Anton Dvorak. Eine biographische Skizze. 12 S. 16. Leipzig, Gebr. Hug. n. 50 ₰.

IV. Lehrbücher.

Bartolazzi, Schule für die Mandoline. (System Violine). Neudruck. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 ℳ.

Bergmann, A., Materialien für den Unterricht in der Harmonielehre. 4. Leipzig, Carl Merseburger. 1 ℳ 80 ₰.

Bielfeld, A., Op. 126. Die Kunst des Zitherspiels in ihrem Gesammtumfange. 2. Aufl. Fol. Luxemburg, F. W. Stomps. Komplet 6 ℳ. Bd. 1. u. 2 à 4 ℳ.

Brett, H., The Cornet, with adaptations for other instruments; Scales, Exercices and Solos and Transposing Table & Scales in: Music Primers, edited by Dr. Stainer. London, Novello Ewer & Co.

Cebrian, A., 38 Lieder und Gesänge für 1 mittlere Stimme mit Pianoforte nebst einer Anweisung zur Vorbildung jugendlicher Männerstimmen für den Chor- und Solo-Gesang. 4⁰. Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. 1 ℳ 50 ₰. Singstimme dazu gr. 8. 50 ₰.

Echo vom Gebirge. Fachblatt für die Interessen des Zitherspieles. 4. Jahrg. 1886. (12 Nrn.) Nr. 1. 4⁰. Leipzig, Ernst Eulenburg. pro cplt. n. 2 ℳ 40 ₰.

Eichler, C. und F. **Feyl,** Praktischer Lehrgang des Klavierspiels. 2. Theil. Die erweiterte Technik. 3. Aufl. Fol. Esslingen, Aug. Weismann. 7 ℳ.

Grégoir, Ed., L'enseignement de la musique dans les écoles primaires. Bruxelles, Schott. 50 Centimes.

Haas, F., Anleitung über Scheiblers musikalische und physikalische Tonmessung nach gemachten Beobachtungen und geschrieben für den Gebrauch der Orgelstimmung. 7 S. gr. 8. Erfurt, E. Weingart. n. 20 ₰.

Handrock, J., Op. 40. Mechanische Studien für Pianoforte. Auswahl unentbehrlicher Übungen in methodischer Ordnung. 6. Aufl. gr. 8. Halle, H. W. Schmidt. 1 ℳ 50 ₰.

Hennes, A., Klavier-Unterrichts-Briefe. Kursus IV, 17. Aufl. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 ℳ. [S. ob. Bd. I. S. 584.]

Hiller, F., Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes. 12. Aufl. 163 S. 8. Köln, M. Dumont-Schauberg'sche Buchhandlung. n. 4 ℳ 40 ₰.

Hoppe, W. der erste Unterricht im Violinspiel. 6. Aufl. 4⁰. Leipzig, C. Merseburger. 90 ₰.

Klose, H., Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels. 34 S. gr. 8. Hamburg, Gustav Eduard Nolte. n. 1 ℳ.

Köhler, L., der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge. 5. Aufl. XII, 324 S. 8. Leipzig, J. J. Weber. n. 4 ℳ, geb. baar 5 ℳ.

—— Virtuosen-Studien für Klavierspieler. (Volksausgabe.) Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 ℳ.

Kühner, Unterrichts-Album für Pianoforte. Progressiv geordnete Zusammenstellung bewährter Unterrichtswerke der Klavier-Literatur. Neue phrasirte Ausgabe. 4. Bd. 1—4. Braunschweig, H. Litolff's Verlag. à 1 ℳ 50 ₰.

Lebert, S. und L. **Stark,** Klavierschule für den systematischen Unterricht. 2. Theil. 14. Aufl. Fol. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. 8 ℳ.

—— *Gran Metodo teorico-pratico per lo studio del Pianoforte. Parte 2.* 2. Aufl. 8 ℳ.

Lermoyez, M., Etude expérimentale sur la phonation. 8⁰. Paris. 4 ℳ.

Lussy, M., Die Kunst des musikalischen Vortrags. Übersetzt und bearbeitet von F. F. Vogt. XIII, 255 S. gr. 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart. n. 4 ℳ.

Meister, R., Praktischer Führer beim Klavierunterricht. Methodisch und stufenweis geordnete Zusammenstellung von klassischen und modernen Kompositionen für den Unterricht im Klavierspiel. Bd. 3. 4⁰. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchhandlung. 1 ℳ 50 ₰. [S. ob. S. 258.]

Michaelis, A., Die Lehre vom Kontrapunkte. 2. Theil. 8. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ 25 ₰. [S. ob. Bd. I. S. 584.]

—— Theoretisch-praktische Vorstudien zum Kontrapunkt und Einführung in die musikalische Komposition mit Notenbeispielen. 8. Hannover, L. Oertel. 3 ℳ.

Neruda, A., u. J. **Debrnow,** Instruktive Violoncello-Schule. Heft 1—4. Fol. Prag, Joh. Hoffmann's Wittwe. à 1 ℳ 20 ₰.

Ramann, L., Grundriss der Technik des Klavierspiels in 3 Theilen. Theil 2.

Mittelschule. Heft I. Einfache Tonleitern, Figuren und Triller. Fol Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 ℳ 75 ₰. Heft II. Doppelgriff-Tonleitern (Terzen, Sexten, Oktaven), Figuren und Triller. 4 ℳ 50 ₰. Heft III. Akkorde und Akkord-Figuren und Passagen. 3 ℳ 75 ₰. [S. ob. S. 257.] — Theil 3. Virtuositätsschule. Heft I. Einfache Tonleitern, Figuren und Triller. 3 ℳ 50 ₰. Heft II. Doppelgriff-Tonleitern, (Terzen, Sexten, Oktaven, Figuren und Triller). 4 ℳ 25 ₰. Heft III. Akkorde und Akkord-Figuren mit Passagen. 4 ℳ 25 ₰.

Reiser, H., Klavier-Schule für Kinder. 3. Abtheilung. 10. Aufl. gr. 4. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 3 ℳ.

Richter, E. F., Lehrbuch der Fuge. 5. Aufl. VIII, 188 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 ℳ.

Sandras, Les modifications de la voix humaine obtenues par les inhalations à l'accordeur du larynx. 4⁰. Paris, Delahaye et Crosnier.

Schultz, A., Preis-Violin-Schule. Nach pädagogischen Grundsätzen und leicht fasslicher Methode. 4. Aufl. Fol. Leipzig, Max Hesse's Verlag. 3 ℳ.

Seifert, U., Klavierschule und Melodienreigen. gr. 8. Hannover, Steingräber Verlag. 4 ℳ.

Sering, F. W., Der Gesang-Unterricht in Präparanden-Anstalten. 8. Leipzig. C. F. W. Siegel (R. Linnemann). 60 ₰.

—— Op. 106. Vollständiger theoretisch-praktischer Lehrgang des Schulunterrichts im Singen nach Noten. 8. Leipzig, C. Merseburger. 60 ₰.

Sieber, F., Op. 144. Tägliche Gesang-Studien für weibliche Stimmen. gr. 8. Offenbach a. M., Joh. André. 1 ℳ 50 ₰.

Struth, A., Theoretisch-praktische Flötenschule mit melodischen Übungsstücken. 5. Aufl. 4⁰. Berlin, C. Merseburger. 2 ℳ 25 ₰.

Tschirch, R., Der Volks-Sänger. 1. Heft. Des Volkssängers Notenbuch. 12. Aufl. 12. Regensburg, A. Coppenrath, Verlags-Conto. n. 40 ₰.

—— 2. und 3. Heft. 2. Aufl. 8⁰. Ebda. à n. 40 ₰. Inhalt: 2. Das Athemholen und die richtige Aussprache. 40 S. — 3. Die Schule zum richtigen Treffen. 39 S.

Ueberlée, A., Chorgesangschule. 48 S. gr. 8. Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin (Richard Scholtz). n. 60 ₰.

Wahls, H., Neue praktische Harmonika-Schule ohne Noten für das 17-, 19- und 21- klappige Accordion. qu. 8. Leipzig, C. Merseburger. 90 ₰.

—— Melodienbuch für Harmonika oder Accordion mit 8 und 10 Tasten. gr. 8. Leipzig, Carl Merseburger. Heft 1. 2. à 60 ₰.

Wohlfahrt, Franz, Op. 36. Kinder-Klavierschule. Fol. Leipzig, Robert Forberg. 2 ℳ.

Wohlfahrt, R., Op. 177. Praktische Guitarre-Schule. Leichtfassliche Anweisung im Guitarrespiel. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. 1 ℳ 20 ₰.

Zahn, J., Theoretisch-praktische Harmoniumschule. Trier, Ed. Hoenes. 1884. I. II. 4 ℳ.

V. Ausgaben von Tonwerken.

Auber, D. F. E., Gustav oder der Maskenball. Text der Gesänge. Officielle Bearbeitung für die Leipziger Bühne. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 30 ₰.

Bach, J. S., Kantate, »Ich hatte viel Bekümmerniss« (Chor-Bibliothek Nr. 257). 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Sopran, Alt, Tenor und Baß à 30 ₰.

—— Kantate »O ewiges Feuer«, Klavierauszug mit Text, nach der Partituraussgabe der Bachgesellschaft. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 50 ₰.

Bach, J. S., Fantasie und Fuge aus den englischen Suiten für Orgel, bearbeitet von A. Haupt. qu. Folio. Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. 1 ℳ 50 ₰.

—— 14 vierstimmige Fugen aus dem Wohltemperirten Klavier für 2 Violinen, Viola und Violoncell zum Gebrauche beim Unterricht bearbeitet von R. Hofmann. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). Heft 1. 2 à 2 ℳ.

—— 3 Sarabanden für Violine mit Pianoforte, bearbeitet von A. Wilhelmj. Fol. Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. 2 ℳ.

v. Beethoven, Christus am Ölberge (Chorbibliothek Nr. 104). 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Sopran, Alt, Tenor I. II. u. Baß I. II. à 30 ₰.

—— Op. 125. Neunte Symphonie für großes Orchester mit Schlußchor über Schiller's Ode an die Freude. Für zwei Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von E. Naumann. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 14 ℳ 50 ₰.

Grétry, Oeuvres. Livr. V. Les Méprises par Ressemblance. Comédie en trois actes mêlée d'ariettes. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 16 ℳ. [*S. ob. S. 260.*]

Händel, G. F., Gesänge für gemischten Chor mit Klavierbegleitung aus den Oratorien. Zum Gebrauch für Gymnasien und andere Lehranstalten eingerichtet. Übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft und unter Zugrundelegung der Übersetzung von G. G. Gervinus, herausgegeben von G. Mühry. Lieferung 3. 4., Klavierauszug. 8. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. à 1 ℳ. Chorstimmen. 8. à 80 ₰.

—— Larghetto und Siciliano für Violine oder Violoncell mit Pianoforte oder Harmonium (Orgel) bearbeitet von C. Rundnagel. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 75 ₰.

—— Vivace aus dem Concerto grosso. (Jugendbibliothek für zwei Pianoforte zu acht Händen. Kürzere Stücke aus Werken alter und neuer Meister zum Gebrauche beim Unterricht bearbeitet von Iwan Knorr. Nr. 3). Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 50 ₰.

Hummel, J. N., Koncert Asdur. (Klavier-Koncerte alter und neuer Meister Nr. 27.) Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8 ℳ.

Palestrina's Werke. Partitur. Band XXVII. 35 Magnificat (Lobgesang Mariens). Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 ℳ. [S. ob. S. 260.]

Palestrina, P. da, Stabat mater, für 2 Männerchöre bearbeitet von J. Scheel. Fol. Leipzig, C. F. Kahnt. Partitur 3 ℳ. Stimmen. 8. 2 ℳ.

Schubert, Franz, Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Einzelausgabe. Partitur. Serie I. Nr. 5. Symphonie in Bdur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 90 ₰. Nr. 6. Symphonie in Cdur. 5 ℳ 40 ₰. Nr. 7. Symphonie in Cdur. 9 ℳ 45 ₰. Nr. 8. Symphonie in Hmoll. 2 ℳ 55 ₰. [S. ob. S. 261].

—— Nr. 4. Tragische Symphonie. 10 ℳ 5 ₰.

Schütz, Heinrich, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Zweiter Band. (Mehrchörige Psalmen mit Instrumenten. Erste Abtheilung.) Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886.

Schumann, Robert, Werke. Herausgegeben von Clara Schumann. Serien-Ausgabe. — Partitur. Lieferung 21. Serie IX. Größere Gesangwerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten. Nr. 90. Op. 139. Des Sängers Fluch. Ballade nach Ludwig Uhland, bearb. v. R. Pohl. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 9 ℳ 30 ₰. [S. ob. S. 261.) Klavierauszug mit Text. 4 ℳ 20 ₰.

—— Lieferung 22. Serie V. Für Pianoforte und andere Instrumente. 15 ℳ 15 ₰. Nr. 21. Op. 47. Quartett für Pianoforte, Viola und Violoncell. Nr. 28. Op. 73.

Phantasiestücke für Pianoforte und Klarinette (ad. lib. Violine oder Violoncell). Nr. 29. Op. 105. Sonate für Pianoforte und Violine. Nr. 31. Op. 113. Märchenbilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola (ad lib. Violine). Nr. 33. Op. 102. Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad lib. Violine und Pianoforte).

—— Lieferung 23. Serie XI. Für Männerchor. Nr. 111. Op. 65. Ritornelle in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen. Serie XII. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Nr. 112. Op. 55. 5 Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Nr. 113. Op. 59. 4 Gesänge für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Fol. Ebda. 6 ℳ.

—— Lieferung 24. Serie IX. Größere Gesangswerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten. Nr. 81. Op. 81. Genoveva. Oper in 4 Akten. Part. Nr. 92. Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ballade von L. Uhland, bearbeitet von L. Hasenclever. Part. 27 ℳ 45 ₰.

—— Nummernausgabe Serie X. Mehrstimmige Gesangwerke mit Pianoforte. Nr. 101. Drei Gedichte von Emanuel Geibel. Op. 29. Nr. 1. Ländliches Lied für 2 Soprane. 75 ₰. Nr. 2. Lied für 3 Soprane. 75 ₰. Nr. 3. Zigeunerleben für kleinen Chor. 1 ℳ 25 ₰.

—— Einzelausgabe. Serie IX. Grössere Gesangswerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten. Stimmen. Nr. 90. Des Sängers Fluch. Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Pohl. Op. 139. 20 ℳ 25 ₰.

VI. Zur Musik der Gegenwart.

Brakl, F. J., Moderne Spieloper. 4⁰. München, G. Franz'sche Verlagshandlung. n. 4 ℳ.

Fay, *A., Music study in Germany. 8. London, Macmillan and Co. 4 sh. 6 d.*

Marsop, P., Ein Pariser Operntext. In: Die Gegenwart 1886. N. 9.

—— Das Tedeum des Verkannten. In: Die Gegenwart 1886. N. 17.

Rémo, *F., La Musique au Pays de Brouillards. Etude humoristique et anecdotique de l'état actuel de la musique en Angleterre. Paris chez tous les libraires.*

Steiner, J., Neue Instrumente für das Dilettanten-Orchester. 21 S. g. 8. Wien, A. Hölder. n. 72 ₰.

Wuppersahl, O., Ein Märchen aus der Opernwelt. Humoreske. 7 S. gr. 8. München, Louis Finsterlin's Sortiment (H. Müller). 30 ₰.

VII. Zur Aesthetik der Tonkunst.

v. Hartmann, E., Zur Aesthetik der Tonkunst. (Kant, Schelling, Hegel, Vischer, Schopenhauer, Hanslick, Lazarus, Engel, Hausegger). In: Deutsche Rundschau 1886. Januar.

Howard, *J., The Physiology of artistic singing. John Howard 149, Fremont Street, Boston, Mass.*

Langhans, W., Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung. 2. Aufl. 67 S. 8. Berlin, Robert Oppenheim. n. 1 ℳ 20 ₰.

Mach, E., Zur Analyse der Tonempfindungen. 7 S. gr. 8. Wien, Carl Gerold's Sohn in Comm. n. 20 ₰.

Ritter, H., Die Aesthetik der Tonkunst in ihren wichtigsten Grundzügen. 12. Würzburg, Stahl'sche Universitäts-Buchhandlung, Verlags-Conto, n. 80 ₰.

Rohrer, F., Der Rinne'sche Versuch und sein Verhalten zur Hörweite und zur Perception hoher Töne. 40 S. gr. 8. Zürich, Meyer und Zeller (Reinmann'sche Buchhandlung). n. 4 ℳ.

Stransky, Sigmund, Versuch der Entwicklung einer allgemeinen Ästhetik auf Schopenhauerischer Grundlage. Inaugural-Dissertation. Wien, 1886. Verlag von R. Löwit. 8.

VIII. Kirchen-, Schul- und Gesellschaftsmusik.

Algermissen, J., Liturgische Gesänge beim Gottesdienst für vierstimmigen Chor mit Orgel. qu. 4. Hildesheim, F. Borgmeyer's Buchhandlung. 6 ℳ.

Barth, G. A. H., Schul-Choralbuch. 5. Aufl. 36 S. gr. 8. Wittstock, Hermann Rother. Kartonirt 50 ₰.

Battke, G., Jugendfreund. Eine Auswahl ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder für den Schulgebrauch. 3. Heft. 6. Aufl. 12. Königsberg in Pr., G. Strübig's Verlag. Geb. n. 50 ₰.

Bünte, W., Zweistimmige Chorgesänge für die Oberklassen der Volksschule. 80 S. 8⁰. Hannover, Carl Meyer, (Gustav Prior). n. 60 ₰.

—— Praktische Chorgesang-Schule. 4. Aufl. 32 S. 8. Hannover, Fr. Cruse's Buchh. (Ost u. Georg). n. 40 ₰.

Conrad, Der liturgische Dienst eines katholischen Lehrers mit Ausnahme des Organistendienstes. 160 S. 8. Würzburg, J. Staudinger'sche Buchhandlung. n. 1 ℳ 20 ₰, geb. n. 1 ℳ 60 ₰.

Ehni, J. A., Stufenweise geordnete Sing- und Liederschule für höhere Mädchenschulen, Mittelschulen und gehobene Volksschulen. 2. Hft. IV, 76 S. 8. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Buchhandlung, Verlags-Conto. baar 40 ₰.

—— 3. Hft. Oberstufe. IV, 120 S, 8. Ebda. baar 70 ₰.

Erk, F. und L. **Erk,** Frische Lieder und Gesänge für gemischten Chor. 2. u. 3 Hft. qu. 8. Essen. G. D. Baedeker. n. 1 ℳ 10 ₰. 2. 4. Aufl. 48 S. n. 50 ₰. — 3. 3. Aufl. 63 S. n. 60 ₰.

Erk, L., Deutscher Liederschatz. 3. Hft. 5. Aufl. qu. 8. S. 97—144. Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin (Richard Schoetz). n. 60 ₰.

—— Gesammt-Ausgabe der 6 Einzelhefte. 2. Aufl. VIII, 237 S. qu. 8. Ebda. geb. n. 3 ℳ.

—— Turn- und Wanderlieder für die deutsche Jugend. 7. Aufl. 64 S. 12. Berlin, Th. Chr. F. Enslin (Richard Schoetz). n. 30 ₰.

Erk, L. und W. **Greef,** Auswahl ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder für Volksschulen. 2. Hft. 37. Aufl. 32 S. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 20 ₰. [S. ob. Bd. I S. 588.]

—— Liederkranz. 1. u. 2. Hft. 8⁰. Essen, G. D. Bädeker. à 50 ₰. 1. Hft. 76. Aufl. 94 S. — 2. 30. Aufl. 94 S.

Erk, L. und F. und W. **Greef,** Sängerhain. 1. Hft. Abth. A. u. 2. Hft. à 70 S. qu. 8. Essen, G. D. Bädeker. à n. 60 ₰. 1. 39. Aufl. 2. 41. Aufl.

—— 3. Hft. 15. Aufl. 64 S. qu. 8. Ebda. n. 60 ₰.

Erk, L. und W. **Greef,** Singvögelein. 3. Hft. 33. Aufl. 8. Essen, G. D. Bädeker. baar 15 ₰. [S. ob. Bd. I S. 392.]

Fischer, A. F. W., Kirchen-Lieder-Lexikon. 1. Hälfte. A—I. Supplement. 98 S. gr. 8. Gotha, Friedrich Andreas Perthes. n. 3 ℳ.

Gesangs-Komiker, der. Herausgegeben von K. W. Leipold u. A. 5. Bd. 2. Aufl. 79 S. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung (J. Sengbusch). n. 1 ℳ. [S. Bd. I S. 588.]

Greef, W., Männerlieder, alte und neue für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges. 1. Hft. 28. Aufl. 32 S. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 30 ₰.

—— 3. Hft. 13. Aufl. 32 S. 8. Ebda. n. 30 ₰.

Hauschild, E., Männerchöre zum Gebrauch der evangelischen Missionsanstalt in Basel. 4. Aufl. 331 S. 4. Basel, Missionsbuchhandlung. n. 3 ℳ 60 ₰.

Herzog, J. G., Op. 58, Evangelisches Choralbuch für Pianoforte, Harmonium, Orgel und Gesang. Erlangen, Andreas Deichert. 3 ℳ 60 ₰. Geb. gr. 8. 4 ℳ.

Jugendpost, musikalische. Red. C. Hauss. 1. Jahrg. 1886. (24 Nrn.) Nr. 1. gr. 8. Köln, P. J. Tonger's Musikverlag. Vierteljährlich n. 1 ℳ.

Kamm, F., Neue Gesänge für den Männerchor. 3. Bdchn. 64 S. 8. Leipzig, Sigismund und Volkening. 80 ₰.

—— 20 neue Gesänge für gemischten Chor. 32 S. gr. 8. Leipzig, Sigismund und Volkening. 80 ₰.

Kirchen-Choralbuch. 1. Hft. 103 S. 8. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn. n. 65 ₰.

Kirchengesang-Vereinstag, der 4. deutsch-evangelische, zu Nürnberg am 15. und 16. Septbr. 1885. 80 S. 8. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn. n. 40 ₰.

Kloss, J. F., Vierstimmige Kirchengesänge für Studierende an Mittelschulen. 12. Aufl. IV, 50 S. gr. 8. Wien, Adolf W. Künast (Wallishausser'scher Verlag). n. 84 ₰.

Knaut's revidirtes Schul-Choralbuch. 56 S. 8. Osterwieck, A. W. Zickfeldt. baar 25 ₰.

Köllner, E., Choralliederbuch. Sammlung von Chören für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Part. gr. 8. Hildburghuusen, F. W. Gadow und Sohn. 2 ℳ 20 ₰.

Laetitia. Sammlung von vierstimmig gemischten Chören für deutsche Cäcilienvereine, höhere Lehranstalten etc. Herausgegeben von Waldmann von der Au. 2. Aufl. 164 S. 8. Regensburg, J. Seiling. 1 ℳ 20 ₰, geb. 1 ℳ 50 ₰.

Liebe, L. und J. **Renner,** Regensburger Liederkranz. Sammlung ausgewählter Lieder für Männerchor. Bd. 3. Part. qu. gr. 8. Regensburg, A. Coppenrath. 6 ℳ 40 ₰.

—— 4 Stimmen. 16. à c. XII, 404 S. Ebda. 5 ℳ 40 ₰, einzeln à 1 ℳ 40 ₰.

Liederbuch für allgemeinen Gesang. 2. Aufl. VI, 112 S. 16. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Buchhandlung. Geb. n. 75 ₰.

—— Leipziger. 1. Hft. Unterstufe. Im Auftrage des Leipziger Lehrervereins ausgearbeitet von einer Kommission Leipziger Lehrer. 4. Aufl. IV, 89 S. 8. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchh., Sort.-Conto in Comm. geb. baar 40 ₰.

Liederkranz, Regensburger. 3. Bd. Partitur. IX, 282 S. qu. 4⁰. Regensburg, A. Coppenrath, Verlags-Conto. n. 6 ℳ 40 ₰.

Linge, A., Liedergarten. 1. u. 2. Heft. 56 u. 88 S. gr. 8, Leipzig, E. Wunderlich. à n. 30 ₰.

—— kleiner Liedergarten. Ausgabe für einfache Volksschulen. 64 S. gr. 8. Ebda. n. 30 ₰.

Manuale Cantorum, *ossia Antifonario romano secondo il canto gregoriano ridotto a 5 righe con spiegazione latina ed italiana a maggior comodità dei fideli. Torino, Emporio Cattolico.*

Manuale chorale. Volksausgabe. 8⁰. Regensburg, F. Pustet. n. 1 ℳ, Einband baar 50 ₰.

Methfessel, E., Liedersammlung für gemischten Chor. 1. Thl. 5. Aufl. gr. 8. Schaffhausen, J. Stötzner. 1 ℳ 80 ₰.

Mitterer, J., Die wichtigsten kirchlichen Vorschriften für katholische Kirchenmusik. Nebst einem Anhang für den Gesang des Priesters am Altare. Für die Hand der Lehrer und Chorregenten. Regensburg, A. Coppenrath. kl. 8. 102 S.

Mitterer, J., *Musica Ecclesiastica.* Sammlung leichter Kirchenmusikalien. Partitur und Stimmen. Lieferung 33. *Litaniae lauretanae ad 4 voces inaequales cum organo ad lib.* Lieferung 34. II. *Responsoria ad 4 voces inaequales comitante organo.* Fol. Regensburg, A. Coppenrath. à 1 ℳ 20 ₰.

Musica Ecclesiastica. Sammlung leichter Kirchenmusikalien für 4 gemischte Stimmen theils mit theils ohne Orgel. 2. Aufl. Lief. 17 enth.: Offertorien für die höchsten Feste. Regensburg, A. Coppenrath. Partitur und Stimmen. 80 ₰.

Musica sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik herausgegeben von F. Witt. 19. Jahrg. 1886. (12 Nrn.) Nr. 1. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. pro cpl. n. 2 ℳ.

Psalter und Harfe. Geistliche Gesänge aus alter und neuer Zeit. 1. Hft. gr. 8. Langensalza, H. Beyer und Söhne. n. 80 ₰. Inhalt: Leicht ausführbare Motetten und geistliche Lieder für gemischten Chor. Bearbeitet von E. Rabich. 2. Aufl.

Reschke, W. und C. **Stein,** Schul-Choralbuch für die Provinz Sachsen. 40 S. 8. Wittenberg, R. Herrosé Verlag. n. 25 ₰.

Rheinberger, J., Carmina sacra. Sammlung leicht ausführbarer zwei- und mehrstimmiger Gesänge mit Orgel. Partitur und Stimmen 4⁰. Hft. 1. 3 Hymnen. Regensburg, J. Selling. 2 ℳ 20 ₰.

Sammlung von sechzig evangelischen Kernliedern mit beigedruckten Melodien. 2. Aufl. VIII, 88 S. 8. Flensburg, August Westphalen. baar 50 ₰.

Schauenburg, E., und F. **Erk,** Schulgesangbuch für höhere Lehranstalten. 6. Aufl. 79 S. 8. Frankfurt a. M, Adolf Gestewitz' Verlag. Geb. n. 1 ℳ.

Schmetz, P., Die Harmonisirung des gregorianischen Choralgesanges. Handbuch zur Erlernung der Choralbegleitung. gr. 8. Düsseldorf, L. Schwann'sche Verlagshandlung. 3 ℳ.

Schulte, A., Sammlung zweistimmiger Gesänge für den katholischen Militärgottesdienst. 96 S. 16. Saarlouis, M. Hausen. Geb. baar 60 ₰.

Schulte, F., Der Jugendsänger. 1. Ausg. Text mit Melodie in Ziffern. 3. Aufl. XXIV, 288 S. 8. Paderborn, Ferdinand Schöningh. n. 1 ℳ 64 ₰.

—— dasselbe. Ausgabe 2 ohne Ziffernnoten. 6. Aufl. 126 S. 16. n. 30 ₰.

Schulze, W., Liederborn. Liederbuch für Mädchenschulen. 2. Hft. Mittelstufe. 3. Aufl. IV, 92 S. qu. 8. n. 1 ℳ.

Sering, F. W., Lieder für's Turnen und für Turnfahrten. Zweistimmig. 8⁰. Leipzig, Max Hesse's Verlag. 50 ₰.

The Church Year. *Choral Service in the Evangelical-Lutheran Church of the Holy Communion.*

Uebrick, K. F., Die 80 Kirchenlieder der preußischen Regulative nebst dem allgemeinen Kirchengebete mit ihren Choralmelodien. 8. Aufl. 56 S. 8. Thorn, Ernst Lambeck. n. 20 ₰.

Verzeichniss der in der königl. katholischen Hofkirche zu Dresden von der königl. musikalischen Kapelle mit den Kirchensängern auszuführenden Gottesdienste. Entworfen von P. Brendler. 7 S. 8⁰. Dresden, Warnatz und Lehmann. n. 40 ₰.

Wiener, W., Das Gebet historisch, dogmatisch, ethisch, liturgisch und pastoraltheologisch betrachtet. Gotha, Perthes.

Wiltberger, H., Op. 22. Sammlung leicht ausführbarer lateinischer Kirchengesänge für 3 gleiche Stimmen. 8⁰. Düsseldorf, J. Schwann'sche Verlagshandlung. 3 ℳ 70 ₰.

Zimmer, F., Der Kantor und Organist im evangelischen Gottesdienst. X, 220 S. gr. 8. Quedlinbnrg, Chr. Fried. Vieweg's Buchh. n. 3 ℳ 50 ₰.

Zimmer, Fr. und K. **Zimmer,** Sammlung liturgischer Andachten. 8. Quedlinburg, Chr. F. Vieweg's Buchhandlung. Nr. 7. Andacht für Ostern. Chor mit Liturgenheft 10 Pf. Text für die Gemeinde 5 ₰.

Zimmer, F., und Dr. F. **Zimmer,** Evangelisches Schul- und Kirchenchoralbuch enthaltend die gebräuchlichsten Choräle für 3 gleiche und 3 gemischte Stimmen. Heft 1. 8⁰. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchh. 50 ₰.

Größere Kritiken erschienen von Januar bis Mai 1886 über folgende Werke:

Ritter, H., Die Viola alta. 3. Aufl. In Musical Times. 1886. Nr. 1.

Saint-Saëns, *E., Harmonie et Mélodie. In Musical Times. Nr. 2.*

Rémo, *F., La Musique au Pays de Brouillards. In Musical Times. Nr. 2.*

Wagner, R., Entwürfe, Gedanken, Fragmente. In Musical Times. Nr. 2. In L'Art Moderne. VI, 1. Neue Zeitschrift für Musik. 1886. Nr. 9. Neue Berliner Musikzeitung. 1886. Nr. 2.

Zimmer, F., Der Verfall des Kantoren- und Organistenamtes in der evang. Landeskirche Preußens. Quedlinburg, Vieweg. In Halleluja. 7. Jahrgang. Nr. 6.

Strebel, J. V., Ein musikalisches Pfarrhaus. In Halleluja. VII, 6. Siona. XI, 2.

Soubies et Malherbe, *L'oeuvre dramatique de R. Wagner in »Revue Wagnérienne« II, 1. Angers Revue. VII, 158.* Neue Berliner Musikzeitung. 1886. Nr. 9. *Le Ménestrel. 52, 7.*

Stockhausen, J., Gesangmethode. In Musik. Wochenblatt. 1866. Nr. 1.

Niggli, A., Die schweizerische Musikgesellschaft. In Musik. Wochenblatt. 1886. Nr. 11.

Fuchs, Karl, Freiheit des musikal. Vortrages. In Neue Zeitschrift für Musik. 1886. Nr. 4.

Clark-Steiniger, Frederic, Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel. In Neue Zeitschrift für Musik. 1886. Nr. 4.

Ramann, Grundriss der Technik des Klavierspiels. In Neue Zeitschrift für Musik. 1886. Nr. 6. Neue Berliner Musikzeitung. Nr. 11.

Tannert, Über die Zünftelei in der Musik. In Neue Zeitschrift für Musik. 1886. Nr. 7.

Helm, Th., Beethovens Streichquartette. In Neue Berliner Musikzeitung. 1886. Nr. 10.

Schmitt, H., Über die natürlichen Gesetze des musikalischen Vortrages. In Allg. Musikzeitung. XIII, 1.

Haberl, Fr. X., Wilhelm Du Fay. In Musica Sacra von Witt. 1886. Nr. 4.

Bäumker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied. In Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. 1886. Nr. 3.

Dehn, S. W., Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge. Bearb. von Scholz. In Halleluja. Nr. 9.

Böhme, Kursus in Harmonie. In Halleluja. VII, 10.

Berr, Violinschule. In Halleluja. VII, 10.

Franz, R., Liturgie. In Halleluja. VII, 10.

Zahn, J., Theoret. prakt. Harmonieschule. In Siona. XI, 1.

—— Psalter und Harfe für das deutsche Haus. In Siona. XI, 1.

Wellmer, Die geistliche, insonderheit die geistliche Oratorienmusik unseres Jahrhunderts. In Halleluja. VII, 11,

Hintersteiner, J., Physiologische Gesangschule. In Neue Berliner Musikzeitung. 1886. Nr. 5.

Jansen, A., Jean Jacques Rousseau als Musiker. In Musical Times. 1886. Nr. 5.

Langhans, W., Geschichte der Musik. In Allg. Musikzeitung. 1886. 17/18.

Antiquarische Kataloge.

Ackermann, Th., München, Promenadenplatz 10. Nr. 156. Geschichte der Musik, theoretische Werke, Geschichte des Theaters, Tanzkunst.

Bielefeld, A., Karlsruhe. *Bibliotheca musica* Nr. 118. 2. Abtheilung, Praktische Musik.

Cohn, Albert, Berlin 53. Mohrenstraße W. CLXXIII. Autographen und hist. Dokumente. Sammlung des verstorbenen H. F. Roeth in Augsburg. IV. Künstler und Gelehrte.

—— Nr. 175. (Werke aus dem 16. und 17. Jhdt).

Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) Augsburg. Nr. 48. Seite 20—21.

Goar, Leopold St., Frankfurt a. M. Zeil. 13 u. Baugraben 12. Nr. 67. Ältere und neuere Musikalien, theoretische Werke über Musik.

Gründel, Emil, Leipzig, Roßplatz 6. Nr. 13. Musik und Theater.

Haerpfer, Fr., Prag, gr. Karlsgasse 174, Nr. 104. Volkslieder, Theater u. Musik. 1326—1373 und 2174—2311.

Liepmannsohn, L., Berlin W. Charlottenstraße 63. Nr. 45. (auch Lautenbücher aus dem 16. bis 19. Jhdt.).

Liszt und Francke, Leipzig, Universitätsstraße 13. Nr. 182 theoretische und praktische Musik aus den Sammlungen von A. G. Ritter in Magdeburg und Joh. Andr. Grabau in Leipzig.

Maggs, *U., London W. 159 Church Street Paddington Green. Nr. 64 und 65.*

Rosenthal, L., München, *Catalogue XLII*, 72 theoret. u. prakt. Werke aus dem 16. u. 17. Jhdt. (auch Lautenbücher).

Sagot, *Edmond, Paris 18 Rue Guénégaud. Livres et autographes relatifs à la musique.*

Salisbury, *J., London, 4 Paternoster Row, E. C., Nr. 10. Musical, topographical books.*

Stokar, Fr., Regensburg. Nr. 110. Theoret. Musik, Ein- und mehrstimmige Gesänge, Pianoforte, Opern, Oratorien, Instrumentalmusik, Kirchenmusik, Flöte, Guitarre, Violine, Zither.

Auszüge aus Musikzeitungen.

(Größere selbständige Aufsätze.)

Allgemeine Musikzeitung. Red. v. Otto Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XII. Nr. 51. Aus der Korrespondenz Richard Wagner's. — Nr. 52. Professor G. Engel und der »Siegfried« von Richard Wagner. Von Alb. Heintz. — Erinnerungen an Albert Lortzing. — Ludwig Nohl †. — Max Seifriz †. — XIII. Jahrg. Nr. 1. Über die Stellung der Musik unter den Künsten, über ihren Inhalt und über den musikalischen Vortrag. Von Heinr. Ordenstein. (Forts. in Nr. 2, 3, 4.). — Die Umbildungen des Rheingoldmotives in Wagner's »Ring des Nibelungen«. Von Alb. Heintz. (Forts. in Nr. 5, 6, 19.). — Aus der Korrespondenz Richard Wagner's. — Facsimile eines Briefes von C. M. v. Weber. — Nr. 2. Die Pariser Lohengrinfrage. — Toni's Schatz. Oper von Ch. Monselet. Musik von Ferd. Poise. Bespr. von O. Lessmann. — Nr. 3. *Un po' piu di giustizia.* Von H. v. Bülow. — Aus der Korrespondenz Rich. Wagner's. — *Signor Lucifer.* Romantisch-komische Oper von L. Fack. Musik von Louis Dumaek. — Nr. 4. Aus der Korrespondenz R. Wagner's. — Zur Lohengrinfrage in Paris II. — Josef Tichatschek. — Nr. 5. Zur

Halleluja. Herausg. v. Prof. Dr. H. A. Köstlin und Theophil Becker. Hildburghausen. 7. Jahrgang Nr. 6. Dr. Martin Luther's Bedeutung für die Musik. (Forts. in Nr. 7.) — Aus dem Evang. KG. Verein für die Pfalz. Das Württembergische Kirchengesangfest. — Nr. 7. Zum neuen Jahr. Von K. Gerock. — C. Völlsing, Zur Hebung der kirchenmusikalischen Ausbildung der Lehrer. — Gemeindegesang und Orgelbegleitung. — Nr. 8. L. Nohl, Die älteste Kirchenmusik. (Schluß in Nr. 9.) — Evang. Kirchengesangverein für Deutschland: Unsere nächste Arbeit; aus der Schweiz. — Nekrolog: Seifriz, Nohl. — Nr. 9. Zimmer, Die liturgische Ausbildung in den Lehrerseminarien. Ev. Kirchengesangverein: Der bayrische Verein. — Nr. 10. F. Spitta, Heinrich Schütz (Schluß in Nr. 11). — Das erste Jahresfest des ev. Kirchengesang-Vereins für die Provinz Sachsen. — Nr. 11. Ev. Kirchengesangverein für Deutschland. Versuch einer Altarliturgie für Sachsen-Meiningen. — Großherzogthum Oldenburg: Prüfungsordnung für Organisten. — Nr. 12. Johann Heermann. Von Karl Weber. — Aufruf zum Andenken an Friedrich Schneider. — Nr. 14. Volksschullehrer und Musiklehrer. Von Rudolf Hartter (Schluß in Nr. 14). — Nr. 14. K. v. Jan: Bach's Johannespassion. — Nr. 15. H. A. Köstlin: Otto Scherzer. — Imman. Faisst: Zu Joh. Seb. Bach's Matthäuspassion.

Le Ménestrel. *Paris, Henri Heugel. 52me Année. Nr. 1. Le Cid, opéra en 4 actes et 10 tableaux, paroles de MM. A. d'Ennery, Louis Gallet et Edouard Blau, musique de M. Massenet. Arthur Pougin. — Nr. 2. Les Chansons populaires de France. Julien Tiersot. (contin. en Nr. 4, 5.). — Nr. 4. Ludwig Nohl. Arthur Pougin. — Nr. 6. Corrélation entre la mesure et le rhytme. Matthis Lussy (contin. Nr. 7, 8). — Nr. 7. La Musique en Angleterre: Vue rétrospective, Francis Hueffer. — Nr. 8. Un peintre musicien. G. Lignier. — Amilcare Ponchielli. A. Pougin. — Nr. 9. Les Templiers, opéra de M. H. Litolff. Arthur Pougin. — L'indépedance du doigt. Louis Pagnerre. — Nr. 10. L'opéra sous le règne de Lully. Arthur Pougin (contin. en Nr. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22). — G. Chouquet, A. P. — Nr. 11. Anton Dvorak. Francis Hueffer. — Soixante ans de souvenirs: les origines de Guillaume Tell; Beethoven improvisateur. Ernest Legouvé. — Nr. 12. M. Munkaczy et la Mort de Mozart; Camille le Seune. — Nr. 13. Le Chant de la cloche, légende dramatique de M. Vincent d'Jndy. Julien Tiersot. — Nr. 14. Saint Mégrin, opéra des frères Hillemacher; Th. Jouret. — Nr. 15. La musique en Angleterre: oratorio et opéra. Francis Hueffer. — Nr. 17. L'œuvre symphonique de Franz Liszt et l'Esthétique moderne. Amédée Boutarel (contin. en Nr. 18, 19, 20.). — La musique catholique; P. Lacombe. — La messe de Gran, de Franz Liszt, à Saint Eustache. Julien Tiersot. — Nr. 18. Les concerts historiques d'Antoine Rubinstein. César Cui (contin. en Nr. 19). — Nr. 19. Théodore Ritter. A. Pougin. — Nr. 20. Gwendoline, opéra en deux actes et trois tableaux de M. Catulle Mendès, musique de M. Emmanuel Chabrier. Th. Jouret. — Liszt à Londres. Francis Hueffer. — Nr. 21. Une lettre inédite de Beethoven. — Nr. 22. Broche, musicien rouennais. Jules Carlez.*

Monatshefte für Musikgeschichte. Red. von R. Eitner, Leipzig. 1886, Nr. 1. Erfreuliche Zeichen. — Richard Keiser in Württemberg. Von Josef Sittard. — Cantatenbeilage (Forts. in Nr. 2, 3, 4, 5). — Bücherverzeichniß von 1839 bis 1846 (Forts. in Nr. 2, 3, 4, 5). — Nr. 2. Johannes A. Holtheuser und Johannes Holthusius. — Blasius Ammon aus Tirol. Von Eitner. — Mittheilung betreffend die Melodie »Lobe den Herren, o meine Seele«. Von Ph. Wolfrum. — Nr. 3. Die Bibliothek des *Conservatoire national de musique* zu Paris.

(Weckerlin's Buch). Bespr. v. Eitner. — *Guillaume du Fay* (Auszug aus der Vierteljahrschrift für Musikw.). Von Eitner. — Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung von 1721, sowie einige Urkunden bez. der Anstellung der alten Instrumentalisten in Stuttgart. Mitgetheilt von J. Sittard. — Nr. 4. Das Liederbuch von Thysius. Von Eitner. — Notizen über D. Buxtehude. Von C. Stiehl. — Nr. 5. Heinrich Schütz. Verz. seiner bis heute aufbewahrten Werke. Von R. Eitner.

The Musical Times. *London, Novello Ewer & Co. 1886. Nr. 1. The Faust Legend, and its musical treatment by composers. By F. Corder (contin. in Nr. 2, 3, 4, 5). — Schubert. By Joseph Bennett (contin. in Nr. 2, 3, 4, 5). Orchestral music and the amateur. — Nr. 2. Franz Liszt. — Wagner on Bellini. — Charles Dibdin (1745—1814). The substance of a lecture read at the London Institution on January 14, by Mr. W. A. Barrett. — The national society of professional musicians. — »Lohengrin« in Paris. — Nr. 3. Liszt's »St. Elizabeth« (contin. Nr. 4). — International Copyright. — Nr. 4. Liszt. — Nr. 5 Liszt in London 1886. — Niccolo Paganini and his Guarnerius, a reminiscence of Genoa. By Ed. Heron-Allen.*

Musica sacra. Red. Fr. Witt. Regensburg. 1886. Nr. 1. Orgelbau-Revisions-Catechismus (Forts. in Nr. 2, 3.). — Tonbilder in bunter Reihe aus modernen Kirchenkompositionen. Zusammengestellt von Franz Witt. XXIII. Aus verschiedenen Vespern. — Spanische Volkslieder. Von Fr. Witt. — Metten und Vespern, ein Erbgut der lutherischen Kirche. Von G. Pastler (Schluß in Nr. 3). — Über Orgelbau in Bayern. Von Fr. Witt. — Notiz über die Passionsspiele in Vorderthiersee bei Kufstein. — Das Requiem von Berlioz, aufgeführt in Köln. Von Fr. Könen (Forts. in Nr. 2, 3). — Nr. 2. Septuagesima. — Nr. 3. Nochmals über Orgelbau in Bayern. Von Fr. Witt. — Nr. 4. Textunterlage im Kyrie der Missa Papae Marcelli. Von Fr. Witt. — Wilhelm Du Fay.

Musica Sacra. *Gerente proprietario G. Amelli. Milano. 10. Jahrgang. Nr. 1. Sulla questione della riforma organaria in Italia. A. Bonuzzi. — La fabbrica di organi, Trice in Genova. — L'Elettricità applicata agli organi. Zuliani (Fine in Nr. 2). — Il regolamento per la musica sacra e l'Episcopato italiano. — Nr. 2. La riforma della musica sacra ed il clero. — La Lyra ecclesiastica di Dublino. — Nr. 3. Per la riforma organistica. A. Bonuzzi. — Che cosa è la musica da Chiesa? —*

Musikalische Rundschau. Herausgeber Julius Engelmann in Wien. Nr. 12. Beethoven's Lebensbild. Von Ludwig Nohl (Schluß in Nr. 13). — Nr. 13. Adeline Patti und die italienische Methode. Von H. Ruff. — Nr. 14. Die Abenteuer einer Neujahrsnacht. Komische Oper von F. Schaumann. Musik von R. Heuberger. Bespr. v. Ferd. Pfohl. — Karl Maria von Weber's Concertstück für Klavier. Von Hans Schmitt. — Nr. 15. Über den Ursprung der christlichen Musik und ihre Entstehungsformen. Von August Wellmer (Forts. in Nr. 16 u. 17). — Der Trompeter von Säkkingen. Oper von Neßler. Von E. v. Hartmann. — Nr. 16. Ein Wort über die Mode von Opern-Cyclen. Von Wilhelm Kienzl. — Nr. 17. Musikalische Wunderkinder. Von Th. Plowitz. — Die Todten des Jahres 1885. — Nr. 18. Zwei noch unveröffentlichte Briefe von Beethoven. Von C. F. Pohl. — Urvasi. Oper von Kienzl. Bespr. von Fritz Wallerstein. — Nr. 19. Zu Hucbald's Organum. Von H. Bellermann (Forts. in Nr. 21). — Nr. 20. Faust's Verdammung. Legende von H. Berlioz. — Eine neue Vorrichtung zum Stimmen der Klaviersaiten mittelst Schrauben. — Nr. 22. Symphonische Wandlungen. Von Anna Morsch (Schluß

in Nr. 23). — Fata Morgana. Lyrisch-choreographisches Drama von Mosenthal. Musik von J. Hellmesberger jun. Bespr. von E. v. Hartmann. —

Musikalisches Wochenblatt. Red. v. E. W. Fritzsch. Leipzig. 1886. Nr. 1. Das Wesen der Aristoxenisch-Westphal'schen Rhythmik, an einem Beispiele dargestellt. Von Ernst von Stockhausen (Forts. in Nr. 2 u. 3). — Anton Bruckner. Von Th. Helm (Forts. in Nr. 3, 4, 5). — Wider die Sprachverderber. Von W. Tappert (Schluß in Nr. 3). — Nr. 2. Gedenksprüche zum Bayreuther Werk. — Nr. 4. Zur Begründung der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen. Von H. Sattler (Forts. in Nr. 6, 7, 8, 9). — Musik in England. — Nr. 6. Eine deutsche Geigenbauschule in Hamburg. Von E. Schweitzer. — Nr. 7. Zum 13. Februar 1886. Von J. H. Löffler. — Nr. 10. Auch ein Handwerk. Eine Kritik der Musikkritik. Von Ferd. Pfohl (Forts. in Nr. 11, 12, 13). — Nr. 12. Alexander Siloti. — Nr. 14. August Kömpel (Schluß in Nr. 15). — Nr. 15. Die vollkommenen und unvollkommenen Schlüsse in der Musik der alten und mittelalterlichen Griechen. Von R. Westphal und B. Sokolowsky (Forts. in Nr. 16, 17, 18, 19). — Nr. 19. Edmund Singer. —

Neue Berliner Musikzeitung. Bote und Bock. XI. Jahrgang. Nr. 1. Ein Abschnitt aus der Geschichte der Klaviermusik. Von Louis Köhler (Forts. in Nr. 2, 3, 4). — Friedrich Schneider. — Nr. 4. Aus dem Album der Patti. — Nr. 5. Serbische Volkslieder (Schluß). — Nr. 6. Charles Dibdin 1754—1814. Von W. A. Barrett (Forts. in Nr. 7, 8, 9). — Nr. 8. Louis Köhler †. — Nr. 10. Euridice. Eine musikalisch etymologische Glosse von Theodor Krause. — Nr. 11. Ein Märchen aus der Opernwelt. Humoreske von Octavio Woppensahl. — Nr. 15. Der Freischütz vor 65 Jahren. Von Adam Löffler (Schluß in Nr. 16). — Nr. 16. Johann von Lothringen. Oper von Louis Gallet und Eduard Blau. Musik von Victorin Joncières. Von Ferd. Gumbert. — Nr. 17. Vielseitige Künstlerinnen. Von Adolf Schwarz. — Nr. 18. Mozart's Figaro. — Der gefangene Kapellmeister. Von Carl Neumann-Strela.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. C. F. Kahnt. Leipzig. 1886. Nr. 1. Rückblick auf das vergangene Jahr. — Werden und Wandern der Musikformen. Von Louis Schlößer (Schluß in Nr. 2) — Nr. 2. Kunst und Recht. Von Merkes von Gendt. — Nr. 3. Anton Dvorák's »Geisterbraut«. Ballade für Soli, gemischten Chor und großes Orchester. — Nr. 5. Kritik und kritisches Verfahren in der Kunst. — Nr. 6. Der Zeitgeist und das Musikalisch-schöne. — Nr. 7. Zum 13. Februar. — Ein Concert in Meiningen. Von W. Langhans. — Nr. 8. Friedrich Schneider. Von O. Friedrich. — Nr. 9. Phantasieen über das Thema »Liszt«. Von L. Köhler (Schluß in Nr. 10). — Nr. 10. Kunihild, Oper in 3 Akten. Besprochen von A. Naubert. — Nr. 11. Richard Wagner und Gretry. Von Dr. Friedrich von Hausegger (Schluß in Nr. 12). — Nr. 13. Ludwig van Beethoven's Beziehungen zu Schweden. Von Heinrich Martens. — Liszt's Heilige Elisabeth im Berliner Schauspielhause. Von W. Langhans. — Nr. 14. J. Herbeck im Verkehr mit berühmten Zeitgenossen. Von Dr. Paul Simon (Forts. in Nr. 15, 16). — Nr. 16. Methodik (Zusammenstellung berühmter Klavierschulen). — Nr. 17. Zum Vortrag des ersten Taktes von Schumann's »Manfred-Ouverture«. Von C. M. v. Savenau. — Ein goldenes Jubiläum. Johannes Josephus Hermann Verhulst. Von Jacques Hartog. — Nr. 18. Die musikalische Erziehung unserer Töchter. Eine Zeitfrage von Traugott Ochs. — Nr. 19. Die deutsche Geigenmacherschule des Herrn Otto Schünemann in Hamburg. Von Hermann Genss.

Revue Wagnérienne, *Mensuelle, Paris, Directeur Edouard Dujardin. 2me Année. Nr. 1. Chronique, la fin de la question de Lohengrin. — Lettre inédite de Wag-*

ner à propos de Lohengrin en 1854 (traduction et texte). — Le vaisseau-fantôme. Catulle Mendès. — Le Wagnérisme à l'étranger: I. Lettre sur la musique russe. Wladimir Iznoskow. — Traduction française d'une étude inédite de Richard Wagner sur Bellini. — Bibliographie. — Mois Wagnérien. — Correspondances.

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Zürich, Gebr. Hug. 25. Jahrgang. Nr. 21. Heinrich Schütz. — Der Musiktheorie-Unterricht an Gymnasien und anderen höheren Lehranstalten. Von Aug. Glück. — Musikdirektor Karl von Radecki. — Nr. 24. Über Molltonart und Molltonleiter. Von S. Bagge. — 26. Jahrgang. Nr. 1. Zum eidgenössischen Sängerfest in St. Gallen. Ein Wort über die Gabenfrage. Von H. T. in Biel. — Biographien schweizerischer Komponisten der Gegenwart. Carl A. Henhofer (Forts. in Nr. 2). — Nr. 2. Zum eidgenössischen Sängerfest in St. Gallen. Auch ein Wort über die Gabenfrage. Von C. H. — Nr. 3. Stimmbildungs-Übungen in den Männer-Gesangvereinen. Von August Glück (Forts. in Nr. 4, 5, 6, 7). — Nr. 4. Ernst Methfessel † (Schluß in Nr. 5.). — Nr. 7. Felix Mendelssohn Bartholdy. Von S. Bagge.

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Bartholf Senff. 44. Jahrgang. Nr. 1. Rückblick auf das Musikjahr 1885 (Forts. in Nr. 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 16). — Nr. 4. Friedrich Schneider. — Nr. 8. Abenteuer einer Neujahrsnacht. Komische Oper von Franz Schaumann. Musik von Richard Heuberger. Bespr. v. E. Bernsdorf. — Nr. 10. Tichatschek. — Nr. 12. Amilcare Ponchielli. Von E. Bernsdorf. — Nr. 17. Die Theater in Europa. Berlin. (Forts. in Nr. 19, 21). — Nr. 18. Louis Köhler. — Nr. 22. Prüfungen am königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig (Forts. in Nr. 26, 31, 33). — Nr. 23. Anton Rubinstein in Moskau. — Nr. 24. Die sieben Rubinsteinconcerte in Leipzig (Forts. in Nr. 25, 30). — Nr. 29. Die Theater in Wien (Forts. in Nr. 34.). — Nr. 35. Junker Heinz. Oper von G. Franz. Musik zon Carl von Perfall.

Siona. Herausg. Herold in Schwabach bei Nürnberg. Bertelsmann in Gütersloh. 11. Jahrgang. Nr. 1. Jakoby: Die Thätigkeit des Chors im evang. Gottesdienst (Forts. in Nr. 2). — E. Krüger †. — Ökumenisches: 1. *De Vesperis.* 2. Vespergottesdienst. — Zusammenstellung der wichtigeren Werke aus der liturgisch-musikalischen Literatur. — Nr. 2. Kirchengesangverein für die evangelisch-lutherische Kirche Bayern. — Fünf Passionsgesänge in die Lektion der Leidensgeschichte einzufügen, von F. W. J. — Nr. 3. R. Freih. von Liliencron: Introitus, Graduale, Offertorium, Communio. — Dr. Fr. Haupt: Der Kirchengesangvereinstag in Nürnberg. — Zum Bußtage. Ev. Kirchengesangverein für Deutschland. — Desgl. für Bayern.

Die Tonkunst. Herausg. Otto Wangemann. 16. Band. Nr. 6. Das Idyll in der Weihnachtsmusik. Von August Wellmer. — Der längste Brief Beethovens. Von Ludwig Nohl (Schluß). — Aphorismen. Von Louis Köhler (Forts. in Nr. 9). — Carl Löwe. Von Max Runze. — Ein Revolutionair in der Musik. Von Robert Springer (Forts. in Nr. 9, 10). — Nr. 7. Ludwig Nohl †. Von O. Wangemann. — Wie man Bücher fabricirt. — Die neue Orgel in der neuen Petrikirche in Leipzig. — Nr. 9. Honorarzahlungen im deutschen Musikalien-Verlag. Von Carl Rühle. — Nr. 10. Klaviervirtuosen der vergangenen Epoche. Von Louis Köhler (Forts. in Nr. 11, 13). — Der Philoktet des Sophocles (Forts. in Nr. 11). — Nr. 11. Louis Köhler †. — Nr. 13. Constantin. Oratorium von Georg Vierling. Bespr. von Louis Schlösser.

Urania. Musikzeitschrift für Orgelbau und Orgelspiel insbes. Herausg. von A. W. Gottschalg. Erfurt. 1886. Nr. 1. Ein Ehrendenkmal deutscher Kunst.

(Die neue Orgel in der Johanniskirche zu Gera von Urban Kreutzbach in Borna, Sachsen) (Forts. in Nr. 2). — Aus meiner Reisemappe. Von Th. Mann. — Nr. 2. Aug. Gottfried Ritter. Ein echter Ritter deutschen Geistes. — Conrad Schott, der blinde Orgelmacher zu Stuttgart. Culturbild aus dem 16. u. 17. Jahrhundert. Manuskript von Magister Georg Stöffler, Stadtpfarrer zu Freudenstadt ums Jahr 1650 (Forts. in Nr. 3). — Nr. 3. Broterhoods Technikon. — Eine noch größere Orgel als in Riga. Die neue Orgel in Libau mit 131 Stimmen, von dem Orgelbaumeister Grüneberg in Stettin.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstrasse 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Adler, Prag II, Jungmannsgasse 40.

Lieder der Bellakula-Indianer.

Von

C. Stumpf.

Daß das Studium der Melodien wenig kultivirter Völker der musikgeschichtlichen Forschung werthvolle Anhaltspunkte gewähren kann, ist von den Vertretern der letzteren allezeit anerkannt worden. Aber auch psychologisch-ästhetische Untersuchungen können sich solcher Betrachtung ohne Nachtheil nicht entschlagen. Denn die Grundlagen des Musikgefühls sind nicht abgesondert von dessen historischer Entwickelung zu verstehen; auch erleichtert die Gegenüberstellung jener und unserer Musik die Erkenntniß der gemeinsamen Wirkungsmittel und damit die Analyse. Außer ihrer musiktheoretischen Bedeutung werden diese Studien übrigens mit der Zeit auch eine anthropologische gewinnen, indem sie neue Kennzeichen für Verwandtschaft oder früheren Verkehr getrennter Stämme liefern.

Vorläufig besitzen wir noch wenig zuverlässiges Material. Das in vielen Reisewerken zerstreute ist nur selten von fein und objektiv hörenden Ohren aufgenommen und von kundigen Händen niedergeschrieben. Unter den Geschichtschreibern der Musik hat besonders Fétis zahlreiche und relativ kritisch ausgewählte Beispiele zusammengestellt und sich auch darin als wahrer Historiker erwiesen, daß er es verschmähte, seine Kunst der Harmonisirung an notorisch harmonielosen Weisen erglänzen zu lassen. Desto kühner geht er freilich mit anthropologischen Folgerungen voran. Auch die Zusammenstellung ist insofern nicht ganz vorurtheilslos, als er die Melodien von geringerem zu größerem Tonumfang fortschreiten läßt, eine Anordnung die meines Erachtens mehr aus (nicht unanfechtbaren) theoretischen Erwägungen als aus Indicien des Materials selbst fließt. Was in diesem Gebiete gegenwärtig am meisten Noth thut, sind Monographien, unabhängig von jeder Theorie, aber mit um so größerer Gewissenhaftigkeit der thatsächlichen Schilderung. Eine solche lieferte

1882 Th. Baker »Über die Musik der nordamerikanischen Wilden«. Unter den vielen beigefügten Melodien sind besonders die von ihm selbst gesammelten zweiunddreißig durch augenscheinliche Sorgfalt der Notirung werthvoll. Das Folgende soll weiteres, zwar geringes, doch mit aller für mein Ohr erreichbaren Genauigkeit aufgenommenes und durch die verfügbaren Mittel (Noten — besondere Zeichen — nachhelfende Erläuterungen) wiedergegebenes Material beisteuern. Es betrifft Indianerstämme, auf welche sich Baker's Forschungen nicht erstreckten.

Auf Veranlassung C. Hagenbeck's wurden von Kapitän Adrian Jacobsen und dessen Bruder Philipp neun Bellakula-Indianer aus Nordwestamerika (Britisch-Columbien) überredet, sich in Europa sehen zu lassen. Sie gehören zur Gruppe der von Peschel so genannten »Behringsvölker«, welche den Übergang von den Asiaten zu den Amerikanern bilden sollen, und erwecken schon dadurch besonderes wissenschaftliches Interesse. Der Stamm soll auf etwa 400 Köpfe zusammengeschmolzen sein. Als die Neun von Prof. Kirchhoff am 18. November 1885 im Verein für Erdkunde zu Halle vorgestellt wurden, hörte ich zuerst ihre Gesänge als Begleitung ihrer Tänze, konnte aber nur Bruchstücke zu Papier bringen, einerseits weil ich einer musikalischen Stenographie nicht mächtig bin, andrerseits weil das gemeinschaftliche Tanzen, wobei meist mit beiden Füßen zugleich aufgetreten wird, die unaufhörliche Paukenbegleitung und andere Umstände (wie beim »Kannibalentanz mit Masken« das Klappern mit den Rachen der ungeheuren hölzernen Thiermasken, beim Schamanentanz die beständig geschwungene Rattel des Medicinmannes) störten; weil endlich die Intervalle, in dieser Zusammenstellung unsrem Ohre ohnedies vielfach ungewohnt, mit wachsender Leidenschaft der Acteurs immer unkenntlicher wurden. Man hat bei diesen Aufführungen zunächst mehr den Eindruck eines Heidenlärms, einer wahren Teufelsmusik, innerhalb deren nur hie und da bestimmtere Töne schwimmen.

Anderen Tages bat ich jedoch die Herren Jacobsen, mir einen der Indianer auf eine Stunde behufs Notirung von Gesängen zu überlassen. Es wurde Nuskilusta ausersehen, ein Freund der Musik, welcher Hrn. Ph. Jacobsen auch einmal gestand, daß er Abends beim Schlafengehen gar oft sich neue Melodien ausdenke (eine solche wurde bei einer Produktion ausgeführt, schien mir aber sehr gewissen alten zu gleichen). Nuskilusta sang mir nun langsam und leidenschaftslos, mit einer merkwürdig leisen und weichen Stimmgebung, leider aber nicht sehr klarer, sondern zumal in der Tiefe und Höhe leicht heiserer Stimme verschiedene Weisen vor, die ihm und Hrn.

Jacobsen interessant schienen; und dies an vier Tagen je 1—2 Stunden lang. Jede Melodie hörte ich zuerst an, ohne etwas niederzuschreiben, um eine gewisse Vorstellung von dem melodischen und rhythmischen Bau zu erhalten, besonders aber zu erkennen, wie die Notirung zu beginnen wäre, um das Ganze in *C*dur oder *A*moll zu schreiben. Denn fängt man beliebig oder mit der absoluten Höhe des Anfangstons an, so riskirt man, immerfort ♯- und ♭-Zeichen einschalten zu müssen. Dann schrieb ich bei einem zweiten bis etwa vierten Vortrag nur die Notenköpfe ohne jedes Geltungs- und Rhythmuszeichen. Bei einer gewöhnlichen Melodie neuer Musik würde es mir keinerlei Schwierigkeit machen, nachdem ich sie oder auch nur einen Theil derselben gehört und die Tonart, in welcher ich notiren will, ausgewählt, die ersten Töne sogleich so hinzuschreiben, daß sie wirklich in diese Tonart fallen. Hier aber bedurfte es wiederholter neuer Anfänge, bis das Notenkopf-Gerüst der sämmtlichen aufeinanderfolgenden Töne in der gewünschten Tonart dastand. Dann ließ ich den Anfang der Melodie singen und schrieb denselben nun aus dem Gedächtniß mit allen zugehörigen Geltungs- und Rhythmuszeichen nach. Um die Fortsetzung zu liefern, mußte Nuskilusta immer wieder von vorn anfangen; that dies aber mit unerschöpflicher Gutmüthigkeit. Und so kam nach zehnmaligem und öfterem Singen die Notirung eines Liedes zu Stande, welches dann am folgenden Tag, nachdem neue hinzugekommen, doch noch mehrmals kontrolirt wurde. Einmal wurde Nuskilusta durch einen anderen Indianer ersetzt.

Schon diese Erfahrungen erwecken mir einiges Mißtrauen gegen die so reinlich dastehenden Notirungen der Reisenden, die von einer Schwierigkeit des Niederschreibens gar keine Erwähnung thun[1]. Es kam aber noch Folgendes hinzu. Während Baker's Indianer seiner wiederholten Versicherung zufolge (S. 16, 23 seiner Schrift) sehr rein sangen, stellte sich hier bald heraus, daß nach unseren Begriffen recht unreine Intervalle vorkamen. Diese waren aber nicht alle bloß zufällige Abweichungen; einige kehrten an gleicher Stelle immer

[1] A. Christianowitsch jedoch, vorzüglicher Musiker (wie seine Harmonisirungen beweisen), beschreibt seine Noth gegenüber arabischen Gesängen in ähnlicher Weise. »La difficulté que je rencontrai dans cette notation, est indescriptible.... Après avoir fait répéter à mon musicien une dizaine de fois de suite la même chanson, je me suis vu aussi peu avancé qu'à la première«. (Esquisse historique de la musique arabe 1863, p. 5). Ihn störten allerdings außer dem Rhythmus besonders Fiorituren, die hier nicht in Betracht kamen. Aber er hatte doch eine auserwählte musikalische Kapazität eines Landes vor sich, in welchem die Musik bedeutende Entwickelung erfahren hat, und konnte sich auch sprachlich mit dem Sänger verständigen.

wieder und wurden auch von Nuskilusta's Ersatzmann so intonirt. Die Schwierigkeit der Notirung wurde durch solche Vorkommnisse bedeutend erhöht, da man zuerst immer versucht ist, eine nur zufällige Alteration anzunehmen und das eine oder andere unserer Intervalle herauszuhören. In den folgenden Notirungen sind die etwas erhöht zu singenden Töne durch ein ×, die etwas zu vertiefenden durch ein o oberhalb der Note bezeichnet. Sonstige Eigenthümlichkeiten der Intonation und Haltung der Töne sind in der Erläuterung zu den einzelnen Liedern angemerkt.

Die meisten der notirten Gesänge, nämlich den zweiten Theil von I, dann II, III, VI, VII, hörte ich nachträglich auch mehrmals bei den öffentlichen Aufführungen im Chor mit allen oben erwähnten Nebenumständen; und nun konnte ich doch mehr als bloßes Heulen, konnte ich die Melodien so vernehmen, wie sie Nuskilusta *solo* gesungen, abgesehen von einigen Modifikationen, die unten erwähnt werden. Im Ganzen war die Intonation aller Sänger eine recht gleichförmige, was bei so häufigem Zusammensingen nicht zu verwundern ist, doch glaubte ich auch öfters Abweichungen Einzelner zu hören. Es wird eben bei den Wilden auch Unmusikalische geben. Was aber besonders auffiel, war die starke Veränderung einzelner Intervalle bei zunehmender Leidenschaft, welche ich jetzt bestimmt kontroliren konnte; es trat besonders die große Terz für die kleine ein, diese für die Sekunde u. dgl.

Als dieselbe Truppe später, 1886, in Berlin verweilte, notirte Herr Dr. Franz Boas dort noch zwei Gesänge und überließ mir dieselben gütigst, um sie den meinigen als No. VIII und IX beizufügen [1].

In Hinsicht der absoluten Tonhöhe sind die Gesänge untenstehend ungefähr in der Höhe aufgezeichnet, in der sie von Nuskilusta gesungen wurden. Es fiel diesem aber nicht schwer (und das ist theoretisch bemerkenswerth), dieselben in einer anderen Höhe zu singen, als ich ihn durch Herrn Jacobsen dazu auffordern ließ. Er traf sogleich den vorgesungenen Anfangston und sang von da die Melodie mit denselben Intervallen wie vorher. Beim Chorsingen zeigte sich, daß mit wachsender Aufregung der ganze Gesang öfters um einen halben Ton in die Höhe ging, also z. B. wenn in *G* moll begonnen war, allmählich *Gis* moll und *A* moll daraus wurde.

Das Tempo nahm Nuskilusta überall sehr langsam, theils viel-

[1] Derselbe Forscher will im Laufe dieses Jahres eine Reihe von Eskimo-Liedern veröffentlichen, die er bei seinem 14monatlichen Aufenthalt in Grönland gesammelt hat.

leicht aus Rücksicht auf mich, theils weil es an dem Affekt fehlte, der durch gemeinsames Singen und Tanzen erzeugt wird. Ich habe es dann zu Hause nach dem Gedächtniß am Metronom bestimmt, was mit großer Zuverlässigkeit möglich ist. Bei den Aufführungen wurden die Tempi rascher genommen, und auch diese sind in gleicher Weise nachträglich von mir fixirt. S. die Angaben S. 414f.

Die Rhythmik und Periodik war bei I—IV der unsrigen gleich, und unschwer zu erkennen (2- und 3theilige Rhythmen, geradzahlige Taktgruppen, nur gelegentlich um einen Takt erweitert). V—VII hingegen machten Schwierigkeit. Auch hier fand zwar bei VI und VII, als sie mit Tanz im Chor gesungen und durch die Pauke begleitet wurden, natürlich ein fester gleichmäßiger Rhythmus statt, der sich schließlich am besten im $^5/_8$-Takt schreiben ließ, und wurde auch eine gewisse Periodizität eingehalten; aber völlig klar bin ich mir besonders über letztere nicht geworden, zumal da auch meine Aufmerksamkeit in vorderster Linie den Intervallen zugewandt war. Näheres unter den Einzelbemerkungen zu V—VII. Auch beim Allein-Singen hat übrigens der Indianer das Bedürfniß, mit irgend etwas, z. B. einem Holzstückchen in der Hand, den Rhythmus zu markiren (vgl. Baker S. 36). Doch unterließ Nuskilusta dies auf Ansuchen, da mich das Klappern störte. Einmal hörte ich ihn auch mit dem Fuße, ganz wie wir zu thun pflegen, leise den Takt treten. Es war bei III. Aber merkwürdig genug — er trat immer bei den schlechten Theilen, beim 2., 4., 6., 8. Achtel. Nachher bemerkte ich, daß auch beim Chorvortrag desselben Liedes auf diesen Noten gepaukt wurde, und analog im 2. Theil von I.

Einen eigentlichen Text scheint nur I im 1. Theil und IX zu besitzen, und zwar steht der erstere nicht in der Indianersprache selbst, sondern im Tschinuk-Jargon, der aus Elementen verschiedener Sprachen, darunter der englischen, zusammengesetzt ist, und in welchem allein auch die Brüder Jacobsen sich mit den Indianern verständigten. Herr Dr. Boas hat diese Mischsprache sowie die der Indianer selbst genauer untersucht. Die letztere ist reich an den sonderbarsten Gaumenlauten, zwischen denen oft gar kein deutlicher Vokal zum Vorschein kommt[1].

---

[1] Den Namen des Stammes schreiben, wie Dr. Boas mittheilt, die Engländer statt Bellakula besser Bilhoola, Boas selbst Vilchúla; worin das V nur mit den Lippen artikulirt, also nicht viel von B verschieden, das ch wie im deutschen »Buch« gesprochen wird. Dieser Name ist ihnen jedoch nach Boas nur von den westlichen und südlichen Nachbarn, den Kuákiutl, beigelegt. Sie selbst nennen sich Nuchalkmch. Vgl. Sitzungsbericht der Berliner anthropolog. Gesellschaft vom 20. März 1886, Zeitschr. f. Ethnologie XVIII S. 202f.

Nicht alle folgenden Lieder sind unter den Bellakula's entstanden. Sie bedienen sich auch mancher Gesänge, die sie von den Nachbarstämmen überkommen haben, von den Haida's, Kuakiutl's, Vancouver's, Rivers Inlet-Indianern u. A. So sind III und IV, wie in den Erläuterungen angegeben, herübergenommen. Nach einer Notiz, die ich später nicht nochmals kontrolirt, würde VII von den Rivers Inled stammen. Jeder Indianer, sagte Nuskilusta, kennt alle Gesänge der anderen Stämme; das heißt wohl: der Nachbarstämme. Die Zahl der Lieder scheint außerordentlich groß. Als wir Nuskilusta in Gegenwart der Übrigen aufforderten, eines der Lieder zu singen, die bei ihren heimathlichen Spielen (wie sie solche, auf dem Boden sitzend, produciren) gesungen würden, da sahen sie sich untereinander an und lachten; zuletzt antwortete einer, solcher Lieder gäbe es tausend.

Herr Ph. Jacobsen sagte aus, daß die Indianer außer der Pauke, welche alle Chorgesänge begleitet, nur etliche Instrumente zur Nachahmung der Vogelstimmen besitzen. Auch in der reichhaltigen und merkwürdigen Geräthe-Sammlung, welche die Gebrüder aus jenem Lande mitgebracht, findet sich kein Musikinstrument. (Dagegen besitzen die von Baker beschriebenen Stämme Flageolet, Flöte, Panspfeife, selbst ein Saiteninstrument)[1]. Die Frauen singen bei den Chören mit, sitzen aber nicht mit den Männern, die den eigentlichen Sängerchor bilden, an der Front des Hauses, sondern an einem beliebigen Platz im Innern, und haben auch nicht den Stock in der Hand, den die Männer gebrauchen, um sich im Takt zu halten. Bevor der Gesang beginnt, spricht einer den Text vor. Öfters halten sie stundenlange Übungen, wobei einer vorsingt und dirigirt. Nicht ohne Interesse schien mir, daß sie für hohe Töne ein Wort »skuksch« gebrauchen, welches zugleich »stark« bedeutet, tiefe Töne nur durch das Wort für »leise« bezeichnen.

Herr Bischof Redly in Metlacatla, Britisch-Columbien, schrieb mir freundlichst noch Folgendes: »Jeder Stamm hat seinen Kriegs- und seinen Todesgesang, und die Musik paßt vorzüglich zur Sache. Der Vortragende bei Leichengesängen ist meistens ein sehr begabter Poët, dessen Einbildungskraft das Lied erweitert oder verändert, um es dem Charakter der verstorbenen Person mehr anzupassen. Hierauf fallen sämmtliche Anwesende im Unisono ein. Alle Gesänge werden so vorgetragen, daß der improvisirte Zusatz keine Verwirrung oder Disharmonie erzeugt; die Veränderung besteht musikalisch nur in

[1] Ausführliches über Indianer-Instrumente nebst Abbildungen und Tonleitern auch bei Carl Engel, Musical Instruments. South-Kensington-Museum, Art-Handbooks Nr. 5. S. 60 f.

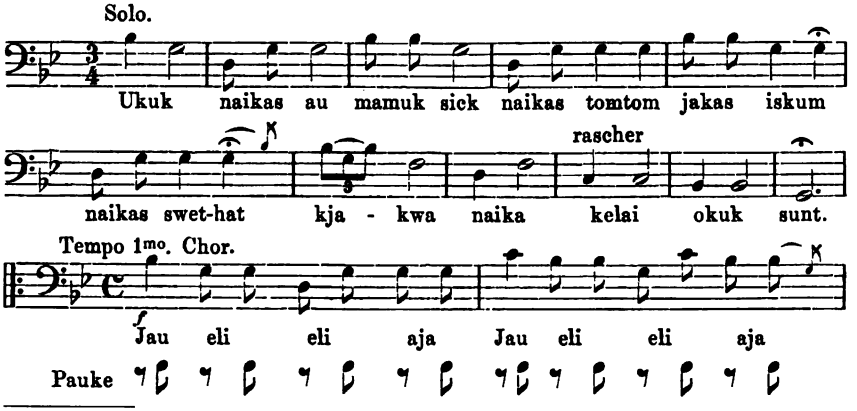
Verlängerung oder Verkürzung des Tons. Es ist fast unmöglich, Indianer zu bewegen, daß sie ihren Trauergesang vortragen, wenn nicht wirklich eine Todtenfeier stattfindet; während sie kein Bedenken tragen, irgend eine andere Leistung neugierigen Fremden zu produciren. Ich habe das einheimische Todeslied häufig gehört und muß sagen, daß ich niemals einen pathetischeren Gesang als den der Zimschian-Indianer vernommen.

»Jeder Häuptling hat seine eigene Melodie; doch kann dieselbe auch von seinem Nachfolger übernommen werden. Sie wird hauptsächlich gebraucht beim Empfang von Besuchen. Sie ist das Zeichen, woran der Indianer am Ufer den nahenden Besucher erkennt.« (Diese Stämme sind Küstenbewohner.)

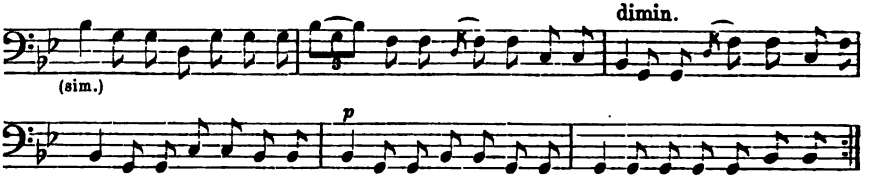
Der Bischof erwähnt außer der Pauke noch ein Schlaginstrument: ein tönendes Cederholzstück von etwa 10 Fuß Länge, das von 6—8 Männern mit vier Finger dicken und eine Elle langen Holzstäben geschlagen wird; beschreibt dann auch das Heilungsverfahren und die dabei gebrauchte Rattel (s. u.). Schließlich erkennt er den Indianern ausgezeichnete musikalische Anlagen zu; ihm seien nur zwei vorgekommen, die nicht sangen. Sie seien so geneigt, die Weißen, Amerikaner und Europäer, nachzuahmen, daß sie ihre eigene Musik beim christlichen Gottesdienste nicht gebrauchen wollten[1].

Hier folgen nun die notirten Gesänge nebst Erläuterungen zu den einzelnen.

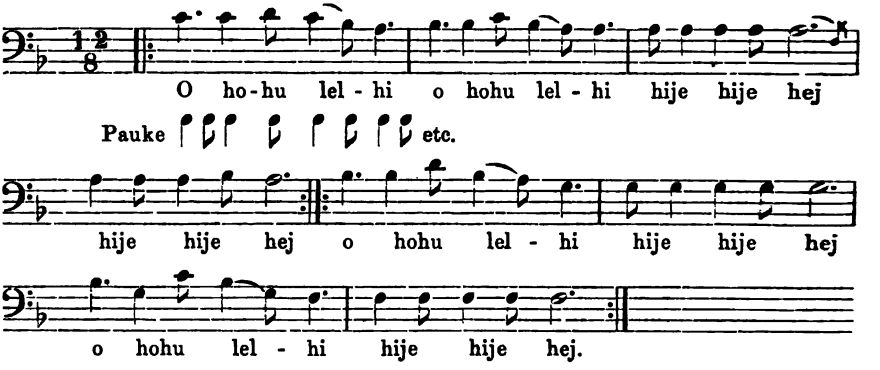
I. Liebeslied.



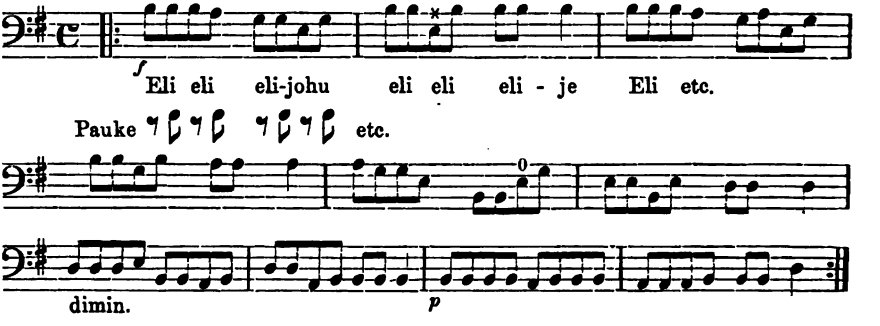
[1] Auch einige ältere Berichterstatter äußern sich hierüber in gleicher Weise. 1661 übersetzte J. Elliot Psalmen in's Indianische und diese wurden nach mehrfachen Zeugnissen von den bekehrten Indianern »ausgezeichnet«, »hinreißend« und besser als von ihren eingewanderten puritanischen Mitbrüdern aus Europa gesungen. C. Engel l. c. S. 83.



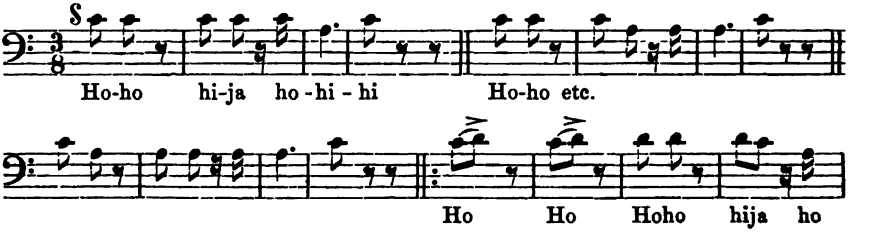
II. Schenkfestgesang.

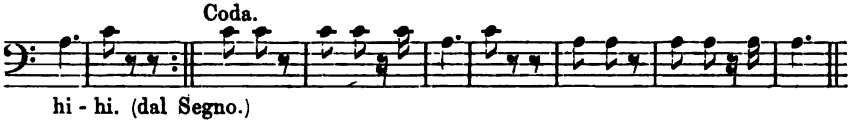


III. Tanzgesang.

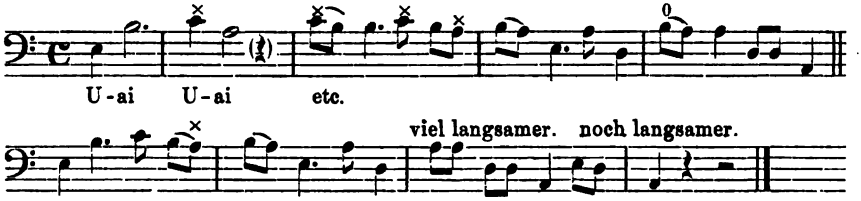


IV. Tanzgesang.

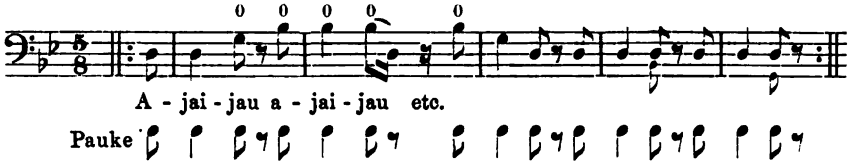




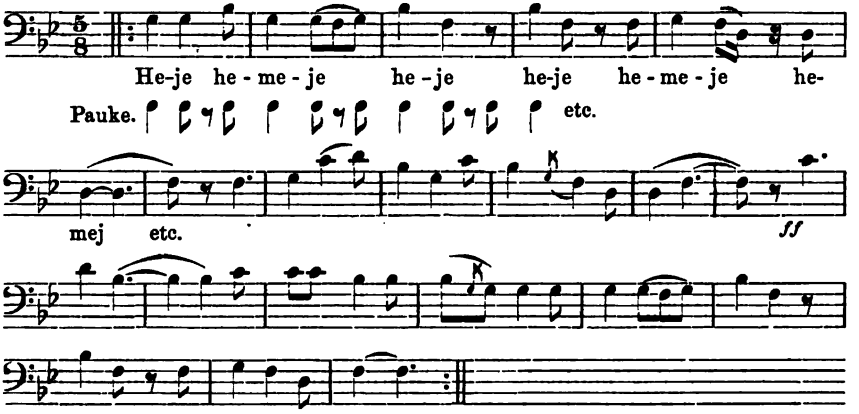
V. Trauergesang.



VI. Doktorgesang.



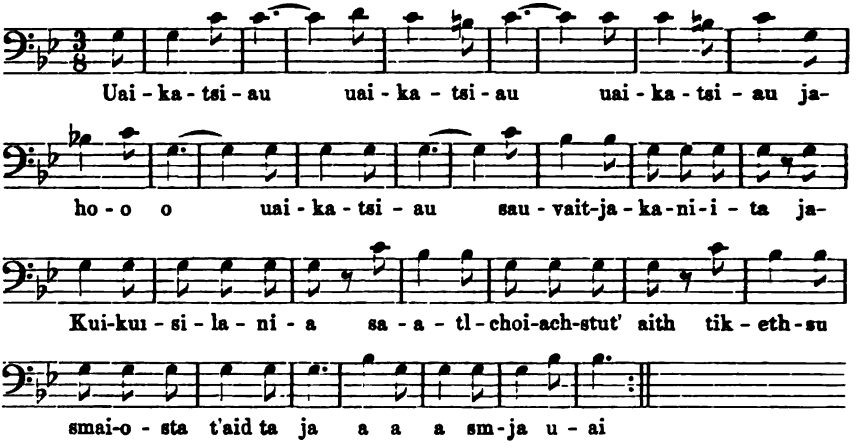
VII. Menschenfressergesang.



VIII. Lied beim Stäbchenspiel.

To - qoa - las - ki toqa-laski to - qa - las-ki
Ua - teja - las - ki uatjalaski ua - tja - las-ki
A - la - las - ki a-la-laski a - las - las-ki

IX. Schenkfestgesang.



Zu I. Die zweite Hälfte dieses Liedes wurde auch für sich allein, beim »Gesellschaftstanz der Haida's«, den die Indianer aufführten, gesungen und in diesem Falle beliebig oft wiederholt. Vielleicht stammt also dieser Theil von den Haida's und wird nur als Chor-Refrain mit Tanz zu dem Solo-Liede hinzugefügt.

Den Text habe ich gerade so geschrieben, wie ich ihn hörte, um eine genaue Vorstellung des sinnlichen Gesammteindruckes zu geben. Herr Dr. Boas lieferte mir folgenden englisch auszusprechenden Text und die darunter stehende Uebersetzung:

Okook	*nikas*	*ow*	*mamock*	*sick*	*nikas*	*tum-tum.*
Dies ist	mein	Bruder;	er hat gemacht	krank	mein	Herz.
Yah-ka	*iskum*	*nikas*	*sweatheart.*	*Kah-kwa*	*nika*	*cly*
Er	hat genommen	meine	Liebste.	So	ich	weine
okook	*sun.*					
diesen	Tag.					

Man erkennt hier einzelne englische Ausdrücke: *sick*, *sweatheart*, *sun*. *Cly* ist das englische *cry*, wurde übrigens entschieden *kelai* ausgesprochen; auch die Melodie würde hier kein einsilbiges Wort vertragen.

Tempo, sowohl des ersten als zweiten Theiles, nahm Nuskilusta ♩ = 66, dagegen wurde der öffentlich allein gesungene zweite Theil in solchem Falle mit dem Zeitmass ♩ = 80 genommen. Während des Gesanges wurde das Tempo hier wie überall sehr gut festgehalten; Abweichungen sind ausdrücklich bemerkt.

Unter den Intervallen bereiteten mir hier nur die Schwierigkeit, bei denen Vor- oder Nachschläge hingeschrieben sind. (Nachschläge werden auch bei Baker S. 17 erwähnt.) Es fand dabei mehr ein Hinaufziehen der Töne als ein bestimmtes Einsetzen statt. Der Schluß wurde sehr leise gesungen, sodaß beim Chorvortrag das Singen hier in ein Brummen überging und auch Nuskilusta in wunderlicher Art hauchte, um dann wieder *forte* in der Höhe zu beginnen. In der Intonation blieb er sich aber auch hier gleich; so kehrte die theilweise hinaufgezogene Septime im viertletzten Takt und die merkwürdige Hebung nach *B* in den zwei letzten Noten regelmässig wieder. Es ist als wenn durch letztere das hohe *b* vorbereitet werden sollte, mit welchem die Wiederholung des Theils beginnt. Einmal wurde jedoch beim Chorvortrag das *G* auch in den zwei letzten Silben beibehalten.

Die Vorzeichnung ist insofern willkürlich, als im ganzen Lied kein *Es* vorkommt; ich wählte sie nur, weil die Melodie nach unserem Tongefühl in *G moll* steht. Analoges gilt von III, VI, VII.

Zu II. Dieses Lied wird bei den Aufführungen von den in einer Reihe sitzenden Indianern gesungen, während der Geschenkgeber mit seinen Schätzen (Prachtgewändern) auf dem Arme vor ihnen steht. Nachher vertheilt er dieselben und spricht dabei, wie auch die Beschenkten untereinander. Sie scheinen Witze zu machen. Zum Schluß folgt ein Tanz in den neuen Mänteln, von einer höchst simplen Weise begleitet (s. u.). Die ersten Worte unseres Liedes bedeuten nach Herrn Jacobsen etwa: »Siehe da, ein Bär!« Entweder sind damit die kunstreich zubereiteten Bärenfelle gemeint, die der Schenkende den Freunden zugedacht hat, oder er selbst, da der Bär dort ein hochverehrtes Thier ist. Das Übrige sind Interjektionen. Das Tempo nahm Nuskilusta ♩ = 50; im Chor war es wieder etwas rascher, unserem Andante entsprechend. Im 3. und 6. Takt war ein seltsames Schwelgen in der ersten Takthälfte bemerkbar. Die Intonation der Intervalle war bei Nuskilusta ganz reinlich, außer daß er das *b* im ersten Takt öfters eine Nuance zu hoch nahm oder schwankte, und daß er im ersten Takt des zweiten Theiles es nicht immer bis zum *d'* brachte, sondern zuweilen, obgleich selten, etwa *c'* dafür nahm, was ja auch nach unserem Melodiegefühl dafür stehen kann. Am Schluß des dritten Taktes des ersten Theiles ging der Ton stets in eigenthümlicher Art leise herunter, ohne daß man ganz bestimmt *f* als Endpunkt dieser Bewegung erkennen konnte; analog wie bei I im zweiten Takt des zweiten Theils.

Da die nach Rhythmus, Periodisirung, Tonfolge, unzweifelhaftem Durgeschlecht unserem Melodiegefühl so unmittelbar sympathische

Weise, die sich auch ohne Weiteres harmonisiren ließe, mich frappirte, ließ ich Nuskilusta befragen, ob dieselbe nicht etwa von den Engländern ihnen übermittelt sei, erhielt aber zur Antwort, daß sie, wie alle anderen, längst bei ihnen vorhanden gewesen, bevor die Weißen kamen.

Bei der Choraufführung (ohne Tanz) wurden übrigens die Intervalle nicht so rein genommen, sondern zuerst alle etwas zu klein, geradezu *h* statt *b*, *b* statt *a*; erst allmählich kam man zur reinen Intonation. Bei der Wiederholung des Ganzen stieg die absolute Tonhöhe und wurde die halbe Note im dritten und vierten Takt nicht ordentlich ausgehalten, was sich schließlich alles bei Gefühls- und Natursängern begreift, besonders wenn ein schönes Fell in Aussicht steht.

Zu III. Eins der theoretisch interessantesten Lieder. Die Bellakula's haben es von den Haida's übernommen. Bei den Aufführungen zum Tanz gesungen, bleibt es immer (außer den letzten Takten) deutlich und in derselben Form, wie es Nuskilusta mir allein gesungen. Der Text besteht nur aus Interjektionen. Tempo ♪ = 108 bei Nuskilusta, bei der Aufführung etwas rascher. Es wird genau im Takt gesungen, doch nach jedem zweiten Takt mit ganz kleiner Pause (mit der Nuskilusta möglicherweise auch nur die Periodisirung andeuten wollte). Bei den letzten Takten hört man im Chor mehr ein Gemurmel (vgl. den zweiten Theil von I, mit welchem das Lied überhaupt manche Ähnlichkeit hat). Nuskilusta sang sie aber ganz klar und speziell auch den hinaufgehenden Schluß immer identisch (vgl. wiederum den zweiten Theil von I). Die Intonation Nuskilusta's war nur bei zwei Noten nicht ganz leicht erkennbar; seltsam unklar besonders die dritte Note des zweiten Taktes. Er sang sie regelmäßig leiser als die benachbarten, und wie unsicher tastend. Am ehesten schien mir der Klang noch als etwas erhöhtes *e* zu deuten. Ferner nahm Nuskilusta im fünften Takte das zweite *e* meist etwas tiefer. Uns muß dies um so befremdlicher dünken, als *e* nach unserem Gefühl Tonica wäre.

Zu IV. Der sehr einfache Gesang stammt von den Kuakiutl's. Interjektionen bilden auch hier den Text. Tempo bei Nuskilusta ♪ = 116. Im Chor hörte ich das Lied nicht und konnte darum auch keine Paukenbegleitung notiren. Der Rhythmus ist jedoch unzweifelhaft. Die kleinen Varianten bei der dreimaligen Wiederholung des Viertakt-Motivs im ersten Theil brachte Nuskilusta ziemlich regelmäßig in der obenstehenden Weise. Niemals wiederholte er die Phrase in ganz identischer Art. Im zweiten Theil wurde *d'* kräftig hervorgestoßen und zugleich in die Höhe getrieben, sodaß ich zu-

erst immer *dis'* notirte, ja sogar als Intention des Sängers *e'* vermuthete; aber bei anscheinend ruhigerem Vortrag kam doch auch das reine *d'* zum Vorschein. Nachdem der zweite Theil repetirt ist, geht es wieder von vorn an und so nach Bedürfniß weiter; endlich wird mit der Coda geschlossen.

Zu V. Wird bei einer Leichenverbrennung zum Geist und zum Publikum gesungen. Die Ceremonie wurde nicht vorgeführt, was nach den obigen Mittheilungen des Bischofs Redly begreiflich ist und den Indianern zur Ehre gereicht. Ich darf es wohl auch als besondere Gunst Nuskilusta's betrachten, daß er mir die Weise unter vier Ohren sang; zu Hause würde er vielleicht auch dies nicht gewagt haben. Der Text besteht anscheinend nur aus Interjektionen von der Art, wie ich sie zum ersten Takt hinschrieb und wie sie ja auch uns als Klagelaute gelten. Tempo nahm Nuskilusta sehr langsam, ♩ = 52. Die Notirung fiel hier besonders schwer, sowohl des Rhythmus als der Intonation halber. Eine gewisse Periodisirung ist offenbar vorhanden. Man kann zwei Theile unterscheiden, deren zweiter nur eine modificirte Wiederholung des ersten ist: er bringt zunächst eine Verkürzung, indem zwei Takte in einen zusammengezogen werden, dann einige Noten ganz identisch (Takt 4 = 7 in unserer Eintheilung), dann eine Verlängerung bez. einen reduplicirten Schluß. Durch die obige Takteintheilung möchte das Ganze unserer Auffassung so nahe als möglich gebracht sein; nur wäre etwa noch beizufügen, daß im zweiten Takt die Pause etwas kürzer genommen oder fast ganz weggelassen werden müßte. Am Schluß herrscht eigentlich kein Takt mehr, die drei letzten Noten werden ungefähr so lang wie halbe Noten ausgehalten. Bezüglich der Intonation ist durch die Erhöhungs- und Vertiefungszeichen das Nöthige angegeben. Wegen der unreinen Terz konnte ich nicht ganz klar werden, ob das Lied nach unseren Begriffen in Moll oder Dur steht. Der dritte Takt, da hier auch *a*, nach unserer Auffassung Tonica, alterirt war, machte einen besonders traurigen, mehr heulenden Eindruck. Das letzte Mal sang Nuskilusta aber doch reines Moll.

Zu VI. Dieses Lied wird nach einer ärztlichen Kur gesungen. Die theatralische Vorführung einer solchen bei den herumreisenden Indianern zerfällt in drei Scenen. In der ersten liegt der Kranke am Boden, seine Freunde leisten ihm Gesellschaft. Im Hintergrunde sitzen Andere, die zur Pauke singen (über diesen Gesang s. u.). Bei der zweiten Scene erscheint der Medicinmann und nimmt seine Beschwörung und sonstige Proceduren vor. Dabei schwingt er beständig die Rattel in der linken Hand und bestreicht mit der rechten den Kranken (wie es auch Bischof Redly in seinem Briefe beschreibt

und mit dem Mesmerismus vergleicht, macht einigemal eine ekstatische Geste gen Himmel und beugt sich zuletzt zum Patienten, um ihm die bösen Säfte auszusaugen. Die Übrigen stehen voll Spannung herum. In der dritten Scene tanzt der Geheilte mit den Brüdern und hiezu ertönt unser Gesang.

Der Text besteht aus Interjektionen. Tempo nahm Nuskilusta ♩ = 58, bei der Aufführung war es ♩ = 80. Den Rhythmus betreffend, hatte ich zuerst ohne Weiteres $^6/_8$-Takt angenommen. Nachdem indessen Herr Dr. Boas mich aufmerksam gemacht, daß beim »Häuptlingstanz« entschieden im $^5/_8$-Takt gepaukt werde, scheint es mir nach deutlicher Erinnerung unzweifelhaft, daß auch hier $^5/_8$-Takt gebraucht wurde. Ich hatte eben den Rhythmus nicht so wie die Intervalle für sich allein der genauesten Beobachtung unterzogen und an den $^5/_8$-Takt bei Wilden überhaupt nicht gedacht. Aber der Gesammteindruck ist mir sehr wohl im Gedächtniß und fügt sich in der That dieser Rhythmik; der erste Ton jedes Taktes wurde nicht volle drei Achtel ausgehalten, wie der $^6/_8$-Takt fordern würde.

Die Intonation war bei einzelnen Noten schwer zu fixiren, und wirklich veränderlich. Bald wurde *g* rein, bald mehr nach *fis* hin, bald wirklich *fis* statt *g* intonirt. Analog bei *b*. So kamen verschiedene Kombinationen bei Nuskilusta heraus: *d g b*, *d fis b*, auch *d fis h* u. s. w., vorherrschend aber die notirte. Bei der Choraufführung hörte ich in der Regel *d g b*, besonders bei der zweiten, dritten Repetition, während das erste Mal *g* und *b* nach der Tiefe zu alterirt waren, sodaß ich zuerst den *D*dur-Akkord zu hören glaubte. Es liegt hier nahe anzunehmen, daß der Moll-Akkord *d g b* intendirt war und die niedrigere Intonation bei Nuskilusta und im Beginn des Chorgesanges aus der natürlichen Trägheit bei mangelnder Begeisterung hervorging. Im zweiten Takt ist der Übergang *b*—*d* nicht ganz scharf, mehr ein unbestimmtes Sinken und Nachlassen der Stimme, wie wir es bereits in zwei Fällen fanden. In den zwei letzten Takten sang Nuskilusta die zweite Note immer äußerst schwach und undeutlich, hauchte mehr als er sang; öfters glaubte ich statt *d* hier *B*, öfters auch *G* zu erkennen, wie in den Noten angedeutet. Im Chor schien es mir stets nur *d* zu sein; aber der Ton hatte auch da wenig Accent, während zugleich die Pauke so kräftig wie bei den anderen Tönen oder noch mächtiger erklang. Ich halte *d* für den wahren Ton und Nuskilusta's Verfahren vielleicht darin begründet, daß er durch den tieferen Ton den Paukenschlag symbolisiren wollte, der bei der Aufführung einen besonderen Eindruck macht, wobei er doch, wegen der bloßen Andeutung, nur schwach intonirte. Man kann bei Dirigenten oder Partiturstudirenden Ähnliches beobachten. Diese

letzte Phrase *d d d* wurde übrigens bei der Aufführung öfter als zweimal nacheinander gesungen, bis etwa 4 oder 5 mal. Diese Wiederholungen glaubte wohl Nuskilusta durch eine einmalige hinreichend angedeutet zu haben. Auch das Ganze wurde vielmals wiederholt, bis eben der Tanz zu Ende war.

Bemerkenswerth ist noch, daß der Doktor gegen das Ende hin an mehreren Stellen auf dem hohen *d* Etwas deklamirte, während gleichzeitig die Anderen in der Tiefe fortbrummten.

Zu VII. Die Bellakula's sind heutzutage nicht mehr Menschenfresser im strengen Sinn. Aber die Mitglieder eines besonders angesehenen Standes, die Hametzen, von denen einer bei unserer Truppe war, üben zeitweise Leichenfraß und beißen bei religiösen Festlichkeiten ihren Mitmenschen an einer beliebigen Körperstelle ein Stück Haut ab. Bei solchem Feste tanzt der Hametz halb zierlich halb wild umher. Dazu wird die obige Weise gesungen, in der sich die darunterstehenden Worte und ähnliche immer wiederholen. (Hemeje könnte wohl mit Hametz in Zusammenhang stehen)[1]. Dieselbe Weise hörte ich aber auch bei dem gräulichen »Maskentanz«. Tempo bei Nuskilusta ♪ = 126, bei der Aufführung rascher. Dieser Gesang brachte mich schon bei Nuskilusta's akademischem Vortrag in große Verlegenheit sowohl durch die Rhythmik als die Intonation. Ich versuchte die Taktzeichen zuerst ganz wegzulassen, da der Gesang anscheinend glieder- und fessellos dahinfloß; aber man braucht dann so viele Zeichen für die Accentuirung, daß ich doch Takteintheilung versuchte und zuerst $^9/_8$, dann $^6/_8$, nachträglich aber auf die erwähnte Anregung hin auch hier $^5/_8$ als diejenige auswählte, welcher die Melodie am besten eingefügt werden kann. Der Paukenrhythmus war zweifellos derselbe wie bei VI und beim Häuptlingstanz. Ich hatte aber nicht mehr Gelegenheit, während einer Aufführung selbst zu konstatiren, ob das mittlere Drittel des Liedes in der oben-

[1] Ein Kind, dessen erste Sprechversuche H. Taine (Der Verstand I, 291) aufzeichnete, gebrauchte im 14. Monat die Silbe *ham* für »Essen« oder »ich will essen«. Der Physiologe Preyer (Seele des Kindes 340) vermuthet, die Silbe sei aus dem Echo von *faim, as-tu-faim?* entstanden. Aber eines meiner Kinder gebrauchte vom 10. Monat an während mehrerer Wochen denselben Ausdruck, auch *pap-m, map-m* (beim *m* ist der Mund schon geschlossen) zur Gefühlsäußerung vor oder zwischen der Mahlzeit, nicht bei anderer Gelegenheit; und wahrscheinlich wird Ähnliches tausendfach in deutschen wie fremden Landen beobachtet. Taine bemerkt ganz richtig, daß es der natürlichen Stimmäußerung beim Schnappen entspreche. Die Silbe kommt von selbst zum Vorschein, wenn man, den Genuß gleichsam vorausnehmend, den Mund kräftig öffnet und schließt und zugleich stark exspirirt. Vgl. auch das populäre *Happen* — Bissen, *happig* — gierig. So läßt sich denn für *hem, hemej, hametz* gleicher Ursprung vermuthen.

stehenden Art mit dem fortlaufenden Paukenrhythmus zu koordiniren ist. Vom Anfang und Schluß kann ich es behaupten. Nuskilusta und auch der andere Indianer, der hier einmal für ihn eintrat, ließen beim Sologesang den Rhythmus nicht deutlich genug hervortreten. In Hinsicht der Tonstärke ist im Auge zu behalten, daß, je höher ein Ton, um so mehr Kraft in der Regel darauf gelegt wird, womit auch die obige Taktirung übereinstimmt.

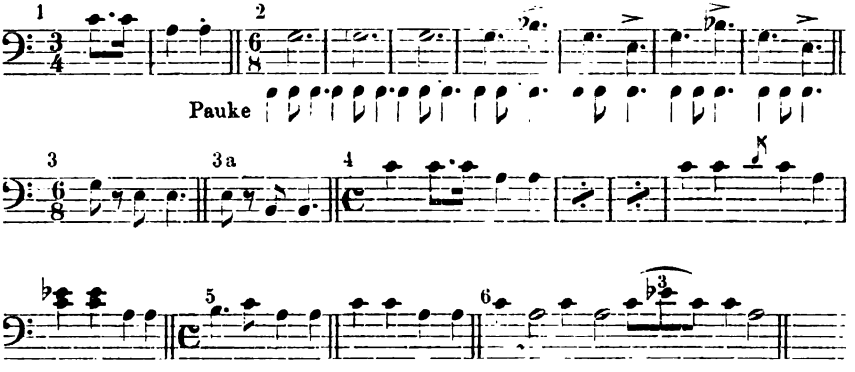
Die Intonation betreffend, so wurde *b* im dritten und vierten Takt und an den späteren analogen Stellen öfters sehr scharf genommen, offenbar aus Anlaß des starken Accents. Ein unsicheres Herumschwanken erfolgte jedesmal auf dem *d* im sechsten Takte. Sehr ungleichmäßig wurde bei der *ff*-Stelle das hohe *d'* genommen. Bald war es rein, bald vertieft, bald trat reines *des* dafür ein. Ich hatte aber den Eindruck, daß in den letzteren Fällen doch *d* gemeint war und nur wegen der Höhe nicht rein herauskam. In der tieferen Oktave erschien ohnedies immer *d* und niemals *des*. Bei der Aufführung wird übrigens das Ganze tiefer gesungen und zugleich äußerst leidenschaftlich und mit vielem Lärm, sodaß man ohne Kenntniß der Melodie sie unmöglich in allen Theilen heraushören kann. Mit höchster Emphase wird die *ff*-Stelle, gleichsam der Gipfel der Melodie, hervorgestoßen. Aber auch bei der Aufführung kam hier zwischendurch einmal *des'* zum Vorschein; auch im fünften Takt *ges* statt *g*. Ferner wurde bei dem häufig wiederkehrenden Gang *b—f* die letztere Note öfters etwas erhöht oder völlig in *fis* verwandelt.

Zu VIII und IX. Die beiden Gesänge sind, wie bereits erwähnt, von Hrn. Dr. Boas aufgeschrieben. Über das Musikalische ist keine nähere Beschreibung beigefügt. Die Worte des ersten scheinen keine besondere Bedeutung zu haben. Vom zweiten giebt Hr. Dr. Boas mit einiger Reserve folgende Übersetzung: »Fangt an zu singen! Wenn ich mein Bündel aufmache, so werdet Ihr sehen, daß etwas Schönes darin ist. So sagte Kuikuisila (Name des Verfassers). Wenn meine Verwandten noch am Leben sind, so werden sie kommen und mich tanzen sehen.« (Offenbar, sagt Hr. Dr. Boas, ist der Text, wie so häufig, außerordentlich verkürzt.) Nach dem Inhalt zu schließen, würde der Geschenkspender das Lied wohl *solo* vortragen. Bei den hiesigen Aufführungen habe ich es nicht gehört; wie aber Hr. Jacobsen sagt, singen die Leute keineswegs immer das Nämliche. —

Man wird sich nunmehr unter Beachtung aller erwähnten Einzelheiten einen deutlichen Begriff des Gesammteindruckes der näher beschriebenen Gesänge machen können. Nur zwei Eigenthümlichkeiten wird man kaum zu reproduziren vermögen: die dicke, ungeschlachte, rauhe Stimmfarbe der Sänger bei den Choraufführungen,

und die gleichsam zögernde, suchende Intonirung, mit der Nuskilusta beim leisen Sologesang um die meisten Töne, sei's auch nur für einen Moment und fast unmerklich, herumschwankte, ehe er sich darauf niederließ; wovon ich nur in einigen besonders hervorstechenden Fällen im Obigen ausdrücklich Erwähnung gethan.

Ich füge noch einige Fragmente von Gesängen, nebst Bemerkungen dazu bei, die ich bloß nach Choraufführungen aufzeichnete, nachdem ich durch mehrmalige Anwesenheit einigermaßen an dieselben gewöhnt und befähigt war, von den Nebenumständen mehr zu abstrahiren.



Das Motiv 1 wurde beim »Häuptlingstanz« beständig wiederholt, wobei aber *c'* später in *cis'*, ja in ein sehr scharfes *cis'* überging. Dieselben Intervalle kamen bei der »Bärenscene« vor (einem theatralischen Intermezzo, mit welchem die Indianer sich belustigen), aber mit dem Rhythmus ♪ | ♩♪ | ♩♪. Beim »Kannibalentanz« wurde außer der Melodie VII und nach derselben auch eine andere gesungen und immerfort wiederholt, die hier als No. 2 notirt ist. 3 bildet das Hauptmotiv eines Spielgesanges, das übrigens möglicherweise statt im $^6/_8$- ebenfalls genauer im $^5/_8$-Takt zu schreiben wäre. Nachdem dasselbe im zweiten Takt wiederholt war, erschien im dritten, ich weiß nicht genau in welcher Verbindung, auch ein *ais*; dann wurde das Ganze wiederholt. Das *ais* verwandelte sich allmählich in *h*, *c'*, zuletzt sogar *cis'*. Das Anfangsmotiv wurde später auch durch 3a ersetzt. Zuletzt kam ein Juchzer ganz nach Tiroler Art (auch Baker erwähnt einen solchen S. 17), offenbar wenn und weil Einer das Spiel gewonnen hatte. 4 ist das Thema eines anderen Spielgesanges, der an einigen Stellen, wie hier im letzten Takt, zweistimmig zu werden schien, was mir auch bei 3 zuweilen auffiel, wahrschein-

lich aber nur auf zufällig verschiedener Intonation beruhte.[1] Ein dritter Spielgesang bewegte sich, wie das Haidatanzlied (III), in Achteln im $^4/_4$-Takt, kräftig in der Höhe beginnend und leise und gleichförmig in der Tiefe endigend. Der Schlußton schien mir auch hier wie bei III befremdlich, nämlich die Unterseptime des Anfangstones zu sein. Das Ganze schien in Dur zu stehen. Doch konnte ich hierüber nicht zu einem mehr als allgemeinen Eindruck gelangen. 5 ist ein Bruchstück des Tanzchores nach erfolgter Schenkung beim Schenkfest. Auch hier glaubte ich Einiges zweistimmig zu hören. 6 ist das Beschwörungsmotiv des Doktors, während er um den Patienten tanzt und klappert.[2] An Stelle des *es'* sang er zuweilen auch *d'* oder einen dazwischenliegenden Ton. Dazwischen kamen aber Wüsteneien, in denen ich nur ein Heulen vernahm, das sich etwa in den drei Tönen *d' es' eis'* in dieser Folge bewegte. Der Gesang der ersten Scene, während der Kranke hilflos daliegt, enthält, ähnlich wie die Häuptlingstanzmelodie und in der Hauptsache alle zuletzt erwähnten, die kleine Terz (*c'—a*); auch kommt die untere Dominant *e* darin vor. Die Pauke läßt immerfort rasche Schläge ohne alle rhythmische Gliederung regelmäßig aufeinanderfolgen.

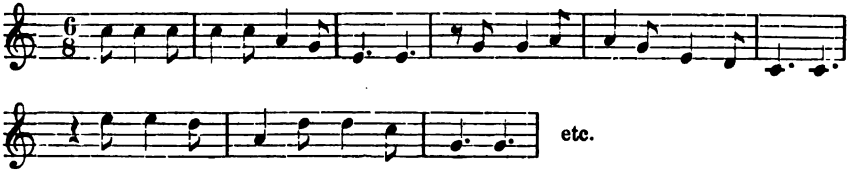
Zur Ergänzung und Vergleichung füge ich noch einige bei ähnlichen Gelegenheiten theils von mir, theils von Anderen gemachte Beobachtungen hinzu.

Die Zulu's, welche von Herrn Behrens 1884 nach Europa gebracht, längere Zeit in Berlin ausgestellt waren und im April 1885 nach Halle kamen, hatten Kriegs-, Sieges- und Jagdgesänge, alle sehr charakteristisch. Der vierjährige Knabe (Sohn der sog. Prinzessin Ketschwajo, die sich nachher als Mulattin entpuppte, während die Übrigen ächt waren), sang zuerst ein paar Worte mit schlechter Intonation vor, dann fiel der Chor mit völlig deutlicher und fester Intonation ein. Nur an gewissen Stellen eines Liedes wurde nicht nach unseren Begriffen gesungen, indem die Oktave, einmal auch die Quinte, abwärts geschleift wurde (wofür sich auch ein Beispiel in dem bekannten von Forster aufgezeichneten Grabgesange der Neu-

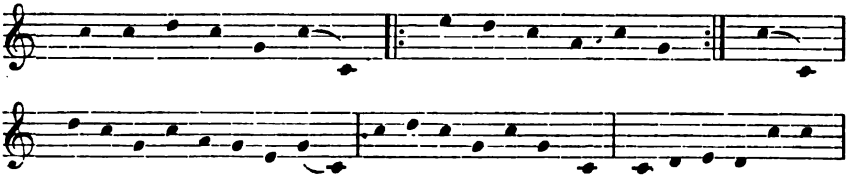
[1] Baker notirt einen Gesang (Nr. IX), bei welchem eine Stimme die Melodie führt, während eine andere zu Anfang jedes Taktes die tiefer liegende Tonica dazu angiebt, also nach Art des »profanen Organum«. Wirklich beabsichtigte Zweistimmigkeit konnte ich mit Sicherheit nur bei dem S. 419 erwähnten vorübergehenden Solo mit Brummstimmen konstatiren.

[2] Nach Hrn. Jacobsen giebt es bei allen Indianerstämmen auch weibliche Doktoren, welche dieselben Weisen singen wie die männlichen.

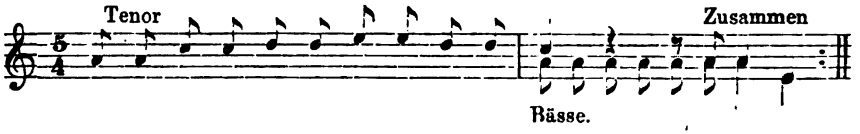
seeländer findet; s. Ambros, Gesch. d. Musik I, 10). Der Gesang bewegte sich, und dies war der für mich interessanteste Zug, klar und zweifellos in einer fünfstufigen Scala *c d e g a c'*, worin *c* und *c'* sich als Tonica dadurch zu erkennen gaben, daß sie regelmäßig Anfang und Ende des Gesanges bildeten, daß dieser sich fast ausschließlich in dem Raume zwischen ihnen bewegte, sie besonders häufig und an wichtigen Stellen berührte u. s. w. Sie bildeten auch das Intervall, das mehrmals abwärts geschleift wurde. Das sind freilich alles keine entscheidenden Beweise, daß den Leuten selbst der Ton *c* als Hauptton gilt, daß sie überhaupt einen solchen im Gefühl haben; aber man wird sich diesem Eindruck doch schon nach dem Einen mitzutheilenden Fragment kaum entziehen können. Außer der Tonica trat auch die Dominante sehr hervor, und an einzelnen Stellen mit mächtigem Accent die Decime. Diese bildete auch die obere Grenze der gebrauchten Tonreihe. Meist wurde hoch begonnen, tief geschlossen, doch einmal auch auf dem *c'*. Da die Führer der Bande nicht so entgegenkommend waren wie die Herren Jacobsen, war ich auf den Chorvortrag angewiesen und konnte bei der Schnelligkeit des Vortrages nur ein Stück des Siegesgesanges in rhythmisirten Noten zu Papier bringen:



Das hohe *e* wurde gewaltig herausgeschmettert, hier muß der Gipfel des Enthusiasmus liegen. Von einem anderen Liede konnte ich nur die aufeinanderfolgenden Intervalle, nicht aber den Rhythmus notiren. Das Bindezeichen bedeutet Schleifung des Tons.

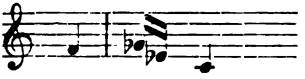


Einige Vergleichungspunkte bieten auch Melodien (wenn man sie so nennen darf), die H. Zöllner nach Gesängen der Sudanesen im zoologischen Garten zu Dresden aufgeschrieben hat (Musikalisches Wochenblatt 1885, No. 37). Ein Marschlied geht im $^5/_4$-Takt:



Ein anderes Lied, das die Töne *a h c d e* enthält, schreibt Zöllner im $^3/_8$-Takt, fügt aber bei, daß das letzte Achtel immer 20—30 mal nacheinander) auffallend betont und verschleppt wurde, sodaß man nahezu auch ♪ ♪ ♩ | ♪ ♪ ♩ schreiben könnte. Bezüglich der Intonation erwähnt Zöllner, daß im ersten Liede das *c*, mit welchem der Tenor schließt, zwischen *cis*, *c*, *h*, *b* und den dazwischenliegenden Vierteltönen wechselte.

Endlich sei ein Motiv erwähnt, welches nach der Beobachtung eines zuverlässigen Musikers von den Nubiern während ihrer Anwesenheit in Halle bei Aufführung einer Leichenceremonie fortwährend wiederholt wurde[1] und insofern einen Vergleichungspunkt darbietet, als die verminderte Quinte, wie bei den zuletzt beschriebenen Indianerchören, eine Rolle spielt:



Die sog. Erdmenschen (Zwergmenschen), die Herr Farini aus Südafrika geholt hat und in diesem Jahre producirt, nach Prof. Kirchhoff's und Prof. Welcker's Ansicht nordwärts verschlagene Buschmänner, geben keine Gesänge zum Besten und singen nach Farini's Aussage auch in ihrer Heimath nicht, obschon sie recht geweckten Sinn verrathen. Sie versuchten auch niemals, Farini's häufiges Singen nachzuahmen. Ihre Stimmen klingen beim Sprechen äußerst dünn und krähend. Danach hätten wir also wirklich auch ganz musiklose Völker zu verzeichnen — wenn nicht genauere Kenntniß auch hier uns eines Anderen belehrt.

Es war unsere Absicht, nur gleichsam phonographische Nachbildungen des Gehörten, nicht theoretische Betrachtungen darüber zu geben. Statistisch sei aber hervorgehoben, daß, wenn wir die Gesänge mit unseren siebenstufigen und den aus diesen durch Vermeidung von Halbtonschritten herstellbaren fünfstufigen Leitern zusammenhalten, einige unserer Indianerlieder (II und V) sich unter

[1] Bericht von Kirchhoff in den »Mittheilungen des Vereins für Erdkunde in Halle« 1879 S. 63.

das erste, andere deutlich unter das zweite Schema ordnen. Besonders bei I, III und VII, deren Tonumfang eine ganze Oktave oder noch mehr beträgt, ist das Fehlen gewisser Töne auffallend. Wenn wir Recht haben, bei I und VII *G*, bei III *E* als Tonica anzusehen, so ergiebt sich, in *C* geschrieben, für alle drei Lieder die fünfstufige Leiter *c es f g b c'*. Auch IV und IX fallen unter dieses Schema, nur haben sie zu geringen Tonumfang, um die ganze Leiter daraus zu konstruiren. Die fünfstufige Leiter der Zulu's in den obigen beiden Gesängen ist eine andere, nämlich *c d e g a c*. Baker sagt, daß die Indianer »keine besondere Tonstufe in der diatonischen Tonleiter zu vermeiden scheinen«. Ich finde aber unter den von ihm selbst notirten 32 Liedern nicht weniger als sieben, bei welchen dieser Anschein und der Gebrauch einer bloß fünfstufigen Leiter ebenso auffallend ist wie bei den unsrigen[1]. Die hauptsächlich darin hervortretende Fünfstufenleiter ist wieder eine andere, nämlich *c d f g a c*[2]. Nicht immer freilich läßt sich die Tonica und damit die Reihenfolge der Stufen ebenso deutlich wie ihre Zahl erkennen. Bemerkenswerth ist noch, daß auch bei Baker gerade die fünfstufigen Lieder gern hoch oben beginnen, was zu dem charakteristischen Gepräge derselben mit beiträgt.

Unter unseren Gesängen finden wir ferner zwei, die sich bloß im Dreiklang (Moll, Dur) bewegen. Analog sind unter den Bakerschen sieben (wozu auch S. 49 das Erntefestlied im ganzen ersten Theil, und unter den übrigen in seine Schrift aufgenommenen wiederum sieben ausschließlich oder nahezu ausschließlich aus Dreiklangstönen (weitaus vorherrschend Dur) gebildet. Der Skalptanz No. XL gleicht vollkommen einer modernen Trompetenfanfare.

Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß, wenigstens nach meinen Beobachtungen, an verschiedenen Stellen regelmäßig alterirte Intervalle vorkommen. Vielleicht könnte man diese, ebenso wie den $^5/_8$-Takt, dahin zu deuten versuchen, daß die Sänger gleichwohl unsere »reinen« Intervalle und den $^6/_8$-Takt intendiren und nur durch gewisse psychologische Motive, auch durch eine in Folge derselben entstandene Tradition, regelmäßig davon abgelenkt werden (wie beispielsweise die natürliche Ungeduld unsere angehenden Musikbeflissenen ebenfalls die $^3/_8$-Note nicht ihrem vollen Werthe nach aus-

[1] Nämlich IV, VI, XII, XVI, XXII, XXIX, XXXII. Bei andern, wie IX, XXX läßt sich's wiederum nur darum weniger sicher behaupten, weil sie geringeren Tonumfang haben. In VIII und IX kommt nur je Ein Ton vor, der nicht zur fünfstufigen Leiter gehört (wie auch bei vielen schottischen Melodien), während der Gesammteindruck auch hier ganz derselbe ist.

[2] Sie findet sich in VI, XII, XXII, XXXII.

halten läßt); aber dies würde uns eben in das Gebiet der theoretischen Betrachtungen und der Hypothesen führen, mit denen man um so vorsichtiger sein muß, als neuerdings A. Ellis neutrale Terzen und andere sonderbare Intervalle in der praktischen Musik einer größeren Zahl von Völkern physikalisch nachgewiesen hat (s. mein Referat darüber im vorliegenden Hefte). Nur einer auf die umfassendsten Vergleichungen gestützten Theorie könnte es gelingen, auch die regelmäßigen Abweichungen von dem für unser Ohr natürlichen Schema selbst wieder zu schematisiren und weiterhin aus ihren Motiven begreiflich zu machen. Daß auch anthropologische Schlüsse, wie etwa aus der fünfstufigen Leiter unserer Indianer auf ihre asiatische Abstammung (vgl. C. Engel l. c., S. 80f.), verfrüht sein würden, zeigen schon die beigefügten afrikanischen Weisen. Es scheint, daß geradezu in allen Welttheilen und zu allen Zeiten solche Leitern in verschiedener Form sich finden.

Am Abend eines der Tage, an denen Freund Nuskilusta mir vorgesungen, hörte ich vom Riedel'schen Verein in Leipzig Bach's wunderbare Hohe Messe. Nuskilusta würde nach bekannten Erfahrungen schwerlich viel Gefallen daran gefunden haben. Ich hatte mich dagegen in manche seiner Melodien, selbst den traurigen Uai-Gesang, hineingefunden und hörte sie noch Tage lang ohne Unbehagen innerlich fortklingen. Darin liegt ein Vorzug unserer Kultur. Im Übrigen sollten wir aber auch in musikalischer Hinsicht nicht zu absprechend von »wilden, unkultivirten« Völkern reden. Denn damit ein Tonsystem mit festen Stufen, damit ausdrucksvolle Tonwendungen in demselben erscheinen können, muß eine geistige Entwickelung vorangegangen sein, deren einzelne Stadien und innere Beschaffenheit uns noch Keiner psychologisch glaubwürdig geschildert hat, deren Ausdehnung und Bedeutsamkeit aber sich vielleicht mit dem Abstande zwischen Bach und Nuskilusta messen könnte.

Die Frottole im 15. Jahrhundert.

Von

Rudolf Schwartz.

I.

Die Beschaffenheit des italiänischen weltlichen Gesanges im fünfzehnten Jahrhundert zu erforschen haben sich die Kunsthistoriker bisher wenig geneigt gezeigt. Und doch ist die Aufgabe sowohl für die Erkenntniß der musikalischen, als auch der poetischen Formen eine lohnende. In beiden Beziehungen herrschen theils unklare, theils falsche Ansichten, die zu erhellen und zu berichtigen doch nicht allzuschwer sein dürfte, da sich noch ein reiches Material für die Untersuchung erhalten hat. Ganz unbekannt ist dasselbe auch nicht geblieben, aber es mangelte eine gründliche und unbefangene Ausnutzung desselben. Kiesewetter hat von den neun Büchern *Frottole*, die Petrucci in den Jahren 1504—1508 druckte, und die eine der wichtigsten Quellen für den bewußten Gegenstand bilden, allerdings Kenntniß genommen. Allein das absprechende Urtheil, das er unbegründeter Weise über den Inhalt dieses Sammelwerks fällte, hat der Musikforschung vielleicht mehr geschadet, als er durch einen einfachen Hinweis auf die Quelle hätte nützen können. Gründlicher hat sich Ambros mit den Frottolen beschäftigt, und indem er den Nachweis versuchte, von welch großem Einflusse dieselben auf die Entwickelung des Madrigals gewesen sind, ihnen eine gerechtere Würdigung zu Theil werden lassen. Aber von einer erschöpfenden Behandlung des Gegenstandes ist auch er weit entfernt geblieben.

Ein vollständiges Exemplar des genannten *Petrucci*-Druckes besitzt die Königliche Bibliothek zu München, während ein unvollständiges, durch Abschrift ergänztes, sich auf der Wiener Hofbibliothek befindet. Das Münchener Exemplar, dessen Inhalt ich vollständig

in Partitur gebracht habe, ist in zwei Lederbände gebunden, von denen der erste die ersten fünf, der andere die übrigen Bücher enthält. Auf der vorderen Seite eines jeden Buches liest man: *Frottole libro primo, secondo, tertio* u. s. w.; nur das vierte Buch hat einen ausführlicheren Titel, es heißt dort: *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capitoli. Libro quarto.* Die hier einzeln namhaft gemachten Dichtungsformen kommen aber auch in den übrigen Büchern vor: neben ihnen noch Canzonen, Canzoneten und eine Sestine Petrarcas (*Mia benigna*).

Auf der Rückseite des Titelblattes steht in zwei Kolumnen ein alphabetisch geordneter Index der in jedem Buche enthaltenen Stücke. Der Index des vierten Buches sondert die Stücke nach den Dichtungsformen, über demjenigen des sechsten Buches liest man: *Frottole, Sonetti. Stramboti, Ode Justiniane numero sesanta sei,* und im Inhaltsverzeichniß des sechsten Buches werden auch sogleich die Namen der Komponisten genannt, welche sonst nur über den betreffenden Stücken stehen. Die Musik beginnt auf dem zweiten Blatte; die Stimmen sind einander gegenüber gedruckt, links Cantus und Tenor, rechts Alt und Baß. Der Text ist nur dem Cantus vollständig untergelegt, ausgenommen natürlich dort, wo es sich um ein Quodlibet handelt. Über dem Cantus steht, gewöhnlich abgekürzt, der Name des Komponisten. Auf der letzten, unpaginirten, Seite liest man Jahr und Datum, an dem der Druck vollendet wurde: darunter das Petrucci-sche Druckerzeichen. Beim vierten Buche des Münchener Exemplars fehlt das letzte Blatt. Eine ausführliche bibliographische Beschreibung der Sammlung giebt A. Schmidt in seinem *Ottaviano dei Petrucci* (Wien 1845), sowie auch außer einer Inhaltsangabe das Facsimile des Petrucci'schen Druckerzeichens.

Aus einer Notiz des Bottrigari geht übrigens hervor, dass Petrucci zehn Bücher Frottolen gedruckt hat.[1] Die Komponisten des zehnten Buches, das bisher nicht wieder hat aufgefunden werden können, sind mit Ausnahme von *Pietro da Lodi* und *Giovanni Broccho* (*G. B.*) in den übrigen neun Büchern nicht vertreten. Dagegen finden sich die Frottolisten *Hesdimois*, *Jo. Scrivano* und *Francisco F.* in einer Sammlung, welche die Universitätsbibliothek zu Basel besitzt, und die ich ebenfalls für meinen Zweck ausnutzen konnte. Ihr Titel ist: »*Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto, sculpito in Roma*

[1] *Pietro Canal, Della Musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall' archivio Gonzaga. Venezia* 1881. 4. S. 23, Anmerkung (»*Gli autori delle frottole raccolte dal Petrucci nel decimo libro, secondo la nota dal Bottrigari, erano questi: Philippus Mantuan. Organ., Jo: Hesdimitis, Jo: Scrivano, Franciscus F., G. B. Ferro* [wohl *Vero:* d. i. *Veronensis*], *Dionis. dit Papin da Mantua, Pietro da Lodi*«).

per Andrea Antiquo de Montona et Marcello Silber alias Franck stampatore in Roma. nell anno MDX. A. di. IX de Octobre. Da diese Sammlung zumeist Frottolen enthält, welche auch bei Petrucci zu finden sind, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir in denjenigen Frottolen, welche die neun Bücher Petrucci's nicht aufweisen, Fragmente des zehnten Buches vor uns haben.

Eine dritte Frottolen-Sammlung befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Der Titel lautet: *Canzone, Sonetti, Strambotti et Frottole. Libro primo. Impressum Saenis per Petrum Sambonetum Neapolitanum. Anno Incarnationis Domini MDXV. Die vero XXX Mensis Augusti.* Von einer vierten Sammlung habe ich durch Vermittlung des Herrn Emil Vogel Kenntniß nehmen können. Sie ist in der *Biblioteca Marucelliana* zu Florenz, umfaßt fünf Bücher und führt den Titel: *Fiorètti di Frottole, Barzellete, Capitoli, Strambotti e Sonetti. Stampato in Napoli per Joanne Antonio di Lameto da Pavia ad istancia de Joanne Baptista de Primartini da Bolognia, nel MCCCCCXVIIII a. d. VIIII de Octobre (libro primo).* Noch besitzt das *Archivio del Capitolo di S. Pietro* in Rom einen schön geschriebenen Codex in Hochquart, in dem sich neben anderen auch Frottolen befinden. Der Codex ist, gemäß den Aufzeichnungen des Herrn E. Vogel, ein schöner kartonirter Band mit Goldschnitt. Nach einem Index von 8 Seiten folgt als Nr. 1 *Palla palla* von H. Isaac. Im Anfangsbuchstaben des Sopran ebenso wie unten auf der ersten Seite sind zwei Wappen. Das letztere, von zwei Engeln getragen und von einem Lorbeerkranz umgeben, ist zerstört, das erstere ist das Wappen Leo's X. Der Codex ist an verschiedenen Stellen von der Tinte ganz zerfressen. Unter jeder Nummer steht die Benennung des Stücks. Der Codex schließt mit Blatt 118. Auf der Vorder- und Rückseite des Einbandes befindet sich ein Medaillon mit der Umschrift: *Divi Juli.* —

Worin im allgemeinen das Wesen einer Frottole bestehe, darüber müßten, so sollte man meinen, am sichersten die italiänischen Litteraturforscher Auskunft geben. Allein *Giosuè Carducci* berührt in seinen *Studi letterari* (2. Aufl., Livorno 1880) die Frottole mit keiner Silbe; *Antonio Capelli* erwähnt zwar die Frottolen Petrucci's,[1] schöpft aber seine Angaben aus *Fétis*, ohne selbst die Sammlung gesehen zu haben. *Pietro Canal* spricht wohl von der Existenz der Frottolen und giebt einige wichtige Daten über das Leben gewisser Frottolisten, läßt sich aber auf eine Bestimmung der Kunstform nicht ein. Deutschen Forschern ist

[1] *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI, tratte de varii codici. Bologna* 1868. Vorrede, pag. 14.

manches Irrige untergelaufen. So schreibt Ruth: »Die Frottola oder Frotta war ein Gemisch von Sprüchwörtern, Gnomen etc. ohne Ordnung zusammengereiht.«[1] Das Beispiel des *Ranieri de' Samaritani* aber, welches er anführt, ist keine Frottole, wenigstens keine in derjenigen Form, welche im 15. Jahrhundert gebräuchlich war. Richtiger ist, was Ruth an andrer Stelle sagt[2]: »Die Moralitäten sind entweder gar nicht in Akte, damals Tempi genannt, oder in sechs abgetheilt, ihre Zwischenakte sind mit Musikstücken und Gesängen ausgefüllt, und die Personen, welche auftreten, sind eben so gemischter Art wie bei den Mysterien, Götter und gemeine Menschen, Possenreißer und Fürsten. Sie wurden gewöhnlich *Frottola*, *Farsa*, *Tragicommedia*, genannt.« Bekanntlich wurden zu Karnevalsaufzügen *Canzoni a ballo* gesungen, die sowohl von den bedeutendsten Meistern als auch von Dilettanten in Musik gesetzt wurden. Selbst Heinrich Isaac hat solche *Canzoni* komponirt. Ein sicheres Zeugniß hierfür giebt *Antonio Francesco Grazzini, detto il Lasca* in der Sammlung *Tutti trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi*, wo es in der Dedikation des *Don Francesco de' Medici* pag. XII heißt: *e il primo canto, o Mascherata che si cantasse in questa guisa, fu d'Uomini, che vendevano Berriquocoli* (Lebkuchen) *e Confortini, composta a tre voci da un certo Arrigo Tedesco, Maestro allora della Capella di San Giovanni, e Musico in que' tempi riputatissimo. Ma doppo non molto ne fecero poi a quattro* (ich füge hinzu auch fünfstimmige); *e così di mano in mano vennero crescendo i Componitori così di Note, così di parole, tanto chè si condussero dove di presente si trovano.* Auch unsere Sammlung enthält Frottolen, die als Zwischenmusik bei einer Theateraufführung oder als Karnevalslieder gebraucht werden konnten. Der *Trionfo di Bacco, e d'Arianna del magnifico Lorenzo de Medici*, den uns Grazzini vollständig mittheilt und der mit den Worten beginnt:

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tutta via;
Chi vuol' esser lieto sia:
Di doman non c'è certezza.
Quest' è Bacco e Arianna u. s. w.

ist eine sechszeilige Frottole, genau der Form entsprechend, wie sie die in der Petrucci'schen Sammlung enthaltenen aufweisen. Er besitzt namentlich den Refrain, wozu die beiden letzten Verse der Ripresa dienen.

---

[1] Geschichte der italienischen Poesie. Leipzig, Brockhaus. 1844. Band I, S. 221.

[2] A. a. O. S. 106.

Gaspary bezeichnet die Frottole als metrisch unregelmäßig gebaut, lange Verse abwechselnd mit kurzen, welche den Reim anschlagen[1]. Ich werde nachzuweisen suchen, daß dies auf die Frottolen, wie sie im 15. Jahrhundert in Italien beliebt waren, nicht paßt, sondern daß die Frottolen vielmehr einen ganz regelmäßigen Bau hatten, deren Versmaß trochäisch und deren Zeilen achtsilbig waren.

Die am meisten gebräuchliche Form der Frottole ist folgende:

Arda el ciel el mondo tutto
Poi chio son in fiamma e focho
Condemnato in questo locho
A servir senza alcun fructo.
Infelice nascimento
Che mha dato la mia sorte
El mio mal fia nutrimento
Per che amo ognhor piu forte.
Per rimedio de mia morte
In tal stato son condutto
Arda el ciel el mondo tutto
Poi chio son in fiamma e focho.

Wir sehen eine Form mit vierzeiliger Ripresa, an die sich 6 Verse anschließen, auf die wiederum die beiden ersten Zeilen der Ripresa als Refrain folgen. Häufig sind die Strophen der Frottolen auch achtzeilig, zuweilen vierzeilig. Das Versmaß ist immer trochäisch, die einzelnen Verse sind immer achtsilbig. Die Ripresa kehrt nach jeder Strophe wieder, jedoch nicht vollständig; bald bilden die beiden ersten, bald die beiden letzten Zeilen den Refrain. Zuweilen wird derselbe auch nicht aus der Ripresa entnommen, sondern durch einige — jedenfalls sehr bekannt gewesene Liedchen gebildet. Wir erhalten demnach 3 Grundformen der Frottolen:

I. 4zeilige Ripresa, an die sich 6, 8 oder seltener 4 Verse anschließen, mit dem Refrain der beiden ersten Zeilen;
II. 4zeilige Ripresa, an die sich 6, 8 oder seltener 4 Verse anschließen, mit dem Refrain der beiden letzten Zeilen;
III. 4zeilige Ripresa, an die sich 6, 8 oder seltener 4 Verse anschließen, mit dem Refrain eines beliebten Liedchens.

Die Reime der Frottolen sind *rime piane*, d. h. sie haben den Accent auf der vorletzten Silbe. Die Reimanordnung ist folgende: Die Ripresa reimt nach dem Schema *a b b a*. Die letzten Verse der Strophen reimen untereinander, und zwar gewöhnlich mit einer der letzten Ripresazeilen. Einige Frottolisten lieben es sogar, das letzte

[1] Geschichte der Italienischen Litteratur. Erster Band. Berlin, R. Oppenheim. 1885. S. 356.

Wort der Ripresa auch als letztes Wort einer jeden Strophe zu setzen. Die drei ersten Frottolenverse reimen meist nach dem Schema *a b a*. Der Reim des zweiten Verses ist maßgebend für die vierte und fünfte Zeile der Strophe. Der letzte Vers steht isolirt da. Das Reimschema ist also folgendes:

a b a | b b | c.

Hin und wieder kommt es vor, daß der zweite Vers mit dem ersten reimt Da nun dieser zweite Vers den Reim für die vierte und fünfte Zeile bedingt, so haben wir bei derartigen Frottolen folgendes Reimgesetz:

a a a | a a | b.

Nach ähnlichen Gesetzen reimen die achtzeiligen Frottolastrophen. Die letzten Verse der Strophen reimen auch hier unter einander, die ersten drei Verse nach dem Gesetz *a b a*, der Reim der zweiten Zeile ist auch hier maßgebend für die vierte und fünfte. Zeile 6 und 7 schlagen gewöhnlich den neuen Reim an, reimen aber auch häufig mit der vierten und fünften Zeile. Die gewöhnliche Reimanordnung ist demnach folgende:

a b a | b b | c c | d

oder: *a b a b b b b c.*

Zuweilen reimt die zweite Zeile mit der ersten, sodaß vermöge des vorhin erwähnten Einflusses auf Zeile vier und fünf, die Strophe folgendes Reimgesetz beobachtet:

a a a a a b b c

oder auch folgendes: *a a a | a a | a a | b.*

Ein bestimmtes Princip wird jedoch nicht für alle Frottolenstrophen durchgeführt, sehr häufig reimt die erste Strophe einer Frottole

a b a | b b c.

Die zweite *a a a a a c*, und die dritte wieder wie die erste. Endlich giebt es noch Frottolen, bei denen alle Strophen mit denselben Worten beginnen oder schließen.

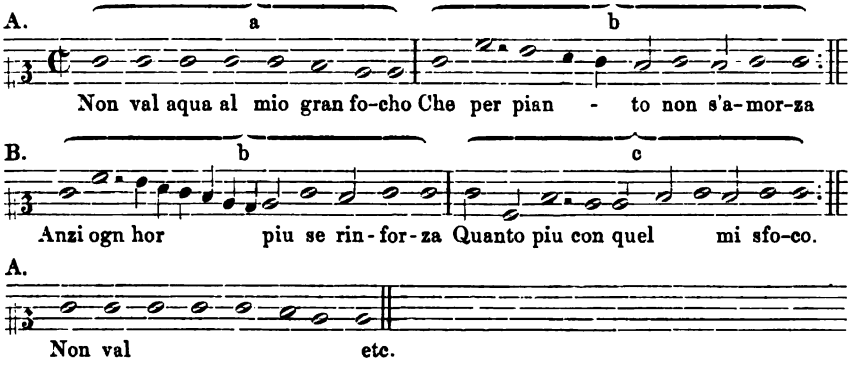
Die musikalische Komposition schließt sich eng an den Bau der Strophe an. Wo ein Vers zu Ende ist, tritt auch ein musikalischer Abschnitt ein, der, je nachdem der Sinn abgeschlossen ist oder nicht, durch einen Ganz- oder Halbschluß gebildet wird. Die Frottolen haben gewöhnlich mehrere Strophen. Komponirt wird jedoch meist nur die Ripresa. Ist die darauf folgende Strophe auch in Musik gesetzt, so heißt dies gewöhnlich *secunda pars* oder *residuum*. Da aber die Ripresa nur vierzeilig ist, die Strophen aber meistens 6- oder 8zeilig, so folgen die beiden ersten oder auch die beiden letzten Zeilen der Ripresa hinter dieser selbst als Refrain, z. B.:

Non val aqua al mio gran focho
Che per pianto non s'amorza } A.
Anzi ognhor piu se rinforza
Quanto piu con quel mi sfoco } B.
Non val aqua al mio gran foco
Che per pianto non s'amorza. } A.

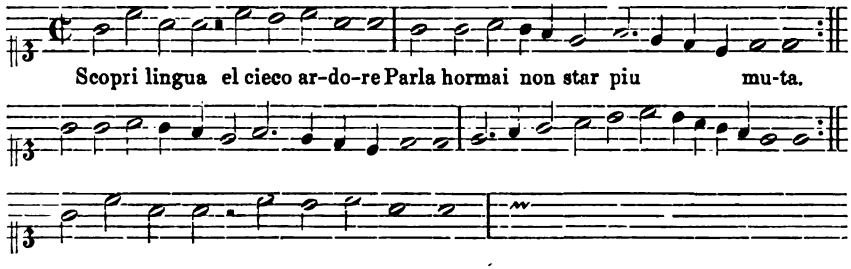
Komponirt sind nur die vier ersten Zeilen, von denen die beiden ersten den Hauptheil *A*, die beiden letzten Zeilen den Theil *B* bilden. Dann folgt der Theil *A* wieder mit einer längeren Coda. Die musikalische Form der Frottole hat also eine gewisse Aehnlichkeit mit der späteren Scarlatti'schen Dacapo-Arie.

Der Theil *B* setzt sich fast immer aus einer im Theil *A* vorkommenden Tonreihe und einem neuen Gedanken zusammen. Dies mag darin seinen Grund haben, daß die Italiäner suchten, die gleichreimenden Verse auch durch gleiche musikalische Tonreihen auszudrücken.

Folgendes Beispiel möge das Gesagte veranschaulichen:



Diese Form der Frottole ist die gebräuchlichste. Als Beispiel einer Frottole, deren Strophen achtzeilig sind, analysire ich folgende von Bartolom. Tromboncino komponirte, aus dem ersten Buche der Sammlung Petrucci's fol. 17:



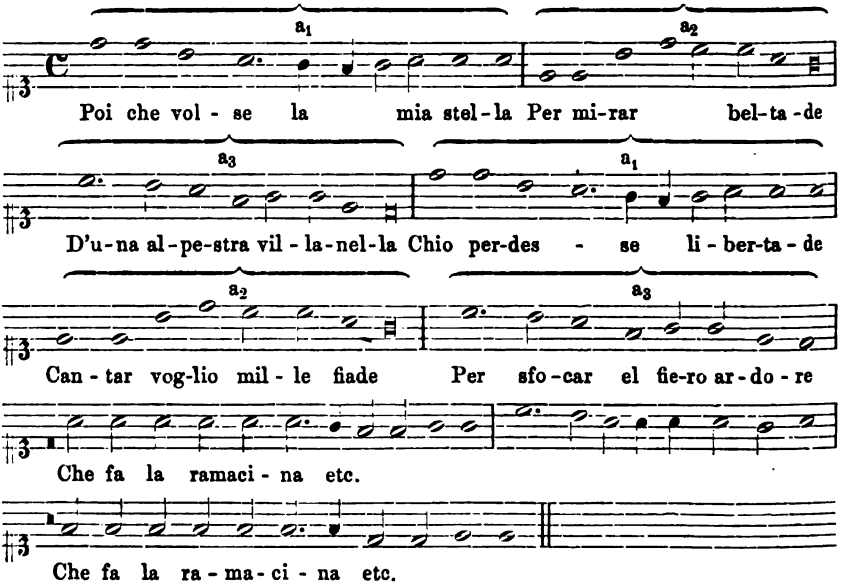
Die musikalische Architektur stellt sich also folgendermaßen heraus: Eine Tongruppe (a_1) bildete die erste, eine andere (a_2) bildete die zweite Zeile der Ripresa, beide zusammen den Theil *A*. Nun folgt die dritte Zeile der Ripresa, die ebenso wie die zweite komponirt ist, dann als neuer Gedanke die letzte Ripresazeile. Zeile 3 und 4 bilden den Theil *B*. Dann folgt wieder Theil *A*.

Zu den Frottolen der zweiten Gattung, d. h. solchen, bei denen der Refrain aus den letzten beiden Zeilen der Ripresa gebildet wird, gehört die von Tromboncino gesetzte im I. Buche fol. 21.

Poi chel ciel contrario e adverso
Me ha levato ogni ben mio
Pensier dolci ite con dio
Che star meco e tempo perso.

Von Frottolen der dritten Art, d. h. solchen, die als Refrain den Anfang eines beliebten Liedchens haben, diene die vom Tromboncino, Buch III fol. 19, komponirte zum Muster:

Poi chel volse la mia stella
Per mirar [fehlt ein Trochäus] *beltade*
D'una alpestra villanella
Chio perdesse libertade
Cantar voglio mille fiade
Per sfocar el fiero ardore
Che fa la ramacina car amor
Deh che fa che la no vien.



Die Komposition gestaltet sich folgendermaßen:

Tongruppe	a_1	bildet die	erste Zeile	}	*A.*
-	a_2	- -	zweite -		
-	a_3	- -	dritte -		

Die vierte Zeile ist wiederum gleich a_1, die fünfte gleich a_2, die sechste gleich a_3. Dann folgt mit einmaliger Wiederholung das Lied *Che fa la ramacina*, und zwar nach derselben Melodie, welche das zweite Mal nur um eine große Terz abwärts transponirt erscheint, der Kontrapunkt weicht dagegen bei der Wiederholung ab.

Alle diese Liedchen werden durch einen ähnlichen Vers wie *cantar voglio mille fiade* eingeleitet, und sind immer der Ausdruck einer gefaßten Resignation, so heißt es im VII. Buche fol. 13, nachdem ein Liebhaber sich in sein Schicksal gefunden hat, von der Geliebten treulos im Stich gelassen zu sein:

Cantar voglio ogni giornata:
Fortuna d'un gran tempo mi sei stata
Deh gratiosa e deh benigna e bella.

Man beachte übrigens die ganz abweichende Rhythmik der Lieder gegenüber dem trochäischen Rhythmus der Frottolaverse. Als Beispiel einer durchkomponirten Frottole, d. h. einer solchen, bei der die Ripresa und die ganze Strophe in Musik gesetzt ist, diene die von Marco Cara komponirte:

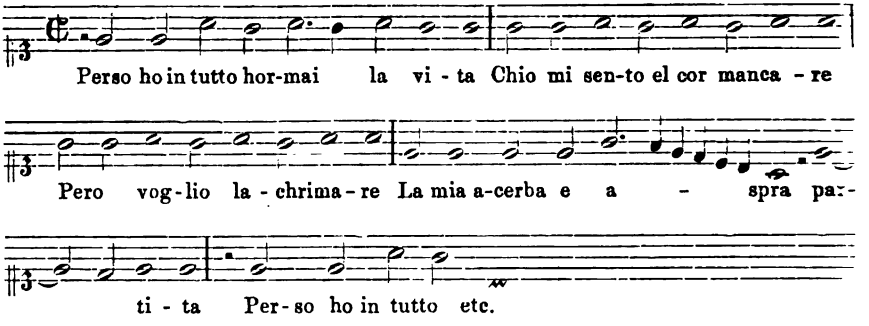
In eterno io voglio amarte } *A.*
El tuo nome reverire
Sio dovesse ben morire } *B.*
Sum disposto a seguitarte
Sta pur dura quanto sai
Esto miser corpo stratia
Che anchor spero tu sarai } :||: *C.*
Del mio mal partito e satia.
Per che spesso ha qualche gratia } *D.*
Quel che teme de perire
Sio dovesse etc.

Hier bilden, wenn man nach dem Maß der Brevis abtheilt, je 4 Takte die beiden ersten Zeilen der Ripresa *A*. Der Refrain setzt sich zusammen aus 4 Takten und 8 Takten, indem das Wort *seguitarte* durch Melismen erweitert ist. Diese 12 Takte bilden den Theil *B*. An die Ripresa schließt sich die erste Strophe. Komponirt sind nur die beiden ersten Verse, während Zeile 3 und 4 nur die Wiederholung der ersten beiden sind; wir nennen dies Theil *C*. Hieran schließt sich Zeile 5 und 6 als Theil *D* an, hierauf folgt als Refrain der Theil *B*. Die musikalische Architektur ist also:

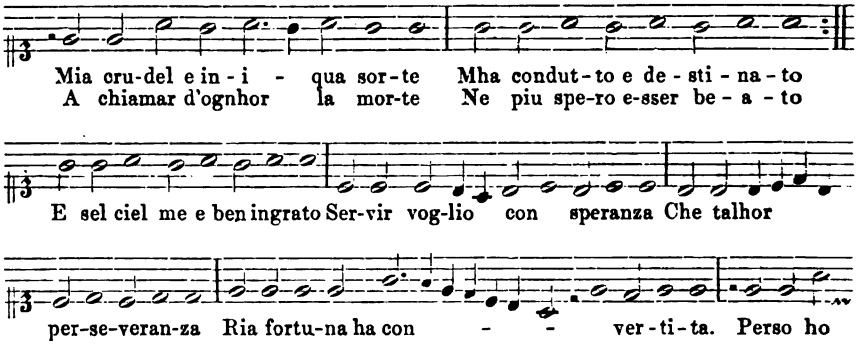
A B C D B.

Endlich giebt es einige wenige Frottolen, bei denen die letzten Zeilen der ersten Strophe den Refrain bilden, eine Form, die übrigens nur Michael angewendet hat. Die musikalische Komposition weist zwar auch dann die Dreitheiligkeit auf, aber in einem anderen Sinne, denn hier treten lauter neue Theile auf; also nicht *A B A*, sondern *A* = 2 Zeilen, *B* = 2 Zeilen, und *C* als Refrain auch = 2 Zeilen.

Betrachten wir nun noch eine Frottole von M. Cara, an die sich die Komposition einer ganzen Strophe als *secunda pars* anschließt.



Die Ripresa ist ganz in gewohnter Weise komponirt, denn sie hat die Form *A B A*.



Die Komposition der ersten Strophe ist der musikalischen Gestaltung der Ripresa ganz ähnlich. Die ersten vier Strophenzeilen entsprechen den beiden ersten der Ripresa als Theil *A*. Der Theil *B* umfaßt ebenfalls vier Zeilen, und zwar ist Zeile 5 gleich der zweiten Ripresazeile komponirt, Zeile 6 bringt einen neuen Gedanken, ebenso auch Zeile 7. Dagegen ist Zeile 8 gleich der letzten Ripresazeile komponirt, den Schluß bilden die beiden ersten Zeilen der Ripresa

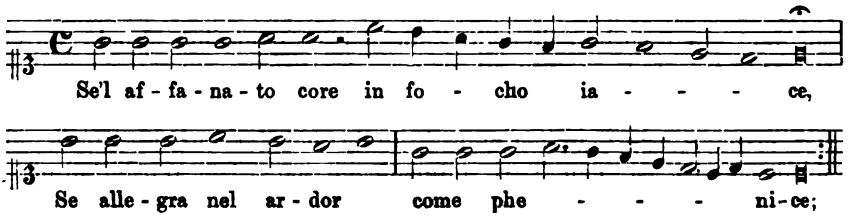
als Refrain. Wir ersehen hieraus zugleich, daß die Tonsetzer selbst bei einer durchkomponirten Frottole keine sehr große Melodienfülle entfalten, sondern daß sie die Stellen im Gedicht, deren Sinn sich mit dem einer vorhergehenden Zeile deckt, oder ihm ähnelt, durch gleiche oder ähnliche Tonreihen auszudrücken suchen.

Aus dieser Komposition der ersten Strophe einer Frottole kann man ersehen, wie man bei einer Frottole, bei der nur die Ripresa in Musik gesetzt ist, den Text unterzulegen hat. Die Wiederholungszeichen, die hinter den beiden ersten Zeilen der Ripresa stehen, beziehen sich nämlich nur auf die einzelnen Verse der Strophen, nicht aber auf die der Ripresazeilen. Denn erstens wäre eine Wiederholung des Theiles *A* schon darum nicht angebracht, weil dieser Theil zum Schluß mit einer längeren Coda wieder auftritt, andrerseits fehlen aber auch jedesmal die Wiederholungszeichen, wenn die erste Strophe der Frottole komponirt wird und sich an die Ripresa anschließt.

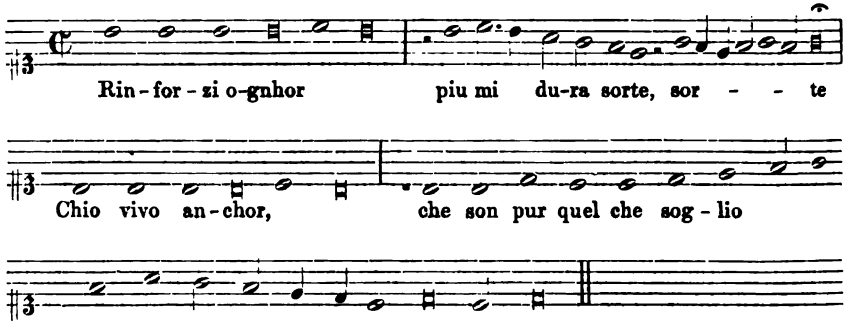
Für die Richtigkeit dieser Behauptung spricht außer vielen andern eine Frottole im vierten Buche. Sowohl im zweiten Buche (fol. 23) als im vierten (40) steht ein ganz gleich komponirter Text; hier ist als Komponist Antonius Capreolus genannt, während im zweiten die Frottole anonym erscheint. Im zweiten Buche ist nur der Anfang des Textes *Dio sa quanto me doglio* untergelegt, unten auf der Seite stehen dann noch zwei Strophen. Im vierten Buche dagegen stehen von der Ripresa auch nur die beiden ersten Zeilen da, dann folgt aber der Text der ersten Strophe vollständig unter die Noten untergelegt. Es sind auch hier die Wiederholungszeichen hinter der Ripresa weggelassen und es schließt sich unmittelbar an die Ripresa die erste Strophe an. Bemerken will ich noch, daß sich im vierten Buche noch weitere zwei Strophen Text finden, die wohl im Laufe der Zeit hinzugedichtet sind. —

Die Strambotti oder Stramoti, die in der Sammlung Petrucci's stehen, haben die Form der Ottaven, eine Form, die man auch *Rispetti d'amore* nannte. Früher dagegen verstand man unter Strambotto bekanntlich ein Gedicht, das aus vier Reimpaaren besteht, also folgende Form hat: *AB AB AB AB*. Bei der musikalischen Bearbeitung sind, ähnlich wie bei der Frottole nur die Ripresa, so hier nur die beiden ersten Zeilen des Gedichts komponirt, seltener auch wohl einmal die vier ersten Verse; bisweilen findet man auch einen durchkomponirten Strambotto, wie Buch IV, fol. 12. Von einer musikalischen Gliederung ist hier nur insofern die Rede, als der erste und zweite Vers je durch eine musikalische Cäsur in zwei

Theile zerlegt werden. Als Beispiel diene folgender von Francesco Anna komponirter Strambotto im vierten Buche, fol. 23.



Hier ist also der erste Vers in zwei Theile zerlegt, nämlich: *Se l'affanato core* | *in focho iace*; der zweite ist ebenfalls in zwei Theile gegliedert: *S'allegra nel ardor* | *come phenice.* Ein Stramboto, der einen merkwürdigen musikalischen Bau hat, ist der von Micha (im vierten Buche fol. 25) komponirte:



Der erste Vers ist durch eine Cäsur in zwei Theile zerlegt worden: der erste Theil des zweiten Verses dagegen bringt den Anfang der Komposition in der tieferen Oktave wieder.

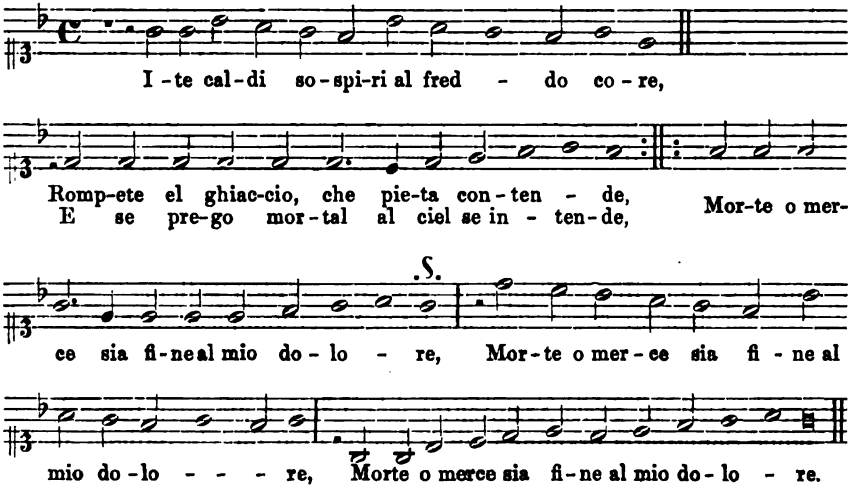
Noch will ich auf die Komposition einer Stramboto von Tromboncino hinweisen, welche sich im fünften Buche, fol. 55, findet. Komponirt sind auch hier nur die beiden ersten Verse. Der erste Vers zerfällt in zwei Theile; hinter ihnen steht ein Wiederholungszeichen, das, wie wir wissen, sich nicht auf die Repetition des ersten Verses bezieht, sondern auf die übrigen Verse des Gedichtes. Dann folgt eine neue Tongruppe, an die sich wiederum der erste Theil des ersten Verses mit einer längeren Coda schließt. Die Form dieses Stramboto ist also folgende:

Erste Hälfte des ersten Verses a_1,
Zweite Hälfte des ersten Verses a_2,
Erste Hälfte des zweiten Verses b_1,
Zweite Hälfte des zweiten Verses a_1.

In dieser Komposition blickt die Einwirkung der Frottole durch, da sich auch hier eine Dreitheiligkeit deutlich erkennen läßt. —

Bei der Komposition der Sonette sind die Frottolisten eigenthümlich zu Werke gegangen. Entweder komponirten sie nur die vier ersten Verse, oder sie komponirten 7 Zeilen, nämlich die ersten vier der vierzeiligen und die ersten drei der dreizeiligen Sonettstrophen, nach welcher Musik nun auch die übrigen Zeilen des Sonetts gesungen werden sollten.

Als Beispiel diene *Petrarca's* Sonett *Ite caldi sospiri al freddo core*, von Johannes Brochus komponirt.



Die zweimalige Wiederholung des Verses *Morte o merce sia fine al mio dolore* deutet wohl darauf hin, daß man auf diese Melodie die dreizeiligen Sonettverse singen soll. Die vierzeiligen Strophen dagegen sind bis zu dem Zeichen .S. zu singen und alsdann zu wiederholen. Hierfür spricht auch die anonyme Komposition eines Sonettes im 6. Buche. Der Verfasser komponirt die erste vierzeilige Strophe und setzt ein Wiederholungszeichen, dann läßt er die erste dreizeilige Strophe folgen, deren Komposition aber fast gleich derjenigender vierzeiligen ist. Hier ist auch eine wohlgeordnete Architektur zu erkennen:

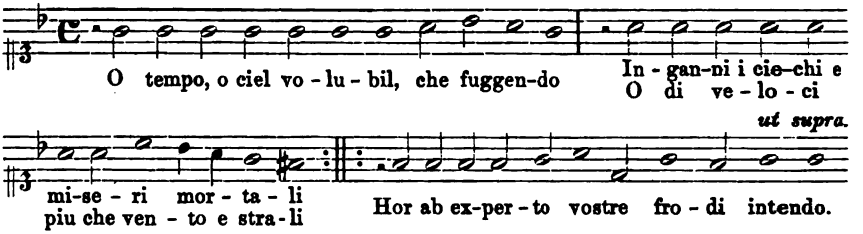
Zeile 1 nennen wir *a*,
Zeile 2 nennen wir *b*,
Zeile 3 ist wieder *a*,
Zeile 4 heiße *a*.

Nun folgen die dreizeiligen Strophen, in denen Zeile 1 = *a* ist, Zeile 2 ganz ähnlich dem *b*; Zeile 3 endlich genau so wie *c*. Die Form der Komposition ist also:

a b a c a b c.

Als Beweis dafür, daß das Zeichen : || : nicht durchgängig als Wiederholungszeichen anzusehen ist, was wir schon bei der Komposition der Ripresen einer Frottole sahen, diene noch die Komposition des Petrarca'schen Sonettes:

O tempo, o ciel volubil. (Buch IX, fol. 9.)



Das »*ut supra*« kann sich natürlich nur auf die vierzeiligen Strophen des Sonettes beziehen, die Wiederholung muß aber unterbleiben, wenn die dreizeiligen Strophen gesungen werden sollen.

Eine dem Madrigal sehr ähnliche Sonettkomposition hat Andreas de Antiquis, Buch IX, fol. 49, geliefert. Der Alt beginnt, ihn imitirend tritt der Tenor hinzu, endlich der Baß und dann der Diskantus. Aber die ganze Architektur läßt deutlich die oben beschriebene knappe Sonettform erkennen, auch Andreas hat die vierzeiligen Sonettstrophen komponirt und darauf die dreizeiligen Strophen, also auch er hat das Sonett gleichsam entzweigeschnitten. —

Unter *Capitolo* versteht man ein längeres oder kürzeres Gedicht in Terzinen, bei denen die letzte Strophe auch zuweilen vierzeilig ist. Es ist also dann dasselbe Versmaß, das Petrarca in seinen *Trionfi* angewendet hat.

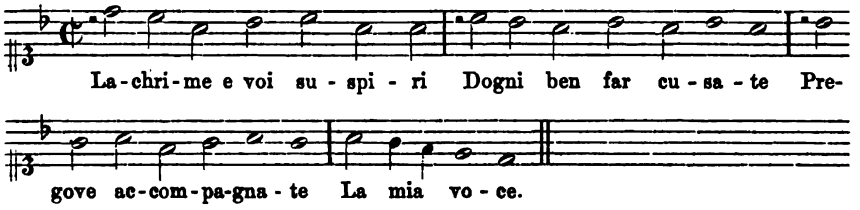
Die musikalische Bearbeitung weist dieselbe knappe Form auf, wie wir sie bei der Komposition der Sonette kennen gelernt haben, auch hier wird jeder Vers durch eine bestimmte, gleichmäßig wiederkehrende Taktzahl ausgedrückt, gewöhnlich beginnt jeder Vers mit einem Auftakt. Ist die letzte Strophe eines Capitolo vierzeilig, so ist dieser Vers besonders komponirt und wird dann zuweilen mit *la fin* bezeichnet.

Schließlich finden wir in der *Oda* eine Dichtform, die Dante und Petrarca nicht angewendet haben. Die Strophen sind immer vierzeilig; während die drei ersten Verse stets gleich lang sind, ist

der vierte bald länger, bald kürzer als die drei ersten. Das Versmaß der Ode ist iambisch. Zum Beispiel:

O dolce e lieto albergo ◡ – ◡ – ◡ – ◡
O quanto sei felice ◡ – ◡ – ◡ – ◡
Che godi mia phenice ◡ – ◡ – ◡ – ◡
A tutte l'hore ◡ – ◡ – ◡

Die Anzahl der Strophen ist unbestimmt, gewöhnlich aber sind es nicht unter 4 und nicht mehr als 14. Die Größe des letzten Verses ist sehr schwankend, und auch in den einzelnen Strophen ein und derselben Ode oft durchaus verschieden. Jeder Vers ward bei der musikalischen Bearbeitung einzeln komponirt.



Hier hebt sich schon durch den jedesmaligen Auftakt jeder einzelne Vers deutlich von dem anderen ab. Kontrapunktisch gearbeitet sind die Oden auf die denkbar einfachste Weise.

Manchmal findet sich noch zum Schluß eine Tonreihe ohne Text, diese ist gewöhnlich für den letzten Vers der letzten Strophe bestimmt. Eine Analogie hierzu wäre die Ripresa in der Ballata. Beim Schlusse einer Ballatastrophe kehrte bekanntlich die Ripresa wieder, die man aber beim Schlusse der letzten Strophe veränderte, um eine Abwechselung herbeizuführen. Micha hat im ersten Buche fol. 42 ausdrücklich angegeben *a capite sempre nisi in fine*, und hat für den Schlußvers eine neue Tonreihe komponirt.

Das Princip, nach welchem die Oden reimen, geschieht nach dem Schema: *a b b c.*

Der letzte Vers reimt mit dem ersten der folgenden Strophe, so daß also eine fortgesetzte Reimkette entsteht. Einige als Oden bezeichnete Stücke der Petrucci'schen Sammlung könnte man wohl als Canzoneten bezeichnen:

O fallace speranza
Che fai dolce ogni stento
E amoroso tormento
Come spesso l'inganna chi a te crede.

Die Reimordnung ist dieselbe wie diejenige der Oden.

II.

Dem Inhalte nach sind die Frottolen Gedichte von meist erotischer Natur und zielen gewöhnlich auf eine Lobpreisung der Geliebten ab, oder ergehen sich in hyperbolischen Schilderungen der angeblichen Liebesqualen, die dem Liebhaber aus der Grausamkeit und Untreue seiner Geliebten erwachsen sind. Der Einfluß Petrarca's tritt oft so deutlich hervor, daß in einzelnen Redewendungen und Schmerzensausrufen gar des Dichters eigene Worte auftauchen. Man kann den Ton, der in den Frottolen vorherrscht, einen überschwänglicheren nennen als den der klassischen Vorbilder, insofern sich hier oft der ganze Wortschatz, den die Sprache an Weh- und Seufzerlauten bietet, in einem Gedicht ausgeschüttet findet. Manchmal beginnt ein Frottolist mit der ersten Zeile eines Petrarca'schen Sonettes — vielleicht um seinem Werk den Anstrich einer gewissen Klassizität zu verleihen — fährt dann aber ganz frei fort. Diese Art zu dichten ist nicht bloß im 15. Jahrhundert im Gebrauch gewesen, sie findet sich auch noch in späterer Zeit. So hat Palestrina ein weltliches Madrigal komponirt, das mit den Worten Petrarca's *Che debbo far che mi consigli amore* zwar anfängt, im übrigen aber ein ganz selbständiges Gedicht ist. Zu den Frottolen dieser Art gehören: Buch II fol. 27: *Ite calde suspiri al gelato e freddo core*, und Buch VIII fol. 7: *Zephiro spira e il bel tempo rimena*. Das ersterwähnte Sonett Petrarca's hat ein Anonymus in eine Frottola verwandelt, indem er die elfsilbigen Sonettzeilen in achtsilbige Frottolaverse umformte. Im weiteren Verlauf schlägt das Gedicht einen ganz anderen Ton an, wie das klassische Vorbild. Strenger an dieses hält sich der Dichter des Stramoto im VIII. Buche. Das Gedicht bringt sogar einige Redewendungen Petrarca's wörtlich wieder, und läuft auch auf denselben Gedanken hinaus, zu dem sich das Sonett zuspitzt, sodaß man es fast ein Arrangement nennen könnte.

Solche schüchternen Versuche, einzelne Worte des Lieblingsdichters Italiens zu komponiren, führten dann dahin, daß es einige Tonsetzer unternahmen, ganze Sonette, Canzonen oder Sestinen (wie z. B. *Mia benigna sorte*) in Musik zu setzen. Hiermit betraten aber die Frottolisten den Weg, der zum Madrigal führte, denn auch Palestrina und Ciprian de Rore wählten dergleichen Texte zu Madrigalkompositionen, und zwar komponirten diese Meister, was das Sonett betrifft, nicht das vollständige Gedicht, sondern gewöhnlich nur die ersten 8 Zeilen; ähnliches haben wir bei der Sonettkomposition unserer Frottolisten zu bemerken gehabt.

Ich erwähnte eingangs Kiesewetter's absprechendes Urtheil über den Werth der Petrucci'schen Frottolen-Sammlung. Dasselbe möge hier wörtlich Platz finden: »Während Petrucci seit Eröffnung seiner Notendruckerei (1502) mit der Herausgabe zahlreicher Werke, auch schon solcher der ernstesten Gattung (Messen und Motetten) von den berühmtesten niederländischen, oder aus deren Schule hervorgegangenen »oltremontanischen« Meistern beschäftiget war, hatten seine Landsleute seinen Pressen noch nichts Besseres zu bieten, als eine Gattung vierstimmiger Gesänge unter dem anspruchslosen (jedenfalls sehr treffenden) Titel »*Frottole*«, was soviel als ein triviales, spaßhaftes Lied, oder einen Gassenhauer bedeutet. Sie waren das Machwerk einer großen Anzahl angehender Contrapunctisten, die, wie es glaublich, dergleichen auf Bestellung des industriosen Verlegers lieferten: kaum einer ihrer Namen ist später in der Litteratur der italienischen Musik wieder aufgetaucht. Die Texte, (zum Theil sogar macaronisch), sind so trivial, als irgend eines der von den Niederländern verarbeiteten französischen Volkslieder, übrigens unanstößig; die Composition entspricht der Vorstellung, die man sich ungefähr davon machen kann; der Gesang, dominirend in der Oberstimme, zeigt die vorherrschende Neigung der Italiener für Melodie. Diese Lieder, in welchen übrigens kein eigentliches Volkslied zu erkennen ist, müssen guten Absatz gefunden haben, da deren von 1504 bis 1508 nicht weniger als 9 Bücher erschienen«[1].

An anderer Stelle sagt derselbe Gelehrte: »Ich vermag nicht zu erörtern, ob der Genius der italienischen Nation, welcher sich vermuthlich von je her mehr zur Melodie hinneigte, vielleicht schwerer zu der neuen Compositionsgattung überging, als es z. B. in Deutschland der Fall war, wo man schon gegen Ende des XV. Jahrhunderts auf niederländische Art contrapunctirte: alle vorhandenen Daten aber lassen darauf schließen, daß man in Italien sich damals lieber noch mit Producten der Fremden, besonders im Fache der Kirchenmusik, behelfen wollte, und daß die eingeborenen Componisten sich darauf beschränkten, ihren alten Contrapunct nur etwa an kleinen Motetten, oder an ihren zahlreichen in Schwang gehenden National-Liedern zu üben. So entstanden z. B. jene Compositionen, welche gleich in der ersten Zeit des Notendruckes von Petrucci in Venedig im Jahre 1504 herausgegeben wurden, und von denen bis zum Jahre 1508 nicht weniger als neun erschienen sind: eine Sammlung, welche allen seitherigen Litteratoren gänzlich unbekannt geblieben ist«[2].

---

[1] Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. S. 15.
[2] Kiesewetter, Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. S. 69.

Diese wenigen Worte über eine so umfangreiche Sammlung geben schon rein äußerlich den Beweis, daß von einer eingehenden Kritik bei Kiesewetter nicht wohl die Rede sein kann. In der That ist denn auch sein Urtheil ziemlich irrig ausgefallen.

Schon oben habe ich darauf hingewiesen, daß die Frottolen-Dichtungen stark von Petrarca beeinflußt sind. Originale Sonette Petrarca's weist unsre Sammlung zwei auf, nämlich Buch III fol. 28: *Ite caldi sospiri al freddo core*, welches Giovanni Brocho Veronensis komponirt hat, und Buch IX fol. 9, das von einem anonymen Komponisten gesetzte: *O tempo, o ciel volubil, che fuggendo Inganni i ciechi e miseri mortali.* Von Canzonen Petrarca's finden wir zwei von Tromboncino komponirte, nämlich Buch VII fol. 5 und 6: *Si è debile il filo a cui s'attene La gravosa mia vita*, und in demselben Buche fol. 32 die mit den Worten beginnende: *S'il dissi mai, ch'i venga in odio a quella Del cui amor vivo, e senza'l qual morrei.* Die Sestina Petrarca's: *Mia benigna fortuna e'l viver lieto* hat ein anonymer Tonsetzer im neunten Buch fol. 38 komponirt.

Antonius Capreolus Brixiensis hat eine Canzone von Pietro Bembo: *Non si vedra giamai stancha* sich zur Komposition gewählt (Buch VII, fol. 9).

Lateinische Texte haben folgende Stücke als Grundlage zur Komposition: Buch I, 22 komponirt Micha die Ode des Horaz: *Integer vitae*[1], und ein vermuthlich zeitgenössisches Gedicht: *Inhospitas per Alpes* beginnend.

Philippus de Luranus komponirt (Buch IX, fol. 2) ein Hochzeitslied: *Quercus iuncta columna est*, das sich auf ein Mitglied (Marcus) aus dem Hause der Colonner und eine Lucretia bezieht. Von demselben Komponisten enthält unsere Sammlung im achten Buche vier Vergilische Hexameter (Aeneidos lib. IV, 305—309): *Dissimulare etiam sperasti* etc. Die hier genannten Gedichte wird doch wohl Niemand als Gassenhauer bezeichnen wollen.

Andererseits sagt Kiesewetter zu viel, wenn er den Inhalt der Frottolen durchaus unanstößig nennt. Einzelne derselben gehen hart an die Grenze des Anständigen heran, andere sogar weit darüber hinaus. Aber weder diese Lieder, noch der Scherz, in welchem das Miauen der Katze, Zirpen der Cicade, Rasseln der Kette nachgeahmt werden, oder das Dudelsackstückchen des Rossimus Mantuanus können maßgebend sein für die Beurtheilung der ganzen Sammlung von nahezu 600 Nummern.

---

[1] Eine Komposition derselben Ode von B. Tromboncino findet sich in der Sammlung Frottolen, welche die *Biblioteca Marucelliana* in Florenz aufbewahrt.

Auch die Bezeichnung »Gesellschaftslied« scheint mir für die Frottole nicht zu passen, da die Frottolen meist rein subjektive Empfindungen und Anschauungen vortragen. Vielmehr ist die Frottole ein Lied volksthümlicher Gattung, leicht gewogenen Inhaltes, der sowohl traurig und wehmüthig, als heiter und scherzend sein kann. Die meisten derselben sind, wie gesagt, erotischer Natur und entsprechen am besten der Vorstellung, die wir mit unserem »Liedchen« verbinden, d. h. sie sind leicht hingeworfene Augenblickslieder, die entstehen und vergehen, wie die Blumen und die Schmetterlinge, Lieder, die Alle erfreuen, die aber ebenso schnell wieder vergessen sind. Der Liebe Leid und Lust ist das Hauptthema, das in den verschiedensten Variationen immer wieder auftritt. Somit stehen die Frottolisten genau auf dem Standpunkte ihrer klassischen Vorfahren. Die Liebe hatte einem Dante, einem Boccaccio und dem »echten Troubadour« Petrarca die Feder bei ihren Dichtungen geführt. Sie war es auch, die unsere Frottolisten zu ihren Gesängen begeisterte, wobei sie allerdings so stark unter dem Einflusse ihrer Vorgänger standen, daß sie sich sogar direkt an diese anlehnten.

Während früher aber »das Sonett die allgemeine Form war für alle Denk- und Empfindungsweisen, worein sowohl die ausgelassenste Satire, als der erhabenste Gedanke in die Länge gezerrt wurde, und mit dem man höchstens die Canzone abwechseln ließ«[1], so streiften die Frottolisten die Fesseln dieser klassischen Form ab, und schufen sich eine Form, die zwar auch bestimmten Gesetzen unterworfen war, die aber doch der Fantasie des Dichters viel freieren Spielraum ließ, da die Länge und die Anzahl der Strophen ganz in dem Belieben des Dichters stand.

Gedichte, wie die Frottolen es waren, konnte wohl jeder gebildete Laie anfertigen, indem er seinerseits versuchte, dem alten Thema des *ben servire* und des *sequitarte* neue Seiten abzugewinnen. Daß bei der Massenproduktion hier und da mehrere Gedichte auf ein und denselben Gedanken hinauslaufen, darf nicht Wunder nehmen, sondern spricht einfach für die Popularität der Frottolen. Sie waren der Wiederhall der Empfindungen der ganzen Nation, und einzelne Redewendungen galten schon so sehr als Gemeingut, daß Niemand Bedenken trug, dieselben für sich da in Anspruch zu nehmen, wo sie ihm am Platze zu sein schienen. Einzelne Ausdrücke — und ebenso gewisse musikalische Wendungen, wie später gezeigt werden wird — sind geradezu stereotyp geworden.

Für die Popularität der Frottolen spricht auch der Umstand, daß

[1] Ruth, Geschichte der italienischen Poesie, Band II, S. 15.

der Text nur der Oberstimme ganz untergelegt ist und zuweilen sich auch da nur die Anfangsworte vorfinden. Dafür, daß die Frottolen in aller Munde waren, zeugen endlich die Quodlibets, deren einige unsere Sammlung aufweist.

Eine interessante Andeutung, wie die Frottolen entstanden, und einen Beweis dafür, daß sich einige Dichter nicht gescheut haben müssen, einen litterarischen Raub keck und dreist zu begehen, giebt Micha in einer Frottole des ersten Buches, wo er ganz energisch die Autorschaft dieses Gedichtes für sich in Anspruch nimmt und gegen die Entlehnungen protestirt, um freilich in andern Fällen seinerseits sich desto unverfrorener an Petrarca anzulehnen. Das betreffende Gedicht lautet:

Questa e mia l'ho fatta mi
Non sia alcun ch' ardisca dire
Che non l'habbia fatta mi
Questo dir l'ho fatta mi
Io nol dico per laudarmi
No, per che altri nocte e di
Von le cose mi robarmi
E pero l'é forza aitarmi
Con dir che l'ho fatta mi.

Senza haver alcun rispecto
E l'é forza chio vel dica
L'é pur troppo gran diffecto
A robar laltrui fatica
Lignorantia é vostra amica,
A tor quel cho fatto mi.

Questo udito ho sempre mai
Da ciascuno mio maggiore:
Lhonor tuo ad altri mai
Non lo dar; dice l'auctore.
Si che questa, per mio honore,
Dico che l'ho fatta mi.

Non sero gia piu usurpato
Per che haro scripto desopre
El mio nome, e in ogni lato
Io diro questa é mia opra;
Io non voglio ch'altri adopra
Ce fatiche mie de mi.

Einzelne dichteten auch wohl zu schon vorhandenen Frottolen neue Strophen hinzu, wie wir an der Frottole eines Ungenannten im zweiten Buche fol. 23 ersehen; dieselbe hat hier nur zwei Strophen. Aus dem vierten Buche erfahren wir, daß Antonius Capreolus der Komponist dieses Stückes ist, und finden außerdem noch zwei Strophen hinzugefügt.

Bildet die Verehrung der Geliebten oder die Schilderung der Seelenqualen des Liebhabers das am häufigsten behandelte Thema der Frottolen-Dichtungen, so wissen die Verfasser ihrem Gegenstande doch auch noch einige andre Wendungen zu geben. Der eine mahnt mit den Worten »Alles irdische ist vergänglich« die Geliebte daran, daß auch ihre Schönheit der Zeit zum Opfer fallen muß. Der andre trägt sein Leid mit stiller Resignation, wieder ein andrer will sich in die Einsamkeit zurückziehen, da unter den Menschen keiner für seine Qualen ein verstehendes Ohr habe. Oder man empört sich gegen die göttliche Vorsehung und zweifelt deren Gerechtigkeit an. Zuweilen machen sich Ironie, Sarkasmus und eine Spottsucht bemerkbar, welche auch vor den heiligsten Dingen nicht an sich hält. Es gehört in diese Kategorie, wenn Bibelworte den Liebesbetheuerungen eingemischt werden, wie:

De profundis exclamavi
Donna exaudi mia voce

oder das oft gebrauchte *Libera nos a malo*, und *Vox clamantis*. Als *Cantus firmus* hat ein Stramboto den Text *Montes exsultaverunt*. Bekannt ist, dass man weltliche Lieder als *Cantus firmi* in Messen verwendete, das Umgekehrte aber, also gregorianischen Choralgesang zu einem weltlichen Liede als Tenor zu benutzen, dürfte nicht allzu oft vorkommen. Die Frottolen spiegeln eben ihr ganzes Zeitalter getreulich wieder, und so konnte jener satirische Zug und der Hang zum Spötteln, der bei den Italienern tief eingewurzelt war, natürlich nicht fehlen. Zu den satirisch angehauchten Frottolen möchte ich auch zum Theil diejenigen rechnen, in denen der Liebhaber, nachdem er bei den Damen kein Glück gehabt hat, einfach der ersten besten ländlichen Schönen seine Liebe zuwendet. Diese Art von Gedichten war nichts Neues. In Südfrankreich waren gerade die sogenannten Pastourellen äußerst beliebt, und machten von hier aus ihren Weg auch nach Italien. Auch unsere Sammlung enthält mehrere derselben, theils sehr zweifelhaften Inhaltes, echte *Pastorelle francesi*, theils weniger das unlautere Motiv betonend, wie die *Pastorelle provenzali*, endlich auch solche, die man recht als Idyllen bezeichnen könnte, wahre Perlen, an Horazens Frühlingsoden erinnernd. Bemerkenswerth ist es, daß sich in den Petrucci'schen Frottolen keine eigentlichen *Caccie*, d. h. Jagdlieder finden, die in den früheren Jahrhunderten so sehr beliebt waren. Dagegen habe ich noch einige *Canti carnevaleschi* zu erwähnen. Von deutschen Komponisten hat besonders Isaac einige solche *Canti* komponirt, von deren Existenz wir jedoch nur dem Namen nach wissen. In unserer Sammlung finden sich mehrere,

die der Form nach Frottolen sind, wie solches schon oben bemerkt wurde. Es ist nicht genau zu bestimmen, ob diese *Canti carnevaleschi* nur zu Maskeraden gesungen, oder vielmehr auch als Chorlieder verwendet wurden, die zwischen den einzelnen Akten gesungen wurden. Daß solches geschah ist allgemein bekannt. Der Form nach waren die ersten Chorlieder weiter nichts als Frottolen, so ist die Dithyrambe *Angelo Poliziano's* »*Ciascun segua o Bacco te*« aus dem Trauerspiel »*Orfeo*« der Form nach eine reguläre Frottole. Bekannt ist es, daß *Lorenzo de Medici* auch solche Karnevalslieder geschrieben hat und zwar einige als Frottolen; von dem *Trionfo di Bacco e d'Arianna* war schon die Rede.

Eine besondere Eigenthümlichkeit ist es, daß diese *Canti a ballo* gewöhnlich mit einer Erklärung des Aufzuges beginnen; stereotyp sind die Anfänge wie: *nui siam amazoni*, *galeotti* etc., Anfänge, die noch in den späteren Jahrhunderten in Gebrauch waren. *Giambattista Guarini* (1537—1612) fängt seine *Mascherata della Virtù con l'Amore* mit den Worten an: *Noi siam maghe innocenti.*

Ferner ist es charakteristisch, daß sich, wie auch in unserer Sammlung, die betreffenden Aufziehenden immer an die Damen wenden. Im neunten Buche findet sich ein Aufzug von Amazonen, mit den Worten beginnend »*noi l'amazone siamo.*« Nachdem dieselben ihre Satzungen geschildert, fordern sie die Damen auf, sich ihnen anzuschließen, deuten jedoch gleich darauf hin, daß sie in der Wahl der Betreffenden sehr vorsichtig sind.

E se alcuna donna fosse
Che gli piaccia questa usanza
Venghi pur e grande e grosse
Belle giovene a baldanza
Che le brutte a simel danza
E le vechie reffutiamo.

Sie sind gekommen, so heißt es weiter, um eine *donna in ver divina* zu ihrer Königin zu erwählen, deren Name *Antonina* ist. Der Schluß des Gedichtes läuft auf ein Loblied dieser Dame aus.

Ein Pendant hierzu bildet das Gedicht auf fol. 40 desselben Buches:

De paesi oltremontani
Donne siam armati in sella u. s. w.

Courtisanen, vermuthlich aus Frankreich, sind es, die dieses Lied anstimmen; die vielen obscönen Anspielungen verbieten, hier näher auf den Inhalt einzugehen.

Ein ganz reizendes Schnitterlied hat Antonius Stringarius aus Padua im achten Buche fünfstimmig in Musik gesetzt. Die Ripresa lautet:

Nui siamo segatori
Per segare ogni gran prato
Segam tutti a tempo a un tratto
Cum gran forza e di bon core.

Nachdem sie die Güte und Schärfe ihrer Sicheln und Sensen gepriesen haben, geben sie den Grund ihres Aufzuges an: *per servirvi e guadagnare.* In der letzten Strophe gestehen sie aber ein, daß sie auch andre Dinge verstünden als das bloße Mähen:

Accio che sapiati anchora
Sapem fare altro mestiero
Balem spesso la di fora
Quando sia senza pensiero
Qui farem per dirvi el vero
Un bel bal per vostro amore.

Man kann sich hierauf folgend sehr wohl ein Ballet denken, das nun von ihnen getanzt wurde, das sie entweder auf der Bühne aufführten oder aber auf dem Karnevalsplatz, indem das Publikum auseinander trat und den Tanzenden freien Raum gewährte.

Ein andres Gedicht, Buch VIII, fol. 40, beginnt mit den Worten:

Fate ben gente cortese
Aste povere peregrine
Che venuto siam tapine
Da lontan nostro paese.

Um nach Rom zu gelangen haben diese Armen den *gran camino* eingeschlagen. Sie sind nicht zurückgeschreckt vor der weiten Entfernung, denn zu ihnen ist die Kunde gekommen:

Del perdon sancto e divino
Insta el tempo hormai vicino.
Se ce dati aiuto andremo
E del ben che da vui haremo
Ce farem travia le spese.

In dieser Nummer hat Bartol. Tromboncino die Stimmung des Gedichtes genau in der Musik ausgeprägt, indem er auch hier eine gewisse Monotonie vorwalten ließ, die zu dem flehentlichen einförmigen Gemurmel der Bettelnden trefflich paßt. Trotz dieser Monotonie (die Melodie hat den Umfang von nur einer Quarte) hat die Komposition doch etwas Liebliches und sehr Ausdrucksvolles an sich namentlich in den Kadenzen.

In demselben Buche fol. 38 wird ein Aufzug der *galeotti* geschildert, die unter der Herrschaft eines grausamen Tyrannen stehend, das Mitleid der Damen anrufen. Vielleicht ist das ganze Gedicht eine Allegorie, und zwar wäre dann der grausame Tyrann — Amor.

Im VI. Buche beginnt die Ripresa eines solchen Karnevalsliedes:

Pan de miglio caldo caldo
Donne mie a chi ne vole
Le man presto a le guarnole
Su su su che questo e caldo.

Im weiteren Gedicht erfahren wir, daß der Genuß dieses Wunderbrotes im Stande wäre, alles Liebesleid zu heilen, so daß jeder der Käufer ausrufen müsste

benedecto che le caldo.

Darum werden die Damen aufgefordert, schnell in den Korb zu greifen. Die ganze Art, wie hier die Güte des Brotes angepriesen wird. läßt vermuthen, daß wir es mit Gauklern oder Charlatanen zu thun haben; dasselbe gilt auch von einem Aufzuge der Seifensieder im neunten Buche.

Eine Hauptpflegestätte der Frottole war der Fürstenhof zu Mantua. Bartolomeo Tromboncino und Marchetto Cara, zwei der größten Frottolisten, weilten am Hofe der Marchesa Isabella. Selbst Dichterin, und mit einer vorzüglichen Stimme begabt, wußte sie durch eigenes Schaffen oder durch Heranziehung bedeutender Dichter, wie Nicolo di Correggio, Galeotto de Carretto, Antonio Tebaldeo, ihren Musikern immer neuen Stoff zum Komponiren zu schaffen. Möglich, daß einige Frottolen der Petrucci'schen Sammlung aus der Feder der Fürstin selbst herrühren oder die vorhin genannten Dichter zu Autoren haben, sicher wissen wir dies jedoch nur von der Frottole im fünften Buche fol. 39. Im *Archivio Gonzaga* in Mantua befindet sich ein Brief unter dem 14ten *Gennaio* des Jahres 1497 von Galeottus de Carretto an die Marchesa Isabella, in dem es heißt »*la S. V. sa che la partita mia da Mantova mi promesse del mandarmi alcuni de le mie belzerette fatti per lo Tromboncino, et mai non li ho havuti* — weiter — *Li canti de le belzerete chio vorrei sono questi, Lassa a donna, Se gran festa mi, donna sai come tuo*«. Die zweite Frottola (dort *belzereta* genannt) befindet sich an der schon oben erwähnten Stelle im fünften Buche der Petrucci'schen Sammlung. Sollen diese Gedichte, an denen die kunstsinnige Fürstin Gefallen fand, etwa auch Gassenhauer sein?

III.

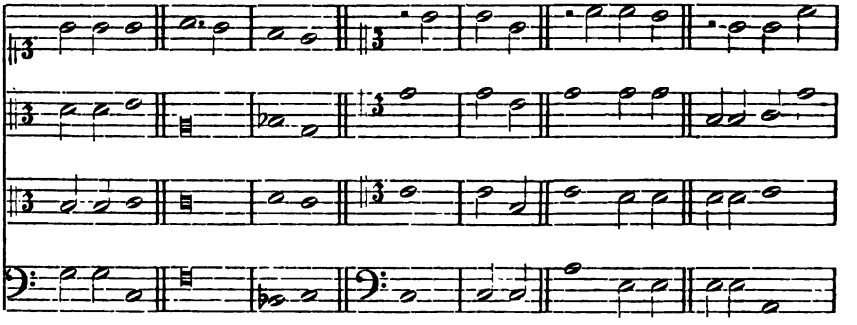
Seit dem dreizehnten Jahrhundert war Italien in den dichtenden und bildenden Künsten tonangebend für alle anderen Nationen geworden. Aber eben so weit wie es in diesen Künsten die übrigen Völker überragte, stand es in der Musik, namentlich in der Kunst des Kontrapunktes, hinter denselben zurück. Die Nordeuropäer hatten bereits Werke geschaffen, deren Technik uns noch heute mit allergrößter Bewunderung erfüllen muß. Die Kunst des Kontrapunktes war am Beginn des 16. Jahrhunderts von ihnen zu einer Höhe gebracht worden, daß eine weitere Entwickelung der Musik nach dieser Seite hin fast unmöglich schien. Ihre Melodien erklangen im Tenor, um den sich, wie um eine eherne Säule, die übrigen Stimmen in den kunstvollsten Verzierungen schlangen. Dieser *Cantus firmus* war das leitende Element in allen ihren musikalischen Kompositionen.

Italien hat sich bis in das 16. Jahrhundert hinein wenig an der Ausbildung und Verbreitung des Kontrapunktes betheiligt. Aber daraus darf man nicht etwa schließen, daß es die Musikpflege überhaupt vernachlässigt habe. Da eine hochvollendete Dichtkunst bei den Italiänern bereits vorhanden war, so lag die Idee gar nicht allzufern, mit dem Gesang an die nationalen Dichtungen anzuknüpfen, und wie hier die Poesien einen streng gegliederten Bau hatten, diesen auch auf die musikalische Form zu übertragen. Thaten sie dies aber, so durfte der Text natürlich nicht allzusehr durch Melismen umflort und auseinandergezogen oder gar von den übrigen Stimmen erdrückt werden (was bei dem polyphonen Stil häufig der Fall war), sondern es musste vielmehr das poetische Gebilde ein knapperes musikalisches Gewand erhalten.

Die neun Bücher Frottolen geben uns den Beweis dafür, daß die Italiäner kein Bedenken trugen, in diesem Sinne vorzugehen. Sie rüttelten an dem Grundpfeiler der polyphonen Gesangsmusik, indem sie dem Tenor die Melodie abnahmen und sie dem Diskantus übertrugen, in der richtigen Erkenntniß, daß der Text am besten in der Oberstimme zur Geltung kommen werde, zumal wenn die übrigen Stimmen dazu einfache Harmonien sängen. Daß aber in unserer Sammlung die Melodie wirklich im Diskant liegt, beweist schon der äußerliche Umstand, daß der Text nur der Oberstimme untergelegt ist. Es geht ferner daraus hervor, daß man in den übrigen Stimmen oft nur wenige Noten zur Verfügung hat, und daher mit den Worten des Gedichtes nicht auskommen würde, endlich auch daraus, daß in

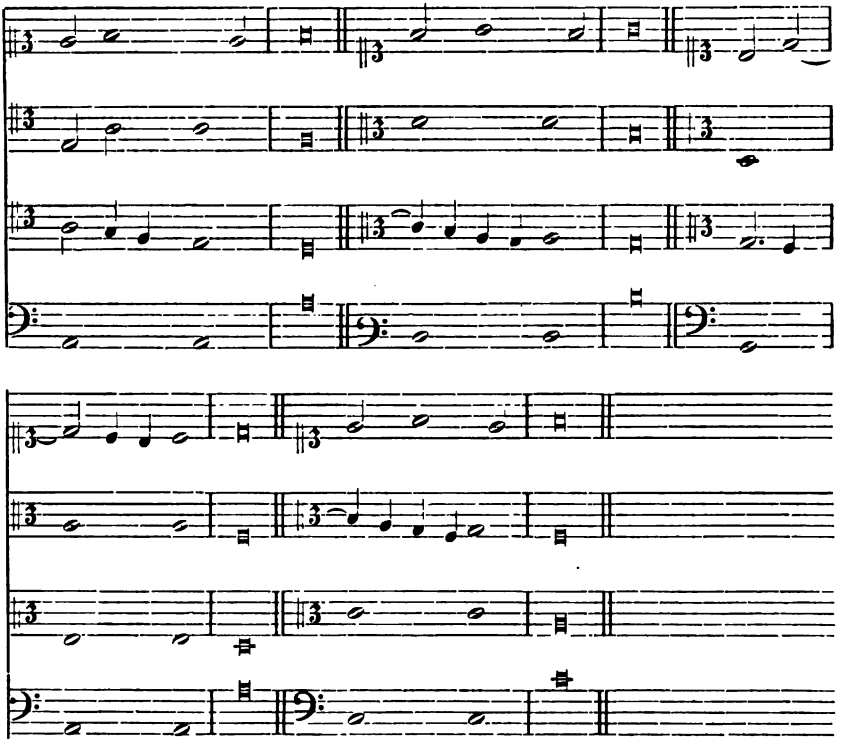
einer gleichzeitigen Lautentabulatur (1507 von Petrucci gedruckt) sich Übertragungen von Frottolen finden, in welchen dieselbe Tonreihe als Hauptmelodie hervortritt, die bei den Gesangsstücken dem Diskant zugewiesen ist. Bewußt oder unbewußt wurden die Italiäner von der rein melodischen Schreibart in die harmonische hineingedrängt. Hierin besteht einer der wesentlichsten Unterschiede und eine der hervorragendsten Errungenschaften des italiänischen weltlichen Gesanges gegenüber der gleichzeitigen Musikübung anderer Nationen. Aber auch darin, daß die Italiäner ihre Kompositionen genau dem strophischen Bau des Gedichtes anpaßten, zeigen sie sich von den Nordländern in bedeutsamer Weise verschieden. Die Frottolisten komponirten Vers für Vers und setzten an Stelle des Komma einen Halb-, an Stelle des Punktes aber den Ganzschluß, so daß durch diese musikalische Architektur die poetische Form zu noch höherer Geltung kam.

Da die Italiäner einmal das Princip des rein Melodischen aufgegeben hatten, so traten bei ihnen die Harmonien und deren Zusammengehörigkeit in den Vordergrund. Den vollkommensten Zusammenklang bildet aber die Verbindung eines Grundtones mit seiner Terz und Quinte. Diesen Akkord nahmen die Italiäner als Ausgangspunkt ihrer musikalischen Kompositionen. Wir finden u. a. folgende Anfänge vor: Buch VIII, fol. 22, 24, 26, 18; Buch III, 32.



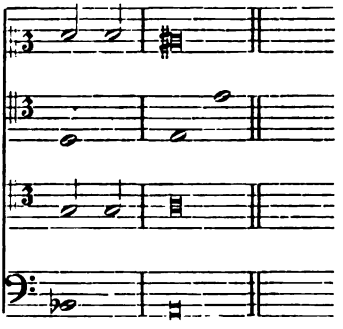
Die drei ersten Beispiele beginnen mit dem Durdreiklange, die beiden letzten sogar mit dem Mollakkord; Anfänge, die ein niederländischer Meister sicher nicht in dieser Weise gemacht hätte. Natürlich konnte eine so mächtige Erscheinung, wie die der niederländischen Musik, nicht ganz spurlos an Italien vorübergehen, und so ist denn auch, namentlich in den späteren Büchern der Frottolen, der Einfluß der nordischen Schule unverkennbar. Indessen weichen selbst die italiänischen Theoretiker, wie Franchinus Gafurius, von den

traditionellen Grundsätzen in wesentlichen Dingen ab, und auf diesem Standpunkte ihres Landsmannes finden wir in vielen Punkten unsere Frottolisten. In dem dritten Buche seiner *Practica musica* (1496) hält Gafor die alte Regel, daß man mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen müsse, nicht für ganz unumstößlich. Er sagt im dritten Kapitel: Dieses *mandatum* sei *arbitrarium*, *namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus attribuunt. Inde et imperfectis concordantiis cantilenarum exordia plerique instituerunt.* Die vorhin mitgetheilten Anfänge zeigen deutlich, daß die Tonsetzer hierin den Lehren Gafor's gefolgt sind. Die *perfectio in terminationibus* erreichten unsere Frottolisten durch eine eigenthümliche Kadenzbildung, wovon ich hier einige Beispiele gebe: Buch I, 26, 27; Buch III, 30; Buch IV, 3.

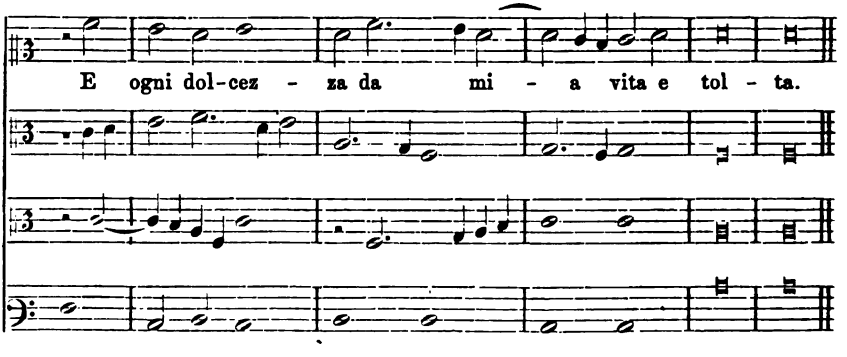


Gemeinsam ist diesen Kadenzen der eigenthümliche Oktavensprung im Baß von der Quinte der Tonart in die Oktave der Quinte, ferner der Terzensprung im Alt oder Tenor. Hierdurch erreichte man

aber eine vollständige Harmonie am Schlusse einer Komposition, was bei einer niederländischen regelrechten Kadenz nicht der Fall war. Wir finden auch Schlüsse, bei denen der Oktavensprung nicht im Baß, sondern in einer anderen Stimme stattfindet, ebenfalls nur aus dem Grunde angewendet, um eine rein harmonische Wirkung zu erzielen.



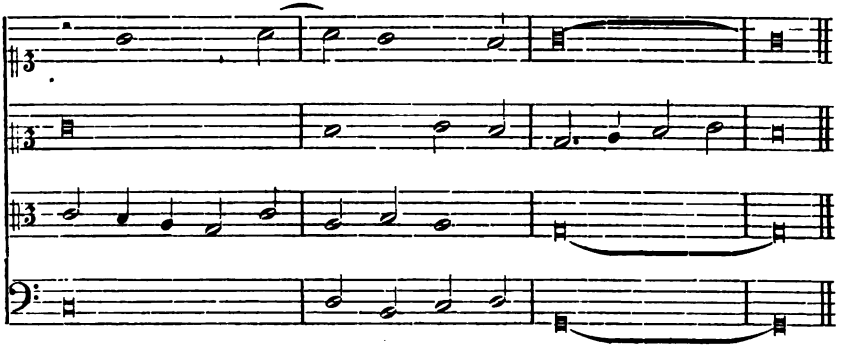
Noch auf eine Kadenzbildung will ich aufmerksam machen, die sich bei allen Komponisten der Petrucci'schen Sammlung hier und dort findet und namentlich gern von Bartolomeo Tromboncino angewendet wird. Durch die Anticipation des Schlußtones gewinnt sie einen leidenschaftlichen, dramatischen Accent und steht auch gern da, wo der Text einen solchen Affekt erheischt. So komponirt Tromboncino im VII. Buche, fol. 14 die Worte Petrarca's: *Ogni dolcezza di mia vita e tolta* (aus der ersten Canzone *in morte di Madonna Laura*) folgendermaßen:



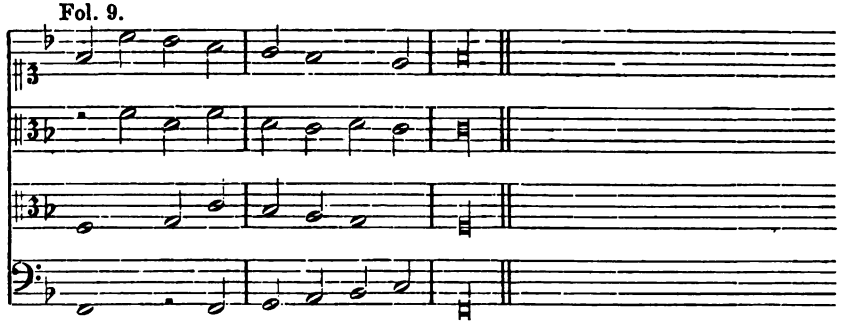
Es würde zu weit führen, wollte ich noch tiefer auf die Kadenzirung eingehen. Bemerken will ich aber, daß sich auch in den Frottolen viele regelrechte Schlüsse finden, wenngleich die Stimm-

führung häufig verräth, daß es den Tonsetzern Schwierigkeiten genug verursacht hat, um zu dem Schlusse zu gelangen. Besonders schöne Kadenzen hat Giovanni Scrivano komponirt, die wegen der merkwürdigen Hervorkehrung des $\frac{5}{6}$-Akkordes hier Erwähnung finden mögen. Leider besitzen wir von ihm nur zwei Frottolen, welche in den *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canti* (Rom 1510) stehen. Durch seine herrlichen Melodien, natürlich fließende Stimmführung, wirkungsvolle Kadenzen verräth Scrivano den Meister und ragt weit über die meisten anderen Frottolisten hervor. Die hier in Betracht kommenden Kadenzen gestalten sich folgendermaßen:

Fol. 3.

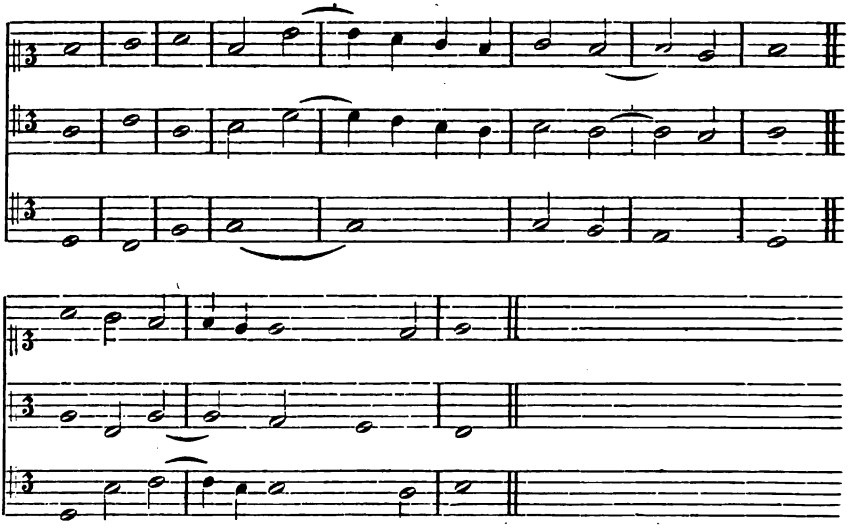


Fol. 9.

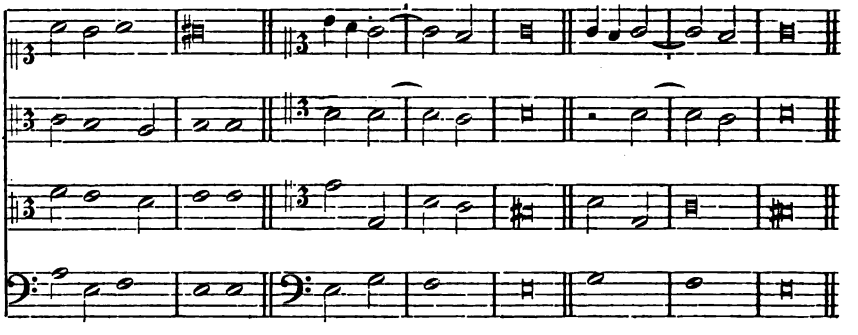


Von den Dissonanzen haben die weltlichen Komponisten Italiens einen weitergehenden Gebrauch gemacht, als die anderer Nationen, wie man dies aus den zahlreichen Beispielen von frei eintretenden oder nicht durchgehenden Dissonanzen ersehen kann, die sich in den Frottolen finden. Insbesondere ist es die Quarte, die wir auf diese Weise angewendet sehen; man vergleiche die Beispiele von den Kadenzen, wo die auftretenden Quarten keine durchgehenden Disso-

nanzen sind. Aber einen noch viel härteren Klang für unser Ohr haben diejenigen Quarten, die Franchinus Gafor sogar wohlklingend nennt:

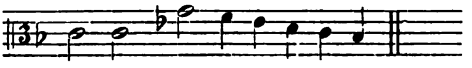


Solche Wendungen waren in der damaligen Zeit äußerst beliebt, und man wird kaum eine phrygische Kadenz in Petrucci's Frottolen-Sammlung finden, die nicht genau nach diesem Muster Gafor's gearbeitet wäre, wenn sie nicht gar an Härte dieses vielleicht noch übertrifft. Ich gebe folgende Beispiele:



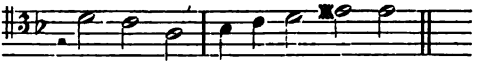
Fast alle Intervalle bis zu den verbotensten finden wir bei den Frottolisten im Gebrauch, und ihre Zahl vergrößert sich noch durch das Hinzutreten der Accidentalien. Die Accidentalien sind es üb-

rigens, die dem Forscher einige Schwierigkeiten bereiten, namentlich an Stellen, wo sie unter dem Notensystem stehen. Es ist bekannt, daß die älteren Tonsetzer die Versetzungszeichen ♭ und ♯ nicht immer vor diejenige Note setzten, vor der sie eigentlich hätte stehen sollen, sondern sie vielmehr dahin schrieben, wo ihnen zufällig Platz zu sein schien, z. B.:

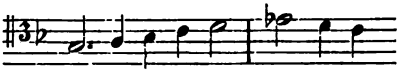


Bei Petrucci stehen die Kreuze und Been (namentlich diejenigen unter dem System) an sonderbaren Stellen, und man muß oft lange suchen, um den Ton zu erkennen, auf den sich das Accidentale beziehen soll. Auch sonst ergeben sich bei den Accidentalen mancherlei Schwierigkeiten.

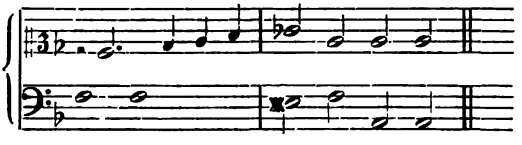
Man sehe folgende Stelle



aus dem fünften Buche, fol. 49. Das Kreuz könnte als Warnungszeichen dienen, daß man nicht *es* singen soll. Aber *es* könnte hier ganz gut stehen, ein paar Takte später kommt *es* wirklich vor,



so daß es aussieht, als hätte man das ♯ auch für ♭ *promiscue* gebraucht; und — man hat es so gebraucht:

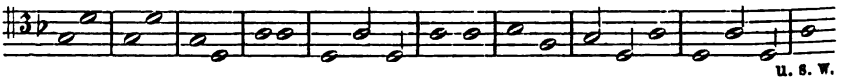


(Buch V. fol. 50 zu Anfang und bei der Parallelstelle). Dieser Nachweis ist von Wichtigkeit; er giebt uns ein Mittel, manche Stelle auf einfache Weise zu erklären, die sonst unlösbare Schwierigkeiten böte.

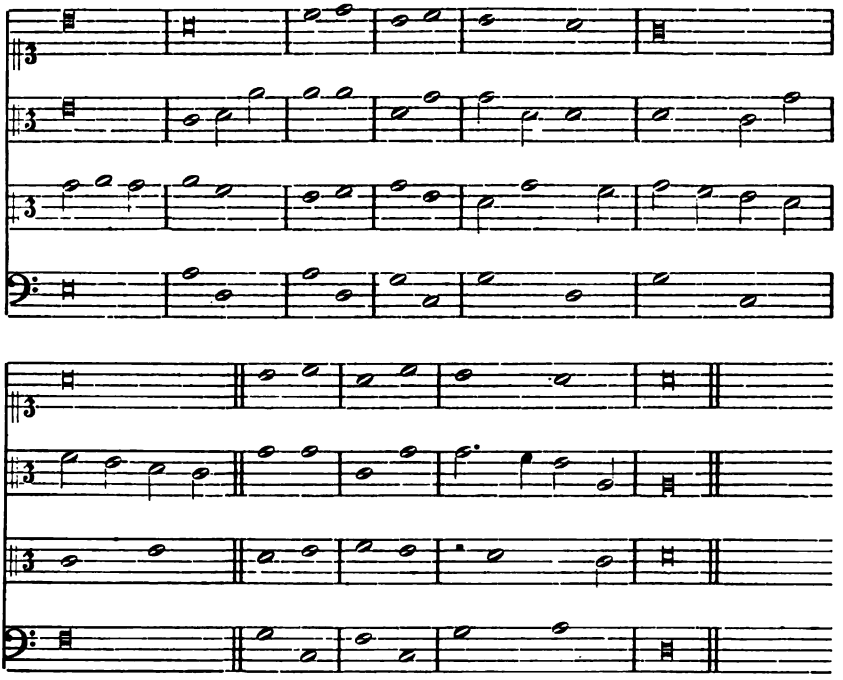
Bei der Betrachtung der einzelnen vier Stimmen fällt zunächst der große Umfang auf, der für die Sänger der Frottolen vorausgesetzt wird. Der Diskant reicht vom kleinen *g* bis *g''*, bewegt sich aber im allgemeinen sonst recht tief, ebenso der Alt, der an vielen Stellen sogar den Baß zu vertreten hat. Dem Tenor hat man viel zugetraut; gewöhnlich höher als der Alt, bewegt er sich bis *c'*, um

allerdings auch häufig wieder als tiefste Stimme aufzutreten. Während die übrigen Stimmen sich in zierlichem Laufwerk munter hin und her bewegen, schleppt sich der Baß schwerfällig in ganzen und halben Noten hin, gewissermaßen als wäre das Princip des ursprünglichen Tenor hier im Basse wiederhergestellt. Im ersten Buche giebt es wirklich ein Stück, das auf dem Baß, als *Cantus firmus*, über das Lied *Non val aqua al mio gran foco* komponirt ist. Denselben *Cantus firmus* hat auch Marcus Cara im Alt verwendet. Wir sehen also, daß der *Cantus firmus* nicht gänzlich in Italien verschwunden ist, aber auch, daß er nicht immer im Tenor zu liegen braucht. Ganz nach niederländischer Weise, aber natürlich nicht mit gleicher Meisterschaft, haben Andreas de Antiquis und Johannes Brocchus Melodien des Micha und Josquin Dascanio (die natürlich bei diesen im Diskant liegen) ihrerseits als *Cantus firmi* im Tenor bearbeitet, ebenso hat ein Anonymus einen Stramboto über den Psalm *Montes exsultaverunt* recht hübsch komponirt. Noch weiter geht Rasmo im neunten Buche, der über zwei Sopranmelodien ein Stück gesetzt hat, von denen er die Melodie des Marcus Cara: *Pieta cara signora* in den Diskantus, die des Tromboncino: *La pieta chiuso ha le porte* in den Tenor gelegt hat. Das sind die einzigen Spuren von der Macht des Tenor als *Cantus firmus*.

Auffallend ist ferner die springende Stimmführung im Basse, und selten ist die Baßmelodie eine fließende. Sehr häufig bewegt sie sich drei oder vier Mal hinter einander von der Tonica in die Quinte, auch in die Quarte. Zum Beispiel:



Diesen Baß findet man im fünften Buche, fol. 51. Man könnte auf den Gedanken kommen, daß die Italiäner schon zu damaliger Zeit ein deutlicheres Gefühl für die Zusammengehörigkeit der Grundharmonien gehabt hätten, zumal da sie ganze Gedanken nur durch diese beiden Harmonien ausdrücken. Der Theoretiker Cerone sagt geradezu heraus in seinem Werke *el melopoeo: a qui se concede et cantar immediatamente con dos, tres ò quatro quintas.* Ambros setzt hier ein Ausrufungszeichen hin, indem er wohl mißverständlich an Quintenparallelen dachte. Man sehe folgende Beispiele.

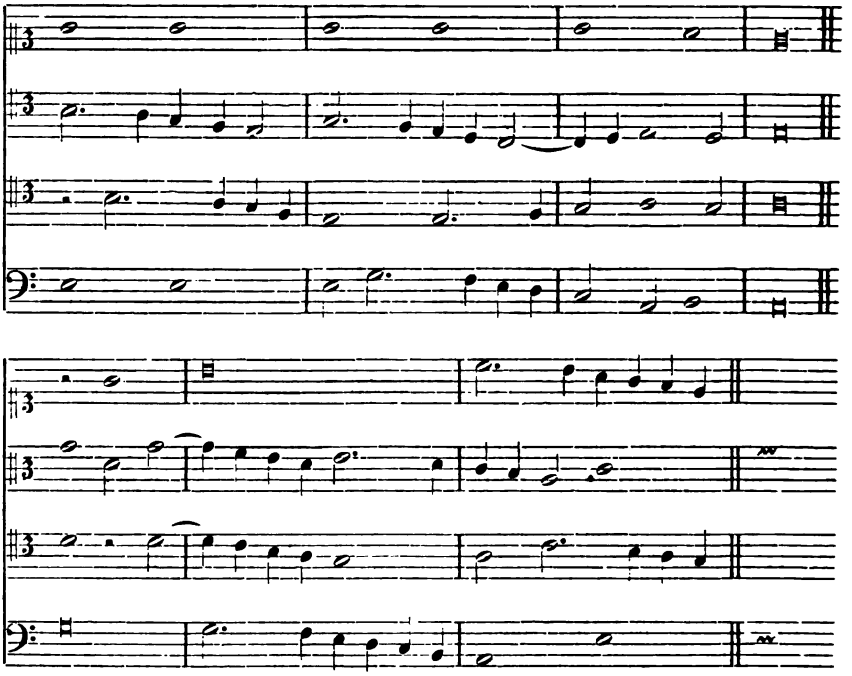


Ebenso springend ist hier auch der Alt geführt, aber nur zu dem Zwecke, um die durch Baß und Melodie bedingten Harmonien auszufüllen; von diesem Gesichtspunkte aus lassen sich fast alle Sprünge, die in den einzelnen Stimmen auftreten, erklären. Gelegenheit aber, um volle Harmonien anzubringen, bietet am besten der Kontrapunkt der ersten Gattung, und so verlangt denn auch der schon erwähnte Cerone den einfachsten Kontrapunkt bei der Komposition der Frottola. Er sagt: *las dissonancias no valen pues se canta à nota contra nota: cadencia con ligadura ò syncopa no vale pues se ha de proceder sin ningun genero de artificio.*

Also hier steht deutlich ausgesprochen, daß Frottolen einfach harmonisirte Stückchen sein sollen, denn wenn man, so fährt er fort, zu viel Kunst auf die Komposition verwendete, so entständen Madrigale, und ebenso seien kunstlose triviale Madrigale weiter nichts als Chanzonetas. Der Zusammenhang der Frottole mit dem Madrigale blickt hier offenbar durch. Es folgt nun aber nicht, daß das Madrigal, da es einen feineren Kontrapunkt verlangt, auch einen feineren Ton anschlagen müsse als die Frottole. Wollen wir ganz streng der Definition Cerone's folgen, so wären, mit ganz geringen Ausnahmen,

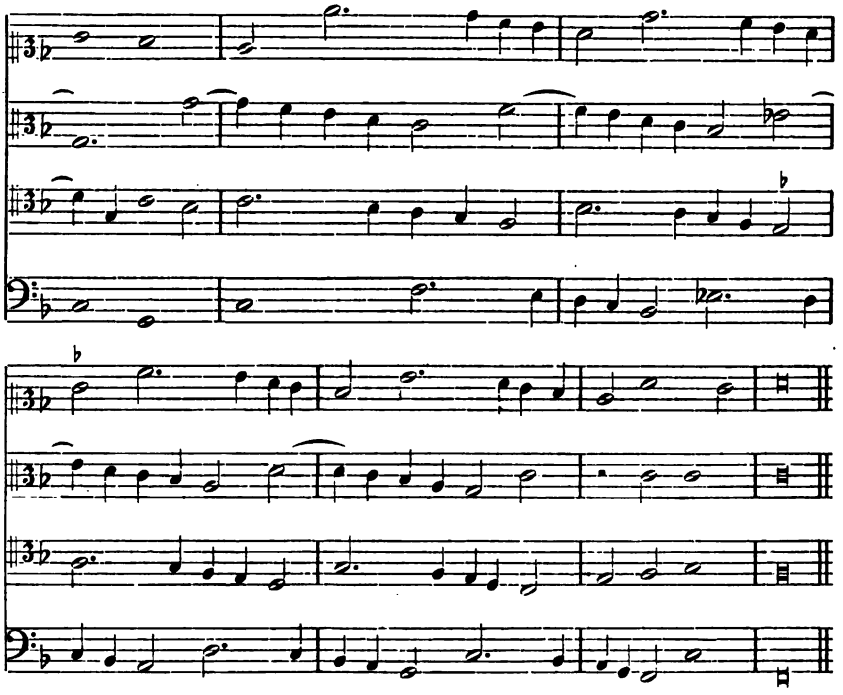
fast alle unsere Frottolen Madrigale. Einige Nummern der Sammlung sind es bestimmt, denn diese unterscheiden sich von den späteren Madrigalen Cyprians de Rore, und auch von den Palestrinaschen weltlichen Madrigalen nur dadurch, daß dort der Kontrapunkt natürlich meisterhaft gearbeitet ist, was man von dem der Frottole allerdings nicht sagen kann.

So einfach jedoch, wie Cerone verlangt, daß man bei der Kadenz keine Synkopen oder überhaupt keine Dissonanzen anwenden dürfe, so einfach ist fast keine unserer Frottolen komponirt. Man merkt es im Gegentheil den Komponisten an, wie sie, durch Anwendung kontrapunktischer Mittelchen, den Schein erwecken wollen, als sei in ihren Kompositionen eine Art von imitatorischer Schreibart vorhanden. Eine derartige beliebte Wendung zeigen folgende Beispiele (Buch I, 18; VI, 38):

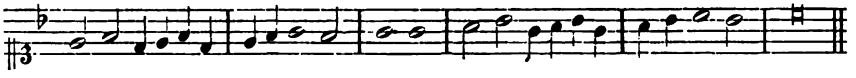


Solche Stellen sind beinahe stereotyp geworden, so daß man wohl die Regel aufstellen kann, daß, wenn eine Stimme im Rhythmus beginnt, eine andere Stimme nach einer Pause von einer Minima genau dieselbe Wendung bringt.

Von ausgedehnten Beispielen derartiger Imitationen, die namentlich gern bei Schlußkadenzen angewendet werden, theile ich hier eine von Nicolo Pifaro komponirte mit (Buch VI, fol. 19):

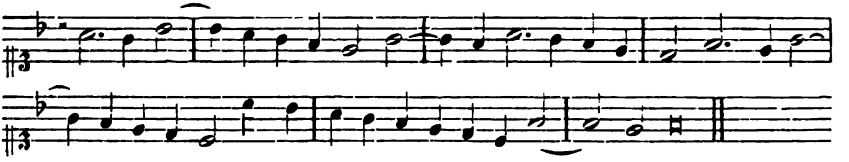


So-kunstvoll gearbeitet dieses Sätzchen auf den ersten Blick erscheint, so wenig kann der hierin auftretende Kontrapunkt Anspruch auf großen musikalischen Werth machen. Denn er ist weiter nichts als eine stetige Wiederholung einer einzigen melodischen Phrase. Hierin kann man, wenn man will, schon den Keim zur späteren thematischen Arbeit erblicken, zumal da auch Theile von Frottolen oder Sonetten aus einer einzigen solchen melodischen Wendung gebildet wurden, z. B. Buch VI, fol. 8:

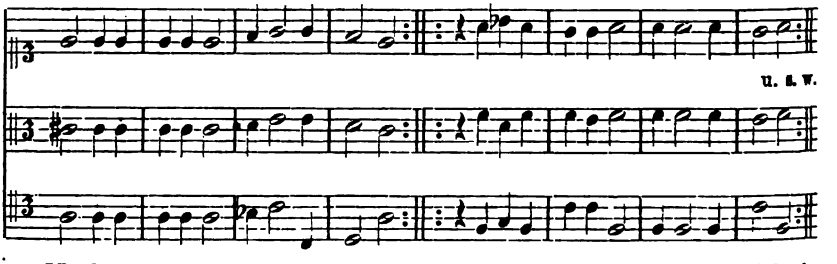


An dieser Stelle ist die Wiederholung derselben Tonreihe vielleicht beabsichtigt. Der Text lautet: *maledecto sia la fede e mal habia el ben servire.* Die Tautologie im Texte soll auch durch eine ebensolche in der Musik wiedergegeben werden. Dergleichen billiges

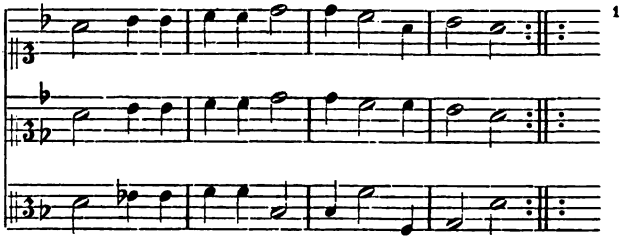
Material hat selbst Cyprian de Rore nicht verschmäht. Im IX. Buche wird »das Laufen« durch folgende charakteristische Phrase geschildert:



Wahre Kunstwerke sind aber die Frottolen im Vergleich zu den späteren Villanellen *alla Napolitana*. Diese Machwerke entsprechen genau den Anforderungen, die Cerone an die Frottolen gestellt hat. Gewöhnlich dreistimmig, hin und wieder auch vierstimmig, bewegen sie sich in dem primitivsten Kontrapunkt in ganz gewöhnlichen Quintparallelen. Man vergleiche den folgenden Capitolo — bei dem jede Strophe mit einem Petrarca'schen Verse beginnt — (*occhi mei uscurat' è il sole*) mit irgend einer Frottole der Petrucci'schen Sammlung, um sofort den Unterschied zwischen der Satzweise der norditaliänischen Frottolisten und der Süditaliäner zu erkennen.



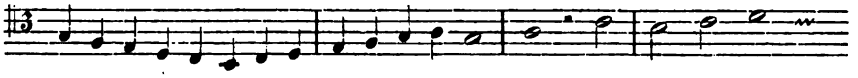
Noch ärger macht es derselbe Giovanni Domenico da Nola in dem folgenden Capitolo, dessen Anfang ich hier mittheile:



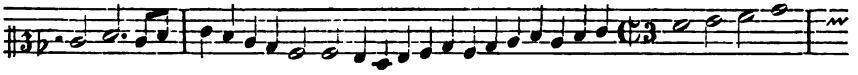
[1] Diese Villanellen sind in einem Druck erhalten, den die Rostocker Universitätsbibliothek besitzt. Der Titel lautet: *Il primo libro delle villanelle alla Napolitana Di D. Gio. Domenico da Nola a tre et a quattro voci. Nuovamente, et con ogni diligentia Ristampate. In Venetia, appresso Claudio da Correggio. MDLXVIIII.*

Werfen wir hier einmal einen Rückblick auf die Kompositionsart der Frottolisten. Auffallend war der große Umfang und das springende Element der einzelnen Stimmen. Namentlich zeichnete sich der Baß durch seine vielen aufeinanderfolgenden Sprünge aus, alles Dinge, die einer richtigen Stimmführung geradezu ins Gesicht schlagen.

Man hat gern die Beobachtung konstatirt, daß die Vokalmusik auf die Instrumentalmusik von großem Einfluß gewesen ist; hier will es jedoch scheinen, als hätte das Umgekehrte stattgefunden, denn der Einfluß der Lautenmusik scheint mir in vielen Dingen direkt nachweisbar zu sein. Die zahlreichen Läufe und Passagen in den Mittelstimmen und in der Melodie haben etwas ungemein Lautenartiges an sich, namentlich dann aber, wenn sie gewissermaßen als Introduktion dienen sollen, wie uns folgendes Beispiel zeigt:

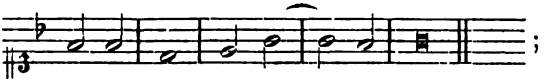


Oder man sehe folgende Stelle in der Melodie, die als Überleitung zu einem neuen Thema dienen soll, und die man fast eine *Cadenza ad libitum* nennen könnte:

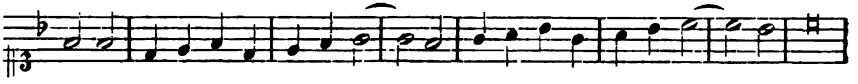


Auch der Ansatz zu einer Variation bestärkt mich in dem Glauben, daß Manches aus der Lautenmusik in die italienische Vokalmusik übernommen ist.

In Buch IV, fol. 36 steht als Thema:



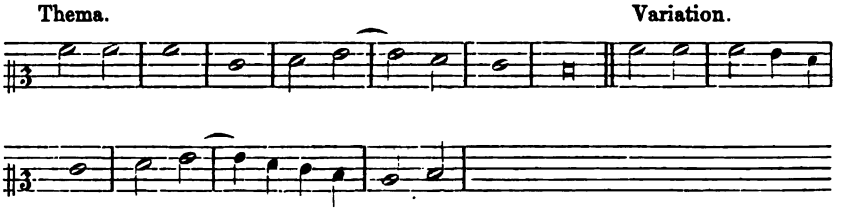
bei dem Refrain variirt es Philippus de Luranus folgendermaßen:



Ferner in Buch IX, fol. 53:

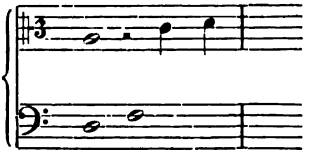
Thema. Variation.

Und Buch II, fol. 42:

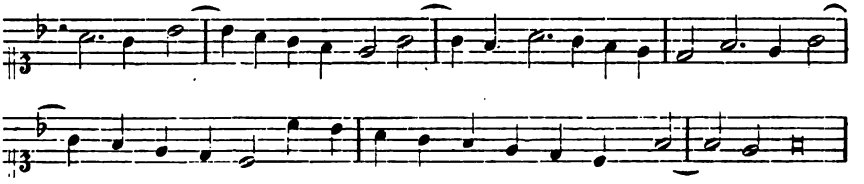


Daß einige Frottolen mit Instrumenten begleitet wurden, ist ganz außer Zweifel. So schreibt Grazzini in der Vorrede p. X: Bei den Karnevalszügen ging man in verschiedenen Verkleidungen *per la Città cantando con armoniosa Musica a* 4, *a* 8, *a* 12 *e fino a* 15 *voci accompagnata da varj Strumenti, d'ogni sorta Canzoni, Ballate, Madrigali e Barzellette, alla materia rappresentata attenenti, le quali dall' esser cantate in tempo di Carnovale sortirono il nome di Canti Carnascialeschi.* Ich rege diese Frage hier nur an, ohne mich weiter in sie zu vertiefen, da mich dies zu weit von meinem Thema abbringen würde.

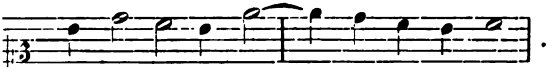
Außer den vielen Freiheiten im Gebrauch der Dissonanzen und den sonstigen Abweichungen stoßen wir auch auf direkte Verstöße gegen die musikalische Grammatik, nämlich auf Oktaven- und Quintenparallelen, Fehler, die wir unseren Frottolisten um so eher verzeihen, als sich auch bei größeren Meistern derartiges vorfindet. Die Lehre von den parallelen Quintenfortschreitungen war ja damals noch nicht so allgemein gültig, wie in späteren Zeiten. Der schon erwähnte Gafor schreibt hierüber: *sunt etiam qui (interposita etiam pausa Semibrevi) duas consimiles concordantias perfectas immediate ascendentes aut descendentes non admittunt, quamquam his complures dissentiunt, cum pausa semibrevis integram temporis mensuram observet. Condecenter item duae aut plures semibrevium pausae duas consimiles concordantias perfectas consequenter ascendentes aut descendentes mediabunt sive in tenore sive in cantu seu etiam in contratenore aut in bariton ante deductae sint.* Nach dieser Regel komponirten die Italiäner also mit vollem Bewußtsein Stellen wie die folgende, obwohl die hier auftretende Pause nur die einer Minima ist.



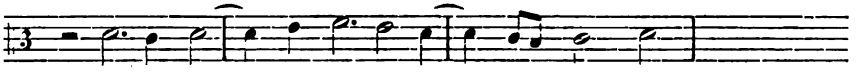
Wie sich das rein Technische in der Komposition bei den Italiänern in vielen Punkten abweichend zu den Theorien der gleichzeitigen nordischen Meister verhielt, so erweiterten sie auch den Rhythmus in ihren Tonreihen. Man erkannte sehr wohl, daß durch eine charakteristische Rhythmisirung diejenigen Textworte, die einen besonderen Accent verlangten, zu noch höherer Geltung kommen könnten, als es durch den Gesang allein der Fall war. Ich habe schon auf eine solche Tonreihe hingewiesen:



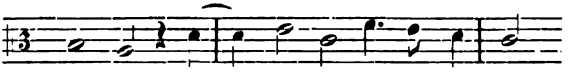
durch deren interessante Rhythmisirung das Laufen charakterisirt werden soll. Den Rhythmus folgender Stelle aus dem vierten Buche dürfte man aber vergeblich in gleichzeitigen Musiken der Niederländer suchen:



Dagegen finden wir die späteren Madrigalisten auf dem von den Frottolisten betretenen Pfade weiter schreiten. So würde z. B. Niemand, der sich nur mit dem Studium kirchlicher Kompositionen Palestrina's beschäftigt hat, in dem folgenden Beispiel denselben Meister wiedererkennen:



oder gar in folgender Probe, deren Rhythmus mit dem oben erwähnten unserer Frottole große Ähnlichkeit hat:



Bei der Komposition des späteren Madrigales wurde eben alles herangezogen, was dazu angethan war, den Text möglich zur Geltung zu bringen; aber auch die Frottolisten liebten eine musikalische Illustration ihrer Texte, die sie durch charakteristische Tonreihen oder durch ebensolchen Rhythmus zu erreichen suchten. Manches, was als Keim in der Frottole lag, tritt im Madrigal als reife Frucht hervor. Dar-

aus ergiebt sich aber weiter, daß man den Werth der Frottole für die Entwickelung des Madrigales nicht zu unterschätzen hat. Die Frottole war ein angeschlagener Akkord, dessen Bestandtheile der Auflösung harrten; allerdings war dazu die Hand eines Meisters nöthig.

Endlich will ich noch die Namen der Tonsetzer aufführen, von denen wir Frottolen in Petrucci's Sammlung finden. Die Zahlen neben den Namen bedeuten, mit wie vielen Stücken der Komponist in den einzelnen Büchern vertreten ist.

	Lib. I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Joannes Brochus	2	—	6	—	—	—	—	3	—
Marcus Cara Veronensis	16	—	6	5	3	2	10	6	10
Bartolomeo Tromboncino	14	2	14	10	6	5	20	11	10
Michael, auch Michiel od. Micha	23	—	1	1	1	—	1	3	1
Josquin Dascanio	1	—	1	—	—	—	—	—	—
D. Antonio Rigum	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Georgius de la Porta Veronenis	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Francesco Anna Venetus Organista	1	7	1	9	—	2	—	2	—
Georgius Lupatus	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Antonius Capreolus Brixienis	1	—	—	11	—	—	1	3	2
Andreas de Antiquis Venetus	—	—	1	—	7	—	3	—	3
Philippus de Luranus	1	—	4	11	1	4	—	1	6
Rossimus Mantuanus	—	2	2	—	—	—	—	1	—
Antonius Rossetus Veronensis	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Peregrina Cesena Veronensis	—	5	2	—	—	—	1	—	—
Eneas	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Nicolo Pifaro	—	—	2	4	—	4	1	6	—
Compère	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Marcheto u. Aaron je	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Honophrius Patavinus	—	—	—	—	—	3	—	—	—
Joan. Baptista Zesso auch Gesso	—	—	—	—	—	—	2	1	—
Alexandro Demophon	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Paulus Scotus	—	—	—	—	—	—	4	1	—
P. Zanin Bisan	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Pietro da Lodi	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Hono. Ante	—	—	—	—	—	—	—	3	—
Antonius Stringarius Patavinus	—	—	—	—	—	—	—	3	—
Ludovico Milanese	—	—	—	—	—	—	—	4	—
Rasmo, Cariteo, Timoteo, Diomedes	—	—	—	—	—	—	—	—	1
D. Pelegrinus	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Jacobus Foglianus	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Ludovicus Foglianus	—	—	—	—	—	—	—	—	1
E. Dupre auch He. Dupre	—	—	—	—	—	—	2	—	3

Im Ganzen enthält die Sammlung 579 Stücke. Ungefähr 230 derselben sind von anonymen Autoren.

Fremde Melodien in Heinrich Albert's Arien.

Von

L. H. Fischer.

In der Vorrede zum 4. Theile seiner Arien schreibt Heinrich Albert: »Schließlichen sind etliche wenige und zusammen 9 frembde Melodeyen in diesen vier Theilen zu finden; Solches ist mehr auß Liebe vnd Wolgefallen zu denselben Weysen, als auß Mangel, daß nicht meine eigene an die Stelle hetten können gesetzt werden, geschehen; Wie dann solche auch überal notiret seyn. Were sonst gar übel gethan, wenn man sich mit frembden Federn bestecken wollte.« Diese Worte rechtfertigen einen Versuch, die von Albert entlehnten Melodien einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Es sind nicht 9, sondern folgende 10 fremde Melodien, die Albert in den vier ersten Theilen über den Kompositionen anmerkt. Als *Aria Polonica* wird der Tonsatz zu I 24 (Mein laßt mir doch den Willen) bezeichnet; fünfmal findet sich die Überschrift *Aria Gallica:* II 3 (Daß alle Menschen sterben müssen) II 17 (Lesbia mein Leben) III 20 (Die Liebe läßt den harten Zaum nicht gehen) III 21 (In Lieb halt ich das größte Glück) III 27 (Phyllis, die mich vormals liebet). Einmal wird die Melodie »Italiänische Aria« genannt: III 26 (Soll dann liebste Phyllis). Nur an drei Stellen wird der Komponist des entlehnten Tonsatzes ausdrücklich bezeichnet. Zu III 15 (So ist es denn des Himmels Will) bemerkt Albert: *Air de Mons. Mouline*; IV 7 (Unser Heyl ist kommen) hat die Überschrift: Unterlegt es der Weyse: *Du plus doux à 5 Antonij Boesset*, und bei IV 11 (Der Himmel Baw und Zier) wird angemerkt: Nach anleitung Goudimels über den 19. Psalm. In der zweiten Hälfte der Arien (5.—8. Theil) zähle ich 15 fremde Melodien. Drei Kompositionen tragen die Bezeichnung *Aria incerti Autoris* oder *Aria incerti:* V 17 (Es fieng ein Schäfer an

zu klagen) V 21 (Anke von Tharaw)[1], VII 5 (Nimm dich o meine Seel in Acht). Zu diesen gehört auch VIII 19 (Thyrsis hatte manche Nacht) wegen der Überschrift: »Nach vorgegebener Melodey.« Zwei Melodien V 20 (Auff vnd springet, Tantzt vnd singet) und VIII 17 (Laßt uns meiden) werden *Aria Polonica* benannt, während sieben durch die Überschrift »*Aria gallica*« als französischen Ursprungs charakterisirt werden: VI 21 (Der habe Lust zu Würffeln vnd zu Karten) und VII 20—25. Die letzteren sind Übersetzungen französischer Texte, denen die ursprüngliche Melodie untergelegt ist; sie tragen außer der Bezeichnung »*Aria Gallica*« die Anfangsworte des französischen Textes am Kopfe: VII 20 (Trefflich hoch zu halten Ist Rosettchen Zier) Aus dem Frantzösischen: *Que Marie est belle;* VII 21 (Phyllis, die auff Blumen saß) A. d. F.: *Lise assise sur les fleurs*; 22 (Lentz ohn meine Sonne) A. d. F.: *Printemps sans ma belle*; 23 (Lysander that umb unser Bach) A. d. F.: *Lisandre au bord de nos ruisseaux*; 24 (Phyllis o mein Licht, Die Liel' und Ros hat nicht) A. d. F.: *Ma chere Phillis le roses & le lys*); 25 (So heb ich hoch Carithen Verdienst) A. d. F.: *J' adore le merite De la belle Carite.* Außerdem ist noch zweimal der Komponist der entlehnten Melodie genannt; VII 9 (Sey getrost, o meine Seele) trägt die Bemerkung: »Nach der Weyse des Berümbten Goudimels über den 146. Psalm« und bei VIII 13 (Ein Mann von gutem Raht) ist zu lesen: »Auff nach-arthung eines von Herrn Eccardo mit vier Stimmen verfertigten und ihme, Herrn Fauljochen wollgefälligen vnd auff selbige Zeit gerichteten Liedes.«

Von den 25 entlehnten Melodien sind also 12 als *Aria Gallica*[2], 3 als *Aria Polonica*[3], vier als *Aria incerti autoris*[4], eine als italiänische Aria[5] bezeichnet, und nur fünf tragen die bestimmte Angabe des Komponisten, und zwar gehen zwei auf Goudimel, je eine auf Antonius Boesset und Mouline, wie Albert den Tonsetzer nennt, und auf Eccard zurück[6].

---

[1] Die von Österley ausgesprochene Ansicht (Simon Dach herausgegeben von H. Österley S. 35), Albert habe diese Melodie komponirt und seine Autorschaft verschleiert, scheint mir unerwiesen.

[2] Von diesen sind 6 (VII 20—25) dreistimmig gesetzt ohne Begleitung, die übrigen einstimmig mit beziffertem Baß; eine von den letzteren (II 3) erscheint in der 1. Auflage einstimmig, in den späteren jedoch fünfstimmig.

[3] Sämmtlich fünfstimmig.

[4] Von diesen sind zwei (V 17 und 21) einstimmig mit beziffertem Baß, die beiden übrigen fünfstimmig.

[5] Zweistimmig mit beziffertem Baß.

[6] Unter den Tonsätzen Albert's, die nicht in die Arien oder in die musikalische Kürbshütte aufgenommen sind, finde ich zwei, welche durch die Überschrift als entlehnt oder an fremde Melodien sich anlehnend gekennzeichnet werden: die

Über die Urheber der mit *Aria incerti autoris* bezeichneten Tonsätze hat sich nichts feststellen lassen. Auch die vierstimmige Hochzeitskomposition Eccard's, welche Albert bei VIII 13 als Vorlage benutzt hat, konnte leider nicht mehr ermittelt werden[1].

Erfolgreicher war der Versuch die Originale derjenigen französischen Tonsätze aufzufinden, deren Urheber von Albert namentlich aufgeführt werden. Auf den ersten Blick freilich schien es, als ob nicht einmal der Name des Tonsetzers, dem die in Arien III 15 entlehnte Melodie zugeschrieben wird, bekannt sei. Bei genauerem Zusehen jedoch ergab sich, daß der dort genannte Mouline niemand anders ist als Etienne Moulinié, denn die französische Vorlage für Text und Melodie steht in: *Airs avec la tablature de luth de Estienne Moulinié. Premier, second, troisième, quatrième, cinquième livre. Paris, Pierre Ballard 1624—1635*[2]. Ich gebe im Folgenden Albert's Komposition

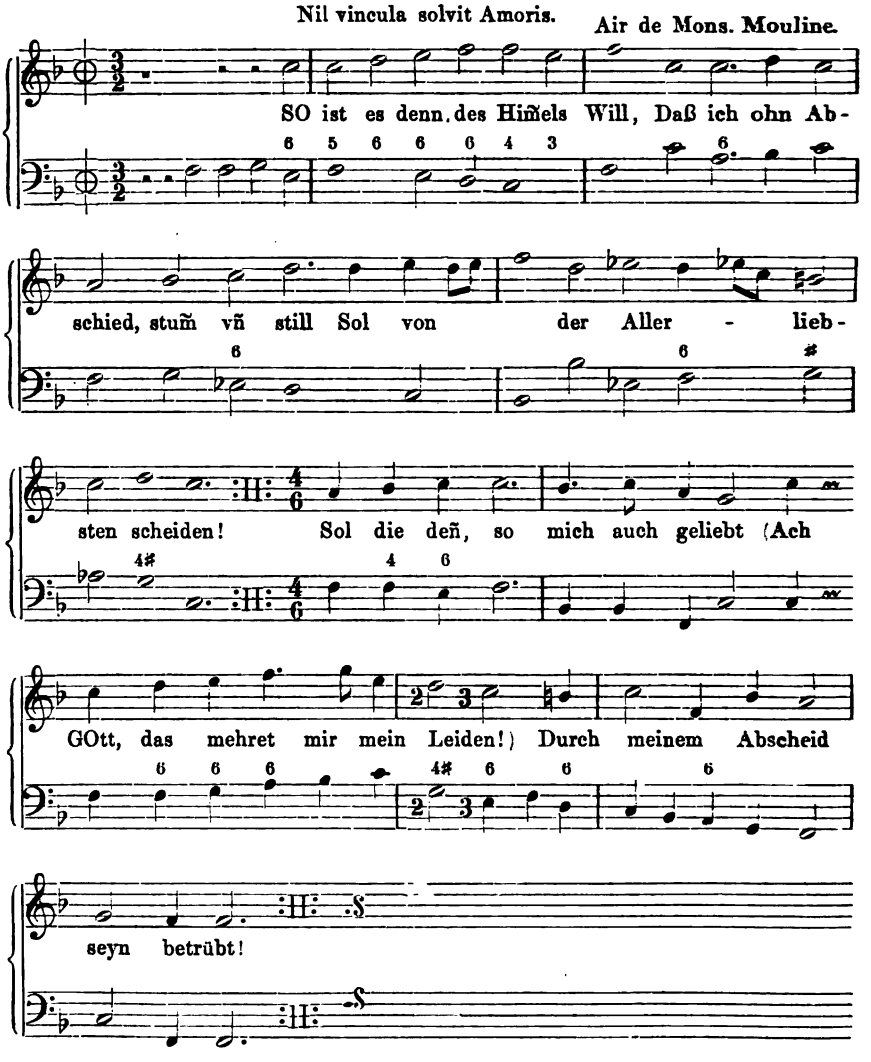
Komposition von Dach's »Wir gehen gern zu Gast« hat die Bezeichnung: »Auff Nacharthung eines Liedes von Eccard fünfstimmig komponirt von Heinrich Albert 1649« (Göttingen Mus. 506). Ferner besitzt die königliche und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg als Einzeldruck den Tonsatz zu Lobwasser's »Mein Hertz fürbringen wil ein schön Gerichte« mit der Notiz: »Nach gewöhnlicher Melodey Goudimel's in fünf Stimmen gesetzet in contrapuncto simplici 1645«. Vgl. Jos. Müller, Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg. Bonn 1870. S. 84. Nr. 8. Außerdem trägt das Albert'sche Gedicht: »Wer auf Gottes Wegen Unsträflich einhergeht« (S. Nr. 4 meiner »Nachlese zu Heinrich Albert's Gedichten« in der Altpreußischen Monatsschrift 23 [1886] Hft. 7) die Überschrift: Der 128. Psalm David's zu singen unterlegt der Weyse: Du plus douz etc. Antonij Boesset à 5.

[1] Herr Dr. Franz in Königsberg hat sich freundlichst der Mühe unterzogen, die auf der dortigen königl. Bibliothek befindlichen Einzeldrucke von vierstimmigen Hochzeitskompositionen Eccard's durchzusehen, aber keine aufgefunden, welche als Original des Albert'schen Tonsatzes gelten könnte; nur in einem Liede: »Die Lieb und Trew ein Kleinod ist« [Königl. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg 13767 (22) I—IV] erscheint zweimal dieselbe oder doch eine sehr ähnliche Schlußfigur wie bei der Albert'schen Komposition, auch haben beide Lieder dieselbe Tonart und fast gleiche Länge, dennoch ist es nicht wahrscheinlich, daß diese Komposition Eccard's für Albert als Vorlage gedient hat.

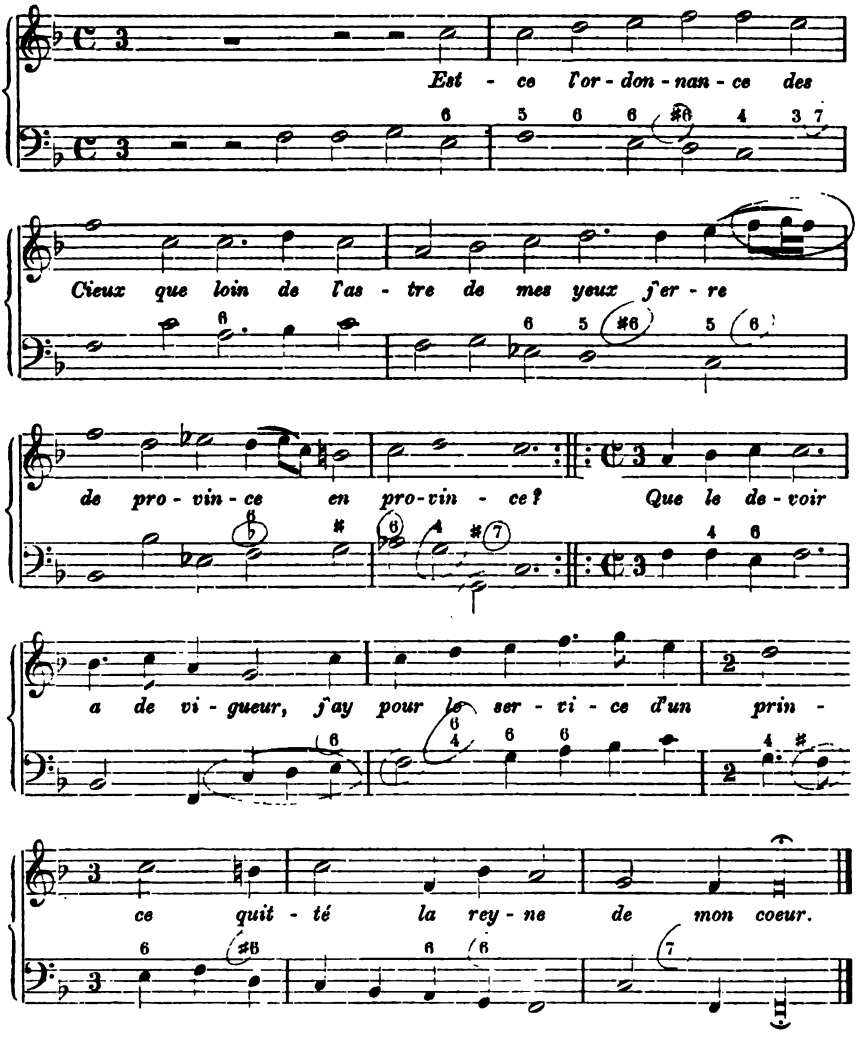
[2] Ich darf nicht unterlassen, die mannigfachen Bemühungen, welche ich zur Ermittlung der Vorlage in Anspruch genommen, hier mit bestem Dank zu erwähnen. Nachforschungen auf den Pariser Bibliotheken (*Bibliothèque nationale, de l'Arsenal, Mazarine*), denen sich auf meine Bitte Herr Gymnasiallehrer Dr. Wege unterzogen hat, ergaben nur (auf der *Bibliothèque nationale*) das 5. Heft der erwähnten Liedersammlung unter dem Titel: *Airs de Cour | Avec la Tablature de Luth | De Estienne Moulinié | Chef de la Musique de Monseigneur le Duc d'Orléans, frère unique du Roy. | Cinquiesme Livre. | A Paris. | Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant ruë sainct Jean de Beauvais à l'enseigne du Mont Parnasse.* — 1635. — *Avec le Privilège de Sa Majesté.* — Das 25 Blätter in Quart obl. umfassende Heft enthält im ersten Theil: *Ballet de Mademoiselle (5 parties)* und im zweiten Theil: *18 airs.* Außerdem fanden sich nur noch

und zum Vergleich seine Vorlage in der Form, daß die Lautenbegleitung in einen bezifferten Generalbaß zusammengezogen ist. Die Abtheilungsstriche fehlen bei Moulinié und sind nach Albert's Tonsatz hinzugefügt.

H. Albert, Arien III 15.



Air de Moulinié.



Für die näheren Nachrichten über Moulinié sind wir zumeist auf *Fétis, Biographie universelle des musiciens (2ième édition. Paris 1864)* angewiesen. Hier wird mitgetheilt, daß Étienne Moulinié in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts in Languedoc geboren wurde, sich 1626 nach Paris begab und dort eine Stelle als Direktor der

Musik des Herzogs von Orléans annahm. Nach dem Tode des Herzogs wurde er Musikmeister der Stände von Languedoc. Er veröffentlichte: *Cinq livres d'airs de cour avec une tablature de luth*, ferner: *Missa pro defunctis quinque vocum* (Paris. P. Ballard 1638). 1668 erschien von ihm: *Mélange de sujets chrétiens à quatre et cinq parties* und *Six livres d'airs à quatre parties avec la basse continue* (Paris. Robert Ballard 1668) in 12 obl. Das erste Buch dieser Arien trägt die Widmung: *A Messeigneurs des Etats de la province de Languedoc convoquez en la ville Montpellier l'an mil six cens soixante-sept.* Aus dieser Widmung ergiebt sich, daß er Motetten komponirt hat, welche bei der religiösen Feierlichkeit vor der Eröffnung der Stände gesungen werden sollten. *Mersenne, L'harmonie universelle 1636 A.* S. 72 nennt den Sieur Moulinié als einen vorzüglichen Bassisten und Sänger *de la musique du Roy* neben dem Diskantisten Bertaut. Beide nimmt er als Beispiele zu seinem Beweise, daß der Baß immer schöner klänge als die Oberstimme, legt also beiden die Bedeutung von Mustern oder Vorbildern des Gesanges bei.

Moulinié's Lied gewinnt ein besonderes Interesse noch dadurch, daß nicht bloß der Tonsatz, sondern auch der Text als Vorlage benutzt ist. Das deutsche Gedicht trägt die Unterschrift: »Auß dem Frantzösischen schrieb es Andres Adersbach«. Dieser Adersbach war in den Jahren 1630—1633 mit Roberthin auf Reisen und kam auch nach Frankreich, wahrscheinlich auch nach Paris und hat wohl von hier Text und Melodie mit nach Königsberg gebracht.

Zeitgenosse dieses Moulinié war der andere französische Komponist, von dem Albert eine Melodie entlehnt hat, Antoine Boesset.[1]

---

in einem Sammelbande der *Bibliothèque de l'Arsenal* (*Airs de cour et de différents autheurs.* Paris 1623. 1624. 1628. 1628. Pierre Ballard) und zwar im 3. Hefte dieser Sammlung einige Lieder Moulinié's. Die Vorlage Albert's ließ sich dort also nicht auffinden. Schon wollte ich mit der sehr wahrscheinlichen Vermuthung mich begnügen, daß jener Mouline Albert's mit Moulinié identisch sei, als ich von Herrn Professor Ph. Spitta erfuhr, daß auf dessen Anregung Herr Ed. Fétis in Brüssel die Albert'sche Vorlage in der oben citirten Sammlung aufgefunden habe. Vgl. Nr. 2382 des gedruckten Kataloges der Fétis'schen Bibliothek. Die Verwaltung der Königlichen Bibliothek in Brüssel übersandte mir freundlichst auf mein Ansuchen eine genaue Kopie des französischen Tonsatzes, leider ohne Angabe, in welchem Theile der Sammlung derselbe zu finden ist, und ohne vollständige Mittheilung des französischen Textes.

[1] P. Mersenne, *L'harmonie universelle* (Paris 1636/37) giebt im 2. Buche (*Traité des chants*) S. 410 eine Arie von Boesset und 2 Diminutionen von Moulinié und sagt, daß beide Männer noch Lehrer des Gesanges in Paris wären; derselbe rechnet (C 363) Boesset neben Claudin, Guedron, Chancy zu den besten Liederkomponisten.

Das Weihnachtslied in den Arien IV 7: »Unser Heyl ist kommen« trägt die Überschrift: Vnterlegt es der Weyse *Du plus doux à 5 Antonij Boesset.* Dieser von Albert entlehnte Tonsatz findet sich in dem VIII. Buche der *Airs de cour à quatre et cinq parties par Antoine Boesset, maistre de musique de la chambre du roy. Premier — IX. livre. Paris, Pierre Ballard, 1617—1642.* (Vgl. Nr. 2319 im Catalogue Fétis). Bei Albert ist die Komposition fünfstimmig mit beziffertem Generalbaß, bei Boesset vierstimmig mit Lautenbegleitung. Vielleicht hat Albert die 5. Stimme selbständig hinzugefügt, vielleicht aus der Lautenbegleitung, von der ich aus Brüssel leider keine Kopie erhalten habe, ergänzt. Im Übrigen hat Albert den Boesset'schen Satz unverändert herübergenommen[1]. Ich theile den französischen Text und aus Albert's Arien die Komposition mit:

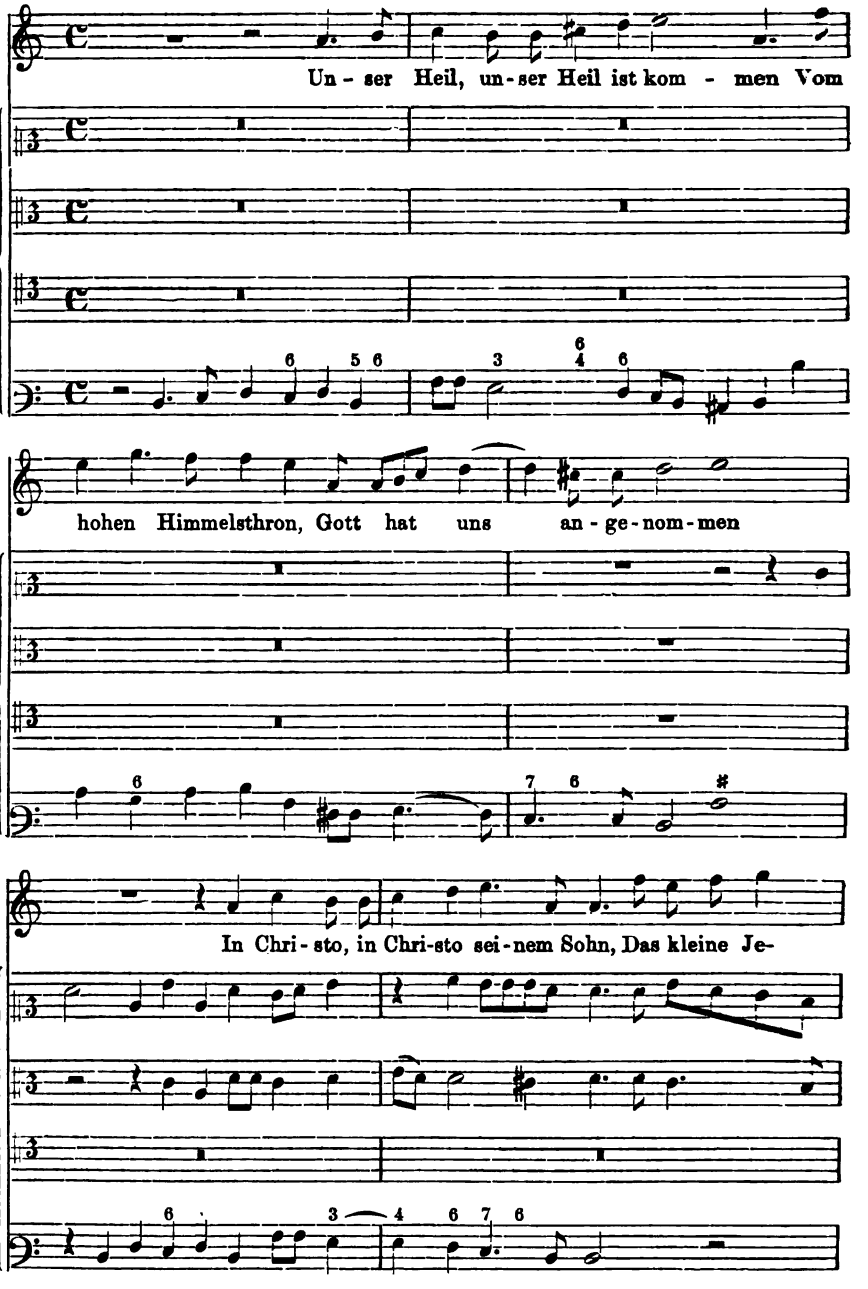
Du plus doux de ses traits Amour blesse mon coeur
Pour l'amour de Siluie:
Je l'ayme sans desir, aussi jamais langueur
Ne vient troubler ma vie.
O bien-heureuse flame
Qui conseruez l'amour et la paix en mon ame.

Les regards de ses yeux ne décochent sur moy
Q'une pointe innocente,
Je n'en crains point la mort, et pres d'elle je voy
Que nul ne-s'en exempte.
O bien-heureuse cet.

Quand sa voix et son ris tirent mon ame aux cieux
Sans la rendre blessée,
Je pense plein d'honneur hauter avec les dieux
Sans tache en ma pensée.
O bien-heureuse cet.

---

[1] Bevor ich obenstehenden Quellennachweis erhielt, hatte Herr Gymnasiallehrer Dr. Hendreich auf der Bibliothèque nationale in Paris freundlichst nach der Boesset-schen Melodie gesucht und dieselbe ermittelt im 3. Theile der *Airs de cour* | *à quatre et cinq parties* | *par P. Guedron* | *Intendant des Musiques de la Ch. du Roy & de la Reyne Mere.* | *A Paris.* | *Par Pierre Ballard, Imprimeur* | *de la Musique du Roy* | *1618.* Da von dieser Sammlung aber nur 3 Stimmen (Dessus, Taille, Basse-Contre) vorhanden waren, mußte der Haut-Contre aus einer späteren Ausgabe, von der außer dieser Stimme nur noch die Taille vorlag, ergänzt werden. Es war dies: *Premier Livre* | *D'Airs* | *à quatre et cinq Parties* | *Par Feu M. Boesset* | *Maistre de la Musique de la Chambre du Roy.* | *Seconde Edition.* | *A Paris,* | *Par Christophe Ballard, seul imprimeur* | *du Roy pour la Musique.* | *1689.*


Un - ser Heil, un - ser Heil ist kom - men Vom
hohen Himmelsthron, Gott hat uns an - ge - nom - men
In Chri - sto, in Chri-sto sei - nem Sohn, Das kleine Je-

su - lein Wil für uns Men - schen lei - den:

O der gewünschten Freuden, der ge-wünsch - ten

Freu-den! Nun wird kein Tod noch Pein Von Gott uns können scheiden.

Über Antoine Boesset sagt *Mersenne, l'Harmonie universelle 1636* C. 363: »*ceux qui veulent apprendre à faire de bons airs doivent tellement imiter les meilleurs Maistres, tel qu'est maintenant le sieur Boësset, que toute la Françe considère comme un Phoenix en cette matière*«. Ausführlicher berichtet Fétis über ihn, der, wie es scheint, auf Grund der Notizen in den verschiedenen Ausgaben seiner Arien, die Reihe seiner Ämter und Ehren verzeichnet. Seine Geburt setzt Fétis um das Jahr 1585. Im Jahre 1615 wird B. als *intendant de la musique de la Reine*, 1617 als *maître de la musique du Roi* genannt, 1627 ist er *intendant de la musique du Roi*, 1632—1643 *surintendant* und schließlich *conseiller du Roi en ses conseils et son maître d'hôtel*. Er starb im Jahre 1643. Bei seinen Lebzeiten hat er 9 Bücher *Airs de cour* veröffentlicht, die 1689 in zweiter Auflage erschienen. Nach seinem Tode wurde noch ein 10. Buch herausgegeben: *Airs de cour en tablature de luth*. Ferner schrieb er die Musik zu vielen Balletten und Motetten, von denen nach Fétis die *Bibliothèque nationale* zu Paris eine handschriftliche Sammlung besitzt. Daß die mitgetheilte Komposition Boesset's zuerst in einer Sammlung Guedron's sich findet, wird nicht Wunder nehmen, wenn wir erfahren, daß A. Boesset der Schwiegersohn Guedron's[1] war, der ebenfalls die Stelle eines *surintendant de la musique du Roi* bekleidet hat.

Wir wenden uns zu den Melodien, welche Albert von Goudimel entlehnt hat. Die Komposition VII 9 (Sey getrost, o meine Seele) trägt den Vermerk: Nach der Weyse Goudimel's über den 146. Psalm. Der untergelegte Text ist eine Gelegenheitsdichtung, ein Sterbelied: Bey seligem Abschied Fr. Reginä, gebornen Rösenkirchin, Hn. Dietrich Schwartzen, wolverdienten Rahtsverwandten vnd Proconsulis im Kneiphoff, hertzgeliebten Haußfrawen, den 1. Hornung 1648.[2] Versmaß, Art und Folge der Reime entsprechen durchaus der Form des 146. Psalmes, wie er in Lobwasser's und auch Opitz' Bearbeitung vorliegt. Die Melodie des Albert'schen Tonsatzes liegt wie bei Goudimel[3]

---

[1] Wenn Fétis sowohl bei Guedron als A. Boesset bemerkt, daß von ihren Arien eine englische Ausgabe erschienen sei, und bei beiden denselben Titel, nur das eine Mal etwas verkürzt, anführt (*French Court Ayres with their duties englished of 4 and 5 parts collected, translated and published by Edw. Filmer, gentl. Dedicated to the Queen*, London 1629 fol.), so ist der Widerspruch wohl so zu lösen, daß man annimmt, die englische Sammlung habe Arien von Guedron und A. Boesset enthalten.

[2] Vgl. meine Ausgabe der Gedichte des Königsberger Dichterkreises (Halle, Niemeyer 1883) S. 233.

[3] *Les Pseaumes mis en rime françoise par Clement Marot et Théodore de Beze. Mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel. Par les héritiers de François Jacqui.* 1565. (Königl. Bibl. zu Berlin En 1142.)

im Sopran; außer ihr haben die Kompositionen nichts Gemeinsames, denn diejenige Goudimel's ist im schlichten Kontrapunkt gesetzt, während bei Albert der *Contrapunctus floridus* Verwendung gefunden hat. Ich stelle den Anfang beider Tonsätze neben einander.

Albert.

Sey ge - trost, o mei-ne See - le, Vnd

Goudimel.

Sus mon a - me qu'on be - ni - e Le

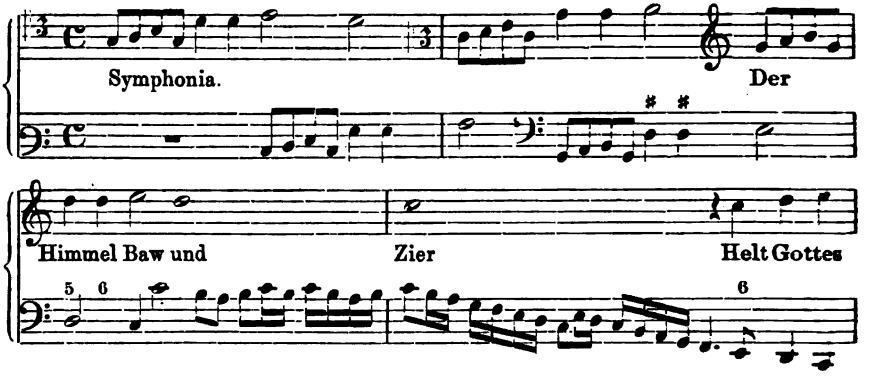
Contra.

Tenor.

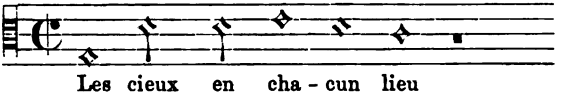
Die zweite sich an Goudimel anlehnende Komposition IV 11 (Der Himmel Baw vnd Zier) trägt die Notiz: »Nach Anleitung Goudimels über den 19. Psalm.« Der Text ist der Anfang des 19. Psal-

mes in Opitz' Bearbeitung und stimmt mit dem in der Opitz'schen Psalmausgabe[1] bis auf eine Stelle; wo nämlich Albert »Lob vns für« setzt, hat Opitz: »Ruhm vns für.« Albert giebt, da ihm der nöthige Raum mangelt, nur die erste der 6 Strophen umfassenden Dichtung. Auch hier hat Albert nur die Melodie, die bei Goudimel im Tenor steht, entlehnt, und auf seine Weise verarbeitet. Eingeleitet wird der Tonsatz durch einen kurzen fugirten symphonischen Satz, dessen Thema aus dem Anfang der Melodie genommen ist; die Melodie selbst ist durch bewegte Figuren geziert:

Albert, Arien IV 11.



Goudimel (Tenor) und genau ebenso Opitz:



Es ist dies nicht der einzige Opitz'sche Text, den Albert in Musik gesetzt hat. Arien I 19 ist Opitz' »Ich empfinde fast ein Grawen« komponirt, und das darauf folgende Gedicht: »Ich empfinde gar ein Grawen« ist eine von Albert verfaßte und komponirte »Nachöhmung vorhergehender Oden.« War doch Opitz mit Heinrich Albert's Oheim, Heinrich Schütz eng befreundet, und als er im Jahre 1638 zum Besuch nach Königsberg kam, »praesentirte« ihm Albert »durch Hülffe etlicher Studiosorum« eine eigens für diesen Zweck gesetzte Musik, die uns in den Arien II 20 erhalten ist.[2] Ziehen wir in Betracht, daß 1637

[1] Die Psalmen Davids nach den Frantzösischen Weisen gesetzt Durch Martin Opitzen. Dantzigk 1637. (Gräfl. Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode H b 575.)

[2] Sie beginnt mit einer sechsstimmigen Symphonie von Geigen und einem Fagott, darauf folgt ein einstimmiger Gesang, unterbrochen von Instrumentalritornellen, und am Schluß ein kurzer Chorgesang.

Opitz' Psalmen herausgegeben wurden, 1638 Opitz in Königberg gefeiert wurde und 1641 der 4. Theil der Arien erschien, in dem der Opitz'sche Psalmentext komponirt ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Verwendung des Opitz'schen Textes und damit im Zusammenhang die Entlehnung der Goudimel'schen Melodie auf das freundschaftliche Verhältniß Opitz' zu dem Königsberger Freundeskreise zurückzuführen ist. Die Lobwasser'sche Psalmenbearbeitung hätte für Albert insofern näher gelegen, als Lobwasser selbst ein Königsberger war und sein 1573 zuerst erschienener Psalter große Verbreitung gefunden hatte. Gerade aber zu diesem Werke stellte sich Opitz' Bearbeitung, wie aus der Vorrede sich ergiebt, in Gegensatz.

Auch für die Benutzung der Boesset'schen und Moulinié'schen Komposition ist, wie schon oben angedeutet, eine rein persönliche Veranlassung nicht unwahrscheinlich. Für die Annahme, daß Roberthin und Adersbach die französischen Melodien und Texte, welche in den Arien benutzt sind, von ihrer Reise nach Frankreich mitgebracht haben, sprechen außer dem Umstande, daß die Komponisten, deren Melodien von Albert benutzt sind, gerade in jener Zeit in Paris in großem Ansehen standen, noch folgende Momente. Unter den Gedichten in der Albert'schen Sammlung werden vier ausdrücklich als Übersetzungen aus dem Französischen bezeichnet: I 6 III 15 III 25 V 12, von denen I 6 und III 25 von Roberthin, die beiden andern von Adersbach stammen. In der ersten Hälfte der Arien (Theil 1 — 4) sind abgesehen von der Goudimel'schen Komposition 7 französische Melodien verwendet, zu deren je einer Albert (IV 7) und Dach (II 17) den Text geliefert haben, während die übrigen theils von Adersbach (III 15 und III 27) theils von Roberthin (II 3 III 20 III 21) mit Text versehen sind. Wenn die Wirkung dieser Erwägungen durch den Umstand entkräftet zu werden scheint, daß bei den 7 französischen Melodien (VII 20 ff.) der zweiten Hälfte die Übersetzung des französischen Textes von Dach verfertigt ist, so muß beachtet werden, daß der 7. Theil der Arien 1648, im Todesjahre Roberthin's, erschien, während Adersbach schon 1645 den Freundeskreis verlassen hatte. Ebendieselbe Reise, welche auch über Holland führte, scheint für Roberthin noch andere Ausbeute gebracht zu haben. In den Arien stehen nämlich auch drei von Roberthin herrührende Übersetzungen holländischer Gedichte II 7 IV 12 V 11, von denen die beiden letzten aus *Dirk Camphuysens Stichtelijke Rijmen*[1] entlehnt sind. Melodien sind hier nicht herübergenommen, obwohl es, wenig-

[1] Vergleiche meinen Aufsatz: Nachträge zu Robertin's Gedichten. Altpreußische Monatsschrift 22 (1885), Heft 7 u. 8.

stens für die beiden letzten, möglich war. Schon Eccard hatte in seiner 1589 bei Georg Osterberger unter dem Titel »Neue Lieder« etc. gedruckten Sammlung von 25 theils fünf-, theils vierstimmigen Gesängen ein fünfstimmiges französisches Lied: »*Tant vous allés doux*« gegeben, das er wahrscheinlich auch von einer Reise nach Paris mitgebracht hat, als er 1571 seinen Meister Orlandus Lassus dorthin begleitete.[1]

Volksgebrauch und landschaftlicher Einfluß führten die *Ariae Polonicae* in Albert's Arien ein. Von den Gedichten, deren Melodie diese Bezeichnung trägt, sind V 20 und VIII 17 Brauttänze und fünfstimmig gesetzt, während I 24, das einstimmig mit beziffertem Baß erscheint, die Aufforderung zum Lebensgenuß enthält. Außer jenen sind noch eine Reihe anderer fünfstimmiger Brauttänze in den Arien zu finden, deren Melodie von Albert selbst herrührt; so III 22, 23 und V 19 mit der Überschrift »Tanz nach arth der Polen« und VI 14 VIII 16 und 18.[2] Die Brauttänze waren zu Albert's Zeiten sehr beliebt; sie hatten sich aus den Brautliedern und diese aus den Brautmessen entwickelt, und wurden auch von Albert's Zeitgenossen Weichmann und Sebastiani sehr gepflegt. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß diese Brauttänze aus dem Volksbrauche entlehnt wurden, wie denn das Tanzlied auch in Oberdeutschland als die ursprüngliche Form der Tanzmusik erscheint. Aus der Nachbarschaft Polens erklärt sich hinlänglich die Entlehnung polnischer Melodien.

Auffallen muß es, daß unter den fremden Melodien bei Albert nur eine italienische zu finden ist. Sagt er doch in der Vorrede zum 6. Theil seiner Arien: »Was für herrliche und geistreiche Compositiones aus Italien (welches billich die Mutter der edlen Music zu nennen) zu vns gelangen, sehe ich offtmals mit höchster Verwunderung an.« Er verdankte ja auch seine musikalische Ausbildung seinem Oheim Heinrich Schütz, der die dramatisch-musikalischen Bestrebungen der Italiener mit Erfolg nach Deutschland verpflanzt hatte. Albert war es auch gewesen, der dieses neue Element in die preußische Tonschule einführte, diese neuere italienische Richtung des Gesanges auf redegemäßen Ausdruck, auf Verzierung der Melodie und auf Anwendung der Kehlfertigkeit. Aber er ließ sich ohne Zweifel von der in Preußen üblichen Setz- und Singweise beeinflussen. Während in dem ersten Theil seiner Arien die Zahl der

---

[1] Über diese Vermuthung siehe Döring, Geschichte der Musik in Preußen. S. 30.

[2] Auch VIII 19 ist ein Brauttanz, trägt aber den Vermerk: »Nach vorgegebener Melodey«. Siehe oben S. 468.

einstimmigen Lieder 22 unter 25 Nummern, im zweiten Theile 19 unter 20 und im dritten Theile 20 unter 30 beträgt, sinkt die Zahl derselben im vierten Theile schon auf 9 und im siebenten Theile auf 3 herab. Ja in der 2. Auflage der Theile 1—4 sind 16 Lieder aus einstimmigen der 1. Auflage in mehrstimmige verwandelt worden. Albert fügte sich offenbar hierin den Einflüssen seiner Königsberger Freunde, zu denen ja auch Johann Stobaeus[1] gehörte.

[1] Vgl. meinen Aufsatz in den Monatsheften für Musikgeschichte 1884 Nr. 8: Johann Stobaeus, ein Mitglied des Königsberger Dichterkreises.

Über die Originalgestalt von J. S. Bach's Konzert für zwei Klaviere in Cmoll (Nr. 1).

Von

Woldemar Voigt.

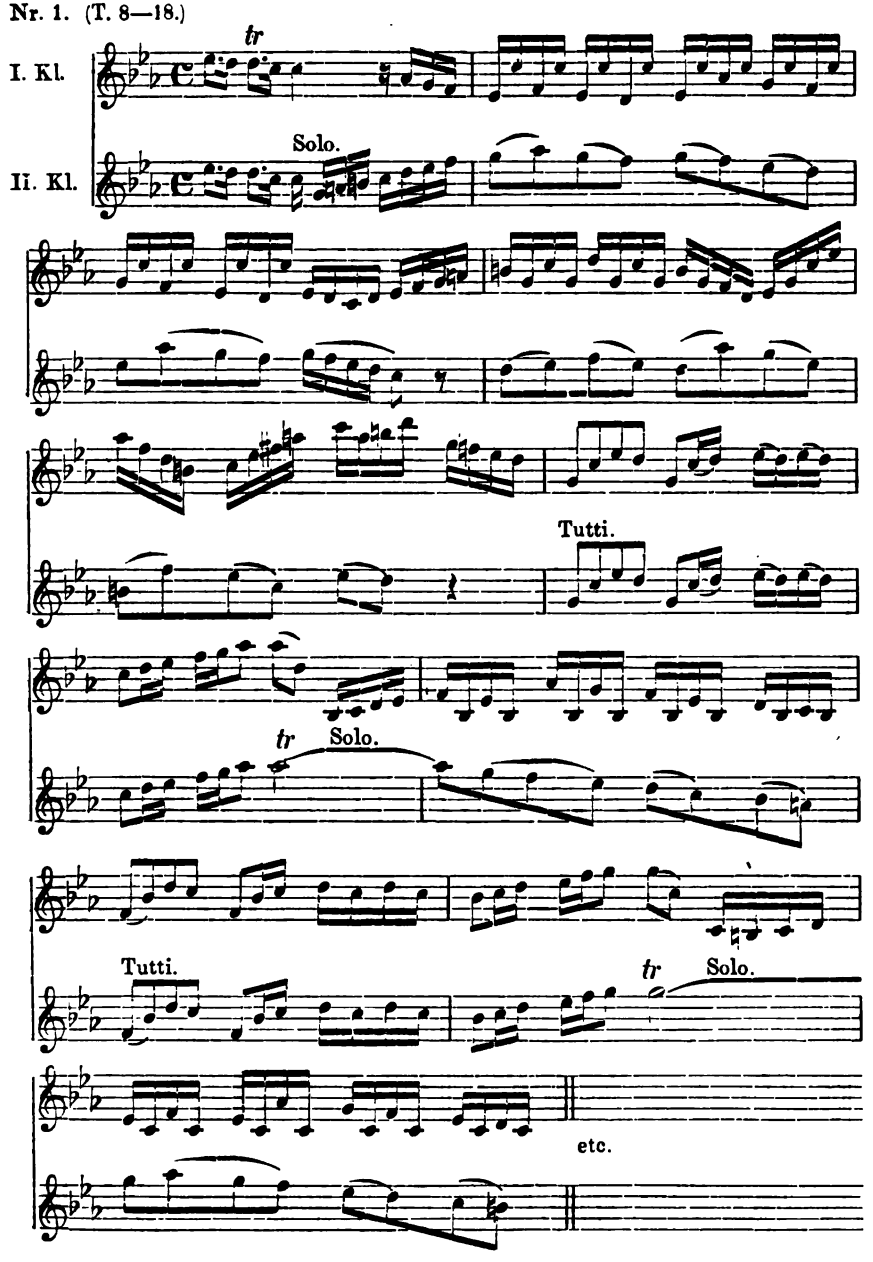
Im Vorwort zum XXI². Jahrgang der großen Bach-Ausgabe schreibt der verdiente Herausgeber Bach'scher Werke Prof. W. Rust:

»Die Erscheinung, daß sich auch das Konzert in Dmoll für zwei konzertirende Violinen in einer Bearbeitung für zwei Klaviere erhalten hat, macht es, verbunden mit inneren Gründen, mehr als wahrscheinlich, daß auch das erste C-moll-Konzert für zwei Klaviere ursprünglich für zwei konzertirende Violinen komponirt war. Das Adagio dort, gleicht es nicht dem Adagio des D-moll-Konzertes, wie ein Bruder der Schwester? Offenbar sind in der Klavierübertragung die geringfügigen Abweichungen der Cembalo-Bässe vom Continuo erst später hineinkomponirt worden, während die gezogenen, anzuschwellenden Töne im Thema nur für Violine gedacht sein können. Klarer noch tritt aber die Originalbestimmung im letzten Satze uns entgegen, indem der erste Satz stärker, freier und klaviermäßiger bearbeitet zu sein scheint.«

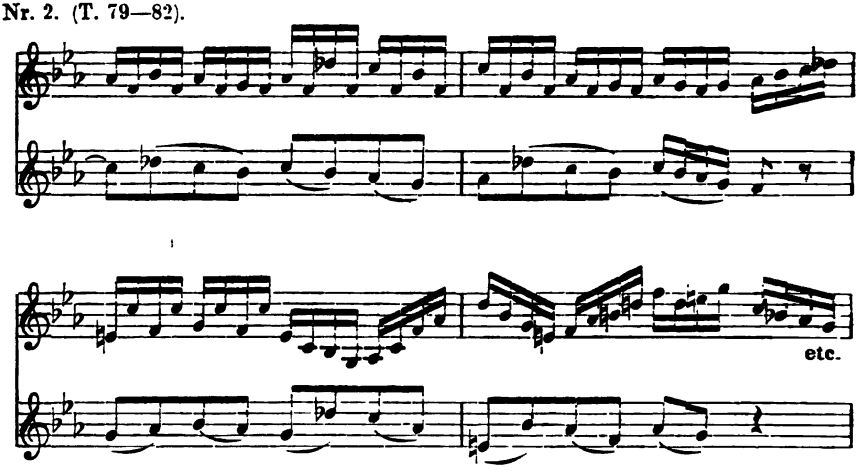
Wenn nun auch die Behauptung, daß das uns als Klavier-Doppelkonzert vorliegende Stück eine Bearbeitung ist, wohl nirgends Widerspruch erfahren wird, so sind doch gegen die Vermuthung, daß die ursprüglich benutzten Instrumente beide Violinen gewesen seien, schwerwiegende Bedenken zu erheben. Zwar sind in der Stimme des ersten Klavieres unzweifelhafte Violin-Figuren enthalten, aber eben daß sie sich nur in dieser finden und die Stimme des zweiten Klavieres überhaupt in bemerkenswerther Weise sich von der des ersten unterscheidet, läßt mit Sicherheit schließen, daß das fragliche Konzert ursprünglich für zwei verschiedene Instrumente komponirt worden ist.

I. Satz. J. S. Bach, Konzert für zwei Klaviere.

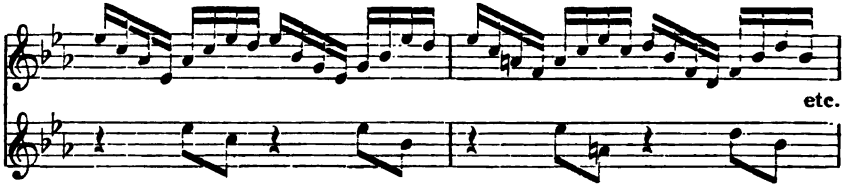
Nr. 1. (T. 8—18.)



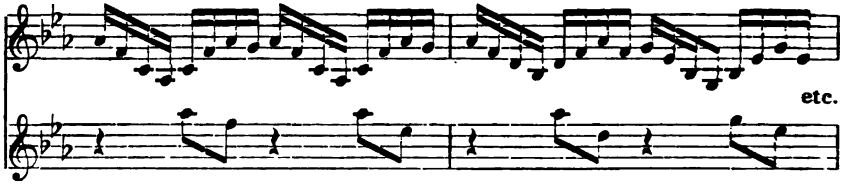
Nr. 2. (T. 79—82).



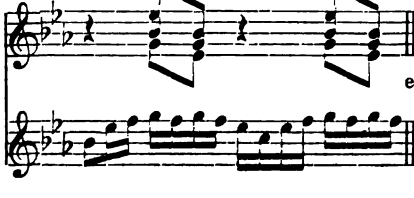
Nr. 3. (T. 37).



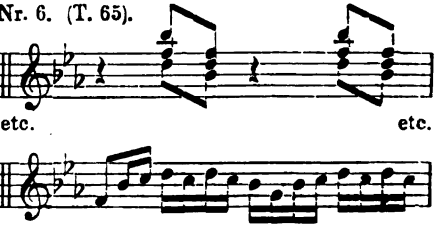
Nr. 4. (T. 83.)



Nr. 5. (T. 27.)

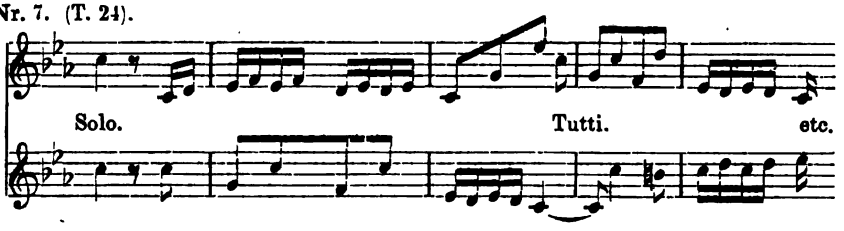


Nr. 6. (T. 65).

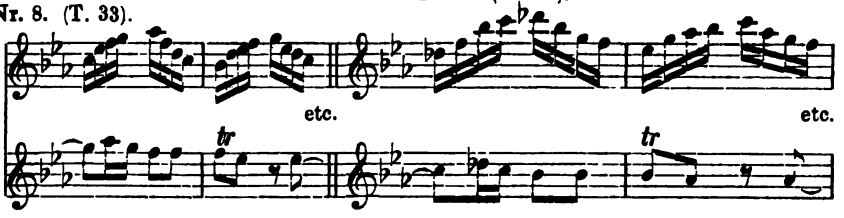


III. Satz.

Nr. 7. (T. 24).

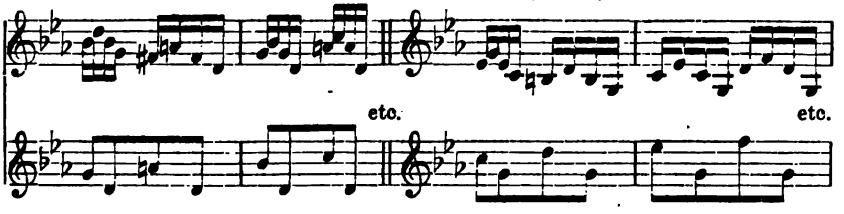


Nr. 8. (T. 33).



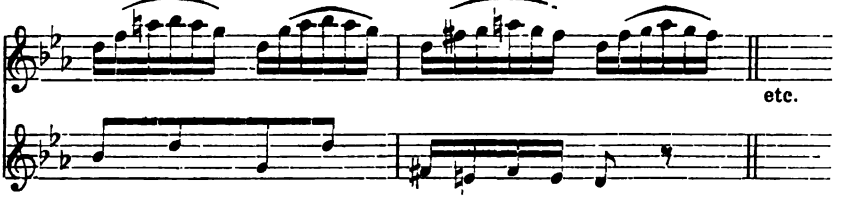
Nr. 9. (T. 147).

Nr. 10. (T. 45).

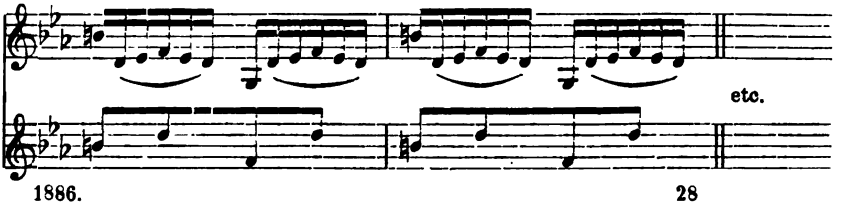


Nr. 11. (T. 139).

Nr. 12. (T. 69).



Nr. 13. T. (125).



Ich habe zunächst die wichtigsten Belegstellen für die gemachte Behauptung zusammengestellt und werde darnach erörtern, welches Instrument ursprünglich mit der Violine kombinirt gewesen ist.

Es kommen für unsern Zweck nur die Ecksätze des Konzerts in Betracht, im Mittelsatz sind beide Instrumente völlig gleich behandelt; Niemand wird aber daraus einen Grund gegen die weiteren Folgerungen ableiten: wer sich nur einigermaßen der unzähligen Fälle entsinnt, in welchen Bach verschiedene Instrumente mit gleichartigen Rollen in den Solosätzen seiner Kirchenwerke betraut, wird zugeben, daß eine Verwendung der erwähnten Thatsache in diesem Sinne unmöglich ist, und wird sich um so mehr der Ansicht zuwenden, daß, wo zwei gleichartige Instrumente konsequent verschieden behandelt werden, ein ganz besonderer Grund vorliegen muß.

In den genannten beiden Sätzen findet dies nun in einem solchen Maße statt, daß die von Bach sonst so sorgsam angewandte Symmetrie (s. z. B. das D-moll-Konzert für 2 Violinen) völlig fehlt.

Im Vorstehenden gebe ich unter 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6 eine Reihe von Parallelstellen aus dem ersten Satze; bei 1 und 2 ist stets das II. Instrument mit der Kantilene betraut, das erste hat hier, wie bei 3 und 4 die unruhigeren Sechzehntelfiguren. Besonders merkwürdig ist der Vergleich von 3 und 4 mit 5 und 6; das I. Instrument (Violine) bringt dieselben Achtelschläge stets akkordisch, welche das II. zuvor einstimmig gegeben hatte; — offenbar konnte das II. Instrument sich nicht anders als einstimmig vernehmen lassen.

Noch ist beim ersten Satze auffallend, daß in den Soloperioden das I. Soloinstrument sehr häufig durch die Tuttiviolinen verstärkt wird, das zweite überhaupt nur zweimal, nämlich da wo die Tuttiperiode in der Dominante und Tonika wiederholt wird (T. 43—50 und T. 89—96).

Vor dem Eintritte des Tuttithemas in den Paralleldurtonarten (Esdur und Bdur) schließt beide Male das II. Instrument allein über dem Continuo ab und schweigt im Tutti.

Im 3. Satze sind zwar bei dem Hauptthema (No. 7) die beiden Stimmen in den Parallelstellen wiederholt vertauscht, aber in den Parallelstellen 8 und 9, 10 und 11, 12 und 13 zeigt sich die abweichende Behandlung beider Soloinstrumente in derselben Weise, wie im ersten Satze.

Überblickt man nur diese Beispiele, so wird man sich dem Eindruck nicht verschließen können, daß bei der, vielleicht zu einem bestimmten (häuslichen) Zwecke eilig hergestellten Bearbeitung die

beiden Klavierstimmen charakteristische Verschiedenheiten der ursprünglichen verschiedenen Soloinstrumente bewahrt haben.

Gehen wir nun zu der Frage, welche die beiden Soloinstrumente ursprünglich gewesen sind, so ist hinsichtlich des ersten, namentlich gegenüber den No. 12 und 13 wohl kein Zweifel möglich. Für die zweite Stimme wäre zunächst an das Cembalo oder ein Blasinstrument zu denken; aber ersteres ist sogleich durch die Bemerkung abzuweisen, daß, wie oben gesagt, dem II. Instrument mit Vorliebe die Kantilenen zuertheilt sind (s. No. 1 und 2) und dasselbe nach allem Anschein (s. No. 3 und 4) keine Akkorde zu geben vermochte. Unter den Blasinstrumenten kommen nach der Tonhöhe nur Flöte und Oboe in Betracht; erstere wird durch den Charakter des ganzen Konzertes sehr unwahrscheinlich, und die nach den Beispielen aus dem 1. Satze angeführten Bemerkungen lassen ebenfalls auf ein kräftiges Blasinstrument schließen. So bliebe denn allein die Oboe.

Hiermit stimmt vortrefflich, daß nach der Angabe von Spitta (Biographie Bach's Bd. II S. 623 Anm. 19) die Existenz von (mindestens) einem Konzert für Oboe und Violine mit Streichorchester durch Breitkopf's Verzeichniß zu Neujahr 1764 feststeht.

Nach dem Vorstehenden darf es als nahezu erwiesen gelten, daß ein in der Urgestalt verlorenes Konzert für Violine und Oboe uns in der Klavierbearbeitung als 1. Konzert in C moll erhalten ist.

Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?

Von

Hugo Riemann.

Die Besprechung meiner »Musikalischen Dynamik und Agogik« durch Herrn E. von Stockhausen im 1.—2. Heft dieser Zeitschrift regt die in der Überschrift gegebene Frage an; denn die Gründe, mit denen Herr von Stockhausen, einer der eifrigsten Verfechter der rhythmischen und Phrasirungs-Theorie Rudolf Westphal's, die Fundamente meiner Lehre anficht, setzen eine Bejahung dieser Frage voraus. Da mein Buch gerade von der gegentheiligen Annahme ausgeht, so ist an einen Ausgleich der beiden gegensätzlichen Standpunkte nicht wohl zu denken; aber ich muß auch energisch den Vorwurf zurückweisen, daß mein Werk, das durch Westphal in der That angeregt wurde, diesem gegenüber zu wenig Dank beweise und absichtlich die Spuren seiner Entstehung verwische. Westphal's Name ist zu Anfang der Einleitung in gebührender Weise in den Vordergrund gestellt worden — mehr konnte ich nicht thun; gar bald hieß es: *Principiis obsta!* Denn bereits in § 2 stellt sich heraus, daß trotz aller Anregung mein Standpunkt ein zu dem Westphal's völlig gegensätzlicher ist. Nach Westphal ist der musikalische Rhythmus ein Derivatum des Sprachrhythmus; nach meiner Grundaufstellung (in dem genannten Paragraphen) dagegen etwas völlig Selbständiges. Da die gegenwärtig weitere Kreise interessirende Phrasirungslehre sich solchergestalt nach zwei stark divergirenden Richtungen zu entwickeln beginnt, so dürfte es vielleicht von Interesse sein, den Gedankengang darzulegen, der mich zu einer Verneinung der obigen Prinzipienfrage bestimmte und damit in strikten Gegensatz nicht nur zu Westphal, sondern zu der zwar in letzter Zeit brach liegenden aber vordem mehrfach eingehend behandelten rhythmischen Theorie über-

haupt brachte. Da die »Dynamik und Agogik« diese Schlußkette nicht enthält, so wird dieselbe zugleich als eine Ergänzung den Freunden meines Buches willkommen sein.

Die Ansicht, daß der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus wurzele, basirt auf der Annahme, daß die Vokalmusik älter sei als die Instrumentalmusik. Leider ist aber diese Frage kaum jemals zu entscheiden; denn selbstverständlich verliert die historische Forschung allen Boden lange vor jenen Urzeiten, in denen der erste Ursprung der Musik zu suchen sein könnte; der mehrfach unternommene Versuch, durch Umschau bei uncivilisirten Naturvölkern der Gegenwart festere Anhaltepunkte für die Beantwortung der Frage zu gewinnen, führte zu keinem Resultat, da überall roher Gesang und wenn auch noch so primitive Instrumentalmusik (und wären es nur Schlaginstrumente zur Begleitung der Tänze) neben einander angetroffen werden.

Geben wir darum die Versuche historischer Begründung auf, die letzten Endes auch nicht einmal streng beweisend sein würden; denn der Umstand, daß etwa die Musik sich zuerst in Verbindung mit der Poesie entwickelt hätte, würde doch noch nicht zu dem Schlusse berechtigen, daß eine solche Entwickelung die einzig mögliche, die absolut nothwendige sein mußte, geschweige gar, daß die Musik keine eigenen Prinzipien, keine selbständigen Bildungsgesetze habe: er bewiese nur, daß die Bildungsgesetze der Poesie und der Musik nicht so heterogen sind, daß eine parallele und Hand in Hand gehende Entwickelung beider unmöglich wäre.

In der That hat die Sprache, auch schon die nicht kunstmäßig geregelte, das Element des Rhythmus mit der Musik gemein; ja, da sie auch Tonhöhenveränderung, also immerhin eine Art Melodik aufweist, so ist sie sozusagen selbst Musik. Aber ob das Prinzip, welches die Steigerung dieser Sozusagen-Musik zu wirklicher Musik mit geregelten Tonhöhenverhältnissen und durchgeführten gleichmäßigen Rhythmen bedingt, in der Sprache selbst, oder in der Poesie, oder aber in der Musik zu suchen ist — das ist erst noch zu untersuchen.

Den ersten Schritt zur Lösung der Frage werden wir thun, wenn wir uns das Verhältniß der poetischen Sprache, der gebundenen Rede zur freien klar machen. Das zunächst auffallendste Unterscheidungsmerkmal beider, das, worin die »Gebundenheit« eigentlich besteht, ist ohne allen Zweifel die Hemmung des ungezügelten Laufs der freien Rede, die Verwandlung des »freien« Rhythmus, der zwischen zwei schweren, betonten Silben bald eine, bald keine, bald eine ganz erhebliche Anzahl leichter Silben aufweist, welche ein

schnelleres Sprechen bedingen, in einen »strengen«, gleichmäßig verlaufenden, der einerseits in der Folge von Spondeen sich am weitesten von der freien Rede entfernt, andererseits in anapästischen (daktylischen) Reihen ihr wieder am nächsten kommt, da die fortgesetzte Einschiebung zweier leichten Silben vor einer schweren den Schein der Freiheit weckt, während die Folge einer größeren Anzahl schwerer Silben als künstliche Hemmung empfunden wird. Eignet jener die Wirkung freudigen Jubels (Dithyrambus) oder anmuthigen Erzählens (Epos), so verbreitet diese eine ernste, weihevolle Stimmung (σπονδεῖος von σπένδειν, Trankopfer gießen). Wenn auch diese Wirkungen schon der »freien« Rede in gewissem Grade möglich oder eigenthümlich sind und man nicht sagen kann, daß es die Aufnahme eines ganz neuen Elementes ist, was die größere Steigerung der Wirkung bedingt, so scheint doch zum mindesten der Unterschied der gebundenen von der freien Rede in der Verselbständigung eines Elementes zu liegen, das zwar auch der freien Rede unentbehrlich, aber in dieser nicht um seiner selbst willen und wohlerwogen zur Geltung gebracht, sondern mehr zufällig und planlos gestaltet ist. Die oratorische Prosa, die Sprache des Redners, erscheint als Mittelglied zwischen freier und gebundener Rede, und die gebildete Konversation des höher organisirten Menschen wird eine weitere Übergangsstufe von der gänzlich ungebundenen Rede zur halbgebundenen des Redners vorstellen können. Es ist nicht schwer zu erkennen, daß in dieser Stufenfolge — ganz abgesehen von der parallel gehenden Steigerung des Bilderreichthums und der Einführung seltenerer, »poetischerer« Worte — die Wahl und Stellung der Worte in Rücksicht auf den aus ihrer Folge sich ergebenden Rhythmus, zur Erzielung möglichster Übereinstimmung der durch den Rhythmus selbst bedingten ästhetischen Wirkung mit dem Sinn der Rede und der durch diesen hervorzurufenden Stimmung mehr und mehr zur Geltung kommt.

Daß der Sprachgeist selbst ein Poet oder Musikus ist, und daß thatsächlich viele Worte durch ihre vokalische Modulation und die charakteristischen Artikulationen der Konsonanten ein Bild ihres Sinnes geben, ist schon oft bemerkt worden; die Dichter, seit Urzeiten die Hauptförderer der Weiterbildung der Sprachen, haben gewiß an diesem Sachverhalt guten Antheil. Dennoch muß zugegeben werden, daß Worte, die ganz Verschiedenes, ja Gegensätzliches bezeichnen, gleichen Rhythmus und ähnliche oder gleiche Vokalisation und Artikulation haben, mit anderen Worten, daß ein sehr großer Theil des Sprachschatzes zum mindesten heute (aber auch schon seit Jahrtausenden) rein konventionell ist, d. h. Sinn und Bedeutung

durch Übereinkommen und Tradition hat. Es ist sehr wohl möglich, wohltönendste Verse von einschmeichelndster Weichheit und Anmuth des Rhythmus, der Vokalisation und Artikulation mit einem abstoßenden und widerwärtigen Inhalt ohne alle Stimmung, zu schreiben. Daß dies der Mißbrauch eines Wirkungsmittels ist, bedarf keiner Bestätigung; die Möglichkeit desselben spricht aber für die Selbständigkeit des rhythmischen Elements.

Gegenüber dem Rhythmus der freien Rede ist der Rhythmus der gebundenen nicht nur ein streng geregelter, sondern — und darauf ist großes Gewicht zu legen — einfacherer. Ich betonte bereits, daß komplizirtere Rhythmen sich gewissermaßen der Prosa wieder nähern müssen, während man von den einfachsten, den jambischen oder trochäischen und spondeischen am meisten den Eindruck hat, daß sie halb Musik sind.

Daß die Rolle des Rhythmus in der Musik eine ganz andere ist, lehrt ein flüchtiger Blick. Der einfachsten, auf niedrigster Stufe stehenden Musik eignet der einfachste Rhythmus; die Steigerung der Rhythmik geht parallel mit höherer Kunstentwickelung, und zwar geht diese Steigerung weit über den Höhepunkt hinaus, den die Rhythmik der Sprache zu erklimmen vermöchte. Man werfe nicht ein, daß die an Kunstwerth nicht eben mit der abendländischen zu vergleichende Musik der Orientalen eine komplizirte Rhythmik aufweist — diese erklärt sich theilweise durch die Tradition vergangener Kulturepochen, im übrigen aber durch die Jahrtausende alte Beschränkung auf homophones Musiziren, auf ausschließliche Ausbildung der Melodik.

Hiernach drängt sich uns die Frage auf, ob nicht der Rhythmus der Sprache ein von Hause aus musikalisches Element ist und die allmähliche Steigerung der freien Rede zur gebundenen in der wachsenden Aufnahme musikalischer Wirkungsmittel besteht? Bejaht man diese Frage, so ist die weitere Konsequenz die Steigerung des Sprechtons zum wirklichen Gesange, d. h. die Brücke vom Reden zum Singen ist gefunden. Daß der Sprechton beim »Redner« wesentlich nach der musikalischen Seite hin gesteigert ist, daß der Deklamator bereits leicht Gefahr läuft, zu singen statt zu sprechen, ja daß auch die erste Vorstufe, die wir oben erwähnten, die Redeweise des Gebildeten, einen melodischeren Tonfall aufweist, spricht sehr zu Gunsten dieser Annahme.

Immerhin bleibt aber auch so noch die Deutung möglich, daß in dieser Stufenfolge sich die Musik mehr und mehr aus der Sprache heraus entwickelt, bis sie zuletzt im Jodler, im Melisma, der Koloratur, in der Jubilation des altchristlichen Kirchengesanges sich vom

Worte fast ganz loslöst und freieste Gestaltungen annimmt. Wäre wirklich die Musik in solcher Weise das Kind der Poesie, so müßte allerdings die Annahme berechtigt erscheinen, daß die rein musikalische Rhythmik von der poetischen aus beurtheilt werden müßte und daß letzten Endes alle ihre Bildungen in analogen poetischen ihre Wurzeln haben.

Hiergegen spricht aber mancherlei. Zunächst die nicht wegzuleugnende Thatsache, daß der Sinn für einfache Rhythmen bei Naturvölkern deutlich entwickelt ist, deren Sprache noch auf tiefer Stufe steht und den angeblichen Vater des strengen Rhythmus, den Vers, nicht kennt, sodaß also der Rhythmus nicht vom Vers übernommen sein kann. Wie soll man sich auch die außerordentliche Empfänglichkeit der Kinder zartesten Alters für regelmäßige Rhythmen, auch komplizirtere, erklären, wenn diese Rhythmen ein Kunstprodukt der Sprache wären? wie überhaupt ferner die Thatsache, daß Kinder in einem Alter musikalisch bedeutend entwickelt sein können, in welchem ihre sonstige Bildung noch in den ersten Anfängen steckt? Sollte sich wirklich von der Sprache ein Etwas abgelöst haben, das an Leichtfaßlichkeit und Unmittelbarkeit der Wirkung diese selbst weit übertrifft?

Wäre es denn aber so undenkbar, daß die Menschenstimme als Musikinstrument zu wenn auch noch so naturalistischen Empfindungsäußerungen gleich dem Gesange der Vögel oder dem Gebrüll der Raubthiere verwendet wurde, noch ehe das Bedürfniß der Mittheilung aus ihren Lauten Formeln gebildet hatte, die einen konventionell festgehaltenen Sinn bekamen? Ja, ist nicht die Annahme geradezu selbstverständlich, daß diese instinktiven Gefühlsäußerungen, in denen man immerhin die Typen sehen darf auch für die natürlichen Formen der Gefühlsäußerungen des Kulturmenschen, die erste Basis für alle Sprachenentwickelung bilden mußten, während im übrigen wohl die nachahmende Geste aushelfen mußte, bis mehr und mehr konventionelle Formeln sich herausgebildet hatten? Je mehr die Sprache sich entwickelt, desto mehr abstrakte Begriffe nimmt sie auf, desto mehr erscheint sie konventionell. Die Poesie aber setzt eine zu großer Vollkommenheit gebildete Sprache voraus.

Was ist nun eigentlich Poesie?

Poesie ist die Kunst, vermittelst der durch die konventionellen Formeln der Sprache erweckten Vorstellungen Seelenbewegungen hervorzurufen, die einen ästhetisch wohlgefälligen, einen nach den allgemeinen Prinzipien der Kunstbildung (Einheit in der Mannigfaltigkeit, Kontrast, Konflikt, Lösung) geregelten Verlauf nehmen. Die Poesie ist also die eigentliche Kunst der Gedanken. Da die Sprache

Symbole man kann sagen für alles hat, so ist das Gebiet der Poesie ein geradezu unbegrenztes. Sie kann die Erscheinungen der Außenwelt nach ihrer sichtbaren wie nach ihrer hörbaren Seite vor der Phantasie erstehen lassen, sie kann eine geträumte oder geahnte Wunderwelt mit dem packenden Scheine der Wirklichkeit schildern, sie kann durch Erzählung oder fiktive Darstellung von Handlungen, die das Gemüth in jeder möglichen Weise durch Mitleiden oder Mitfreuen erschüttern, die lebhaftesten Affekte erregen, ja sie kann Stimmungen so empfindsam und decent beschreiben, daß sie sich dem Leser oder Hörer mittheilen.

Zu alledem bedarf sie aber nicht unbedingt eines kunstvoll gestalteten oder streng geregelten Rhythmus oder eines bestimmten Tonfalles. Unentbehrlich sind ihr beide nur, sofern ohne ihre elementare Mitwirkung die konventionellen Formeln der Sprache, die Worte und Sätze, nicht existiren würden. Die nothwendige Rolle des Tones (Vokals) und seiner Artikulationen (Konsonanten) sowie seiner Rhythmisirungen (Silbengewicht) ist schließlich — *sit venia verbo* — keine andere als die der Klopfrhythmen des Telegraphen. Daß sie mehr leisten können und von jeher mehr geleistet haben, ist oben betont worden. Man vergesse aber nur ja nicht, daß z. B. auch der Roman zur Poesie gehört, daß ein in Prosa geschriebenes Lustspiel nicht etwa darum minder eine dramatische Dichtung ist, weil die Verse fehlen, und daß kleine prosaische Skizzen, wie z. B. Turgenjeff's Senilia, wahrhafte Edelsteine lyrischer Poesie sein können, obgleich sie ohne alle rhythmische Ausgestaltung sind.

Die Poesie kann also den Rhythmus zu Hülfe nehmen, weil er ihr möglich und nahe liegend ist, ja weil sie eine Art von Rhythmus in der Sprache jederzeit vorfindet; sie kann den Wohlklang der Vokale ausnutzen, weil sie ohne Vokale nicht existirt; aber sie verliert nichts von ihrem eigensten Wesen, wenn sie beides nicht thut.

Das gleiche von der Musik sagen zu wollen, wäre heller Wahnsinn. Die Musik ist ohne strenge Regelung der Verhältnisse der Tonhöhe, der Tondauer und Tonstärke — nichts, absolut nichts! Wollte man nur das eine oder das andere dieser Elemente ungeregelt lassen, so ist schon das Wesen der Musik angetastet.

Was ist denn aber eigentlich Musik?

Weckt die Musik auch wie die Poesie durch gewisse konventionelle Formeln gewisse Vorstellungen, und ist die künstlerische Auswahl und Folge dieser Vorstellungen behufs Erweckung einer nach ästhetischen Gesetzen verlaufenden Folge von Empfindungen das Wesen der musikalischen Kunst?

Diese Frage kann nur zu einem kleinen Theile bejaht werden. Es ist nicht zu leugnen, daß es in der Musik Konventionelles giebt, daß gewisse Ideenassociationen durch gewisse Kombinationen von Instrumenten, ja durch gewisse Rhythmen nothwendig geweckt werden (man denke an den kriegerischen Effekt von Trompeten, Trommeln und Pfeifen, an die Wald und Jagd vor die Phantasie zaubernden Hornfanfaren, an die Kirchlichkeit gehaltener Posaunenklänge, die pastoralen Allüren der Oboe, des englischen Horns und Fagotts, ferner an die stereotypen Tanz-, Marsch- und Trauermarschrhythmen u. s. f.). Ja die Musik geht bis zu einer manchmal kaum noch als stilisirt zu bezeichnenden Nachahmung von Geräuschen (Gewitter, Sturm, Wogenrauschen) und kann sogar auf diesem Gebiete das Vikariren eines Sinnes für den anderen in Anspruch nehmen (indem sie Licht-Erscheinungen durch hohe Töne versinnlicht) — bekanntlich beruht auf diesen Möglichkeiten das Wesen der gesammten illustrirenden Musik von der Begleitung der Ballade bis zur Oper und symphonischen Dichtung. Liszt geht sogar so weit, daß er den Rhythmus und Tonfall von Worten imitirt, um eine Situation zu malen (Gretchen in der Faustsymphonie: »Er liebt mich — Liebt mich nicht«).

Und doch — das Wesen der Musik beruht darin nicht. Indem die Musik zu konventionellen Formeln greift, thut sie nur etwas Ähnliches, wie wenn die Poesie den Rhythmus zur Unterstützung ihrer Wirkungen heranzieht. Man wird mir keine Voreingenommenheit gegen die illustrirende und Programmmusik vorwerfen, wenn durch diese Parallele Musikwerke, welche auch diese durch Hinübergreifen auf das Gebiet der Poesie gewonnenen Mittel benutzen, auf eine Stufe mit den poetischen Erzeugnissen rücken, welche Rhythmus und Tonfall kunstmäßig ausnutzen, d. h. in Versen geschrieben sind. Daß das konsequente Weitergehen der Poesie auf dem damit eingeschlagenen Pfade zur Vokalmusik führen muß, deutete ich bereits an; daß das Weitergehen der Musik auf dem mit der Benutzung des Konventionellen, Imitatorischen und Symbolischen betretenen Wege ebenso zu einem Zusammenwirken mehrerer Künste (nämlich der Musik mit der Poesie oder der darstellenden Kunst [Mimik], wo nicht beider) führen mußte und wahrscheinlich schon wiederholt im Verlauf der Weltgeschichte geführt hat, ist eben so klar.

Noch haben wir aber keine positive Antwort auf die Frage gegeben, was nun eigentlich Musik sei? Sind Rhythmus, Tonhöhenveränderung und Stärkenüancirung die Mittel, mit denen die Musik bildet, sollen aber die durch diese Mittel entstehenden Formeln, denen äußerlich eine gewisse Verwandtschaft mit den Gebilden der Sprache

nicht abgesprochen werden kann (eben weil, wie wiederholt betont, auch dieser dieselben Urelemente unentbehrlich sind), doch nicht wie die Worte bestimmte Vorstellungen wecken, so fragt es sich, welchen Zweck sie denn haben können? richtiger: welche Wirkung sie denn ausüben?

Die Antwort braucht nicht erst gefunden zu werden; sie ist längst gegeben. Nicht Vorstellungen der Dinge einer natürlichen oder gedachten Welt, ja nicht einmal Vorstellungen von Gemüthsbewegungen, Empfindungsverläufen werden durch die Musik, d. h. die sich aller Symbolik enthaltende absolute Musik erweckt, sondern die Seele des Hörers wird durch die Musik direkt ohne anderweite Mitwirkung des Verstandes als die zur Apperception der kunstgemäßen Gestaltung des Materials erforderliche in Affekt versetzt. Die Schwellungen und Minderungen der Tonstärke, das Steigen und Fallen der Tonhöhe, das lebhafte Pulsiren oder angstvolle Anhalten des Rhythmus packt die Seele direkt, je nach der Empfänglichkeit des Hörers mehr oder minder intensiv, und erzeugt ohne irgendwelche Vorstellung realer Verhältnisse und Situationen Empfindungen, welche der Sehnsucht, Trauer, Freude, Angst, dem Jubel so ähnlich sind wie nur möglich, aber — frei vom Erdenstaube, gegenstandslos!

So ist zwar die Fähigkeit der Musik, Konkretes wiederzugeben, nur beschränkt gegenüber der Poesie; aber das Empfindungsleben ist der Musik offen wie keiner anderen Kunst; während die anderen sich mit einem Blick ins Mysterium begnügen und sein Wesen durch seine Äußerungen darstellen müssen, die Poesie noch dazu die Fähigkeit besitzt, durch fiktive Handlungen Affekte durch Mitfühlen hervorzurufen, strömt in der Musik das Empfindungsleben direkt aus der Seele des Komponisten in die des Hörers über ohne Vermittelung der Phantasie. —

Das ist meine Auffassung von Wesen und Ursprung der Musik. Meine »Musikalische Dynamik und Agogik« versucht die für die Apperception unentbehrliche analytische Gliederung des Kunstwerks beim Hörer auf bestimmte Hauptgesichtspunkte zurückzuführen, welche mit den Gesetzen übereinstimmen müssen, nach denen das Kunstwerk synthetisch im Geiste seines Schöpfers entstand, und aus denen sich gleichzeitig die Gesetze für den Ausdruck seitens der das Kunstwerk zu Gehör bringenden Spieler ergeben. Es galt da also, aufzuweisen, welche die kleinsten Gebilde sind, die entsprechend den Silben und Worten (nicht Versfüßen!) der Sprache beim Hören successiv erfaßt und aneinander gereiht werden, um mit Hilfe der vergleichenden Erinnerung zu größeren Entwickelungen zusammenzutreten. Dafür hatte ich die elementaren Wirkungen der stetigen oder

ruckweisen Tonstärkeveränderungen, der Längen und Kürzen, des melodischen Auf- und Absteigens oder Springens und der — auf dem Gebiete der Poesie so jeglichen Analogons entbehrenden, einen kleinen Kosmos für sich darstellenden, harmonischen Verbindungen der Töne zu untersuchen, d. h. ich hatte ein reichverzweigtes Gebiet der musikalischen Ästhetik zu begehen, und ich glaube dabei manches werthvolle Körnchen Wahrheit gefunden zu haben. Es gelang mir — meines Wissens zuerst — einfache, leichtfaßliche Gesichtspunkte für die natürlichen Nüancirungen der Tonstärke (Dynamik) und des Tempo (Agogik) aufzustellen, welche hie und da durch scheinbare Abweichungen der durch die Komponisten selbst beigeschriebenen Vortragszeichen nur eine desto wirksamere Bekräftigung erhalten. Im übrigen kann ich nur, nachdem ich so die Leser der Vierteljahrsschrift über den prinzipiellen Gegensatz zwischen dem Standpunkt meines Referenten und meinem eigenen aufgeklärt habe, auf mein Buch selbst verweisen.

Kritiken und Referate.

J. P. N. Land, Recherches sur l'histoire de la gamme arabe. Tiré du Vol. II des Travaux de la 6e session du Congrès international des Orientalistes à Leide. Leide. E. J. Brill. 1884. gr. 8⁰. 141 Seiten nebst 2 Tafeln.

Der Verfasser angezeigter Studie, welche erst Ende vorigen Jahres erschien, ist den Musikforschern als Mitherausgeber der musikalischen Korrespondenz von Const. Huygens und durch die Beschreibung des Thysius'schen Lautenbuches in der Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis bekannt. In seinen Schriften zeigt Land eine besondere Vorliebe für die Laute, angeregt wahrscheinlich durch das Studium der arabischen Literatur, in der dieses Instrument eine hervorragende Rolle spielt, und für welche Land in Amsterdam Universitätslehrer war. Als Philolog war seine erste Sorge die um einen kritisch gesicherten Text als Grundlage für sein Urtheil, eine Methode, deren durchgängige Anwendung in der Musikforschung jetzt glücklicherweise immer allgemeiner angestrebt wird. Als Probe der textkritischen Arbeit giebt Land im zweiten Theile seines Buches einen Auszug aus Al-Farabis erhaltenem musiktheoretischen Werke, benutzbar ebenso für Arabisten, wie für Laien auf diesem philologischen Gebiete, welchen letzteren ich mich zuzuzählen habe. Der Text ermöglicht dem Musikforscher ein eigenes Urtheil, und dieser Umstand giebt vorliegender Abhandlung eine Objektivität, welche den Vorgängern Land's in Sachen der arabischen Musik zum Theil abgeht.

Die moderne Literatur über alte arabische Musikverhältnisse ist nicht sehr reich. Der erste größer angelegte Versuch zur Darstellung der Musik der Araber ist im ersten Bande von Laborde's Essai sur la Musique, Paris 1780, niedergelegt. Obgleich hier eine wissenschaftliche Methode so gut wie ganz fehlt, ist doch augenscheinlich ein umfangreiches Handschriftenmaterial zu Rathe gezogen worden, und eine große Menge von Angaben scheinen mir eine nähere Prüfung sehr wohl zu verdienen. Deshalb ist zu bedauern, daß Laborde's Essai, stark benutzt von Kiesewetter, in den Land'schen Recherches unbeachtet geblieben ist. Auch einen persönlichen Grund habe ich, eine fachmännische Kritik der von Laborde und seinem Mitarbeiter gemachten Angaben zu wünschen, wie ich später zeigen werde.

Derselbe Mangel, welcher die Darstellung Laborde's kennzeichnet, macht sich auch bei seinen nächsten Nachfolgern — Ginguené's Abhandlung in Panckoucke's Encyclopédie méthodique übergehe ich hier — fühlbar. Villoteau in der großen Description de l'Egypte legte zuviel Gewicht auf den modernen Zustand der arabisch-orientalischen Musik, als daß seine Untersuchungen, so werthvoll sie auch jetzt

noch sind, die Grundlage eines historischen Verständnisses abgeben könnten; während wiederum Kosegarten in seiner Ausgabe des großen Liederbuches des Ali Ispahanensis, wie mir scheint, zu wenig musikalische Vorkenntnisse für die Beurtheilung arabischer Musikanschauung mitbrachte. Einen großen Schritt vorwärts aber machte die Forschung auf diesem Felde durch Kiesewetter. Dieser ward durch den hervorragenden Orientalisten Frh. Hammer-Purgstall zum Studium der mittelalterlichen arabischen und persischen Musiktheoretiker angeleitet. Beide arbeiteten zusammen 18 Werke, vom 10. bis in das 17. Jahrhundert reichend, durch, indem einer das Wissen des anderen klärte und ergänzte. Die Frucht dieser Arbeit ward die positivste aller Schriften Kiesewetter's »Die Musik der Araber«, Leipzig 1842, bis jetzt das Hauptwerk über unseren Gegenstand. Auf ihm fußen u. a. Fétis und Ambros in ihren Musikgeschichten, und als eine werthvolle Kritik und zum Theil als Ergänzung der Ergebnisse Kiesewetter's ist die vorliegende Schrift von Land ohne Zweifel zu betrachten. Der Fortschritt, welchen Land's Forschung darstellt, ist die endgiltige Erklärung der arabischen Tonleiter.

Von den frühesten Zeiten — so muß man annehmen, — haben die Araber eine scheinbar nur ihnen eigenthümliche Eintheilung der Oktave in 18 Töne, resp. 17 Intervalle, anerkannt, welche sich nach dem Zeugniß moderner Reisender noch bis heute unter den muhamedanischen Völkern theilweise erhalten hat. Dabei wird jeder Ganztonschritt unserer Oktave in drei Intervalle zerlegt, die beiden Halbtonschritte derselben aber bleiben ungetheilt. Trotz der genauen Angaben über Berechnung und Abmessung der Intervalle seitens der arabischen Schriftsteller ist man doch immer im Unklaren gewesen, wie man die auffällige Dreitheilung des Ganztonintervalles eigentlich aufzufassen habe. Villoteau behauptete, daß alle 17 Intervalle gleich wären, und sprach sie somit als Dritteltöne an. Seine Ansicht blieb im Großen und Ganzen maßgebend. Indessen zweifelt Kiesewetter an der wirklichen Existenz dieser sogenannten Dritteltöne, da sich der Begriff von Dritteltönen in den arabischen Schriften weder dem Worte noch der Erklärung nach mit Bestimmtheit nachweisen lasse. Auch hatte ja jene Auffassung das Bedenkliche, daß die Halbtonschritte, z. B. *e-f* und *h-c*, völlig ihre Bedeutung verloren. Allerdings scheinen die Lautenbünde auf eine reale Existenz des Dritteltonsystems hinzuweisen, ja Villoteau will den praktischen Gebrauch der Dritteltöne noch bei den Lautenspielern des modernen Egypten ganz unverkennbar und allgemein verbreitet gefunden haben. Aber Kiesewetter weist darauf hin, daß Villoteau sich zweifellos irre; die dem Texte Villoteau's als Beweis dienenden Abbildungen von egyptischen Lauten weisen keine Bünde auf, wie man auch aus dem Abdrucke ebendieser Abbildungen bei Land, Pl. I, Fig. 2 und 3 ersehen kann. Unter diesen Umständen kommt denn selbst Kiesewetter zu keiner abschließenden Ansicht über die arabische Tonleiter, und Fétis hat nicht Unrecht, wenn er sich über die zweideutige Stellung desselben verwundert. Nachdem Kiesewetter sich soviel Mühe gegeben, so meint Fétis, das arabische Tonsystem zu begreifen und anderen begreiflich zu machen, kommt er doch zu dem Schlusse, daß diese Intervalle gar nicht existiren, daß sie reine Wahnintervalle seien und der gewissenhafte Villoteau das Opfer einer Täuschung wäre. Fétis behauptet für sein Theil die wirkliche, praktische Anwendung der Dritteltonsintervalle. Er führt an, daß er jedem Zweifler die Dritteltöne, in Bünden auf der Laute verkörpert, an einem Instrumente aus seinem Besitze leiblich vor Augen führen könne. Zudem behaupten Reisende, wie Ed. W. Lane, die Dritteltöne mit eigenen Ohren gehört zu haben. Andere freilich, z. B. Salvator Daniel, versichern im Gegentheil, daß sie von jenen merkwürdigen Intervallen beim besten Willen nichts hören konnten, — kurz, die ganze Frage blieb ungelöst. Es fehlte auch nicht an Hypothesen, welche man auf das Räthsel baute. So ver-

muthet Ambros, daß das merkwürdige Musiksystem der Araber die Trümmer eines früheren asiatischen Tonsystemes darstelle, welches bedeutende Züge von Verwandtschaft mit dem der alten Griechen aufweise.

Diesen gordischen Knoten löst Land durch Beweis des folgenden Hauptsatzes: Von einer Eintheilung des zweioktavigen Tonsystems der Araber in Dritteltöne, wie sie Villoteau behauptete, kann nicht die Rede sein; die 18 Töne, welche eine arabische Oktave bilden, haben nicht alle gleichen Werth, wie es Kiesewetter und ganz besonders Ambros betonten. Vielmehr hat die ganze Eintheilung der Oktave in 17 Intervalle durchaus die Bedeutung unserer enharmonischen (nicht temperirten) Tonleiter: d. h. jene 17 Stufen bilden nur den Tonstoff, aus welchem sich die einzelnen Tonleitern die ihnen zukommenden Töne in diatonischer Folge auswählen.

Indessen muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß man streng zu scheiden hat zwischen den Anschauungen der einzelnen Perioden. Kiesewetter gebührt das besondere Verdienst, die Eintheilung der arabischen Musikgeschichte zuerst und ziemlich sicher festgestellt zu haben. Er trennte vor Allem die von einander verschiedenen Systeme der Araber und Perser, die Villoteau durcheinander geworfen hatte, und wies sicher nach, daß das griechische Tonsystem, welches Al-Kindi, Kosta und besonders Al-Farabi vergebens unter ihren Landsleuten auszubreiten versuchten, mit den arabischen Musikanschauungen nicht zu vermischen ist. Es scheint mir daher nicht ungefährlich, gerade Al-Farabi's Schriften den kritischen Betrachtungen über arabische Tonverhältnisse zu Grunde zu legen, wie es in Land's Recherches geschehen ist. Obgleich überzeugt von der Richtigkeit der Ergebnisse des Verfassers, hätte ich es doch mit größerer Freude begrüßt, wenn er an der mit Al-Farabi fast gleichzeitigen und wie es scheint weit mehr arabisch-nationalen Abhandlung der »Brüder der Reinheit« nicht vorübergegangen wäre, ohne seine Schlüsse mit den Angaben derselben zu vergleichen. Hammer-Purgstall und Kiesewetter, die den Traktat zusammen durchlasen, begingen meiner Meinung nach ein Unrecht, daß sie ihn nicht eingehender und in zusammenhängender Darstellung besprochen haben, da sie doch seinen Werth erkannten. Eine kritische Ausgabe der nicht allzu umfangreichen Handschrift der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien könnte höchst wahrscheinlich manche Frage lösen, welche durch Land nicht beantwortet wird. Ich greife davon zwei nicht unwesentliche heraus.

Das oben besprochene System hat sich erst allmählich entwickelt, und zwar nach Land im 13.—15. Jahrhundert, während man nach Kiesewetter dasselbe in einer ziemlich einfachen Gestalt, in seinen Grundzügen, schon in der genannten Abhandlung der Brüder der Reinheit, also bereits im 10. Jahrhundert vorfindet.

Noch wichtiger erscheint mir augenblicklich eine andere Frage, auf welche ich aus verschiedenen Gründen näher eingehen werde. Bekannt ist die Vorliebe der Araber für Griffbrettinstrumente und unter diesen besonders für die Laute, von ihnen König der Instrumente genannt. Auf die Laute werden die akustischen Berechnungen der arabischen Schriftsteller zumeist bezogen, sodaß ihre Theorie noch weniger ohne die Laute zu denken ist, als die Musiktheorie des europäischen Mittelalters ohne das Monochord. Die Abbildung des Lautengriffbrettes findet sich, der Guidonischen Hand vergleichbar, fast in allen arabischen Abhandlungen über Musik. Ohne Laute kein Verständniß der arabischen Musiktheorie; ja selbst die Grundsätze der Metrik fußen zum Theil auf der Praxis des Lautenspieles. So nimmt, um dafür ein Beispiel zu geben, Al-Farabi als größtes zulässiges rhythmisches Maß den fünffachen χρόνος πρῶτος an, weil sich, wie Schirasi meint, die Erinnerung des ersten Tones verliert, noch ehe der zweite eintritt. Ambros erinnert dabei mit Recht daran, daß das wohl für die schnell verklingenden Töne

lautenartiger Tonwerkzeuge gelten kann, für andere Instrumente aber, die den Ton auszuhalten vermögen, wie z. B. Flöten, gar keinen Sinn hat.

Das Instrument der Laute spielt ja überhaupt in der Musikgeschichte eine mysteriöse und zweifellos bedeutsamere Rolle, als man ihm bisher hat zugestehen mögen. Ist sie doch der Grundstock der Instrumentalmusik. Um die Laute ranken sich Sage und Dichtung, wie selten um einen Gegenstand aus Menschenhänden, selbst die Leier Apolls kann sich in dieser Beziehung mit der Laute nicht messen. Die glühende orientalische Phantasie machte aus der Laute ein Zaubergefäß, in welchem alle geheimnißvollen Kräfte eingeschlossen waren. So stellt sie nach der Abhandlung der »Brüder der Reinheit« einen Mikrokosmos dar, in dem sich die ganze große Welt widerspiegelt: die vier Saiten von Seide sind die vier Elemente. Eine jede ist mit einer besonderen Kraft begabt, den Menschen traurig zu stimmen oder zu beglücken. Was die berühmtesten Ärzte nicht zu thun vermögen, der Lautenspieler vollbringt es allein durch sein Spiel. Die oberste Saite, »das Feuer« genannt, wirkt gegen das Phlegma, die zweite mit dem Namen »Luft« vertreibt die Melancholie, die ihr folgende Saite oder das »Wasser« heilt die gewöhnlichen Krankheiten der Jugend, Gelb- und Bleichsucht, und der tiefste Ton der als »Erde« bezeichneten Saite heilt die Krankheit des Blutüberflusses. Aber man muß die Saiten auch richtig zu stimmen wissen, damit ihre Töne im Verein mit dem Gesange ihre wohlthätige Wirkung erlangen.

Bezüglich dieser Stimmung sind alle arabischen und persischen Schriftsteller einig, daß sie nur das reine Quartenintervall anwende. Es muß darauf hingewiesen werden, daß überhaupt die Quarte in den Musikanschauungen des ganzen Alterthums eine grundlegende Rolle spielt. Die Priorität in der Lehre vom Tetrachord scheint den asiatischen Völkern zuzukommen, denn obgleich Dio Cassius von den Egyptern berichtet, daß sie nicht nur die 7stufige diatonische Tonleiter besaßen, sondern auch die Anordnung der Töne nach dem Quartenzirkel gekannt haben, scheinen doch die von ihm berichteten Umstände auf direkten persischen Einfluß hinzudeuten. Besonders muß ich der verbreiteten und fast zum Axiom gewordenen Annahme, als ob die Griechen ihre Tetrachordenlehre von den Egyptern überkommen hätten, einige Thatsachen entgegenhalten. Zur Zeit als die Griechen in den Horizont der Geschichte eintraten, war von einer egyptischen Musik schon seit Jahrhunderten so gut wie gar keine Rede mehr.[1] Die verschiedenen Kasten hatten ihre eng beschränkten Gesänge, über die das Gesetz verbot hinauszugehen. An eine freie Entwickelung, ja überhaupt nur an einen künstlerischen Gebrauch der Musik war daher nicht im entferntesten mehr zu denken. Eine Anlehnung der Griechen an die Musikanschauungen der Egypter ist daher nicht recht anzunehmen. Wohl aber wissen wir, daß die ältesten Griechen von Asien aus ganz bedeutende Anregungen in allen musikalischen Dingen empfangen haben. Die Phönizier vermittelten ihnen die erste Notenschrift. Der Lesbier Terpander, dem einige sogar die Erfindung der altgriechischen Notenschrift zuschreiben wollen, hat vielleicht jene Umformung des Tonsystems vorgenommen, welche ich bereits berührte. Von Asien aus wurde die griechische Musik in der Folgezeit stets beeinflußt, wie die Namen der Tonarten und mehrere Sagen, z. B. die von Marsyas, zur Genüge bekunden.

Es ist kein Zufall, daß gerade von der Zeit der Perserkriege an bis in das

---

[1] Vgl. Kiesewetter, Üb. d. Mus. d. neueren Griechen nebst freien Gedanken üb. altegypt. u. altgriech. Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1838.

5. Jahrh. v. Chr. die griechische Musik in ihrer höchsten Blüthe stand. Das Volk der Perser, bekannt durch seine große Vorliebe zur Musik, regte alle Nationen an, welche mit ihm in Berührung kamen. Ihnen allen, so scheint es, vermittelten die Perser ihre Instrumente, ihre Musiktheorie. So auch den Egyptern der späteren Zeit. Unter ihrer Herrschaft von 525—323 v. Chr. athmete Egypten musikalisch wieder ein wenig auf. Die Doppelordnung der Töne nach der diatonischen Folge einerseits, und nach Quarten andererseits drückt sich sehr deutlich in der Parallelisirung aus, welche man zwischen den sieben Tönen, den sieben Planeten und den sieben Wochentagen vornahm. Bei fast allen antiken Völkern findet sich diese Parallele, und das Mittelalter hat aus ihr ein ganzes wissenschaftliches System erbaut. Ich erwähne nur, daß im Mittelalter die Wochentage ganz ebenso wie die sieben Töne mit der Buchstabenreihe *a—g* bezeichnet wurden; daß ferner die einzelnen Töne des Tonsystems mit den Namen der Planeten, zum Theil unter Zuhilfenahme der vier Elemente, belegt wurden, wie man u. a. aus dem Boetius ersieht; daß einzelne Allegorien in Wort und Bild von den ältesten Zeiten bis tief in das 17. Jahrhundert hinein sich erstaunlich treu bewahrt haben, z. B. die Schlange, welche sich in den Schwanz beißt, auf dem Titelbild der Musica practica des Gafur von 1496, neben den Bildern und Zeichen der Planeten und Wochentage. Es würde eine eigene Abhandlung erfordern, wollte ich alle jene Reminiscenzen aus dem Alterthum verfolgen, wie sie sich einheitlich oder wenigstens sehr ähnlich bei fast allen Völkern wiederfinden. So viel scheint festzustehen, daß der gewaltige Einfluß der Astronomie und Mathematik, der sich in der Musik aller gebildeten Völker des Alterthums und Mittelalters so stark bemerklich macht, zum großen Theil auf das astronomisch-mathematische Volk der Perser sich zurückführen läßt. Auch die arabischen Musikanschauungen weisen davon Spuren auf, wie meinen Lesern nicht entgangen ist. Besonders muß ich darauf hinweisen, daß die Araber musikalisch nicht das mindeste mit Egypten zu thun haben; alle ihre Musikanschauungen, ihre musikalische Nomenklatur und ihre Musikinstrumente, allen voran die Laute, sind nachweislich den Persern entlehnt. Sie bezogen ihre Musiker und zum großen Theil sogar ihre Musikschriftsteller aus Persien, persisch und arabisch läßt sich gar nicht einmal dem Begriff nach von einander trennen. Wenn wir aber bei allen Völkern, sobald sie mit den alten Persern in Verbindung traten, das Tetrachordensystem und die Stimmung in reinen Quarten erscheinen sehen, so müssen wir nothgedrungener Weise in Persien das Vater- oder wenigstens Vermittelungsland der reinen Quartenstimmung und der Tetrachordtheorie erblicken.

Es darf nun wohl als ausgemacht gelten, daß die Tetrachordenlehre sich auf der Grundlage von Saiteninstrumenten gebildet hat, wie ja schon die ganze Nomenklatur des altgriechischen Tonsystems zur Genüge beweist. Welcher Art diese Saiteninstrumente waren, ob sie harfen- oder lautenartige waren, ist nicht so leicht zu entscheiden. Indessen läßt sich vermuthen, daß das Abendland mit den harfenartigen Instrumenten vertrauter war, als mit den lautenartigen. Die Spuren letzterer sind nur geringe, obgleich sie sich immerhin nachweisen lassen, wie von Drieberg gegenüber Kiesewetter begründete. Kiesewetter mußte die Kenntniß der Griechen von der Laute zugeben, beschränkte sie jedoch auf die späten Zeiten des tiefsten Verfalles, wohl mit Recht. Harfen aber waren durch das ganze Europa im Alterthume verbreitet. Schon Egypten kannte Harfen, wie die überraschend schönen Bilder in Theben und anderwärts beweisen. Aus Egypten hatten denn auch die alten Griechen ihre Kithara bezogen, die Erfindung derselben durch Merkur am Nilstrande, eine Sage, welche sich bei Egyptern und Griechen gleichlautend vorfindet, weist darauf hin, und auch die Leier Apolls figurirt

in den Händen des egyptischen Gottes Osiris, der wie jener mit seinen neun Musen das Land durchzog. Ich erinnere ferner an die Harfen der Skalden und an das ehrwürdige Ansehen, welches dies Instrument bei allen abendländischen Völkern in Sage, Dichtung und Gesetzgebung besaß. Kurz, man wird als das hauptsächliche, grundlegende Instrument des Abendlandes die Harfe ansehen können, d. h. ein Saiteninstrument ohne Griffbrett und Bünde, dessen Saiten nur durch Umstimmen, nicht aber durch momentane Verkürzung durch die Fingerspitzen, ihre Tonhöhen verändern konnten.

Allerdings kommen lautenartige Instrumente schon auf altegyptischen Bildern vor, aber sie finden sich nur in den Händen halbnackter Personen, also in den Händen von Sklaven und niederem Volke, welche vielleicht einem unterjochten asiatischen Volksstamme angehörten. Sicher steht fest, daß das Vaterland der Lautenarten in Asien zu suchen ist. Man kann vielleicht auf die uralte Vina mit ihrem rollenden Stege zurückgehen, der sich am Monochord der alten Griechen und des ganzen Mittelalters, noch dazu unter mystischen Umständen, wiederfindet; für unsere Betrachtungen genügt es, hervorzuheben, daß bei den alten Persern die Laute die Hauptrolle unter den musikalischen Instrumenten spielt. Diese Vorliebe für die Laute theilten die Perser den Arabern während deren 400jähriger Herrschaft in Persien seit der Mitte des 7. Jahrhunderts mit, und aus ihrer Hand ging das Instrument auch auf das Abendland über. Im 12./13. Jahrhundert fing es an, in Europa eine hervorragende Stellung unter den Instrumenten einzunehmen; und kurz nach dem 14. Jahrhundert, jener Blütheseit der Laute im Orient unter den Arabern, wurde sie auch im Abendlande das tonangebende Instrument. Die Mauren in Spanien vermittelten die Laute den Provençalen und Franzosen, während Italien sie offenbar von den Sarazenen und den Arabern in Sicilien übernommen hatte. Vielleicht von beiden aus ging sie dann an Deutschland über. Das ist in kurzen Zügen die Geschichte des Instrumentes, die Grundlage meiner folgenden Erörterungen. Genau im Auge zu behalten ist der Grundgedanke: die Harfeninstrumente sind abendländisch, während die Laute dem Morgenlande angehört, ein Unterschied, dessen Bedeutung meine Zeilen klarlegen wollen.

Die wichtigsten Schlußfolgerungen für antike Musikanschauungen und Musikpraxis würde uns eine genaue Kenntniß der Stimmung jener Hauptinstrumente ermöglichen. Daß die Laute im Morgenlande durchgehends in Quarten gestimmt war, ist bereits besprochen, Schwierigkeit machen nur die Angaben jener schon erwähnten Abhandlung der »Brüder der Reinheit«, deren Wichtigkeit ich hier nochmals betone. Eine Kenntniß der interessanten Abhandlung der lauteren Brüder steht mir nur aus einigen verstreuten Bemerkungen Kiesewetter's und aus dem Auszuge, welchen Pigeon de S. Paterne, Interprète des langues orientales, im ersten Bande von Laborde's Essai S. 195 f. giebt, zu Gebote. Ich halte mich hier an den Wortlaut dieser letzteren zwar sekundären, aber unverdächtigen Quelle. Es heißt im Laborde: *Le oud a quatre cordes, le zir ou chanterelle est la plus fine. Les Arabes commencent, pour accorder cet instrument, à la monter au ton le plus haut. Le metsni mothlik, ou seconde corde, pincée a vuide, doit être à la quarte de la chanterelle, le motsellets ou troisième corde à la tierce du metsni, et le bem ou bourdon à la quarte du motsellets, de façon que le zir ou chanterelle étant un mi, la seconde serait un si, la troisième un sol et la quatrième un ré.*

Diese Darstellung läßt an Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig; ihre Bestimmtheit scheint mir einen Irrthum von Seiten Pigeon's, der doch zugleich als Fachmann anzusehen ist, geradezu auszuschließen. Das bestimmte mich denn auch, diese Angaben von der alten arabischen Laute für maßgebender zu halten, als die der anderen, späteren Theoretiker, und ich nahm sie in meine Abhandlung über

den Lautenisten Denis Gaultier (im Doppelhefte dieses Jahrgangs der Vierteljahrsschrift) unbedenklich auf. Herr Prof. Land erwies mir die Ehre, mir seinen Protest hiergegen brieflich übermitteln zu lassen. Er vermuthete sehr richtig, daß ich das Werk, welches Pigeon de S. Paterne als Ressail Akhuan el Safa d. i. Traité des Frères Sophis, und Kiesewetter als »Abhandlung der Brüder der Reinheit« umschreibt, nicht aus erster und wahrscheinlich aus französischer Hand kenne, »und am Ende« — so fährt Herr Land fort — »ist es vielleicht gar Fétis (Hist. gen. de la Mus. II), den ich hier nicht zur Hand habe, früher aber in arabischen Sachen ganz unglaublich falsch unterrichtet gefunden habe. Von Kiesewetter ist offenbar keine Notiz genommen, sonst wäre wenigstens erwähnt, weshalb von der einstimmigen Angabe Al-Farabi's und der späteren Theoretiker, daß die Laute durchaus in Quarten gestimmt wurde, abgewichen wird..... Es kommt noch hinzu, daß nach der von Fleischer citirten Quelle selber, welche ich leider bisher nicht persönlich habe untersuchen können, Kiesewetter aber mit von Hammer durchgelesen hat (s. Kiesew. S. 62, Recherches p. 29), die vier Saiten resp. aus 64, 48, 36 und 27 Seidenfäden zusammengedreht waren, also jedesmal im Verhältniß von 4 : 3, was beweist, daß die Absicht war, auch zwischen den mittleren Saiten nicht das Verhältniß der großen Terz, sondern der Quarte walten zu lassen. In der That, wozu würde dem Araber, welcher in lauter Melodie mit Verzierungen ohne irgendwelchen Baß musicirte, das Intervall der großen Terz in diesem einen Falle dienlich gewesen sein? Nur in Europa, wo man schon mehrstimmig sang, konnte dergleichen Ungleichmäßigkeit einen Vortheil bei dem Greifen von Akkorden gewähren....« »Weiter sind die vier Bünde (S. 37) falsch verstanden. Der »kleine Finger« ist nach allen Quellen im Werthe der nächsten freien Saite gleich, und das Schema sollte (vgl. Recherches p. 26) also korrigirt werden:

Saite:	I.					II.					III.					IV.				
Töne:	*d*	*e*	*f*	*fis*	*g* =	*g*	*a*	*b*	*h*	*c* =	*c*	*d*	*es*	*e*	*f* =	*f*	*g*	*as*	*a*	*b*
Bünde:	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4

Außerdem kannte schon Al-Farabi († 950) die fünfte Saite (in diesem Falle, aber die Araber wissen nichts von absoluter Tonhöhe und stimmten nach Bequemlichkeit wie unsere Lautenisten des XVI. Jahrh.) und im XIII. Jahrh. war sie im Orient sogar officiell recipirt, obgleich in Marokko und sonst in abgelegenen Gegenden die viersaitige Laute in Gebrauch blieb.«

»Auch einen fünften Bund, zaïd oder modjannab (Rech. p. 26) müssen schon die ersten europäischen Lautenisten mit überkommen haben, um den ersten Halbton (*es—as—des—ges—h*) auszudrücken, was ohne Bund unmöglich war.«

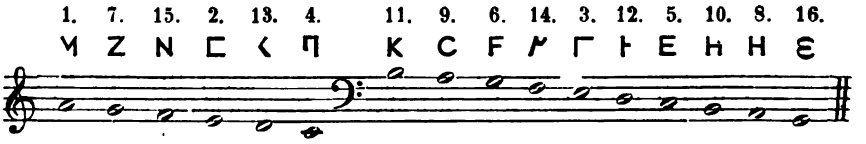
Man sieht von vornherein, daß ich von meinem Thema nicht abweiche, wenn ich jetzt auf diese Punkte einzeln eingehe. Daß ich die Angaben des älteren Schriftstellers bei einer Frage nach dem was ursprünglicher ist für wichtiger halte, als die der späteren Theoretiker, kann wie gesagt nicht Wunder nehmen. Al-Farabi's Aussagen aber fallen für mich nicht allzusehr ins Gewicht, da er sich gar zu viel der Neuerungssucht ebenso wie der Anlehnung an nicht-nationale, griechische Musikanschauungen hingiebt. Kiesewetter zu citiren lag daher umsoweniger Grund vor, als dieser Theil meiner Abhandlung der Natur meiner Aufgabe nach nur aphoristisch behandelt werden durfte. Wenn Herr Land fragt, wozu dem Araber wohl die große Terz genützt haben solle, während er doch wahrscheinlich keine Mehrstimmigkeit gekannt habe, so muß man meiner Meinung nach weit mehr erstaunt sein, weshalb denn der Araber überhaupt mehr als zwei oder allerhöchstens drei Saiten auf sein Instrument spannte? Denn der Umfang seiner Melodien wird sich doch schwerlich über $1^1/_2$ Oktaven hinaus erstreckt haben

können; ja, die arabischen Melodien scheinen sogar nicht einmal den Quintenumfang zu übersteigen, wie man aus dem Anhang ersieht, welcher den Recherches von Land beigegeben ist (Section sémitique du Congrès. Extrait du compte-rendu de la première séance). Hiermit gelangen wir zu einem Punkte, der von der weittragendsten Bedeutung werden kann.

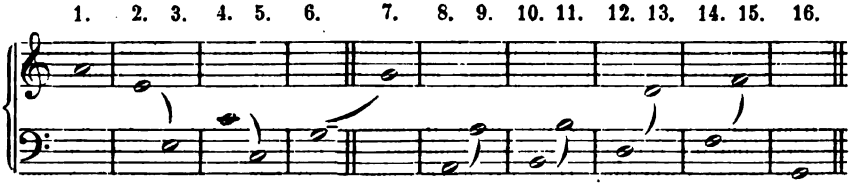
Die Vermehrung der Saitenanzahl läßt auf ein Bedürfniß nach akkordlichem Musiciren schließen, sicher wenigstens bei den Kneifinstrumenten. Die allseitige Aufnahme, welche die Laute in Europa schon früh gefunden hat, scheint mir um so leichter erklärlich, je mehr das Instrument des Akkordes fähig war. Die reine Quartenstimmung ist aber der Akkordbildung nicht so günstig, als die in Quart-Terz-Quart, welch letztere die beiden Hauptdreiklänge, einen für die Dur- und einen für die dazugehörige Molltonart enthält. Wenn z. B. die Stimmung *d—g—h—ē* ist, so ergiebt sich der Durdreiklang von G-dur und der für E-moll, nämlich *d—g—h* und *g—h—ē*. Daß diese Stimmung für die in Europa angenommene Laute die ursprünglichste ist, beweist sicher die höchst auffällige Übereinstimmung sämmtlicher europäischer Lautentabulaturen, welche bei der principiellen Verschiedenheit der Schreibweise völlig unbegreiflich sein würde, wollte man etwa eine Urstimmung ableugnen. So sehr auch die italienische von der französischen Lautentabulatur, und von beiden wiederum die deutsche abweicht, immer herrscht die Stimmung Quart-gr. Terz-Quart unumschränkt. Entlehnt, etwa von anderen Instrumenten, wie der Viola da gamba oder der Bandoer, kann dieselbe nicht sein, denn diese Instrumente weisen die Stimmung Quart-Terz-Quart erst später, und zwar neben anderen auf, während die Laute vielmehr nur die eine ebengenannte bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts zeigt. Von Wichtigkeit dabei ist, daß die verschiedenen Tabulaturen, jede auf ihre eigene Weise, Spuren arabischer Praxis aufzuweisen scheinen. Namentlich ist nicht zu übersehen, daß auch die ältesten arabischen Lautenspieler die große Terz bei der Stimmung der Laute nicht ganz von sich abgewiesen haben. Denn nach Al-Farabi (vgl. Land, Rech. S. 70) stimmte man die Saiten auch in gr. Terz-Quart-Quart. Auch denke man an die Terzenakkorde des Rabäb, eines Bogeninstrumentes, das Land S. 22 ff. bespricht.

Zum mindesten scheint es mir also nöthig, zwei Stimmungen für die älteste Laute anzusetzen: nämlich eine in Quart-Terz-Quart, vorzugsweise im Abendlande gebraucht, und eine andere nur in Quarten, besonders im Morgenlande angewendet. Beide scheinen uralt zu sein. Wir finden genügendes Zeugniß durch aufmerksame Betrachtung der verschiedenen Tonsysteme und Tonschriften der alten Völker. Eins der wichtigsten Belegmittel für das hohe Alter der Quartterzquartenstimmung bietet die altgriechische Instrumentalnotenschrift.

Bekanntlich setzt sich dieselbe aus 16 Zeichen zusammen, welche nichts anderes sind als die Buchstaben des altgriechisch-phönizischen Alphabetes, wie R. Westphal scharfsinnig und überzeugend nachwies. Diese 16 Zeichen stellen eine diatonische Tonleiter über zwei Oktaven hinweg dar, von *A* bis *ū*, vermehrt um den Ton *G* in der Tiefe. Höchst auffällig ist nun dabei die Anordnung der Buchstabenzeichen, welche von der sonst stets gebräuchlichen und durch den ältesten Gebrauch festgestellten Reihenfolge gänzlich abweicht, wie folgende Tabelle, in welcher die ursprüngliche Ordnung der Buchstaben durch Zahlen angedeutet wird, näher veranschaulicht:



Nimmt man das Ganze auseinander und baut das System nun nicht nach der diatonischen Reihenfolge der Töne, sondern nach der ursprünglicheren Anordnung der Buchstaben auf, so wird man folgendes System erhalten:



Es zerfällt in zwei Hälften. Der zweite Theil ist nichts als die Ausfüllung derjenigen Lücken, welche die Töne der ersten Hälfte in der diatonischen Tonleiter von *A* bis *ā* gelassen hat, unter schließlicher Hinzufügung des tiefsten Tones *G*. Nur dieser letztere sowie der Anfangston *ā*, d. h. der tiefste und höchste Ton des ganzen Systemes stehen vereinzelt für sich, alle übrigen Töne gehören paarweise zusammen und zwar so, daß je zwei Töne im Oktavenverhältniß zueinander stehen. Das entspricht vollkommen der bei der Laute überall gebräuchlichen Doppelchörigkeit. Auch hier ist die höchste Saite oder Chanterelle einfach, alle anderen aber werden im Einklang oder der Oktave verdoppelt. Ferner ist die erste Hälfte des Systemes, als der maßgebende und grundlegende auch der älteste Bestandtheil, und dieser zeigt, — das ist das wichtigste, — die obenbesprochene Quartterzquartenstimmung. Der erste Ton, mit dem ersten Buchstaben *a* bezeichnet, ist der höchste Ton. Man kann also das System auf das übersichtlichste so darstellen:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
ā	*ē*	*c̄*	*g* ‖	*A*	*H*	*d*	*f*	*G*.
	mit unterer			mit oberer Oktave.				

Diese Stimmung ist natürlich für Saiteninstrumente zu verstehen, wie sie bei den Griechen ja besonders beliebt waren[1]. Denn welchen Sinn sollte die auffällige Anordnung der Töne wohl für Flöten oder andere Instrumente haben können?

Hierzu kommt noch der Nebenumstand, daß die irländische Harfennotation, von welcher Burney und Fétis berichten, und deren Echtheit allerdings mehrfach angezweifelt worden ist, in ihren ersten Zeichen eine ganz überraschende Ähnlichkeit mit den Zeichen der Quartterzquarte *ā*—*ē*—*c̄*—*g* der altgriechisch-phönizischen Tonschrift aufweisen. Nur ist die Reihenfolge der Zeichen ebenso wie zum Theil die Zeichen selbst umgekehrt, nämlich:

	Quart	Terz		Quart	
ursprüngliche Bedeutung	ā | ē	e |	c̄	c |	g
altgriech.-phönizische Zeichen	ᛋ	⊏	⊢	⊓	E	F
irländische Zeichen	⚡	⊐	(ᛊ)	⊓(fehlt)	⊐

Aber die Zeichen haben bei den Iren eine ganz andere Bedeutung gewonnen; denn sie wurden offenbar zu einer Zeit aufgenommen, in welcher die Iren ihre Harfen diatonisch von *f* aufwärts stimmten.

1 Vgl. Gevaert, *Hist. et théorie de la mus. de l'ant. Gand*, 1875. I. 426.

Die Wichtigkeit dieser ganzen Frage nach einer europäischen Urstimmung wird durch folgende Allgemeinsätze klar. Hatten jene Instrumente feststehende, nicht verkürzbare Saiten, d. h. waren sie Harfenarten und ohne Griffbrett, wie man wohl annehmen muß, so kennzeichnet sie ihre Quartterzquartenstimmung von vornherein als Harmonie- und Begleitinstrumente. Damit wäre bewiesen, daß schon die ältesten Griechen die Dreiklangsharmonie geübt haben. Waren hingegen jene Instrumente Griffbrettinstrumente, gleichgiltig ob mit oder ohne Bünde, also lautenartige Musikinstrumente, so lag eine Ausfüllung der weiten Intervalle der Quarten und Terz in der Natur ihrer Bestimmung. In diesem Falle aber hätte ein ganz anderes Tonsystem entstehen müssen, als dasjenige, welches wir bei den alten Griechen vorfinden. Denn das griechische Tonsystem, dessen ganze Nomenklatur schon wie gesagt unzweideutig auf seine Anlehnung an die Stimmung eines Saiteninstrumentes hinweist, scheint so entstanden zu sein, daß ein und dasselbe Quartenpaar *H—e—a* zweimal nebeneinander gesetzt wurde:

$$H—e—a \parallel h—\bar{e}—\bar{a}.$$

Auch hier blickt das Gefühl für die Harmonie durch, denn diese zwei Quarten bieten die Grundtöne dreier nächstverwandter Tonarten dar, ganz entsprechend dem heutigen Empfinden. Dieses System ist durch das ganze Mittelalter hindurch unverändert beibehalten worden.

Durch die Untersuchungen von Friedrich Bellermann über die altgriechischen Tonleitern wissen wir, daß die Griechen um eine gr. Terz tiefer sangen, als ihre Stimmung angab. Das *H* entsprach also dem *G* d. h. dem mittelalterlichen *Γ*, und so stellt sich obige Verbindung der zwei Quartenpaare folgendermaßen dar:

$$\Gamma—C—F \parallel G—c—f$$

oder modern: $G—c—f \parallel g—\bar{c}—\bar{f}$. Selbst das Prinzip des verbundenen und getrennten Tetrachordes spiegelt sich in dem mittelalterlichen Tonsystem wieder. Das verbundene Tetrachord der Griechen $a—\bar{d}$ ward, um eine große Terz heruntertretend, regelrecht $f—b$, während das getrennte Tetrachord $h—\bar{e}$ ebenso folgerichtig zu $g—c$ herabtrat. Somit konnte die Differenzirung ♭—♮ gesetzmäßiger Weise nur in der Mitte beider Systeme stattfinden.

Wir sehen also, daß die Haupttöne besagter Systeme, gewissermaßen die Eckpfeiler des Baues, dieselben bleiben. Die Ausfüllung dieser Quarten war zuerst eine mannigfaltige, schließlich drang aber doch das rein diatonische Prinzip in der Tetrachordentheorie durch, und im Mittelalter wurde letzteres zum alleinherrschenden. Der große Fortschritt, welchen die Griechen schon in einer sehr frühen Zeit machten, ist also, daß sie von den beiden Dreiklängen, auf deren Erzeugung sich ihre viersaitigen Harfeninstrumente beschränkten, zu einer ganzen Folge von Tönen vorschritten, deren harmonische Beziehungen zu einander sie aber sehr wohl erkannt hatten. Daß dieses neu eindringende Prinzip den Griechen ein fremdes war, bezeugt die veränderte Art und Weise, die Töne nunmehr von dem tiefsten, anstatt wie bisher von dem höchsten aus zu zählen. Das neue System beruht auf der reinen Quartenstimmung eines dreisaitigen lautenartigen Instrumentes, — wie es ja die Schildkröten-Lyra des Merkur in der That war, aber übertragen auf die mehrsaitigen harfenartigen Instrumente der Griechen. Zwischen die in Quarten auseinanderstehenden Saiten wurden neue Füllsaiten eingelegt, man nahm also das Prinzip der Saitenverkürzung nicht allgemein an, obgleich das Ptolemäische Monochord auf die Bekanntschaft desselben hinweist. Dadurch kam jenes zwiespältige Wesen in die musikalischen Anschauungen der Griechen, welches das Erkennen

der altgriechischen Musiktheorie so erschwert. Dies asiatische Prinzip gewann rasch so sehr die Oberhand, daß es von nun an die gesammte Musiktheorie nicht nur der alten Griechen, sondern auch des gesammten abendländischen Mittelalters beherrschte.

Aber die Instrumentalpraxis vergaß die uralte Quarttersquartenstimmung ihrer Harfenarten nicht. Die alt-europäische Stimmung blieb lebendig und machte sich bei der mittelalterlichen Laute zur Alleinherrscherin, sodaß wir im ganzen 16. Jahrhundert, in den germanischen ebenso wie in den romanischen Ländern, nur sie allein vorfinden. Wenn sich daher bei den Brüdern der Reinheit die Quarttersquartenstimmung zeigt, so darf man einen Einfluß von Griechenland her vermuthen, der sich ja gerade in jener Zeit, dem Jahrhundert Al-Farabi's, genannt der arabische Aristoteles, stark bemerklich machte.

Noch bleibt es auffällig, wie der hier soviel besprochene Quarttersquartenakkord — um diesen zwar ungewöhnlichen aber verständlichen Namen zu gebrauchen — bei den alten Griechen *g—c̄—ē—ā* lautet, während er doch in der neuen Zeit durchweg *d—g—h̄—ē* heißt. Aber diese scheinbare Schwierigkeit löst sich auf eine sehr einfache Weise. Man wird sich aus der Darstellung meiner Abhandlung über Denis Gaultier erinnern, daß sich die Anzahl der Bünde auf der Laute mit der Zeit auf das Doppelte vermehrte. Nach Pigeon's Auszug aus der Abhandlung der Brüder der Reinheit hatte die alte arabische Laute nur 4 Bünde. Im 16. Jahrhundert hatte sie aber acht, d. h. es waren oberhalb des ursprünglichen Kragenansatzes noch 4 Bünde angetreten. Das besagt nichts anderes, als daß die Gesammtstimmung des Instrumentes um eine Quarte tiefer trat. Somit wurde aus dem ursprünglichen Quarttersquartenakkord in *g—c̄—ē—ā* ein solcher in *d—g—h̄—ē*.

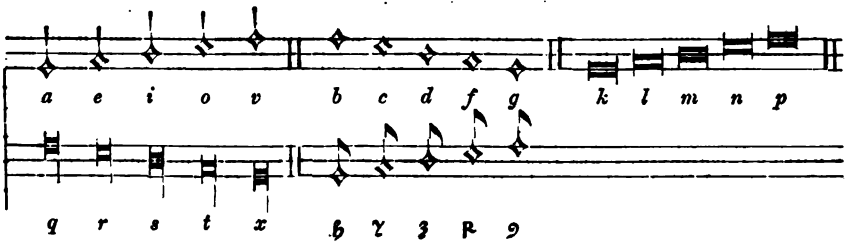
Dieser Vorgang läßt sich mit Sicherheit aus der Zusammensetzung der sogenannten deutschen Lautentabulatur erkennen, wie sich überhaupt für unsere Auffassungsweise mancherlei Belege aus einer analysirenden Betrachtung derselben ergeben. Die deutsche Lautentabulatur setzt sich bekanntlich aus verschieden gearteten Elementen zusammen, nämlich: 1) aus den Zahlen 1—5 für die offenen Saiten, deren Anzahl auf fünf berechnet ist, mit der tiefsten als der ersten auf arabische Weise angefangen; 2) aus den Buchstaben des lateinischen Alphabets, welche man quer über das Griffbrett hinweg vertheilt hat, in 4 Gruppen zu je fünf; 3) verwerthet sie dasselbe Alphabet bruchstückweise nochmals, aber entweder mit verdoppelten Zeichen oder mit den einfachen Buchstaben, welche durch Striche ausgezeichnet sind; 4) in der Mitte zwischen beiden letzteren Theilen findet sich eine nur zum Theil verständliche Reihe von Zeichen, nämlich ꝛ ꝯ ꝫ ꝰ 9 welche die fünfte Bundreihe *g—c̄—ē—ā—d̄̄* anzeigt. Besonders die ganz ungewöhnlichen letzten zwei Zeichen haben bisher jeder Deutung gespottet. Schon im 16. Jahrhundert wußte man ihre eigentliche Bedeutung nicht mehr. Man hielt sie für eine Fortsetzung des vorhergehenden Alphabetes und sprach das Zeichen ꝫ für ein langes ȝ, das folgende ꝰ aber für ein kurzes z an. Letzteres wurde sogar im 17. Jahrhundert häufig als das Et-Zeichen (&) erklärt und gedruckt. Für das letzte Zeichen 9 aber gelangte man nie zu einer halbwegs befriedigenden Erklärung, man wußte es nicht anders denn als Zahlzeichen für Neun zu deuten. Wie dieses mitten zwischen die beiden Alphabete gekommen sein soll, bleibt dabei ein Geheimniß. Ich glaube, daß sich das Räthsel ungezwungen lösen läßt, wenn man in der ganzen Zeichenreihe auf dem fünften Bunde die Reste einer alten, später nicht mehr verstandenen Notation sieht. Stehen doch diese Charaktere auf jenem Bunde, welcher die alt-europäische Stimmung aufweist. Es gehört eine gar nicht sehr ausgedehnte Handschriftenkunde dazu, um in jenen Zeichen

die alten Charaktere der sogenannten arabischen Ziffern wiederzuerkennen. Der Name »arabische Ziffern«, wie wir heutzutage allgemein sagen, hat wenig Berechtigung. Die Araber selber nennen sie richtig indische. Es ist höchst fraglich, ob wir nur der Vermittelung der Araber diese Zeichen zu verdanken haben, denn schon bei Boetius finden sich in seiner Geometria Ziffern, welche stark an die alten indischen erinnern. Die Erfindung derselben schreibt Boetius dem Pythagoras zu. Hierbei ist darauf aufmerksam zu machen, daß sich die mittelalterliche Nomenklatur der Laute durchaus an diejenige anlehnt, welche man im Anschluß an die pythagoreische Rechenkunst besaß: z. B. *mensa (pythagorea), Abacus, manus, apices, caracteres, notulae*, ja sogar die ganze Art und Weise, an den Fingern der Hand mit ihren Gelenken und auf der Tafel mit Zuhilfenahme von Linien und Nullen zu rechnen, — kurz alles würde auf die nahe Verwandtschaft der Zahlenschrift mit der Musik hinführen, wenn dies nicht schon mit nackten Worten direkt bei Boetius ausgesprochen wäre. Ich greife einige Belegstellen heraus. *Arithmetica cap. I .... sed etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus annotatur. Et idem in hac evenire potest, quod in geometria praedictum est. Diatessaron enim et diapente et diapason ab antecedentis numeri nominibus nuncupantur. In ipsorum quoque sonorum adversus se proportio solis neque aliis numeris invenitur. Qui enim sonus in diapason symphonia est, idem duplicis numeri proportione colligitur etc. Qui in numeris epogdous est, idem tonus in musica. Et ne singula persequi laborem huius operis sequentia, quanto prior sit arithmetica sine ulla dubitatione monstrabunt.* Ferner sagt Boetius im vorletzten Kapitel der *Geometria*, nachdem er davon gesprochen, daß die Pythagoreer die Summe alles Erkennens in die Zahl legten: *Quis enim musicarum modulamina symphoniarum numerorum expertia censendo pernoscat, quis ipsius firmamenti syderea corpora stellis compacta naturae numerorum ignarus deprehendat: ortusque signorum et occasus colligat* u. s. w. Bei der Erfindung der Zeichen lehnte man sich, so sagt Boetius ausdrücklich, an solche bei Barbaren gebräuchliche an. Ja sogar der abwechselnde Gebrauch von Buchstaben und (indischen) Ziffern zur Bezeichnung von Zahlen resp. Tönen, wie wir ihn bei den Arabern und in verschiedenen Lautentabulaturen sehen, finden wir bereits von Boetius dem Pythagoras zugeschrieben, wie man aus folgender Stelle der Geometria erfährt: *Quidam vero in huius formae descriptione ceu litteras alfabeti assumebant sibi hoc pacto: ut littera, quae esset prima unitati, secunda binario, tertia ternario ceteraque in ordine naturali numero insignatas et inscriptas .. sortiti sunt.* Hieraus mag man ermessen, was wir dem direkten Einflusse der Araber zu danken haben. Es ist zweifellos, daß sie, als das gebildetste Volk des Mittelalters, dem Abendlande wieder neues geistiges Leben eingeflößt haben. Aber es schlummerte Manches im Dunkel der Praxis, was nicht neugeschaffen, sondern nur wiedererweckt zu werden brauchte. Dafür zeugt die doppelte Art und Weise der Notation mit Zahlen und Buchstaben, dafür sprechen auch jene eigenartigen Zeichen der deutschen Lautentabulatur, deren hohes Alter aus folgender Entwickelungstabelle der indischen Zahlen klar wird:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	0
Indier:	९	२	३	४	५	६	७	८	९	०
Altgriechen (Pythagoras, Boetius):	I	⊤	⋀	⋀	⋀	⊡	⋁	8	9	
Araber:	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	.
frühes Mittelalter:	ı	⁊	⁊	⁊	⁊					

In letzteren Formen wird man sofort unsere geheimnißvollen Charaktere der deutschen Lautentabulatur wiedererkennen: nämlich *y*, *ȝ*, *z*, 9.

Sie zeigen den 5. Bund der 2., 3., 4., 5. Saite an, d. h. jene Stelle, an welcher ursprünglich diese 3 Saiten auf dem Lautenkragenrand auflagen, so daß sie die alte europäische Stimmung (*g*)—$\bar{c}$—$\bar{e}$—$\bar{a}$—($\bar{d}$) ergaben. Das erste Zeichen, das für die erste Saite dient, die Zahl 1, wurde fallen gelassen. Daß der dafür stehende Buchstabe nur ein Ersatz ist, beweist das Schwanken der an diese Stelle gesetzten Bezeichnungen. So bezeichnet Luscinius (1532) diesen Bund mit *x*, während ihn Hans Neusiedler ungefähr zur selben Zeit (1536) mit *v* benennt. Um aber meine Behauptung noch mehr zu stützen, will ich eine kleine Notenschriftprobe aus einem Codex der Vatikanischen Bibliothek[1] hier einrücken, welche beweist, daß jene Zeichenreihe schon früh bekannt war, da diese Handschrift aus dem frühen 15. Jahrhundert stammt. Nach einem Traktate über die Proportionen werden letztere folgendermaßen veranschaulicht:



Die Buchstaben sind mit rother Farbe geschrieben und nicht etwa erst später eingetragen; sie stehen hinter den Noten zwischen den Linien. Offenbar waren schon dem Schreiber diese Zeichen nicht mehr ganz verständlich, obgleich er noch die alten Formen der Zahlen 4 und 9 für 4 und 5 anwendet[2].

Ich glaube den Beweis für jene alteuropäische (Harfen-)Stimmung in der Quartterzquart $\bar{a}$—$\bar{e}$—$\bar{c}$—*g*, welche sich zu allen Zeiten wach erhalten hat, im Gegensatz zur reinen Quartenstimmung Asiens, beigebracht zu haben. Wie für diesen Urakkord läßt sich auch für die arabische Quartenstimmung eine genaue Tonhöhenbestimmung geben. Daß sich diese Zeichen aus dem indogermanischen Besitzstande gerade in Deutschland länger erhielten als in anderen Ländern, spricht für meine hier entwickelten Ansichten. Denn Deutschland unterlag nicht so dem Einfluß der orientalischen Lautenpraxis, wie die anderen in Betracht kommenden Länder, hier konnte sich infolgedessen der alte Besitz länger behaupten. Zugleich spricht die deutsche Lautentabulatur für ein sehr frühes Vorhandensein einer fünften, höheren Saite, wie Herr Land sie schon für das 10. Jahrhundert bei Al-Farabi festgestellt hat, obgleich Herr Land angiebt, daß die Araber eine bestimmte Tonhöhe nicht gekannt hätten. Wenn ich auch nicht behaupten will, daß das Alterthum einen Gabelton gehabt habe, muß man doch, meine ich, immer festhalten, daß ein bestimmtes graphisches Zeichen einen Ton auch in einer bestimmten Tonlage fordert. Der Umfang von zwei Oktaven läßt sich selbst bei Instrumenten nicht immer erreichen, wenn der Ton, von welchem man ausgeht, sei es zu hoch, sei es zu niedrig genommen wird. Ganz besonders aber weise ich auf Al-Farabi's Herbeiziehung des griechischen Tonsystems hin (vgl. Rech. S. 68).

1 Reg. 1146, S. 9.
2 Bl. 125 f.

Er giebt den ersten Ton des auf die Quartenlaute aufgebauten Tetrachordensystems als Hypate hypaton an, d. i. als *H*. Somit müssen wir nothwendiger Weise den Akkord der Laute wiedergeben mit *H—e—a—d̄*, oder wenn man auch hier das bereits bemerkte allmähliche Heruntergehen der Stimmlage um eine große Terz in Anrechnung bringt, so ist die Stimmung: *G—c—f—b*. Hierbei erinnere ich nun an den merkwürdigen Umstand, daß im 16. Jahrhundert die Stimmung der sechssaitigen Laute in den nördlichen Ländern Europas um einen Ton höher stand, als in den südlichen Ländern, und erst später zur tieferen Stimmung hinabstieg, d. h. in Frankreich z. B. ging man von *A*, in Italien von *G* aus. Sollte dieser Unterschied nicht seine bestimmten Gründe haben? In der verschiedenen Stimmlage der Völker kann er nicht begründet sein, denn sonst müßte das Verhältniß sich umgekehrt gestaltet haben. Wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß die altgriechische Quartterszquartenstimmung den höchsten Ton als ersten setzt, während die spätere griechische Tetrachordenlehre ebenso wie die Araber von der tiefsten Saite aus zählt, ein Unterschied der sich zwischen Frankreich und Italien wiederfindet; wenn man ferner in Betracht nimmt, daß mancherlei Einzelheiten in der Praxis der Italiener weit mehr an Arabien erinnern, als die Praxis der Franzosen; wenn man sich vergegenwärtigt, daß das italienische Volk überhaupt mehr Araberblut und Araberanschauungen hat, als Frankreich[1], so wird man nicht über meinen Schluß erstaunen, daß nämlich jener Unterschied der Tonhöhe auf die verschiedenartige Entwickelung des Lautenakkordes bei den nördlichen und südlichen Europäern zurückführt. Besser als Worte wird die folgende Tabelle dafür sprechen.

Entwickelung des französischen Akkordes:

Alteurop. Akkord: $\bar{a}\,\overset{4}{\frown}\,\bar{e}\,\overset{3}{\frown}\,\bar{c}\,\overset{4}{\frown}\,g$

Fünfsaitige Laute: $\bar{a}\,\overset{4}{\frown}\,\bar{e}\,\overset{4}{\frown}\,h\,\overset{3}{\frown}\,g\,\overset{4}{\frown}\,d$

Sechssaitige Laute: $\bar{a}\,\overset{4}{\frown}\,\bar{e}\,\overset{4}{\frown}\,h\,\overset{3}{\frown}\,g\,\overset{4}{\frown}\,d\,\overset{4}{\frown}\,A$

Entwickelung des italienischen Akkordes:

Altasiat. Akkord: $G\,\overset{4}{\frown}\,c\,\overset{4}{\frown}\,f$

Arabische 4 sait. Laute: $G\,\overset{4}{\frown}\,c\,\overset{4}{\frown}\,f\,\overset{4}{\frown}\,b$

Sechssaitige Laute: (Verschmelzung mit Quartterszquartenakkord). $G\,\overset{4}{\frown}\,c\,\overset{4}{\frown}\,f\,\overset{3}{\frown}\,a\,\overset{4}{\frown}\,d\,\overset{4}{\frown}\,\bar{g}$

Ich glaube mit meinen Andeutungen zur Genüge die Wichtigkeit einiger noch ungelöster Fragen im Gebiete der arabischen Musikforschung dargethan zu haben. Besonders würden die Beziehungen noch zu erörtern sein, welche zwischen den Musikanschauungen der alten Perser und der Araber stattgefunden haben. Daß die Araber schon früh eigene Musikanschauungen versucht haben, beweist die Fortentwickelung der zu vermuthenden altpersischen dreisaitigen Quartenlaute zu einer vier- resp. fünfsaitigen mit ihren eigenartigen Bundeintheilungen. Herr Land weist darauf hin, daß von diesen Bünden der erste einen Ganztonschritt machte, daß also das Schema, welches ich gab, falsch sei. Ich muß eingestehen, daß ich mich in Bezug auf die arabische Lautenbundeinrichtung geirrt habe. Indessen ist doch die Dritteltonstheorie nicht einmal fragmentarisch in Europa bekannt geworden. Hier haben höchst wahrscheinlich alle Bünde nur Halbtonschritte gemacht, daher denn auch, unbekümmert um die historische Entwickelung, das S. 73 in

1 In Süditalien habe ich z. B. mehrere Musikinstrumente rein orientalischen Charakters, wie sie auch eine lebende Terracottengruppe von Männern und Frauen beim diesjährigen römischen Karneval vorführte, noch in Gebrauch gesehen.

»Denis Gaultier« aufgestellte Gesetz auch für die älteste Zeit anzunehmen ist: »Hauptgesetz ist, daß auf den ersten Bund fast ausnahmslos der erste oder Zeigefinger zu setzen ist« — gleichgiltig ob er einen Halb- oder Ganztonschritt macht. Denn etwa der geschichtlichen Entwickelung zu Liebe, von der er nicht einmal etwas ahnen konnte, wird der abendländische Lautenspieler seine Bequemlichkeit schwerlich geopfert haben.

Zum Schluß noch die kurze Berichtigung des Herrn Land für S. 3 meines »Denis Gaultier«, daß »Lanivius« ein Lesefehler von Jonckbloet ist für »Lanierus« (Nic. Lanier).

Rom. **Oskar Fleischer.**

Alexander J. Ellis, On the musical scales of various nations. Reprinted with additions and corrections from the »Journal of the Society of Arts« for 27. March 1885, Nr. 1688, Vol. XXXIII; for private circulation only. April 1885.

Appendix, reprinted with additions from the »J. of the Soc. of Arts«, October 1885.

Am 25. März 1885 hielt Herr A. J. Ellis, durch seine Übersetzung von Helmholtz' »Lehre von den Tonempfindungen« (mit selbständigen Zusätzen) und durch sorgfältige akustische Arbeiten den physikalischen und physiologischen Musiktheoretikern wohlbekannt, in der »Society of Arts« zu London einen Vortrag, dessen reicher, origineller Inhalt auch geschichtlichen und psychologischen Forschungen über Musik zu Gute kommen wird. Exotische Leitern, wenn wir so alle außer denen des modernen und mittelalterlichen Europa nennen wollen, kannte man bisher hauptsächlich aus den Angaben der Theoretiker der bezüglichen Nation und Zeit, deren Übereinstimmung mit der Praxis nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden darf, und aus Berichten und Notationen von Reisenden, deren Gehör, selbst wenn es auf unsre Musik besser als gewöhnlich eingeübt ist, bei fremder Musik doch nur gröbere Umrisse der Intonation zu erfassen vermag. Ellis liefert hingegen genaue Maßbestimmungen der wirklichen Intonation. Wenn seine Versuche auch nicht überall bereits zu festen Ergebnissen führten, so ist damit doch eine unschätzbare Grundlage für die zuverlässige Erkenntniß der faktisch gebrauchten Leitern und damit auch für psychologisch-historische Studien über deren Ursprung geschaffen. Der mir durch den Verf. gütigst übermittelte Separatabdruck der Abhandlung enthält auch noch wichtige Zusätze auf Grund von neuem Untersuchungsmaterial. Da diese Arbeiten nur Wenigen zu Gesicht kommen werden und von diesen auch nur ein geringer Theil sich die Mühe geben dürfte, die Menge von Zahlentabellen durchzustudiren, in denen fremdartige Tonzusammenstellungen, noch dazu in einer ganz neuen Berechnungsweise, wiedergegeben werden, und da gleichwohl das Wesentliche darin allgemeines Interesse beanspruchen darf, so will ich die Grundzüge der Methode und der Ergebnisse hier gedrängt vorführen.

Man hat schon früher versucht, an Instrumenten fremder Nationen, wie solche sich namentlich im South-Kensington-Museum zahlreich vorfinden, die nationalen Leitern zu ermitteln[1]. Aber bei den Blasinstrumenten kommt Vieles auf die

1 Z. B. Fétis, Histoire génerale de la Musique I, 32, 224, III, 294 (ägyptische und griechische Flöte, ferner Balafongs). Von den Instrumenten des South-Kensington-Museum hat Carl Engel viele abgebildet und beschrieben (Katalog des

Art und Stärke des Anblasens, bei Saiteninstrumenten mit festen Bünden (wie unsrer Guitarre) Manches auf die Beschaffenheit der Saite an. Am besten könnten die weitverbreiteten Harmoniums aus Metall- oder Holzstäben, die vom Spieler angeschlagen werden, dienen, wenn sie sich nicht so leicht verstimmten. Eine entscheidende Bedeutung erlangen daher die Instrumente erst dann, wenn sie von musikalischen Eingeborenen des betreffenden Landes gespielt bez. gestimmt werden. Solche haben sich nun in den letzten Jahren mehrfach in London eingefunden; und die mit ihnen vorgenommenen Untersuchungen sind es, die das völlig Neue und am meisten Verdienstliche in Ellis' Arbeiten bilden. Erst auf diesem Wege sind die feinsten Unterschiede der Intonation, sind ferner nicht bloß die bei einem Volk überhaupt zur Anwendung kommenden Töne, sondern auch die aus ihnen durch Auswahl gebildeten verschiedenen Leitern zu ermitteln. Denn die auf einem Instrument möglichen Töne sind nur ein Vorrath, aus welchem bald diese bald jene Gruppe von Bestandtheilen herausgehoben und benutzt wird; wie aus unsren zwölf temperirten Halbstufen die Dur- und die mehrfache Moll-Leiter gebildet wird. Hierbei nehmen die einheimischen Spieler überdies häufig gewisse kleine Änderungen an den disponiblen Tönen vor.

Ellis versäumte jedoch nicht, neben den praktischen Musikern auch die Theoretiker und die sonstigen Berichterstatter über fremde Musik zu konsultiren, und hat die Zahl der authentischen Berichte durch seine eigenen Bemühungen um einige werthvolle vermehrt. Außerdem ist Professor Land in Leyden durch seine Untersuchungen über arabische Leitern, und mehrere von demselben Forscher angeregte Physiker sind durch experimentelle Beiträge hilfreich gewesen.

Um ein System von Bezeichnungen für die vorfindlichen Unterschiede zu gewinnen, geht Ellis nicht von den gebräuchlichen Verhältnißzahlen für die Intervalle aus, die durch Division der Schwingungszahlen zweier Töne entstehen und für die sog. reinen natürlichen Intervalle die einfachsten Werthe ergeben, sondern er legt unsre gleichschwebend temperirte chromatische Leiter zu Grunde und zerlegt die Halbtonstufen derselben wieder in je 100 Theile[1]. Das Hundertel (Cent, wofür wir im folgenden den Buchstaben C. gebrauchen) hat zwar, meint Ellis, insofern keine reelle Bedeutung, als ein Tonunterschied von 1 C. von keinem menschlichen Ohre ohne Zuhilfenahme von Schwebungen erfaßt werden kann,

---

Museums und South Kens. Mus. Art Handbooks Nr. 5). Die Beschreibungen der aus dem Bau der Instrumente resultirenden Leitern stimmen jedoch mit Ellis' genaueren Ermittelungen nicht immer überein. Einige Angaben nach Instrumenten im Britischen Museum s. in dem Berichte über die Ausstellung wissenschaftlicher Apparate zu London 1876, zusammengestellt von R. Biedermann 1877, deutsche Ausgabe S. 194 f. Fétis hat auch an Abgüssen und J. P. N. Land sogar an Abbildungen Intervallmessungen vorgenommen (s. dessen unten citirte Schrift p. 88). Die letzteren lieferten bei der Vorzüglichkeit der Zeichnungen (im Atlas der »Description de l'Égypte«) immerhin bemerkenswerthe Ergebnisse.

1 In den »Proceedings of the Royal Society of London« XXXVII, 368 f., wo Ellis eine weniger vollständige Übersicht der hier besprochenen Untersuchungen giebt, erwähnt er, daß der Erste, welcher den temperirten Halbton zur Messung vorschlug, wohl De Prony gewesen sei. Er selbst habe diese Methode von De Morgan gelernt und sie auf den Rath von Bosanquet bereits im Anhang zu der Übersetzung des Helmholtz'schen Werkes verwendet. Da er aber fand, daß bei den entstehenden Brüchen zwei Decimalen genügen, sei er dazu gekommen, Hundertel des Halbtons einzuführen, und habe die größten Vortheile dabei gefunden. Die Cents-Eintheilung in obiger Form hat also doch Ellis zuerst angewandt.

aber es kann als kleinste Einheit für die Rechnung dienen, durch deren Multipla wir erfaßbare größere Unterschiede bequem ausdrücken[1]. Die Zahl der zwischen zwei gegebenen Tönen liegenden C. wird ermittelt, indem man die absolute Höhe (Schwingungszahl) jedes Tons bestimmt, wofür Ellis nach Scheibler's Vorgang besonders feine Methoden mit Benutzung von Schwebungen ausgebildet hat[2]. Bei der Bestimmung der absoluten Höhe war ihm Herr Hipkins aus dem Geschäft von Broadwood behilflich, ohne dessen vorzügliches Gehör und unermüdliche Geduld, wie Ellis bei jeder Gelegenheit hervorhebt, die ganze Arbeit unmöglich gewesen wäre.

Die Oktave enthält also nach dieser Ausdrucksweise 1200 C. Auf jede Klaviertaste kommt ein rundes Hundert mehr als auf die vorige, auf die große Klavierterz z. B. 400, auf die Quart 500, Quint 700. Dagegen die reine große Terz (4:5) hat 386 C., die reine Quart 498, die reine Quint 702. Man erkennt mit einem Blick, wie wenig die letztere, wie viel dagegen die reine Terz vom temperirten Ton absteht. Ellis ordnet in einer umfassenden Tabelle unsre und die wichtigsten fremden Intervalle (nicht weniger als 45, darunter sieben verschiedene Terzen und sechs Sexten) nach ihrem Cents-Betrage zusammen, wobei sich ebenfalls die gewählte Darstellungsform als eine glückliche erweist. Nicht für alle Zwecke der Theorie wäre sie empfehlenswerth, da ja für die reinen natürlichen Intervalle weniger einfache, weniger leicht zu behaltende und zu behandelnde Zahlen resultiren. Aber für Ellis war sie schon darum die zweckmäßigste, weil, wie sich herausstellte, die untersuchten Nationen mit Vorliebe temperirte Leitern gebrauchen. Indem die an den Instrumenten mit festen Tönen oder Saitentheilungen oder durch das Spiel von eingeborenen Musikern gewonnenen Schwingungszahlen in Cents übersetzt wurden, zeigte sich, daß sich dieselben meist annähernd, oft sehr genau, durch Zahlen wie 100, 200 oder auch 50 oder 150, also im letzteren Fall durch Einschiebung temperirter Viertel- oder Dreivierteltöne ausdrücken ließen, daß man also eine temperirte Leiter als die intendirte ansehen kann. Absolut genau hat sich natürlich eine solche temperirte Leiter nirgends herausgestellt; aber da Ellis in jedem einzelnen Falle zuerst die wirklich gefundenen Schwingungszahlen und die daraus berechneten C., dann die vermuthlich intendirten Töne in C. angiebt, so kann man allemal den Grad der Annäherung und die Sicherheit seiner Vermuthung kontroliren.

Zum Voraus untersuchte Ellis den Grad der Vollkommenheit, mit welchem unsre besten Stimmer ein Intervall in praxi herzustellen fähig sind. Er verglich die Töne einer und derselben Oktave auf 7 Klavieren und Harmoniums. Die Annäherung an die beabsichtigte temperirte Stimmung geht aus der Tabelle sehr anschaulich hervor. Bei einem ausdrücklich zu diesem Zweck unmittelbar vorher gestimmten großen Flügel (Nr. 3) waren 6 Töne absolut genau, zwei Töne differir-

1 Nach G. Engel (Ästhetik der Tonkunst S. 294 f.) wird ein Hundertel, ja sogar etwa $^1/_{120}$ eines Halbtons von Joachim und einem anderen Violinisten noch regelmäßig erkannt. Ich selbst konnte in Gegenwart Engel's ebenfalls in einer Reihe aufeinanderfolgender Fälle dieser Art richtig angeben, welcher Ton der höhere war. Hiernach hätte also das Cent doch eine reelle Bedeutung als ungefähr kleinster wahrnehmbarer Unterschied in mittlerer Tonlage. Aber hier kommt darauf überhaupt nichts an.

2 Ellis besitzt 100 Stimmgabeln von verschiedener aufs Genaueste bestimmter Höhe. Ein gegebener neuer Ton wird mit der zunächst liegenden Gabel durch Schwebungen verglichen. Proceedings of the Royal Soc. of London XXX, p. 525; XXXVII, p. 368.

ten nur um 1 C., zwei andere um 2, die zwei übrigen um 3 und 5 C. von dem bezüglichen Hundert. Noch besser erwies sich ein Harmonium (Nr. 7), welches ein Jahr vorher durch genaue Zählung von Schwebungen gestimmt worden war (während gewöhnlich die für temperirte Intervalle nöthigen Schwebungen von den Stimmern nur ungefähr geschätzt werden). Hier waren 8 Töne genau, die übrigen differirten nur um 1 C.[1].

Solche Genauigkeit, wie sie von unseren Stimmern unter mehr oder weniger ausdrücklicher Beachtung der Schwebungen erzielt wird, ist nun freilich nicht allerwärts zu erwarten; und die weitere Darstellung belehrt uns, daß bei Musikern, deren Ohr nicht durch die Harmonie geschärft ist, die Stimmung derselben Leiter in verschiedenen Fällen sehr verschiedene Resultate giebt, also auch von der intendirten beträchtlich abweichen kann.

Die vorgefundenen Leitern sind theils siebenstufige, theils fünfstufige. In beiden Fällen werden aber gelegentlich Zwischentöne eingeschaltet. Die ersteren finden sich besonders in Europa, Arabien, Indien, die letzteren bei den keltischen Nationen, dann in China, Japan und Java.

Erste Abtheilung: siebenstufige Leitern.

Bezüglich der bekannten altgriechischen, kirchlichen und modern-europäischen Leitern begnügt sich E., sie in seiner Berechnungsweise wiederzugeben, fügt aber die interessante Bemerkung bei, daß die gleichschwebend temperirte Leiter in England erst seit 40 Jahren eingeführt ist. Vorher bestand eine Temperatur, bei welcher die Durterz genau, die Mollterz beinahe rein war.

Über das arabisch-persische System handelt E. zunächst nach Forschungen Land's[2]. Verschiedene Instrumente geben hier verschiedene Leitern. Die Laute, welche Alfarabi († 950 n. Chr.) beschreibt, enthielt ursprünglich die jonische Leiter der Griechen (*G—g*). Daß aber nach Konstruktion des Instrumentes beim Gebrauch dieser Leiter der Mittelfinger nichts zu thun hatte, gab Veranlassung zu verschiedenen Abweichungen und zuletzt zur Einführung einer neutralen Terz und Sexte durch Zalzal († etwa 800 n. Chr.). Die neutrale Terz = 355 C. liegt ziemlich in der Mitte der großen und kleinen. Da sich dieser Ton aber nicht der sonst anerkannten Ableitung aller Töne durch successive Quartenschritte fügen wollte, wurde er wieder durch andere, ihm naheliegende und zu

1 Im Anhang berichtet Ellis auch über zwei Flöten, darunter eine vorzügliche Rockstro-Flöte, die aber schon bedeutende Abweichungen von der Temperatur zeigten, auch wenn alle Töne auf identische Weise angeblasen wurden.

2 *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe. Vol. II des Travaux de la 6.e session du Congrès international des Orientalistes à Leide*, 1884, p. 35—99. Als Vertreter der Geistesphilosophie, Orientalist und Musiker war Land wie Keiner berufen, die schwierigen Fragen über arabische Musik zu fördern. Er gründet seine Darstellung vor allem auf Alfarabi, welchen noch Kiesewetter nur nebenbei benutzte, und hat Auszüge aus dessen Schrift über Musik nebst französischer Übersetzung im Anschluß an seine Abhandlung nach handschriftlichen Studien herausgegeben. Zur Darstellung der Tonverhältnisse gebrauchte Land auf Rath Ellis' bereits Decimalbrüche des temperirten Halbtons. Er gelangt übrigens — was in Ellis' Bericht nicht hervortritt — zu der Meinung, daß trotz der vielfältigsten künstlichen Modifikationen unsre diatonische Leiter schon bei den alten Persern und unabhängig von denselben bei den Arabern Grundlage der Musik gewesen und dies allezeit bis heute geblieben sei.

gleich auf dem genannten Wege ableitbare ersetzt. So entstand die sogenannte 17stufige Leiter, die aber keine eigentliche Leiter, sondern nur einen Vorrath von Tönen darstellt, aus welchem 12 verschiedene 7-stufige Leitern gebildet wurden. (Der Irrthum Villoteau's, daß es sich um eine Leiter aus Dritteltönen gehandelt hätte, wird, obschon bereits von Helmholtz und ganz ausführlich von Land widerlegt, immer noch von Geschichtschreibern wie E. Naumann wiederholt. E. giebt im Anhang den wahrscheinlichen Grund für Villoteau's Fehlschluß). Später kam indessen noch eine andere Eintheilung auf, von der wir erst 1849 durch den amerikanischen Missionär Smith in Damascus nach Angaben eines syrischen Musikers Meschaqua Kunde erhielten: es wurden 24 gleiche Vierteltonstufen in der Oktave angenommen, also jede = 50 C., und nach Einführung dieses temperirten Maß-Systems folgende 7stufige Leiter gebildet: 0, 200, 350, 500, 700, 850, 1000, 1200. Den Sinn der Zahlen versteht man nach dem Obigen: 200 ist = unserem *d*, 350 eine neutrale Terz, die sich also trotz der Ignorirung durch die klassische Musik der Araber im Volke erhalten hat, 500 = unserem *f*, u. s. w. Diese Leiter wird aber, wie die von Smith mitgetheilten Melodien ergeben, nur selten (in 6 unter 95 Melodien) unverändert gebraucht. Mehrere Töne werden meist alterirt, theoretisch um einen Viertelton, in praxi, wie E. gewiß richtig bemerkt, um irgend einen kleinen Betrag, der von den Theoretikern in dieser Weise klassificirt wird. Als Motiv der Änderung vermuthet E. Reizung des Gehörs.

Nach der arabischen Laute bringt E. hier zunächst die — schottische Sackpfeife zur Besprechung. Er weist nämlich nach, daß, wenn dieselbe von Kennern geblasen wird, ihre Töne überraschend genau zusammenfallen mit denen der eben besprochenen Leiter; wie es denn auch wahrscheinlich sei, daß sie durch die Kreuzzüge nach Europa gekommen. Sie hat insbesondere die neutrale Terz.

Folgen andere arabisch-persische Instrumente, darunter eine zweisaitige Guitarre (Tanbur[1] von Bagdad) mit ganz exceptioneller sehr alter Leiter. Die Saite wird in 40 Theile zerlegt und die 5 ersten benutzt. Das weiteste Intervall auf einer Saite ist also $^{35}/_{40} = {}^{7}/_{8}$, ein übermäßiger Ganzton nach unsrer Auffassung und fast genau die geometrische Mitte zwischen Grundton und Quarte ($^{7}/_{8} \cdot {}^{7}/_{8} = {}^{49}/_{64}$, Quarte $= {}^{48}/_{64}$). Die zweite Saite steht zur ersten im Verhältniß von 20:19 und ist ebenso getheilt. Dadurch resultirt u. A. ein Intervall von 355 C., die Zalzal'sche Terz. Da Zalzal in Bagdad lebte, vermuthet Land, daß sich hier sein Ohr an diese neutrale Terz (und wohl auch sein Geist an die Halbirungsmethode) gewöhnt habe.

Bezüglich des indischen Leitersystems wird zuerst der Bericht des bekannten Radscha Sourindro Mohun Tagore diskutirt. Unsre reine Cdur-Leiter (doch mit pythagoreischem *a*) liegt dem ganzen System zu Grunde. Aber es werden daneben 22 »Stufen« oder »Grade« (Strutis, engl. degrees) in der Oktave von den Theoretikern unterschieden, ohne daß das Wesen und die Größe einer solchen Stufe jemals genau definirt wird. Ellis zeigt, daß dieselben einander nicht einmal ganz gleich sein können. Da die Anzahl der zwischen je 2 Tönen der alten Leiter liegenden Grade angegeben wird, so berechnet er für diese Leiter drei Arten solcher Grade: zu 51, 56 und $60^{2}/_{3}$ C. Nun existirt aber noch eine moderne Ableitung der Grade: $^{1}/_{4}$ einer Saite wird in 9, $^{3}/_{4}$ der Saite in 13 (statt, wie es die Konse-

1 Das Wort »Tanbur«, sagt Land p. 80, scheine von »Pandura« zu stammen, einem griechischen Namen für ein assyrisches Instrument, woraus zur Renaissance-Zeit durch Vermischung mit dem italienischen »Mandorla« Mandore und Mandoline wurde. Unser »Tambour« sei wohl durch die Saiten unter der Trommelhaut unter die Saiteninstrumente gekommen.

quens erfordern würde, 13½) unter sich gleiche Abschnitte getheilt. Die letzteren sind schon etwas größer als die ersteren. Außerdem aber sind auch die 9 unter sich und die 13 unter sich, obschon räumlich gleich, keineswegs tonal gleich, da bekanntlich der gleiche Theil einer Saite ein um so größeres Intervall giebt, je weiter man auf der Saite vorrückt. So wachsen denn die 9 Grade zwischen *e* und *f* nach dieser Eintheilung von 49 bis 63 C., und die 13 Grade zwischen *f* und *e'* von 45 bis zu 65 C. Durch solche Machinationen, von denen E. zuerst einen deutlichen Begriff giebt, entstehen nun also 22 disponible Töne, und aus diesen werden nach Sourindro Mohun Tagore nicht weniger als 304 fünf-, sechs- oder siebenstufige Leitern durch verschiedene Auswahl und Kombination gebildet.[1]

E. hatte aber auch Gelegenheit, einen Radscha auf der Sitar, einem neueren Saiteninstrument, spielen zu hören und die gebrauchten Töne mit seinem Genossen Hipkins festzustellen. Die Sitar hatte 5 Saiten; aber nur Eine wurde jedesmal benutzt und die Töne vorher durch Feststellung verschiebbarer Querleisten bestimmt. Aus der Stellung der letzteren ließen sich die jeweiligen Intervalle berechnen. Es ergab sich, daß der Radscha bei sechsmaligem Spielen 5 verschiedene 7stufige Leitern gebrauchte, und daß diese identisch waren mit 5 von den 304, welche S. M. Tagore aufzählt.[2]

---

1 Auch der verdiente Sanskritist M. Haug erwähnt in seinen Mittheilungen an F. Chrysander, welche dieser in dankenswerthester Weise den Lesern der Vierteljahrsschrift vermittelt hat (Bd. I, S. 21 f. »Über altindische Opfermusik«), den Nichtgebrauch bestimmter Tonstufen in der Skala, wodurch der Charakter einer Melodie bezeichnet werde (S. 29). Seine Angaben über die alte vedische Musik, wonach sich die Stimme selten über vier Töne erhebe, und die Andeutungen, aus denen Chrysander schließt, daß jene von den gregorianischen Weisen fast nicht zu unterscheiden wären, werden durch die beiden Notenbeispiele in Burnell's »Arshevabrahmana« (Mangalore 1876). — Chrysander erwähnt das Buch, konnte es aber nicht benutzen — erklärt und bestätigt: der Gesang hält sich im Umfang einer Quarte und gleicht dem gregorianischen außerordentlich, wie er denn auch von Burnell auf dem alten Vierliniensystem mit Choralnoten wiedergegeben ist. Doch kommen, wie B. selbst bemerkt, Wendungen vor, die im gregorianischen Gesang verboten wären. B. hat die Noten aus Manuskripten entziffert, die aber in der Notirungsmethode sehr auseinandergehen. Übrigens bestand nach seiner Darlegung nicht wie nach Haug ursprünglich eine untrennbare Verbindung von Worten und Tönen, sondern wurde dieselbe Weise zu verschiedenen sogar metrisch ungleichen Texten und hiernach auch mit ganz verschiedener Zeitmensur der einzelnen Töne gesungen. Samaveda war ursprünglich eine Sammlung nicht von Texten sondern von Melodien. Erst später traten die Worte in den Vordergrund, und die Melodien selbst mußten bei der unvollkommenen Notirungsweise mancherlei Alteration erfahren (p. XI—XII. XLI—XLVIII). Leider ist nun auch Burnell, der wie Haug nähere Darlegungen verheißen, gleich diesem dahingeschieden, sodaß wir von dem fast völlig verschwundenen alterthümlichen Gesang der Samaveda-Priester kaum mehr durch Ohrenzeugen Kunde erhalten werden.

2 Professor G. Bühler, jetzt in Wien, hatte in Indien ebenfalls Gelegenheit, einen brahmanischen Asketen, Leibmusikus des Fürsten Maharawal Beriaul und gründlichen Kenner der alten indischen Raga's, auf der Sitar zu hören, die er wunderbar spielte. »Wenn Sie mich fragen, was die Raga's sind, welche er uns spielte, so kann ich nur antworten, daß Ihnen dieselben meist wohlbekannt sind. Es sind dieselben Melodien, welche die Zigeuner spielen und die man gewöhnlich für ungarische hält. Dem ist aber nicht so; die Czardas, und wie die Stücke sonst

Außerdem hat E. verschiedene indische Instrumente im Kensington-Museum gemessen: eine Vina (ältestes indisches Instrument), welche sehr annähernd unsre chromatische Leiter gab, einen Balafong (Holzstab-Instr.) aus Patna und einen Tar (Art Guitarre) aus Kaschmir, deren 7stufige Leitern auf dem $^1/_4$ Ton-System zu beruhen scheinen, indem, wie bei der Sackpfeife, die neutrale Terz und Intervalle von 150 C. ($^3/_4$ Ton) vorkommen. Das Letztere ergab sich auch bei einem Balafong aus Singapore, einem ebensolchen und einer Patala (auch Holzstab-Instr.) aus Burmah; nur sind die Stufen verschieden arrangirt. Über ein anderes Patala berichtet der Anhang. Dessen Leiter scheint mir aber nicht auf die $^1/_4$ Ton-Eintheilung zurückführbar.

Ausführlicheres ließ sich über das siamesische System sagen. Zunächst ergab ein Ranat (Holzstäbe) eine sehr räthselhafte Leiter. Aber der Anhang bringt Aufklärung. Es kam nämlich nach Veröffentlichung der Abhandlung, Juni 1885, eine siamesische Musikbande, vom König von Siam abgeordnet, nach London. Ellis und Hipkins prüften Instrumente und Musiker unter Assistenz der siamesischen Gesandtschaft. Der Bericht gehört zu dem Interessantesten und liefert wesentliche Beiträge zu unserer Kenntniß nicht bloß der Leitern, sondern auch der dortigen Musikzustände. Verschiedenartige Instrumente bilden ein Orchester, welches im Allgemeinen unisono, bes. in Oktaven, spielt. Aber die leitende Primstimme »Ranat Ek« (in höherer Oktave) bringt Verzierungen an; vielleicht ähnlich wie wir solche von den Zigeunergeigern, weniger schön auch von den Klarinettisten unserer Dorfkapellen hören. Drei Oktaven sind in Gebrauch. Nach Angabe des Prinzen Prisdang (des intelligenten siamesischen Gesandten für mehrere europäische Höfe) wird die Oktave der Intention nach in 7 gleiche Intervalle getheilt. Dann würde also jedes 171,43 C. betragen, etwas weniger als $^7/_8$ eines temperirten Ganztons; es würde eine etwas scharfe Quarte, tiefe Quinte und eine neutrale Terz und Sext resultiren. Aber in Wirklichkeit wird diese Stimmung von den Musikern ziemlich unvollkommen hervorgebracht; E. bringt darüber Versuchsreihen, in denen wir wohl die ersten »psychophysischen« Messungen an Individuen außereuropäischer Nationen überhaupt begrüßen dürfen. Die Schwankungen eines Intervalls bewegen sich in den meisten Fällen zwischen 160 und 185 C., woraus also in der That hervorgeht, daß etwa 171 C. intendirt wurden; aber in einzelnen Fällen kamen sogar 90 und andrerseits 219 C. zum Vorschein, ein Zeichen, wie außerordentlich unrein das an bloß melodische Folgen gewöhnte Ohr selbst von Musikern einer königlichen Kapelle urtheilt.[1] Die Abweichungen in der Richtung eines Ganztons waren häufiger als in der Richtung eines Halbtons; was sich begreift, da 171 näher an 200 als an 100 liegt. Die Musik ist in Siam äußerst beliebt und wird von Jedermann

heißen, sind sicher ein altes Erbgut, welches die Zigeuner aus ihrer indischen Heimat mitgebracht haben«. (Österreichische Rundschau 1883.) Brieflich theilt mir derselbe Gelehrte mit, daß ihm die Zigeuner-Skala mit der indischen zu stimmen scheine und daß er sowohl den Panchama Raga als den Megha Raga bei den Zigeunern wiederzuerkennen glaube. Ich muß gestehen, daß ich ohne Belege durch Notirungen an ein so unverändertes Beibehalten der alten Melodien und Leitern nicht glauben kann. Schon der Umstand, daß die Zigeuner sich der modernen Violine in moderner Stimmung bedienen, läßt auch beträchtliche Akkommodationen in den Weisen und Leitern erwarten.

1 Doch sei hervorgehoben, daß die Oktave, wenn auch nicht gerade hier, so doch in den meisten Fällen, wo E. Instrumente oder Musiker untersuchte, ganz überraschend rein getroffen war. Sie differirte meist nur um 1 oder wenige C. von der Reinheit.

privatim betrieben. Zu den Aufführungen bei Vornehmen hat das Volk freien Zutritt. Noten giebt es nicht. Die Rhythmen haben nur geringe Mannigfaltigkeit. Europäische Weisen übten sich die siamesischen Musikanten ein und spielten sie auf ihren Instrumenten; daß jene dadurch nicht ganz unkenntlich wurden, konnte man daran sehen, daß das Publikum beim »God save« sich gewohnheitsmäßig erhob.

Den Schluß der Abtheilung macht Westafrika. Ein Balafong aus dieser Gegend gab eine Leiter mit $^3/_4$- und $^5/_4$-Tönen; ein anderes mit 14 Stäben eine nahezu korrekte absteigende Moll-Leiter (wobei freilich, wie fast in allen Fällen, keine Andeutung vorhanden ist, daß ein bestimmter Ton als Grund- oder Hauptton zu betrachten sei, also die Anordnung der Schritte und insofern auch die Identifikation mit unserem Moll zunächst hypothetisch ist).

Zweite Abtheilung: fünfstufige Leitern.

Solche stellen wir uns heutzutage gewöhnlich als eine Auswahl aus den Tönen unsrer 7stufigen Leitern vor, indem die Halbtonstufen hinweggelassen würden (wie z. B. wenn bloß die schwarzen Tasten des Klaviers benutzt würden), und pflegen den Ursprung solcher Leitern darin zu suchen, daß man keine Halbtonstufen unterscheiden konnte oder wollte. Diese Meinung bezeichnet E. nach seinen Untersuchungen als völlig falsch.

Zunächst die Leiter eines Balafong aus den Südsee-Inseln (ungefähr *c d e g a c* ließe sich noch mit dieser Vorstellung vereinigen. Anders aber verhält es sich mit den in Java gebräuchlichen Tonsystemen. Über die javesische (wir schreiben so mit E. statt javanesische) Musik konnte E. noch eingehendere Forschungen anstellen als über die siamesische. Im Jahre 1882 producirte sich eine vollständige Musikbande im Londoner Aquarium. Nachdem bereits Mitchell mühsam vorgearbeitet, gingen Ellis und Hipkins ans Werk. Dann schickte auch Prof. Land Beiträge sowohl experimenteller Art (Messungen an Instrumenten im Leydener Museum) als literarischer Art (Aussagen von landeskundigen Personen, besonders einem Eurasiaten d. h. einem Mann von halb europäischer halb asiatischer Abstammung, der sowohl unsre Violine als die javesischen Instrumente spielen konnte).

Die Musiker bildeten zwei Corps, »Gamelang's«, welche in ganz verschiedenen Musiksystemen, auf verschieden gestimmten Instrumenten spielten, sodaß sie unmöglich zusammenwirken konnten: Gamelang Sarendro und Gamelang Pelog. Doch konnten die nämlichen Personen in beiderlei Manier mit den bezüglichen Instrumenten umgehen. Die Instrumente waren außer Pauken und Glocken diverse Holz- und Metall-Harmoniums, ferner eine zweisaitige Rabab und eine Flöte. Man spielte unisono, nur daß das Instrument mit den höchsten und hervortretendsten Tönen die übrigen umspielte, wie bei den Siamesen. Auch die Javesen besitzen keine Noten. Gesungen wurde gelegentlich, doch im Grunde mehr geheult, sodaß sich die Töne nicht untersuchen ließen. E. erwähnt auch eine Mittheilung von Prof. Land über die »barbarische Harmonie« in den Aufführungen einer javesischen Musikbande auf der Industrie-Ausstellung zu Arnheim 1879. Mehrere Instrumente gingen da ihre eigenen Wege, indem sie die gleiche Weise verschieden figurirten; zuweilen aber trafen sie in »lichten Intervallen« zusammen, wo dann der schöne Klangcharakter der Instrumente eine wundervolle Wirkung that. Der Hauptgenuß entsteht nach Land überhaupt durch die Klangfarbe und durch die rhythmische Exaktheit des Vortrags.

Die Sarendro-Instrumente ergaben eine Leiter, die sich ungezwungen als eine temperirte auffassen ließ, und zwar so, daß jeder der 5 Stufen 240 C. zugetheilt werden ($5 \times 240 = 1200$). Nach E.'s Vermuthung wird diese merkwürdige Stimmung

dadurch hergestellt, daß man, nachdem die Oktave *c—c'* fixirt ist, um eine etwas zu kleine Quart von *c* aus in die Höhe geht, nämlich 480 C. statt 498, dann einen weiteren Schritt derselben Art macht (= 960 C.), dann einen ebensolchen von *c'* abwärts (= 720 C.) und von da einen weiteren in gleicher Richtung (= 240 C.).

Die Pelog-Instrumente besitzen 7 Töne in der Oktave, von denen aber immer zwei außer Aktion gesetzt werden. Je nach der Auswahl der gebrauchten und nichtgebrauchten Töne ergeben sich mehrere 5stufige Leitern, von denen E. vier selbst beobachtete (die auch von Mitchell bereits im Allgemeinen erkannt waren) und zwei andere nach Angaben Prof. Land's und Dr. Loman's hypothetisch konstruirte. Die Unreinheiten und Verschiedenheiten, welche in der Stimmung der einzelnen Töne nach der Natur der Instrumente Platz greifen können, rechtfertigen hier etwas stärkere Modifikationen der beobachteten Zahlen, um das temperirte Tonmaß darauf anzuwenden. Unter dieser Voraussetzung ergeben sich als die 7 disponiblen Töne: 0, 150, 450, 550, 700, 800, 1100, 1200[1]. Danach werden auch die obigen Leitern numerisch bestimmt. Ich will hier diese Leitern in unserer Buchstaben-Notenschrift dadurch wiedergeben, daß die Beifügung eines * zu einem Buchstaben dessen Erhöhung um einen temperirten Viertelton anzeigen soll:

e	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*
*e**	*cis**	*cis**	*cis**	*e**	*cis**
*f**	*g*	*f**	*f**	*f**	*e**
g	*gis*	*g*	*g*	*gis*	*f**
h	*h*	*h*	*gis*	*h*	*h*
c'	*c'*	*c'*	*c'*	*c'*	*c'*

Durch diese Pelog-Leitern ist die alte Vorstellung von den 5stufigen Leitern umgestürzt. Das Halbton-Intervall, das angeblich durch solche Leitern vermieden werden soll, findet sich hier gerade besonders häufig. Zum Mindesten wird man nicht mehr alle 5stufigen Leitern auf solche Art erklären dürfen.

Während nun über eine musikalisch so unbekannte Gegend wie Java Licht verbreitet wird, erweisen sich nach Ellis' Untersuchungen die bisherigen scheinbar so wohlgeordneten Kenntnisse über das chinesische Musiksystem als höchst problematisch. Man nahm bisher an, daß die Intervalle der Chinesen dieselben seien wie die europäischen. Père Amiot in seinem großen Werk (1780) und mit ihm noch die neuesten Geschichtschreiber statuiren eine 5stufige Leiter *f, g, a, c, d, f* mit pythagoreischer (durch Quintengänge gewonnener) Terz, und 12 Halbtöne, die ebenfalls durch Quinten- oder Quartenschritte gewonnen sind, die aber an einer anderen Stelle des Amiot'schen Werkes durch die temperirten Halbtöne, auf Grund der Berechnung eines neueren Chinesen, ersetzt sind. Der Katalog der chinesischen Abtheilung der hygieinischen Ausstellung in London 1884 und ein ausführlicher durch J. A. van Aalst publicirter officieller Bericht »Chinese Music« giebt eine Geschichte und Darstellung des Musiksystems, wonach die heutige theoretische Leiter unsre C dur wäre, praktisch aber *c, d, f, g, a, c'* gebraucht würde: welche Darstellung nun aber wiederum nicht ganz mit der Amiot's in Einklang

1 E. bemerkt, daß, wenn man die Differenz eines Vierteltons vernachlässigen wollte, die 7 disponiblen Töne sich durch *c, cis, e, fis, g, gis, h, c'* wiedergeben ließen; wobei er zweimal eine Erniedrigung, einmal eine Erhöhung um jenen Betrag vornimmt. Wenn wir hingegen jedesmal, wo ein Ton von denen unserer temperirten chromatischen Leiter um $^1/_4$ Ton abweicht, diesen Betrag abziehen, so erhalten wir *c, des, e, f, g, as, h, c'*, die plagalische Form der sog. Zigeunerleiter. Doch haben diese Betrachtungen kaum eine reelle Bedeutung.

und mit der ihr selbst angehängten Beispielsammlung sogar in mehrfachem Widerspruch steht.

E. nahm mit und an den sechs auf der Ausstellung anwesenden chinesischen Musikern Untersuchungen vor. Hierbei fiel schon die Schwierigkeit auf, welche sie beim Nachspielen schottischer (fünfstufiger) Weisen, und welche auch umgekehrt ein englischer Violinist beim Nachspielen chinesischer Weisen empfand. Dann wurden die Instrumente, wie sie von den Chinesen gespielt wurden, analysirt. Eine Flöte, nach welcher die Saiteninstrumente im chinesischen Orchester gestimmt werden, gab eine angenäherte Durleiter; wobei es aber den Anschein hatte, als ob der Flötist sich in der Tongebung etwas dem Stimmgabelton, mit welchem der seinige verglichen wurde, unwillkürlich zu nähern suchte. Eine Art Oboe hingegen gab Intervalle wie die schottische Sackpfeife, mit der sie auch in der Klangfarbe Ähnlichkeit hatte; es kamen $^3/_4$Töne und die neutrale Terz vor. Das bekannte orgelartige Tscheng schien ebenfalls auf diese Intervalle eingerichtet; während wiederum ein in H. Smith's Besitz befindliches Tscheng nach dessen Maßbestimmungen 12 durch Quintenschritte erzeugte Halbstufen giebt. Übrigens verstimmt sich dieses Instrument leicht. Bei einer Glockenserie war es überhaupt unmöglich, eine klare Vorstellung von den intendirten Intervallen zu gewinnen; bei einer anderen (aus dem Kensington-Museum) fanden sich äußerst kleine Intervalle, durch deren verschiedene Kombination sich hypothetisch, aber ohne jede Sicherheit, bekannte Intervalle bilden ließen. Ein Drahtharmonium (Yang-tschin), mit elastischen Hämmern angeschlagen, von einem chinesischem Musiker gestimmt, gab, wenn die mit den erhaltenen Zahlen vorgenommene Temperatur das Richtige trifft, die alte phrygische Leiter (*D—d*). Der Stimmer, von jedem Ton zum benachbarten fortschreitend, hatte hier große Noth mit der Terz und Septime, d. h. den Halbtonstufen. Beim 5stufigen Spiel bleiben diese beiden Töne weg. Eine dreisaitige Guitarre Sien-tsu (Saiten: *c*, erniedrigtes *d*, *a* — wobei mit den Buchstaben nicht die absoluten Höhen, sondern nur, wie hier immer, die Intervalle bezeichnet sind) hatte keine Bünde, lieferte aber, von demselben Musiker gespielt, auf einer Saite die Leiter *c*, *d*, *e*, *g*, *a*, *c'*, welche, wenn man sie mit *g* beginnen läßt, mit der ebenerwähnten zusammenfällt. Auf einer viersaitigen Guitarre (Saiten: *c f g c'*) mit festen Bünden wurde von demselben Musiker eine 5stufige Leiter von folgender Zusammensetzung gespielt: 0, 150, 350, 650, 900, 1200 C., ohne daß erhebliche Änderungen an den beobachteten Zahlen nöthig waren, um diese runden Werthe zu erhalten: eine Leiter, zu der sich kein Seitenstück findet. Eine Guitarre aus dem Kensington-Museum schien auf 12 gleiche Halbstufen eingerichtet — die einzige Spur des temperirten Halbtonsystems, von welchem Amiot spricht. Eine andere zerlegt die Oktave in 8 Dreivierteltöne. Aber diese Ergebnisse sind auch nicht ganz sicher, weil auch bei festen Stegen Manches auf das Greifen der Töne ankommt und, wie es scheint, die chinesischen Musiker hierbei nicht betheiligt waren. Die Laute Tschin, die nach Dennys im Orchester den Rang unserer Violine einnimmt, soll nach Williams auf die Töne: *d*, *e*, *g*, *a*, *h*, *d*, *e* gestimmt sein. E. bezweifelt dies. Endlich untersuchte E. eine von H. Smith entliehene Glockenserie, die überhaupt keine deutlich klassificirbaren Intervalle gab.

Nach allem diesem ist eine Theorie der chinesischen Musik zur Zeit unmöglich und Fortsetzung solcher Studien nothwendig.

Tonhöhen älterer japanischer Pfeifen hatte bereits der Physik-Professor Veeder in Japan mit Hilfe einer Sirene untersucht[1], aber selbst bemerkt, daß die

1 In den »Proceedings of the Royal Society of London«, T. XXXVII p. 385 erwähnte Ellis gleiche Untersuchungen von Ayrton.

Spieler durch die Art des Blasens Nüancen hervorbrächten. Die japanische Abtheilung der hygieinischen Ausstellung 1884 enthielt eine bedeutende Anzahl von Instrumenten, aber keine Spieler. Auf einer 4saitigen Laute, Biwa, ähnlich der des Al-Farabi, enthielt jede Saite eine Tonreihe von der Form *c d es e f* nach pythagoreischer Stimmung, aber die Gestalt der Leiter ließ sich nicht erkennen. Hauptquelle für E. bildete das Manuskript einer inzwischen erschienenen Schrift von Isawa, Direktor des 1878 gegründeten Musikinstitutes in Tokio, der einige Zeit hindurch von einem amerikanischen und dann von einem deutschen Musiklehrer unterstützt wurde. Isawa gab E. auch brieflich weitere Auskunft. Eine zweite Quelle bildete der Bericht eines ungenannten musikalischen und gebildeten Japanesen aus Anlaß einer Reihe von Fragen, die ihm E. vorgelegt.

Nach Isawa ist kein Unterschied zwischen unserer und japanischer Intonation. Als der beste Koto-Virtuose ein Pianoforte untersuchte, fand er einige Töne, die ihm nicht ganz rein schienen: es stellte sich heraus, daß dieselben in der That nicht korrekt gestimmt waren. Es fällt Japanesen nicht schwer, sich europäische Musik einzuüben. Das System hat 12 Halbtonstufen, die nach Isawa durch temperirte aufsteigende Quinten und absteigende Quarten erhalten werden. (In diesen Abweichungen aber, bemerkt der Anonymus, ist kein rechtes Maß, weil die Harmonie nicht zur Kontrole dient.) Die Koto, das Nationalinstrument mit 13 Saiten, wird in der populären Musik in 12 verschiedenen Weisen gestimmt, und zwar gebraucht man dabei 5stufige Leitern. Unter diesen angeblichen 12 Leitern, deren jede eigens benannt ist, fallen aber bei genauerer Besichtigung 6 (nicht bloß 4, wie E. angiebt) mit anderen zusammen, sodaß faktisch bloß 6 verschiedene Leitern aus dem Verzeichniß zu entnehmen sind. (Die fünfte des Verzeichnisses hat die Eigenthümlichkeit, daß in der höheren Oktave ein Ton um eine Halbstufe erhöht wird, was an Vorkommnisse im griechischen System erinnert.) Der Koto-Spieler ändert indessen die Töne beständig durch Manipulationen der linken Hand je nach der Eingebung des Augenblickes. Auch werden die zwei Töne, welche den 5stufigen Leitern gegenüber den 7stufigen fehlen, als Durchgangstöne in Melodien gebraucht.

Neben der populären giebt es eine klassische Musik, die am kaiserlichen Hofe und in Tempeln ausgeübt, vom Volke aber nicht verstanden wird. Diese besitzt zwei 7stufige Leiterformen, eine identisch mit dem griechischen *F*-modus, eine mit dem *D*-modus. Auch zwei populäre 7stufige Leitern werden erwähnt, eine gleich dem griechischen *E*-modus, eine gleich dem *H*-modus.

E. ließ einen männlichen und einen weiblichen Musiker im »japanischen Dorf« die Koto stimmen. Sie verstanden sich nur auf die erste der 12 Leitern: *c, d, es, g, as, c'*. Diese stimmten sie mit bedeutenden, jedoch konstanten, Differenzen untereinander. Der Mann nahm die Quinte etwas zu tief, die Frau zu hoch. Beide stimmten die kleine Terz bedeutend zu hoch, als neutrale: eine Stimmungsmethode, von der die japanischen Gewährsmänner nicht berichtet hatten. Die Oktaven waren ganz rein.

Nach Veröffentlichung seines Aufsatzes erhielt E., wie der Anhang berichtet, durch Isawa mehrere Sätze von Stimmgabeln und Pfeifen zugesandt, die die japanische Stimmung und Leitern, besonders die erste Leiter (Hiradioschi) darstellten, dazu noch Tafeln über die theoretische Leiter. Nach den Tafeln wären die Töne durch 11 reine aufsteigende Quinten und absteigende Quarten gebildet, die zwölfte Quinte dann um ein Komma erniedrigt, um die reine Oktave zu gewinnen. Die Stimmer hatten aber offenbar ein anderes Verfahren eingehalten: die Quinten waren zwar nahezu richtig, doch meistens etwas scharf, die Quarten merklich scharf (505, 512, 508 u. dgl. statt 498 C.). Die sämmtlichen Resultate seiner Messungen an

den übersandten Gabeln hat E. nebst den damit zu vergleichenden Schwingungszahlen und Cents unserer temperirten Stimmung in mehreren Tabellen zusammengestellt. Auch kann man darin, da mehrere Sätze gleicher Gabeln übersandt und jeder besonders angeführt ist, den Genauigkeitsgrad japanischer Stimmer erkennen: er erscheint höchst achtungswürdig; aber wahrscheinlich sind die Sätze nicht unabhängig von einander angefertigt, sondern nach einem die übrigen, sodaß nur auf gutes Unisono zu achten war.

Von größtem Interesse sind die Bemerkungen Isawa's und des Anonymus über den Gebrauch gleichzeitiger Töne in Japan. Harmonie, Akkorde in unserem Sinne giebt es nicht. Wohl aber geht man sehr gewöhnlich in Oktaven oder in Quinten, seltener in Quarten. Auch andere Zusammenklänge kommen vor, aber »mehr in polyphoner statt harmonischer Weise«. Auch beim Singen begegnet man Quintenparallelen; aber das Volk singt überhaupt selten im Chor. E. besitzt ein Manuskript von Isawa, worin dieser die altgriechische Hymne an Apollo nach japanischen Prinzipien für ein Orchester aus fünf Instrumenten arrangirt hat. Meist gehen sie in Oktaven. »Die Koto spielt eine figurirte Weise mit Dissonanzen, auf welche Konsonanzen folgen.« Im Anhang erwähnt E. hierhergehörige übereinstimmende Notizen von Zedtwitz aus den »Mittheilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens« (die ihren Sitz in Tokio hat) 1884, wonach neben Oktaven Quinten und Quarten, bei der Kotomusik auch gelegentlich Sekunden vorkommen, die aber nicht als Dissonanzen zu gelten scheinen. Inzwischen hat dieser Autor auch Proben mitgetheilt (in derselben Zeitschrift, August 1885), welche seine Angaben bestätigen. Wenn es jedoch in dem voraus publicirten und von E. citirten Berichte heißt, daß er sie »zum Genuß der Anwesenden« auf dem Flügel vorgetragen, so müssen sich diese ihres europäischen Gehöres schon stark entwöhnt haben. »Rokudan« (von einem blinden Kotospieler »genau und authentisch« — auf welche Art? — notirt) ist das abscheulichste Duett, welches je erhört worden. Gleiches würden wir von unserem Standpunkt sagen von einem durch den europäischen Leibarzt des Mikado, Dr. Müller, im Anhange seiner gründlichen Abhandlung über dortige Instrumente (das. 1876) veröffentlichten uralten Orchesterstück für 8 Instrumente mit allen möglichen unmöglichen Tonverbindungen; wobei sich indessen annehmen läßt, daß die führenden Instrumente Sho, Ohteki und Hidschiriki (etwa Klarinette, Piccolo, Oboe), welche ziemlich unisono blasen und die Töne halten, die anderen, nur begleitenden und intermittirenden, übertönen. Nach demselben Autor (ib. Heft 6 S. 19) kann die Instrumentalbegleitung eines Gesanges, wo solche stattfindet, unison oder harmonisch sein. Im letzteren Fall muß aber bei der heiligen Musik das nämliche Intervall durch das ganze Stück beibehalten werden, während es bei der profanen wechseln kann. Ein Musiker verdeutlichte die Sache graphisch so: bei der heiligen Musik müsse Melodie und Begleitung wie zwei parallele Schlangenlinien, bei der profanen könne die Begleitung wie eine ganz unregelmäßig gezackte Linie verlaufen. Solche Ermittelungen über die bei harmonielosen Völkern vorfindlichen gleichzeitigen Tonverbindungen werfen auch Licht auf die sog. Harmonie bei den alten Griechen, über die seit Jahrhunderten soviel hin und her geschrieben ist. Auch sieht man, daß wir nicht nöthig haben, uns über die Quartenparallelen Hucbald's zu verwundern. Nebenbei bemerkt, hat der Sanskritist Prof. J. Jolly, dessen gute musikalische Bildung mir bekannt ist, auch in Indien bei dem obenerwähnten Radscha S. M. Tagore ein Konzert gehört, in welchem außer Oktaven- auch Quintenläufe vorkamen[1].

1 Deutsche Rundschau Bd. 40 (1884) S. 120 f. Der gelehrte Verfasser stellt

Was alles die psychologische Auffassung der geschichtlichen Musikformen aus E.'s Arbeiten lernen kann, will ich hier nicht weiter ausführen. Aber das Eine springt in die Augen, daß die meisten der hier besprochenen Leitern in den meisten ihrer Bestandtheile nicht auf das Gehör, sondern auf eine mathematisch-mechanische Saitentheilung gegründet sind; daß also diese, einfach gesagt, unmusikalische Methode der Leiterbildung, welche dem Ohr künstlich gefundene statt der natürlich verwandten d. h. fürs Gehör selbst sich markirenden Töne aufdrängt, nicht bloß bei den Griechen, sondern viel allgemeiner und ohne Zweifel auch viel früher geübt worden ist. Vergleichende Studien in dieser Richtung führen, scheint mir, nicht etwa zu einer gleichen Werthschätzung jeglicher Sorte von Musik, sondern vielmehr zu der Ansicht, daß die Kunst der Töne in der gegenwärtigen europäischen Musik ausschließlicher und vollkommener als früher auf das Gehör gegründet und daß dieses selbst in der Auffindung der natürlichen Tonverwandtschaften fortgeschritten ist. Von Wichtigkeit ist es auch, zu bemerken, daß die gleichmäßige Temperatur, worin sich unsere Klavierleiter mit so vielen exotischen Leitern berührt, in beiden Fällen himmelweit verschiedene Motive hat: bei uns das Modulationsbedürfniß, dort eben jene äußerliche Saitentheilung.

Ellis geht auf solche Betrachtungen nicht ein; er zieht in der zusammenfassenden Übersicht nur den Schluß, »daß die musikalischen Leitern überhaupt nicht einheitlich, nicht natürlich, sondern sehr verschieden, sehr künstlich und sehr kapriciös sind«. Scheute sich E., seinerseits die Grenzen exakter Physik zu überschreiten, so muß man sich um so mehr verwundern, daß er seiner Darlegung die Bemerkungen beidrucken ließ, welche Hr. Claude Trevelyan in einem Brief an das Journal of the Soc. of Arts daran geknüpft hat. Die 5stufige Skala, heißt es da, sei die natürlichste, denn sie finde sich auch bei den Thieren. Das freudige Gebell eines Hundes könne durch sie allein unzweideutig wiedergegeben werden. Auch beim Schnurren der Katzen (eine Anmerkung fügt bei, es seien nur persische Katzen gemeint) ließen sich Bruchstücke dieser Leiter erkennen. Nicht minder beim Kukuksruf, der die neutrale Terz der 5stufigen Leiter zeige. Auch fänden sich »5stufige Idiosynkrasien« bei europäischen Menschen: eine Lady, welche es niemals fertig gebracht hatte, Stücke von mäßiger Schwierigkeit in unserem Tonsystem korrekt zu singen, habe dieselben ohne jede Anstrengung genau ausgeführt, als man die Stücke und das Instrument, wonach sie dieselben sich einübte, in die 5stufige javesische Leiter umsetzte. Als Satire auf neutrale Terzen könnte einer diese Bemerkungen geistreich finden. Ich fürchte aber, sie sind ernsthaft gemeint, und dann sind sie erst recht zum Lachen.

Einige Druckfehler in den Zahlen und Zeichen sind mir aufgefallen. Es müßte stehen:

S. 496, 1. Kolumne, Z. 10 v. u.: *D* statt *B*.

S. 499, 2. Kolumne, Z. 18 v. u.: *Bfft* statt *B*.

S. 506, Z. 13 v. o.: VIII statt VII.

S. 506, Z. 26 v. u.: 1200 statt 120.

S. 508, 1. Kolumne, Z. 16 v. u. vermuthlich: 1193 statt 1123 (da 903 + 290 = 1193; doch will dann wieder die Schwingungszahl 664 nicht stimmen, welche vielmehr 1200 C. verlangen würde).

S. 514, Z. 8 v. o. sub III: 450 statt 550, und sub IV: 550 statt 700.

Der deutsche Leser, welcher etwa das Original studirt, halte immer fest, daß

---

nähere Darlegungen über indische Musik und deren Zusammenhang mit der griechischen in Aussicht. Möchten sie uns nicht vorenthalten bleiben.

b soviel wie unser *h* bedeutet; was ich erinnere, weil selbst wissenschaftliche Übersetzer aus dem Englischen hierin zuweilen fehlen.

Möchte die von Ellis so bewunderungswürdig inaugurirte Untersuchungsmethode bald Nachahmung finden, wozu sich namentlich in den großen Hauptstädten bei den immer häufiger werdenden exotischen Besuchen und den akustischen Hilfsmitteln der wissenschaftlichen Institute für musikalisch und physikalisch geübte Beobachter Gelegenheit finden wird. Ist auch das von Ellis beigebrachte Material als Arbeitsergebniß Eines Mannes ein höchst reichhaltiges zu nennen, so bleibt es doch, wie der Autor selbst bemerkt, im Verhältniß zu dem für eine allgemeine Theorie nothwendigen noch in außerordentlichem Grade der Vermehrung bedürftig; und vielleicht existirt heutzutage kein Gebiet im weiten Kreise der Forschung, auf welchem der Fortschritt so sehr an ein Zusammenwirken der Vertreter verschiedenster Wissenschaften gebunden wäre.

Halle a/S. C. Stumpf.

Reisebriefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina. Herausgegeben von seinem Enkel. Leipzig, Alphons Dürr, 1886; VII. 224 S. 8.

Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgetheilt von Clara Schumann. Zweite Auflage. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886. IV. 315 S. 8.

Wir leben gegenwärtig, wie es scheint, unter dem Zeichen der Briefwechsel, und auf dem deutschen Büchermarkte regiert nicht Mars, sondern Hermes der Götterbote nebst seiner Genossin Iris die Stunde. Freilich werden auf diesem Gebiete wir Jetztlebenden uns schwerlich als besonders produktiv erweisen, und die Generation von heute, welche den Brief immer mehr durch die Postkarte und das Telegramm ersetzt, wird sicherlich weit hinter den vorangegangenen zurückstehen, wenn man dereinst ihre Briefbestände mustern wird.

Aber je mehr wir selbst verlernen, Briefe zu schreiben, desto mehr zeigt sich die Gegenwart beflissen, die Briefschätze der Vergangenheit zu veröffentlichen. Und zwar beschränkt man sich nicht mehr auf Briefe von Staatsmännern, Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten, sondern schon seit geraumer Zeit sind die Künstlerbriefe ebenbürtig in die Reihe getreten, und die Briefe beispielsweise von Musikern, welche in den letzten 20 Jahren veröffentlicht worden sind, bilden bereits eine sehr stattliche Reihe.

Nicht überall und von Allen werden diese Gaben gleichmäßig willkommen geheißen. Es ist ziemlich bequem, mit gutem und schlechtem Spott über die fast unvermeidlichen kleinen Schwächen von dergleichen Publikationen herzufallen, und gerade diejenigen, welche aus leicht erkennbaren Gründen am wenigsten im Stande sind, den unschätzbaren Werth der Briefe für die Literatur- und Kunstgeschichte zu würdigen, klagen am bittersten über Kleinkrämerei und vermissen am wehmüthigsten die sogenannten großen Gesichtspunkte.

Es soll nun freilich nicht geleugnet werden, daß Manches, was an Briefen in letzter Zeit veröffentlicht worden ist, zu solchen Klagen ein gewisses Recht giebt, und daß diese und jene umfangreiche Briefsammlung, die in unseren Tagen gedruckt wurde, zwar eine sorgfältige Aufbewahrung für künftige Historiker, oder eine verständige Bearbeitung, nicht aber eine vollständige Veröffentlichung ver-

diente. Indessen, Angesichts der unberechenbaren Zufälligkeiten, welchen Manuskripte im Privatbesitz unterworfen sind, werden Einsichtige es immer vorziehen, wenn in Publikationen lieber zu viel als zu wenig geschieht.

Am erfreulichsten aber ist es, wenn Briefe von so hervorragendem inneren Werthe ans Licht treten, daß sie keinem Verständigen Anlaß zu irgendwelchen Bedenken geben, sondern die sichere Gewähr dankbarer Aufnahme gleichsam als Pathengeschenk mit auf den Weg bekommen zu haben scheinen. Von zwei so erfreulich gearteten neuen Erscheinungen soll im folgenden berichtet werden.

Aus Max von Weber's Biographie seines Vaters (z. B. Bd. 2, S. 644) war bereits bekannt, daß nicht nur Weber's ausführliche Tagebücher, sondern auch seine umfangreiche Familienkorrespondenz in den Händen seiner Angehörigen befindlich ist. Und aus S. VI der Vorrede des vorliegenden Buches ersieht man, daß die Familie seit Langem die Absicht hatte, diesen handschriftlichen Nachlaß zu veröffentlichen. Doch klingt es, als sei diese Absicht für jetzt aufgegeben, und als wolle man es bei der Herausgabe dieser Reisebriefe bewenden lassen. Ich kann nun freilich über den Werth dessen, was dermalen noch ungedruckt ist, kein Urtheil wagen, kaum eine Vermuthung. Allein wenn man aus dem Dargebotenen auf das schließen darf, was noch unbekannt ist, so würde ich die Zurückhaltung der Familie nur beklagen können, und ich hoffe, daß die Aufnahme, welche ich den Reisebriefen aus gutem Grunde wünsche, zu weiteren Publikationen ermuthigen wird.

Und so ganz unbekannt ist selbst das bisher Ungedruckte nicht. Denn es ist sehr ausgiebig von Max von Weber in der Biographie benutzt, und von dem Herausgeber der Reisebriefe gelegentlich zur Erläuterung herangezogen worden. Ob es gerathen sein würde, die Tagebücher in ihrem ganzen Umfange zu drucken, vermag nur der zu entscheiden, dem genaue Kenntnißnahme derselben vergönnt ist. Sicherlich verdienen sie die sorgfältigste Aufbewahrung, da sie augenscheinlich überaus werthvolles Material für Weber's menschlichen und künstlerischen Lebensgang enthalten.

Allein was die übrige noch vorhandene Korrespondenz betrifft, so sind wir schon jetzt in der Lage, eine möglichst umfassende Veröffentlichung derselben auf das lebhafteste empfehlen zu müssen.

Den dritten Band der Biographie, erschienen 1866, bildet der revidirte Wiederabdruck von Weber's literarischen Arbeiten. Sie sind allerdings ungleich an Werth, und wenn man auch keinen von den Aufsätzen missen möchte, da sie alle zu Weber's Charakteristik beitragen, so läßt sich doch nicht verkennen, daß ein Theil, etwa das erste Drittel, bis zu 1812, deutliche Spuren allzugroßer Jugendlichkeit und einer einigermaßen störenden Abhängigkeit von gewissen Persönlichkeiten, besonders der Darmstädter Periode, wie Vogler, Gottfried Weber, Dusch, Meyerbeer und Gänsbacher, zeigt. Aus den Jahren 1813 und 1814 liegen keine literarischen Arbeiten vor. Aber diese Pause hat außerordentlich günstig gewirkt. Denn in den von da an folgenden Schriftstücken zeigt sich ein großer Fortschritt. Weber erscheint von nun an als ausgereifter Mensch und Künstler, und es finden sich in ihnen Arbeiten von unvergänglichem Werthe: Aufsätze, gelegentliche Auseinandersetzungen über die tiefsten Probleme der Musik, über Instrumentalkomposition, Klaviermusik, wie über das Lied und insbesondere über die Theorie der Oper, die zu dem Besten gehören, was je über diese Fragen geschrieben worden ist. Und dabei vergißt man nie, daß Weber schaffender und ausübender Musiker ist und bleibt, daß darin seine Stärke beruht, und daß jene

Schriftstücke nie den reinen Theoretiker, sondern den Künstler erkennen lassen, den lediglich die Gelegenheit zum Schriftsteller macht.

Darum zählen auch gerade einige Briefe und Zuschriften, die in den dritten Band aufgenommen worden sind, zu dem Inhaltvollsten und Anziehendsten, was er geschrieben hat. Andere Briefe von ähnlicher Bedeutung sind in die Biographie hineingearbeitet oder daselbst bruchstückweise mitgetheilt. Aber was wir bekommen müssen, ist eine geschickt und verständig gemachte Sammlung von Weber's ganzer künstlerisch-musikalischer Korrespondenz, in welcher möglichst vollständig Alles vereinigt wird, was er über die Kunst, vornehmlich über die Musik, brieflich ausgesprochen hat. Man möge dabei die Grenzen nicht zu ängstlich ziehen, sondern auch nach der biographischen und anderen Richtungen hin Bedeutsames aufnehmen, beispielsweise also auch Briefe, welche wie das Schreiben an Spontini (Biographie Bd. 2, S. 558 f.) nicht sowohl über Musik handeln, als vielmehr Weber's männliche Gesinnung und sein stilistisches Geschick überraschend beleuchten. Eine solche Sammlung wird dann die erwünschte, ja unentbehrliche Ergänzung zu denjenigen Weber'schen Briefen bilden, welche, wie die vorliegende Publikation, vorzugsweise der Zeichnung seines äußeren Lebensganges dienen, vor Allem aber die rein menschliche Seite in seinem Wesen hervortreten lassen.

Denn das und fast ausschließlich das thun diese Briefe, welche sein Enkel veröffentlicht, und sie sind die edelste und pietätvollste Gabe, die er dem Andenken seines Großvaters widmen konnte.

Weber hat eine schwere, zum Theil sogar gefahrvolle Jugend zu durchleben gehabt. Die bedenklichste Periode ist wohl die Stuttgarter Zeit gewesen, in der ihn der unverantwortliche Leichtsinn seines Vaters bis hart an den Rand des Verderbens geführt hat. Aber seine Biographie hinterläßt überhaupt den Eindruck, daß er von Anfang an bis in die Mitte seiner zwanziger Jahre unausgesetzt mit den Nachtheilen zu kämpfen gehabt hat, welche die wohlgemeinte, aber haltlose Leitung seines unruhigen, projektmacherischen Vaters und eine umherschweifende, zuweilen fast abenteuerliche Lebensführung unvermeidlich mit sich bringen mußten. Erst in seinem 31. Lebensjahre, im Jahre 1817, gewinnt er mit der Übersiedelung nach Dresden und der Übernahme seines dortigen Amtes die volle Sicherheit des tüchtigen, in sich gefesteten Mannes, und zugleich in der Heirath mit einer heißgeliebten Frau die Heimath und das Familienglück, dessen er sich in den 9 Jahren, die ihm noch zu leben vergönnt war, in vollstem Maße würdig gezeigt hat. Wenn es noch eines neuen Beweises bedurft hätte, so zeugen die Reisebriefe für die sittliche Lauterkeit seines Wesens, wie für die treue Liebe, mit der er Weib und Kind umfaßte, und für den heiligen selbstverleugnenden Ernst, mit dem er seine Pflicht den Seinen gegenüber erfüllte.

Kurze Zeit nach jener günstigen Wandelung seiner äußeren Lebensschicksale empfängt er auch mit der Vollendung von Freischütz und Preziosa seine volle künstlerische Weihe, und so bezeichnen diese wenigen Jahre den Höhepunkt seines Lebens. Mit dem Beginn der Arbeit an Euryanthe mehren sich bereits die ernsten Mahnungen seiner angegriffenen Gesundheit und die Vorboten der unerbittlichen Krankheit, der er so bald erliegen sollte. Er ist schon ein kranker Mann, als er im September 1823 nach Wien reist, um dort seine Euryanthe aufzuführen. Hier heben die Reisebriefe an.

In ihnen wird, wer Weber's Biographie kennt, nicht viel Unbekanntes und Neues finden. Alles Thatsächliche darin ist fast ausnahmslos bereits anderweitig bekannt, und hervorragende Mittheilungen über Musikalisches, Urtheile über Künstler und Musikwerke enthalten sie fast nur insoweit, als sie zu der Aufführung der Euryanthe in Beziehung stehen. Aber wahrhaft wohlthuend ist das

Bild von Weber's Persönlichkeit, das sie dem Leser bieten. Da ist kein Brief, der nicht auf die Familie, auf die treue Fürsorge für geistiges und leibliches Wohl von Weib und Kind gestimmt wäre, keiner, in dem nicht die innige Liebe des Ehemannes und Vaters und der ganze reine Zauber seiner liebenswürdigen Persönlichkeit unwiderstehlich zum Herzen spräche.

Fast in noch höherem Grade gilt dies von dem zweiten Abschnitte, den Briefen aus Weber's letzter großer Reise nach London (Frühjahr 1826), von der er nicht heimkehren sollte. Daß er von den Ärzten verurtheilt war, wußte Weber, er hat es vor seiner Abreise gegen Freunde unverhohlen ausgesprochen. Aber er ging nach London, um die Gnadenfrist, die ihm noch gelassen war, zur pekuniären Sicherstellung der Seinen auszunutzen. Heldenmüthig hat der starke Mann den schwachen Körper gezwungen, diesem Zwecke bis zum letzten Athemzuge zu dienen, und die quälendste Sehnsucht nach Ruhe, das bitterste Heimweh nach der Familie und der Heimath hat er niedergekämpft, seiner Aufgabe bis zum Ende getreu. Mit tiefstem Mitleid folgt man ihm auf diesem Leidenswege, und doch zugleich mit der Empfindung freudigen Stolzes darüber, daß der Größe des Künstlers die sittliche Höhe des Mannes so vollkommen entspricht. Ich kenne kaum etwas von so ergreifender Beredtsamkeit, wie Weber's letzte beschwichtigende Mittheilungen an die Frau über seine Krankheit, zusammengehalten mit den kurzen Notizen seines Tagebuchs (S. 213 ff.), in denen der Arme gleichsam in kurzen Seufzern die Wahrheit ausspricht, die er bis zum Ende die Kraft hat, der Frau schonend zu verschweigen.

Vierzig kurze Lebensjahre sind ihm vergönnt gewesen. Daß sie hingereicht haben, um ihm einen Ehrenplatz unter den großen Musikern aller Zeiten zu sichern, dafür zeugen Freischütz, Euryanthe und Oberon. Aber daß dieses kurze Leben von ihm auch in redlicher sittlicher Arbeit verwandt worden ist, um sich, wie zum großen Künstler, so zu einem guten lauteren und tapferen Manne heranzubilden, das lehren seine Reisebriefe in schlichter und eindringlicher Weise.

Der Zufall fügt es, daß die Jugendbriefe Schumann's sich an Weber's Reisebriefe zeitlich beinahe anschließen. Als Weber starb, war Schumann erst 16 Jahre alt. Aber bereits vom nächsten Jahre datirt der erste in der Reihe der Briefe, die wir wie ein theures Geschenk aus der Hand der hochverehrten Herausgeberin empfangen.

Am 23. April 1833 schrieb Schumann an seine Mutter (S. 203): »Der Frühling sieht so blau herunter und es ist, als wüßte er kaum, daß die schlafende Blüthe einmal eine Frucht werden sollte. Vielleicht ist auch mein Briefschreiben ein schlummerndes Talent, das die Zeit ausbilden wird — und Dein Kopfschütteln bei diesen Worten stärkt mich gerade zum Besserwerden.«

Sie würde gewiß nicht zweifeln an seinem Talent zum Briefschreiben, die sorgsame Mutter, deren Bild gerade aus diesen an sie gerichteten Briefen dem Leser so lebendig entgegentritt, wenn es ihr vergönnt gewesen wäre, diese Jugendbriefe des Sohnes zu einem Ganzen vereinigt vor sich zu sehen. Es ist nichts Neues, daß Schumann volles Anrecht darauf hat, unseren hervorragendsten Kunstschriftstellern zugezählt zu werden. Seine gesammelten Schriften sind in Aller Händen, und wer es versteht, sich in diese Welt liebevoll einzuleben, wird in ihnen nicht nur die goldenen Worte des genialen Musikers vernehmen, sondern auch die starke und eigenartige Begabung des Schriftstellers bewundern.

Dagegen will ich gestehen, daß mir im Vergleich zu den gesammelten Schriften Alles, was ich bis jetzt von Briefen Schumann's kannte, etwas matt und farblos

erschien. Abgesehen von vereinzelten Mittheilungen war das Meiste, was dermalen von Schumannbriefen bekannt war, in Wasielewski's Biographie (zur Hand ist mir die 2. Auflage von 1869) und in E. Gustav Jansen's Davidsbündlern veröffentlicht, in ersterer 91, bei letzterem 59, im Ganzen 150 Nummern. Zunächst ist ein großer Theil derselben rein geschäftlichen Inhalts und bezieht sich auf Redaktions- und Verlagsverhandlungen. Für den Kundigen haben natürlich auch diese Dokumente ihren gewissen Werth. Allein der Briefe, welchen eine größere Bedeutung nach der künstlerischen und schriftstellerischen Seite hin innewohnt sind verhältnißmäßig nicht viele. Unter ihnen hebe ich beispielsweise die an Debrois v. Bruyck gerichteten hervor und insbesondere die an Frau Henriette Voigt (ihrer einige sind auch in die vorliegenden Jugendbriefe aufgenommen worden), eine edle und hochbegabte Frau, treffliche Klavierspielerin, welche mit Schumann in treuer Freundschaft verbunden war, und der gegenüber sich seine Zunge löst, wenn auch ein wenig in der Sprechweise Jean Paul's. Leicht hätte man glauben können, daß Schumann's innerliche und verschlossene Natur ihm überhaupt versagt habe, sich in Briefen voll auszusprechen und daß er für Alles, was in ihm vorging, fast ausschließlich die Musik (vgl. Jugendbriefe S. 282 als Ausdrucksmittel gehabt habe. Ohne Zweifel war und blieb sie seine Lieblingssprache. Aber wie beredt und tiefsinnig, wie gedankenreich und gefühlswarm er auch in Briefen zu reden verstand, das hat man erst jetzt durch die Jugendbriefe erfahren, die nach dieser Seite hin eine wahre Enthüllung sind.

»Mein Vater erkannte mich frühzeitig und hatte mich zum Musiker bestimmt, doch meine Mutter ließ es nicht zu; später aber hat sie sich oft sehr schön über meinen Lebensgang und zwar für ihn ausgesprochen« schreibt Schumann an Clara (S. 284) am 13. April 1838, und in diesem Satze ist eigentlich das Programm des ersten Abschnittes der Jugendbriefe enthalten, welcher etwa mit S. 120 abschließt.

Einige Gymnasiastenbriefe beginnen; die übrigen umfassen die Studentenjahre von Leipzig und Heidelberg und reichen bis zum Herbst 1830, wo der 20jährige Jüngling sich endlich für die Musik als Lebensberuf entschieden und nach manchen Kämpfen die Zustimmung der Mutter und des Vormundes errungen hatte. Man wird in diesen Briefen des 17—20jährigen weit mehr finden als man erwartet und wird zufrieden damit sein, daß auch diese früheste Jugendperiode Vertretung gefunden hat. Daß dieser ganze Abschnitt sehr stark Jean Paulisch gefärbt ist, stört wenig oder gar nicht. Denn es beeinträchtigt durchaus nicht den Eindruck von Wahrhaftigkeit und sittlichem Ernst, mit dem der Jüngling sich selbst wie Alles zu behandeln gewöhnt ist, womit er in Berührung tritt, vor Allem die Kunst und die Lebensfrage seiner Berufswahl.

Von dem Augenblicke an, wo diese entschieden ist, vollzieht sich auch in seinen Briefen eine merkliche Wandelung. Die Anlehnung an eine fremde Empfindungswelt und ihre Sprechweise verliert sich allmählich: an ihre Stelle tritt eine, bei so jungen Jahren doppelt bewunderungswerthe Selbständigkeit, so daß man immer und immer wieder nach dem Datum blickt, um sich zu überzeugen, daß so reife Früchte auf einem Baume wachsen, der noch nicht einmal drei Jahrzehnte zählt. Tiefe der Gedanken, Lebendigkeit und Wärme der Empfindung paaren sich mit sittlichem Adel und kindlicher Reinheit des Gemüths und finden ungesucht den schlichtesten und überzeugendsten Ausdruck. Ich glaube nicht, daß wir bisher schon ein Werk besaßen, in dem die künstlerische und menschliche Entwickelung eines genialen Musikers sich so lebendig vor uns in seinen eigenen Worten vollzieht, und das uns so tiefe Einblicke in das Geheimniß einer großen Künstlerseele vergönnt. Man schaut in das innerste Wesen dieser höchstpersönlichen Künstlernatur; manche Frage, die sich bei einzelnen seiner Werke aufdrängt, man-

ches Problem in seiner künstlerischen Entwickelung findet hier Lösung und Antwort. Nicht minder werden erst jetzt manche Eigenheiten, fast darf man sagen Eigensinnigkeiten des Musikers wie des Menschen verständlich, und zwar vornehmlich durch seine eigenen treuherzigen Zeugnisse. Und wenn man sich über die Richtung und den Umfang der Grenzen klar werden will, die, wie allem Staubgeborenen, selbst seiner Begabung gezogen sind, beispielsweise über seine Stellung zur Oper, so werden diese Briefe dem Einsichtigen auch hierfür die Erklärung nicht schuldig bleiben.

Mit dem Jahre 1830 beginnt dieser zweite Abschnitt, mit dem Zeitpunkte wo Schumann nach Leipzig übersiedelte, um bei Friedrich Wieck und Heinrich Dorn Unterricht zu nehmen. Es ist bekannt, daß er bereits im folgenden Jahre durch Überanstrengung sich die bleibende Schwächung eines Fingers der rechten Hand zuzog und von da an dem Gedanken entsagen mußte, als Klavierspieler öffentlich aufzutreten. Wenn er auch gegen seine Familie aus Schonung seine Bekümmerniß nicht laut werden läßt, so ist ihm doch dieser Unfall sehr nahe gegangen, und das Zeugniß dafür, das noch Spitta in seinem Lebensbilde Schumann's (S. 13) vermißte, findet sich nun in den Jugendbriefen. Man lese besonders die rührende Klage gegen Clara auf S. 295.

Überhaupt findet sich in diesen Jugendbriefen viel neues Material, das die Biographie ergänzt. Beispielsweise ersieht man aus dem Briefe v. 28. Juni 1833 (S. 212) an die Mutter, daß die erste (unveröffentlicht gebliebene) Symphonie in Gmoll um Ostern 1833 in Leipzig gespielt worden ist. Spitta a. a. O. S. 14 konnte nach den ihm zu Gebote stehenden Zeugnissen nur berichten, daß allein der erste Satz dieser Symphonie im Winter 1832/33 in Schneeberg aufgeführt worden sei. An der obigen Stelle aber spricht Schumann nicht von nur Einem Satze, sondern von der Symphonie, und die Worte des Briefes vom 10. Januar 1833 an Wieck (S. 199): »großes Konzert in Schneeberg — Thierfelder schrieb nach der Symphonie — völliges Umstürzen des ersten Theiles — Umschreiben der Stimmen und Partitur — Nachtragen der anderen Sätze — Arbeit bis über die Ohren« — bezeugen nunmehr sogar ausdrücklich, daß die Symphonie in mehreren Sätzen vorhanden war und auch vollständig aufgeführt wurde.

Auf S. 243 begegnet man zum ersten Male dem Namen Ernestine von Fricken, mit der sich Schumann im September 1834 verlobte. Das junge Liebesglück sollte nicht lange Bestand haben. Wir würdigen vollkommen die Pietät, welche große Zurückhaltung in den Mittheilungen hierüber auferlegte. Indessen bleibt hier beim Lesen die Empfindung zurück, daß an ein Räthsel gerührt worden ist, dessen Lösung verschwiegen wird. Wenn man S. 261 liest: »Ernestine hat durch die Mutter den Vater erforscht, und er giebt sie mir — und dennoch dieser qualvolle Zustand, als fürchtete ich dieses Kleinod annehmen zu dürfen, weil ich es in unseligen Händen weiß«, so vermag man ein Gefühl des Bedauerns nicht zu unterdrücken, daß, nachdem dem Leser das erste Wort mitgetheilt worden ist, ihm nunmehr das letzte aufklärende Wort verschwiegen bleibt. — Im Laufe des Sommers 1835 löste Schumann das Verlöbniß auf. Den reichsten gesegnetsten Ersatz hatte ihm das Schicksal vorbehalten.

Während der letzten 5 Jahre, die er bei Wieck im Hause als Schüler und Freund aus und ein ging, war Clara Wieck (geb. 1819) in täglichem künstlerischen und freundschaftlichen Verkehr mit ihm emporgewachsen. Um diese Zeit nun fanden sich ihre Herzen, und der zweite Abschnitt der Jugendbriefe schließt S. 268) mit den Worten vom 13. Febr. 1836 an Clara: »Wir sind vom Schicksal schon für einander bestimmt: schon lange wußte ich das, aber mein Hoffen war nicht so kühn, Dir es früher zu sagen und von Dir verstanden zu werden«.

Den Liebenden sollten ernste Schwierigkeiten nicht erspart bleiben: es ist bekannt, daß Clara's Vater dem geschlossenen Herzensbunde hartnäckig widerstrebte. In späteren Briefen an Clara (S. 278 und 302) findet sich die Äußerung, daß Schumann, tief unglücklich, im Sommer 1836 sich entschlossen hatte, Clara zu entsagen. Das Nähere darüber bleibt dem Leser vorenthalten. So läßt sich nur vermuthen, daß Schumann dem Widerspruche gegenüber, dem er bei dem Vater begegnete, auf sein Lebensglück verzichten wollte, um nicht trennend zwischen Vater und Tochter zu treten. Vielleicht führt eine zu hoffende neue Auflage zu dem Entschlusse, auch hier dem Leser statt weniger Andeutungen Einblick in die volle Wahrheit zu gewähren, von der wir im Voraus wissen, daß sie für die edle Gesinnung der Liebenden wie für ihre Standhaftigkeit Zeugniß ablegen wird. Denn offenbar nahm Clara das dargebotene hochherzige Opfer nicht an, sondern entschied sich für den Geliebten, und von nun an ist ihr Bund für alle Zeit geschlossen.

Trotz des unbeugsamen väterlichen Widerstrebens erblüht jetzt den Verlobten der seligste Liebesfrühling, der jemals zwei reine edle Menschen und hochbegnadete Künstlernaturen vereinigt hat: er erfüllt den ganzen dritten und letzten Abschnitt des Buches, welcher ‚Auszüge aus Briefen an Clara Wieck' überschrieben ist und mit dem Dezember 1837 beginnt. Er führt bis zum Mai 1840. Im September desselben Jahres wurden Robert Schumann und Clara Wieck in einer Dorfkirche bei Leipzig getraut.

»Überhaupt ist es mir seit etwa anderthalb Jahren, als wäre ich im Besitz des Geheimnisses« schreibt Schumann am 11. Febr. 1838 über seine Musik an Clara. Das ist der Wahrspruch dieses ganzen letzten Abschnittes, in dem das Gefühl beglückter Liebe und das Bewußtsein künstlerischer Meisterschaft den reinsten Ausdruck finden und der durch die Vereinigung beider Momente wahrhaft verklärt wird. Einen Eindruck wie ein schönes Kunstwerk machen diese Bräutigamsbriefe, und am besten gerecht wird man ihnen, wenn man auf sie ein Urtheil anwendet, das Schumann über eine Künstlerin ausspricht (S. 294): »Sie hat mich, ich will nicht sagen entzückt, aber eigens beseligt; sie regt nicht so sehr auf, als sie beruhigt; dabei ganz eigenthümlich und doch alles natürlich, alles neu und doch bekannt«.

Diese Schumann's ganzes Wesen erfüllende Glücksempfindung führt ihm nun in diesem letzten Abschnitt noch einen Genossen zu, dem man sonst in seinen Briefen nicht eben häufig begegnet: einen ganz eigenartigen neckischen und sinnigen Humor, der zuweilen auf das liebenswürdigste zu überraschen weiß. Ich will nur auf die eine Stelle S. 300 hinweisen: ‚Hast du die Kinderscenen [Op. 15] schon? Wie gefällt dir denn das? Das »bittende Kind«, das »Kind im Einschlummern« und »der Dichter spricht« nimm nur ja noch einmal so langsam', — wo in den Schlußworten eine ganze Fülle anmuthigen und neckenden Scherzes verborgen liegt. — ‚Sie ist so schön, so reich, so neu, diese Welt' schreibt er S. 278, und wir empfinden dankbar, daß gerade ihm so glückliche und sonnenbeglänzte Tage geschenkt gewesen sind.

Gern hätte ich, um dem Leser eine annähernde Vorstellung von der Fülle und Schönheit des in diesen Briefen Gebotenen zu geben, insbesondere aus den Briefen an Clara die charakteristischsten und anziehendsten Äußerungen ausgesucht und zusammengestellt. Allein es war nicht möglich. Denn je weiter ich las und je öfter ich wiederlas, desto weniger fand ich, was ich hätte weglassen können und wollen. Kurz, ich nahm wahr, daß nicht nur bei der Aufnahme der einzelnen Briefe, sondern auch innerhalb des Textes der Briefe selbst bereits

eine sehr strenge Auswahl geübt worden war. ‚Wo es nöthig schien', heißt es im Vorwort S. IV, ‚den Text zu kürzen oder zur Herausgabe nicht Geeignetes wegzulassen, wurde dies durch — — — angedeutet.'

Schon im Vorangegangenen habe ich darauf hinweisen müssen, daß uns augenscheinlich viele Briefe vorenthalten worden sind, von denen sich wichtige Aufklärungen über innere und äußere Vorgänge in Schumann's Leben erhoffen lassen. Möge es die hochverehrte Herausgeberin entschuldigen, wenn ich hinzufüge, daß auch innerhalb der Briefe, zu deren Mittheilung sie sich entschließen konnte, der Striche sehr viele, ja zu viele sind. Daß der Ausdruck dieses Bedauerns weit eher ein Lob als einen Tadel in sich birgt, brauche ich nicht hervorzuheben. Denn es ist eben das Dargebotene so trefflich, daß man nach mehr verlangt und es nur ungern erträgt, wenn mitten im Lesen durch die verhängnißvollen — — — Halt geboten wird. Ohne Zweifel hat die vorsichtige Hand der Spenderin zuvor Vieles gestrichen, von dem man alles Recht hat anzunehmen, daß es der Mittheilung wohl werth war. Selbst wenn sich darunter Manches befunden haben sollte, was nicht durchaus auf der höchsten Höhe der geistigen Leistung stände, selbst wenn sich neben die genialen Aperçus, die tiefsinnigen Gedanken und die rührenden Laute inniger Liebe auch harmlose Tagesplauderei, Sorge um Heute und Morgen, vielleicht sogar gelegentlicher Mißmuth über die Unebenheiten der Lebensbahn stellen sollten: es wäre alles willkommen. Willkommen auch darum, weil das Verlangen berechtigt ist, so auserwählte Menschen nicht nur in der Sonn- und Festtagsstimmung, sondern eben so gut auch in der harten und einförmigen Arbeit des Werkeltags kennen zu lernen.

Auch an einer Reihe aus ihrem Zusammenhange losgelöster glänzender und tiefer Aussprüche hervorragender Persönlichkeiten kann und wird man sich erfreuen. Aber wie erst die Fassung den Edelstein recht zur vollen Geltung kommen läßt, so ist es auch von höherem und bleibenderem Werthe, jene glänzenden Aussprüche in ihrer Umgebung kennen zu lernen, die vorbereitenden Gedanken zu beobachten und die geistige Arbeit des Schreibenden von ihren ersten Ansätzen bis zum Ende zu verfolgen. Das findet auch auf die Briefe bedeutender Menschen Anwendung. Mag man sie als selbständige Schriften oder als Quellenwerke betrachten — und in Wahrheit werden sich beide Gesichtspunkte zumeist vereinigt finden — ihre Wirkung wird um so zuverlässiger und dauernder sein, je vollständiger sie im Ganzen wie im Einzelnen vorgelegt werden.

Freilich gilt auch hier das Wort, daß das Bessere der Feind des Guten ist. Gerade bei Briefen behaupten noch andere Rücksichten ihr Recht, und so versteht es sich von selbst, daß wenn wir erfahren wollen, was von Robert Schumann's Korrespondenz sich ziemt zu veröffentlichen, wir vor allem bei der edlen Frau anfragen, der er die Geheimnisse seines Wesens ganz und rückhaltslos erschlossen hat. Ihr steht das Urtheil zu, und ihr Urtheil ist für uns entscheidend.

Aber nicht Alle, welche Briefe publiziren, können sich auf ein so unbestreitbares Recht berufen. Nicht wenige der in der letzten Zeit veröffentlichten Briefsammlungen erregen bezüglich der Art, wie die Herausgeber sich zu dem Originaltext verhalten, insbesondere auch bezüglich der durch — — — oder auch wohl gar nicht angedeuteten Auslassungen recht ernste Bedenken.

So druckte Wasielewski a. a. O. S. 258 ff. einen Brief Schumann's vom 5. April 1833 ab, unterbricht aber den Text auf S. 287 durch eine Reihe von Strichen. Und nun muß man bei Jansen a. a. O. S. 157 lesen, welcher harmlose Inhalt da übergroßer Bedenklichkeit geopfert worden ist. Liest man bei Wasielewski in den Briefen weiter, so begegnet man immer und immer wieder diesen verhängniß-

vollen Strichen, so daß man sich zuletzt ärgerlich fragt, was denn in aller Welt dieses überflüssige Versteckenspielen schließlich bedeuten solle.

Zu den allerverdrießlichsten gehört die Stelle bei Wasielewski S. 373, wo er in einem Briefe Schumann's an Brendel v. 18. Sept. 1849 folgendes druckt: 'Über *** sind Sie im Irrthum. Er ist ein ehrlicher Künstler; ich habe die Beweise, und zwar in Menge in Händen. Er hat sich meinen Bestrebungen immer höchst theilnehmend gezeigt. Und er wäre nicht der, der er ist, wenn er anders wäre. Denn ein Künstler, der seinen Zeitgenossen, den bessern, die Anerkennung ihres Strebens verweigert, wäre zu den Verlornen zu zählen — und von diesen nehmen Sie *** nur aus.' Wäre der Brief 2 Jahre früher geschrieben, so würde man vermuthen können, die *** seien mit dem Namen Mendelssohn's auszufüllen, über den man jetzt in den Jugendbriefen S. 283 eine sehr ähnliche Äußerung findet. Warum aber überhaupt den Namen unterdrücken? Ich halte es geradezu für Unrecht, dem Betreffenden dieses ehrende von Schumann ausgestellte Zeugniß aus irgendwelchem unausgesprochenen Grunde zu versagen, und glaube, daß dergleichen zwar in guter Absicht geschehen mag, aber doch nur geschehen konnte weil manche Herausgeber von Briefsammlungen die Pflichten wie die Rechte ihrer Aufgabe nicht hinreichend erwogen haben.

Diese Aufgabe gehört in das Gebiet historisch-philologischer Thätigkeit und hat als solche ihre Gesetze und ihre Technik, die nicht ohne Schaden unberücksichtigt bleiben können. Von Julius Rietz sagte Otto Jahn (Gesammelte Aufsätze über Musik S. 305) 'es sei in ihm ein Philolog verloren gegangen, was sehr zu bedauern sein würde, wenn er nicht Musiker geworden wäre.' Nun ist eine so hervorragende spezifisch philologische Begabung im Allgemeinen bei Herausgebern von Künstlerbriefen weder vorauszusetzen noch zu verlangen, noch auch im Grunde nothwendig. Aber das allerdings ist zu wünschen, daß, wer dergleichen unternimmt, mit einem Tropfen historisch-philologischer Technik gesalbt sei, und das ist nicht schwer, und Jedem erreichbar. Gleich die Herausgeber der beiden vorliegenden Briefsammlungen z. B. ließen sich als Beweis dafür anführen, daß natürliche Begabung, aufmerksame Prüfung guter Muster verbunden mit gelegentlicher Lektüre (z. B. der eben erwähnten Aufsätze von O. Jahn S. 309 ff.) dazu vollkommen ausreichen können.

Briefe sind eben nicht Schrift*werke*, d. h. zur Veröffentlichung bestimmte, vom Verfasser gleichsam losgelöste Werke, sondern Dokumente, Schrift*stücke*, die eigentlich ohne und wider den Willen des Urhebers zum Druck gelangen. Darum, wenn beim Schriftwerke der Verfasser die Verantwortlichkeit trägt, so übernimmt beim Druck von Briefen der Herausgeber dieselbe, und aus diesem Verhältnisse entwickelt sich der Umfang seiner Rechte und Pflichten.

Nach bestem Wissen und Gewissen wird er bei der Auswahl Alles ausschließen, was zu ungerechter Beurtheilung des Schreibenden, nach der schlimmen wie nach der guten Seite hin, mit Nothwendigkeit verleiten müßte, oder er wird dem durch Erläuterungen vorzubeugen suchen. Andererseits wird die Auswahl wieder möglichst liberal sein müssen, denn man publizirt die Briefe nicht nur für heute, und Etwas, was uns Gegenwärtigen unwesentlich erscheinen mag, gewinnt vielleicht ungeahnte Bedeutung für die neuen Gesichtspunkte, welche die kommende Generation leiten können. Auch das ist zu erwägen, ob nicht durch die Auswahl unberechtigte Vermuthungen herausgefordert werden können — gerade das Schweigen selbst der Briefe kann da verhängnißvolle Beredtsamkeit gewinnen, im Ganzen wie im Einzelnen. Die Sammlung von Mendelssohn's Briefen hat eine große Gemeinde um sich vereinigt. Diese Briefe umfassen die Jahre 1830—1847, und vergeblich sucht man in ihnen die Namen Robert Schumann und Clara Wieck. Welches

auch der Grund dieses sonderbaren Fehlens sein möge — und welcher Leser wird nicht darüber nachgesonnen haben? — sicherlich wirkt dieses Schweigen stärker als das schärfste Wort.

Der Herausgeber wird es als seine Aufgabe betrachten, den Leser möglichst in dieselbe Lage zu versetzen, in der sich der ursprüngliche Adressat befand, d. h. er wird bemüht sein, ihm die Sach- und Personenkenntniß zu verschaffen, welche der Briefschreiber bei seinem Adressaten vorauszusetzen berechtigt war. Nach diesem Gesichtspunkte wird überall zu verfahren sein, wo die Originalbriefe sich mit kurzen Andeutungen, bloßen Anfangsbuchstaben von Namen u. dgl. begnügen, und sich begnügen konnten, da der Empfänger die Ergänzung mit unzweifelhafter Sicherheit vornahm. Der Leser von heute besitzt diese Sicherheit nicht, und bedarf der Unterstützung. Zum Mit- und Nachdenken will ja Alles, was veröffentlicht wird, den Leser anregen. Aber ein anderes ist es, den Leser nicht sowohl zum Denken, als vielmehr zum Errathen zu zwingen und ihm Räthsel aufzugeben, deren sichere Lösung ihm nicht gelingen kann, weil er nicht über die Kenntniß aller entscheidenden Momente des Problems verfügt. Man wird sich stets gegenwärtig zu halten haben, daß bei der Publikation von Briefen Verstorbener das Andenken des Schreibenden, wie Aller, die er erwähnt, vor irriger Beurtheilung zu schützen ist, und deshalb in der Fürsorge, den erklärenden und ergänzenden Anmerkungen lieber zu viel als zu wenig thun. Daß dagegen jede Änderung des Originaltextes absolut unstatthaft ist, wird der besonderen Hervorhebung kaum bedürfen. Aus dem Allen entspringt schließlich für den Herausgeber die Pflicht, im Ganzen wie im einzelnen Falle genaue und ausdrückliche Rechenschaft über die Prinzipien zu geben, welche ihn bei der Auswahl, bei der Aufnahme wie bei der Weglassung geleitet haben: nur unter diesen Voraussetzungen kann er seiner verantwortlichen Aufgabe gerecht werden.

Will er endlich des besonderen Dankes der Leser gewiß sein, so schenkt er der Prüfung der Daten, der Orthographie und verwandten Fragen noch eine kleine Aufmerksamkeit, giebt, um das Citiren zu erleichtern, den einzelnen Briefen Nummern, ermöglicht es, daß man auf jeder Seite alsbald das Jahr erkennen kann, dem der Brieftext angehört, und fügt nach einem Register der Briefempfänger noch ein ausführliches Namen- und Sachregister hinzu. Denn Briefsammlungen sind und bleiben zween Herren dienstbar, und von ihnen vor Allem mag man sagen: *Et prodesse volunt et delectare.*

Ich schließe mit dem erneuten Ausdrucke des Dankes gegen die Herausgeber der Briefe Weber's und Schumann's. Daß ich für die Zukunft noch weitere Veröffentlichungen von C. M. von Weber's Korrespondenz erhoffe, habe ich oben bereits ausgesprochen. Er ruht seit 60 Jahren in der Erde, und es ist nicht zu fürchten, daß den Hinterlassenen durch irgendwelche Bedenken und Rücksichten die Hände gebunden seien. Aber in diesem Jahre ist bereits ein Menschenalter vergangen, seit auch Robert Schumann die Augen geschlossen hat. Möge die hochverehrte Frau, die seinen Namen trägt, diese Frist für hinreichend erachten, um nunmehr auch noch weitere Schätze aus den Briefen des Verstorbenen ans Licht treten zu lassen!

Göttingen. **Alfred Schöne.**

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,

Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Zur Encyklopädie. Allgemeines.

Billeter, H., Musikalische Studien. Winke und Rathschläge für Musiktreibende. 113 S. 8. Schaffhausen, Th. Kober. n. 1 ℳ 20 ₰., geb. n. 2 ℳ.

Grove, G., A dictionary of music and musicians. In four volumes. Vol. IV. Part XXI. (Verse to water music). London, Macmillan & Co.

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 6—9. (1. Bd. S. 641—720). gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à n. 2 ℳ. [S. ob. Bd. I, S. 139.]

Riemann, H., Opern-Handbuch. Lief. 14. u. 15. S. 433—496. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung (J. Sengbusch). à n. 50 ₰. [S. ob. S. 386.]

Richard-Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von J. Kürschner. 1. Bd. XII, 501 S. gr. 8. Stuttgart, Joseph Kürschner's Selbstverlag. Geb. baar 16 ℳ. Prachtausgabe auf Büttenpapier geb. baar 20 ℳ.

II. Zeitschriften.

Almanach des spectacles, année 1885 rédigé par Albert Soubies. Tome XII. Paris, Librairie des bibliophiles.

Annuaire officiel de la musique en Belgique de l'année 1886. Dufrane Friart à Frameries.

Bericht, 15., des königlichen Conservatoriums für Musik in Dresden. 30. Studienjahr 1885/86. 48 S. gr. 8. Dresden, Georg Tamme. n. 20 ₰.

Il Teatro Illustrato. Milan, E. Sanzogno.

Militär-Musiker-Almanach für das Deutsche Reich. Red. u. herausgegeben von E. Prager. XXVIII, 510 S. 16. Berlin, Emil Prager's Buchhandlung. n. 3 ℳ.

Rudolph, Ph., Jahresbericht des Nürnberger Singvereins über das 48. Vereinsjahr 1884/85. Nürnberg, Bieling Dietz. 1886. 8⁰. 24 S.

Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. 2de Stuk. Amsterdam Frederik Muller & Co. 1886. 8. [S. auch unter III. Zur Geschichte der Musik.]

Vierteljahr-Schrift, kirchenmusikalische. Herausg. v. J. Katschthaler. 1. Jahrg. 1886. 1. Hft. gr. 8. Salzburg, Matthias Mittermüller. pro cplt. n. 2 ℳ.

Urania. Zeitschrift für Belletristik, Musik, Kunst, Theater, Literatur, Volkswirthschaft etc. Herausgegeben von O. Keller. 1. Jahrg. 1886—87. (24 Nrn.) Nr. 1. 4⁰. Wien, Edmund Schmidt. pro cplt. n. 12 ℳ.

III. Zur Geschichte der Musik.

Anecdota varia graeca et latina. Ediderunt R. Schoell et G. Studemund. Vol. 1. gr. 8. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. n. 10 ℳ. Inhalt: *Anecdota varia graeca musica, metrica, grammatica. Ed. G. Studemund. VI, 313 S.*

Bergmans, P., Henri Waelput, notice biographique. Gand, E. Vanderhaeghen, in 8⁰ de 36 pages.

Böhme, F. M., Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte mit alten Tanzliedern und Musikproben. gr. 8. 1. Theil. Darstellender Theil. 2. Theil. Musikproben. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 ℳ.

Bouvy, poètes et mélodes, étude sur les origines du rhythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque. XIV, 386 p. 8. Nîmes, impr. Lafore frères.

Brown, J. D., biographical dictionary of musicians. 8. Paisley, A. Gardner. 15 sh.

Camus, G., l'opera salernitana Circa instans ed il testo primitivo del Grant herbier en francoys. 4. Mailand, U. Hoepli. 6 l.

Ferrari, Paolo, Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma, dal 1628 al 1883.

Guhrauer, H., Musikgeschichtliches aus Homer I. 4. Leipzig, G. Fock, Verlags-Conto. n. 90 ₰.

Het Luitboek van Thysius, beschreven en toegelicht. (Vervolg.) [In: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. 2de Stuk. Amsterdam, Frederik Muller & Co. 1886.*]

Holloway, Laura C., Adelaide Nilsson. Londres. 8⁰.

Lampadius, W. A., Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Gesammtbild seines Lebens und Wirkens. VIII, 379 S. 8. Leipzig, F. C. E. Leuckart. n. 4 ℳ.

Langhans, W., Die Geschichte der Musik des 17., 18. u. 19. Jhrh. 12.—15. Liefg. gr. 8. [2. Bd. S. 193—448.] Leipzig, F. C. E. Leuckart. à n. 1 ℳ. [S. ob. Bd. I. S. 389.]

Life of John Hullah. By his Wife. London, Langmans, Green & Co.

Liliencron, R., Über die Entstehung der Chormusik innerhalb der Liturgie. In: Kirchliche Monatsschrift. 5. Jahrg. 2. Heft.

Mastrigli, L., Beethoven, la sua vita e le sue opere. 16. Città di Castello, S. Lapi. 3 l. 50 c.

Mensch, E., Richard Wagners Frauengestalten. 2. Aufl. 45 S. gr. 8. Stuttgart, Levy und Müller. n. 1 ℳ.

Montargis, De Platone musico, thesis. 66 p. 8. Paris, impr. Chamerot.

Musica. Beschreibung eines neuentdeckten Lautenbuches von Hans Gerle sowie vier anderer musikalischer Seltenheiten. Als Beitrag zur Musik-Bibliographie und Musik-Geschichte. 3 S. 4. Wien, Gilhofer und Rauschburg, baar 75 ₰.

Neukomm, Edmond, Fêtes et spectales du vieu Paris. Paris, Dentu.

Oesterlein, N., Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. 2. Bd. Abgeschlossen November 1881. XXVIII, 352 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 10 ℳ., geb. n. 11 ℳ 50 ₰.

Pougin, A., Verdi, histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres. Paris, Calman Lévy.

Reissmann, A., Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke. Jubel-[Titel-]Ausgabe. IV, 250 S. 8. Berlin, R. Oppenheim. n. 3 ℳ 50 ₰.

—— *Aug., The life and works of Robert Schumann. Translated from the third edition of the German by Abby Langdon Alger. London, Bell and Sons.*

Ritter, F. C., Manuel d'histoire de la musique. New-York, Charles Scribner.
Rowbotham, J. F., a history of music. Vol. II. 8. London, Trübner. 18 sh.
Schuré, Ed., Le drame musical. 2me édition. 2 volumes. Paris, Perrin librairie académique.

Schwan, E., Die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen in der französischen Poesie des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Verhandlungen der 30. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Gießen vom 30. September bis 3. Oktober 1885. S. 121—128. 4°.

Soubies, Albert, Les Étapes artistiques de M. Ambroise Thomas. In: La revue d'art dramatique 1886.

Stichl, C. Zur Geschichte der Instrumentalmusik in Lübeck. Lübeck, Kaibel. 1855. 8.

Stohn, H., Richard Wagner und seine Schöpfungen. Für die deutsche Frauenwelt dargestellt. 3. [Titel-]Aufl. 163 S. Leipzig, Feodor Reinboth. n. 2 ℳ 50 ₰, geb. n. 3 ℳ.

v. Wolzogen, H., »Tristan« und »Parsifal«, ihre Entstehung und ihre Bedeutung. 48 S. 8. Leipzig, Edwin Schloemp. n. 75 ₰, kart. n. 1 ℳ.

IV. Lehrbücher.

Bauer, M., *prima vista.* Eine Gesanglehre in Form von streng progressiv geordneten Übungen. 5. Aufl. 8. Wien, Manz'sche k. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung. (Julius Klinkhardt und Co.) n. 40 ₰.

Blüthner, J., und H. **Gretschel,** Lehrbuch des Pianofortebaues in seiner Geschichte, Theorie und Technik. 2. Aufl. herausgegeben von W. **Fischer.** VIII, 207 S. 8. mit Atlas von 16. Lith. in Fol. Weimar, Bernh. Friedr. Voigt. 8 ℳ 50 ₰.

Botey, Riecardo, Higiene Desarrollo y conservacion de la Voz. Barcellono, tipografia La Academia.

Dienst, E., Neueste Harmonika-Schule ohne Noten, mit 34 der neuesten und bekanntesten Musikstücke für das 8- und 10-klappige Accordion. In leichtester, selbst jedem Kinde faßlicher Methode. 8. Aufl. Heft A. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 50 ₰.

—— Neuestes Melodien-Album ohne Noten für das 8- und 10-klappige Accordion, mit 17 neuen Liedern, Märschen und Tänzen. Nachtrag zur Harmonika-Schule. Heft B. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 40 ₰.

—— Neueste Harmonika-Schule ohne Noten nach gesetzlich geschützter Methode für das zweireihige Accordion mit 17, 19 und 21 Klappen, mit besonderer Berücksichtigung des Übergreifens, Mit Text in leichtester selbst jedem Laien faßlicher Weise. Heft C. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ.

—— Neueste Lieder und Tänze für das zweireihige Accordion mit 17, 19 und 21 Tasten. Nach gesetzlich geschützter Methode ohne Noten. Heft D. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 75 ₰.

—— *Le Professeur d'Accordéon à 8 et 10 touches, enseignant d'après une méthode tout-à-fait nouvelle. Sans notes de musique contenant 83 Chansons et Danses des plus jolis et des plus populaires en France et en Belgique, la plupart avec paroles. Très-facile à comprendre, même des enfants. 11. Ed. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 50 ₰.*

Draeseke, F., Die Lehre von der Harmonie in lustige Reimlein gebracht mit serieusen Exemplis und Aufgaben ausgestattet. 2. Aufl. VII, 209 S. 8. Leipzig-Reudnitz, Carl Rühle. 3 ℳ.

Durand, *Émile, Cours d'harmonie théorique et pratique. Troisième édition. Paris.*

Fleming, *F. M., The practical violin school for home students. 4. Edinburgh, Gall and Inglis. 7 sh 6 d.*

Guagni Benvenuti, *A., L'odierna scuola di canto in Italia. Roma, tipographia Metastasio.*

Helmholtz, *H. L. F., On the sensations of Tone, as a physiological basis for the theory of music. Translated by Alexander S. Ellis. London, Longmans, Green & Co.*

Köckert, C., Ein Lehrverfahren für den Gesangunterricht in der mehrklassigen Volksschule nebst einem Stoffvertheilungsplan für 6 aufsteigende Klassen. 100 S. gr. 8. Königsberg i. Nm., J. G. Striese. n. 1 ℳ 20 ₰.

Küchenmeister, A., Op. 120. Mit Lust und Liebe. Anleitung, nach einigen Unterrichtsstunden kleine Tonstückchen spielen zu können. Für Pianoforte. Fol. Berlin, R. Schultz. Heft 1—4. à 80 ₰.

Mackenzie, *Morell, L'hygiène des organes vocaux. Londres, Macmillan.*

Masset, *J. J., L'art de conduire et de développer la voix. (Émission du son. Doigté de cet instrument). Paris, Brandus éditeur.*

Messner, O., Op. 70. Zither-Studien zum Unterricht. Eine Ergänzung zu sämmtlichen Zitherschulen mit Bezeichnung des Fingersatzes. 4. Leipzig, W. Dietrich. 1 ℳ.

Mettenleiter, B., Die Behandlung der Orgel. 168 S. 8. Regensburg, Fr. Pustet. Cart. n. 1 ℳ 20 ₰.

Meyer, W., Harmonielehre. Elementarer Lehrgang für Seminarien und Präparanden-Anstalten sowie zum Selbstunterricht. VI, 210 S. gr. 8. Hannover, Hahn'sche Buchhandlung. n. 2 ℳ.

Mott, *Henry A., jun., La Fausseté de la théorie actuelle du son. New-York, Wiley et fils.*

Piel, P., Über den Gesang. Einiges aus der Gesanglehre und aus der Gesangmethode. 2. Aufl. 34 S. gr. 8. Düsseldorf, L. Schwann'sche Verlagshandlung. 30 ₰.

Richter, Josefine, Neues System einer Gesang-Unterrichts-Methode. Fol. Wien, Julius Chmel. 14 ℳ.

Ricordano de Stefani, *Scuola d'oboe in Italia. Firenze, tipografia Galletti e Soci.*

Riehm, W., Das Harmonium, sein Bau und seine Behandlung. 2. Aufl. VII, 77 S. gr. 8. Berlin, Carl Simon. n. 1 ℳ 80 ₰, geb. n. 2 ℳ 20 ₰.

Riemann, Dr. H. und Dr. C. **Fuchs,** Praktische Anleitung zum Phrasieren. 8⁰. Leipzig, Max Hesse's Verlag. 1 ℳ 50 ₰.

Semple, *Armand, La voix considérée au point de vue musical et sous le rapport de l'anatomie. Londres, Baillière, Tindall et Cox.*

Seydler, Th. und B. **Dost,** Material für den Unterricht in der Harmonielehre für Seminarien. 4. Heft. 73 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Geb. n. 1 ℳ 20 ₰. [S. ob. S. 258.]

Sight-singing for schools *and elements of the theory of music. London, national society's depository: sanctuary, Westminster.*

Stanford, *C. Villiers, Sang book for schools. National Society's Depository: Sanctuary, Westminster.*

Stark, R., Op. 40. Die Schwierigkeiten des Clarinettespielens in den Tonarten C-dur und A-moll. Fol. Naumburg, A. Braune. 1 ℳ 50 ₰.

V. Ausgaben von Tonwerken.

Arie antiche *raccolte per cura di A. Parisotti. Milano, Edizioni Ricordi. — Tre fasciocli contengono arie di (I.) G. G. Carissimi, M. A. Cesti, G. Legrenzi, G. M. Bononcini. (II). Ant. Vivaldi, Ant. Lotti, Ant. Caldara, Dom. Scarlatti, G. F. Haendel, B. Marcello, L. Leo, (III.) G. B. Pergolesi, Cr. Gluck, N. Jomelli, T. Traetta, N. Piccini, G. Paesiello, O. Martini.*

Cantus divinus. Sammlung älterer Kirchenmusik. Leipzig, P. Braun. Die ersten beiden Hefte (à 1 ℳ) enthalten: *Palestrina, missa brevis; G. A. Bernabei, missa ad regias agni dapes.* (Art Fortsetzung der Lück-Hermesdorffschen Sammlung.)

Chopin, Fr., Op. 43. Tarantelle für Pianoforte. Instructive Ausgabe mit Fingersatz und erläuternden Anmerkungen in deutscher und englischer Sprache von H. von Bülow. Fol. München, Jos. Aibl. 1 ℳ 50 ₰.

Commer, F., *Musica sacra.* Sammlung der besten Meisterwerke des 16. und 17. Jahrh. für 4 bis 8 Stimmen. Bd. 27. Partitur. Fol. Regensburg, G. J. Manz. 15 ℳ [S. ob. Bd. I. S. 585.]

Geistliche Arien aus den Werken älterer und neuerer Tonmeister. 3. Theil: 30 Arien für Baßstimme. Gütersloh, Bertelsmann. 1 ℳ 80 ₰ (geb. 2 ℳ 40 ₰.)

Händel, G. F., Halleluja, aus dem Oratorium »Der Messias«. Bearbeitung von Rob. Franz. Klavierauszug. Fol. Leipzig, Fr. Kistner. 1 ℳ 20 ₰.

Liszt, Franz, Aus Richard Wagner's Opern. Transcriptionen für das Pianoforte. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Fr. Hermann. No. 2. Aus Lohengrin, Elsa's Brautzug zum Münster. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 ℳ 50 ₰.

—— No. 3. Aus Lohengrin. Festspiel und Brautlied. Fol. Ebda. 5 ℳ.

—— No. 4. Aus Lohengrin. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa. Fol. Ebda. 3 ℳ.

—— No. 5. Aus Rienzi. Phantasiestück. 3 ℳ 25 ₰.

—— No. 1. Aus Tannhäuser. Einzug der Gäste auf Wartburg. 5 ℳ 25 ₰.

Maldeghem, *M. R. J., Trésor musical, collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maitres belges. XXIIème année. 1886. I. musique religieuse: Jacobus Dekerle, missa pro defunctis. II. musique profane: Pierre de la Rue, épitaphe, philosophie, abandon, déception, cueurs désolez, amour, plainte, sacrifice. Josquin des Près, delivrance, cruels tourments. — Anonymi, inconstance, ferme constence.*

Marcello, *Benedetto, Arianna, intreccio scenico-musicale (1727). Canto e Pianoforte trascrizione di Oscar Chilesotti. Edizione in 8 precedetto dal libretto (Volume IV della Biblioteca di rarità musicali). Milano, Riccordi. netti 6 fr.*

Mozart's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Partitur. Serie II. Ouverturen und andere Orchesterwerke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 11 ℳ 70 ₰. [S. ob. S. 260].

—— Serie XXIV. Supplement Nr. 7a — 18. Kleinere Orchesterstücke. Fol. Ebda. 10 ℳ 95 ₰.

—— Revisionsbericht zu Serie I, II, III und Serie XXIV. Nr, 1, 28, 29. Fol. Ebda. 1 ℳ 20 ₰.

Palestrina's Werke. Kritisch durchgesehene Gasammtausgabe. Partitur. Bd. XVIII. Messen. (Neuntes Buch.) Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 ℳ. [S. ob. S. 391].

Schletterer, H. M., Studien für Streichorchester mit Stricharten und Fingersatz bezeichnet und die Partien der Blasinstrumente für Pianoforte zu 2 oder 4

Händen arrangirt. 1. Serie Partitur und Stimmen. Fol. Kaiserslautern L. Tascher's Buchhandlung. Lief. No. 1. Core ı, Sonaten. 3 ℳ. Lief. 2. Bach, J. S., Concert. 6 ℳ 40 ₰. Lief. 3. Händel, G. F., Concert. 3 ℳ 20 ₰. Lief. 4. Haydn, J., Ouverture. 1 ℳ 80 ₰. Lief. 5. Mozart, W. A., Serenade. 3 ℳ 20 ₰. Lief. 6. v. Beethoven, L., 1. Sinfonie. 8 ℳ.

Schubert's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Partitur. Serie XV. Dramatische Musik. Bd. VI. Fierrabras, Heroisch romantische Oper in 3 Akten. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 40 ℳ 65 ₰. [S. ob. S. 391.]

—— Serie II. Ouverturen und andere Orchesterwerke. Fol. Ebda. 11 ℳ 70 ₰.

—— Stimmen. Serie I. Symphonien für Orchester. No. 2. Symphonie in B-dur. Fol. Ebda. 12 ℳ 15 ₰.

—— Serie VIII. Für Pianoforte und 1 Instrument. 2 Bände. Fol. Partitur und Stimmen. 16 ℳ 80 ₰. Einzelausgabe Stimmen. Serie I, No. 1. Symphonie in D-dur. 9 ℳ 75 ₰. No. 3. Symphonie in D-dur. 8 ℳ 25 ₰.

—— Nur wer die Sehnsucht kennt. Quintett für Männerstimmen, herausgegeben von M. Friedländer. Partitur und Stimmen. 8. Bonn, N. Simrock. 3 ℳ 50 ₰.

Robert Schumann's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von Clara Schumann. Einzelausgabe, Serie XI. Für Männerchor No. 111. Ritornelle in canonischen Weisen Op. 65. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen. 3 ℳ. [S. ob. S. 391 f.]

Schumann, R., Blüth' oder Schnee. Ritornell. Op. 65, No. 3. (Chorbibliothek No. 197.) Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 45 ₰., Tenor I—III, Baß I—II à 15 ₰.

Sering, F. W., Op. 123. Ausgewählte Orgel-Compositionen der hervorragendsten Orgel-Componisten vom Leichten zum Schweren aufsteigend geordnet und mit Applicatur versehen. 4. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikhandlung (R. Linnemann). Bd. 1. Cplt. 3 ℳ. Einzeln Heft 1, 1 ℳ. Heft 2, 1 ℳ 20 ₰. Heft 3, 1 ℳ.

Wagner, R., Apotheose des Hans Sachs aus »Die Meistersinger von Nürnberg«, für Orchester und gemischten Chor. Fol. Mainz, B. Schott's Söhne. Partitur 10 ℳ, Orchesterstimmen 5 ℳ, Chorstimmen 75 ₰.

—— Finale des 1. Aktes aus Rienzi, für vierstimmigen Männerchor und Orchester oder Pianoforte eingerichtet von M. Spicker. Fol. Berlin, Ad. Fürstner. Klavier-Auszug 6 ℳ, Chorstimmen 8. à 1 ℳ.

—— Parsifal. Scenische Bilder nach den für die Bayreuther Aufführung gefertigten Decorations- und Costümskizzen. 9 Lichtdrucke von Naumann und Schröder. Kabinet-Ausgabe. 8. Leipzig, Albert Unflad. In Mappe 6 ℳ.

—— Lyrische Stücke aus Tristan und Isolde für das Pianoforte zu vier Händen. (Volksausgabe No. 572.) 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 ℳ 50 ₰.

—— Vorspiel (Ouverture) zu der Oper »Lohengrin« für zwei Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Gustave Sandré. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 25 Pf.

Weber, C. M. v., Silvana. Romantische Oper in 4 Akten. Neue Bearbeitung von F. Langer. Klavier-Auszug. Einzeln: Nr. 1a. Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen. Fol. Köln, P. J. Tonger. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 9a. Das Lied von der Zufriedenheit für Sopran oder Tenor. 1 ℳ.

Weinwurm, Rudolf, Drei englische Madrigale aus dem 16. Jahrhundert. Partitur und Stimmen. Fol. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1 ℳ 60 ₰.

VI. Zur Musik der Gegenwart.

Brassel, J., Festführer am eidgenössischen Sängerfest in St. Gallen am 10., 11. und 12. Juli 1886. 79 S. 8. St. Gallen, F. B. Müller. n. 1 ℳ.

Ehrlich, H., Das Niederrheinische Musikfest in Köln. In: Die Gegenwart. Nr. 27.

Hanslick, E., Die Musik in Wien. (Aus J. v. Weilens ungarische Monarchie). In: Die Gegenwart. Nr. 28.

Marsop, P., Unsere Illusionen! Offene Briefe an Herrn Gottlieb Zwinkerlein, Vorsitzenden des Richard-Wagner-Vereins zu Klein-Bratstlwitz. 48 S. 8. München, Jos. Aelbl. n. 1 ℳ.

Programm und Texte für das 18. eidgenössische Sängerfest in St. Gallen 10. bis 12. Juli 1886. 8. St. Gallen, F. B. Müller. n. 1 ℳ.

VII. Zur Aesthetik der Tonkunst.

Christiani, A. J., Das Verständniß im Klavierspiel. Eine Darstellung der dem musikalischen Ausdrucke zu Grunde liegenden Prinzipien. X, 253 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 6 ℳ.

Lussy, Mathis, Die Kunst des musikalischen Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vokal- und Instrumentalmusik. Aus dem Französischen und Englischen übersetzt und bearbeitet von Felix Vogt. Fol. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 4 ℳ.

Stumpf, C., Über die Vorstellung von Melodien. In: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. Bd. 89. S. 45—47. (Übersetzung eines im 20. Bande der Revue philosophique [December 1885] erschienenen Artikels.)

VIII. Kirchen-, Schul- und Gesellschaftsmusik.

Blätter, fliegende. Neue Volksmelodien für Schule und Haus. Herausgegeben von F. Magerstädt. 1. Hft. 8 S. 8. Erfurt, E. Weingart. baar 5 ₰.

Brinckhoff, F., Kyriale, enth. 6 Choralmessen, 2 Credo aus dem Ordinarium. Missal, Litaneien und das Choral-Te Deum. Herausgegeben in der Chevé'schen Ziffernotation. 55 S. 8. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. n. 90 ₰.

Choräle, zwei- und dreistimmige, für die evangelischen Schulen und Vereine in Elsaß-Lothringen. 71 S. 8. Straßburg, J. Ed. Heitz (Heitz und Mündel). Kart. baar 35 ₰.

Engelbrecht, H., Op. 6., Evangelisches Choralbuch. Auswahl von 112 Chorälen mit Vor- und Zwischenspielen. gr. 8. Wittenberg, R. Herrosé Verlag. 2 ℳ 40 ₰.

Entwürfe zu Ordnungen für Haupt- und Nebengottesdienste. Veröffentlicht im Hinblick auf den Antrag der 3. ordentl. Synode der ev. Landeskirche des Großherzogt. Sachsen-Weimar-Eisenach. Weimar 1886. 112 S. Mit einer historischen Einführung des Kirchenraths Dr. Nicolai zu Allstedt.

Erk, L. und W. **Greef,** Liederkranz. 1. Heft. 77. Aufl. 98 S. 8. Essen, G. D. Baedeker. n. 50 ₰.

Gebhardt, F. W., Musikalischer Jugendfreund. 28. Aufl. 128 S. gr. 8. Leipzig, Rossberg'sche Buchhandlung. n. 80 ₰.

—— Musikalischer Kinderfreund. 35. Aufl. 108 S. gr. 8. Leipzig, Rossberg'sche Buchhandlung. baar 65 ₰.

Gesänge, die geistlichen, des Normal-Lehrplans für die katholischen Schulen in Elsaß-Lothringen. 4. Aufl. IV, 48 S. 12. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagsbuchhandlung. baar 30 ₰.

Gesangbuch, Frankfurter evangelisches. Vierstimmige Choräle dazu. XIV, 63 S. 4. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg. n. 2 ℳ.

—— Dasselbe. Melodien. 79 S. gr. 8. Ebd. baar 40 ₰.

Gild, A., Liederborn. Ausg. B. mit Noten. Hft. 1. u. 2. 8. Kassel, Ferd. Kessler. n. 90 ₰. Hft. 1. IV, 57 S. n. 30 ₰. Hft. 2. 134 S. n. 60 ₰. Hft. 3. 191 S. n. 90 ₰.

Kade, O., Vierstimmiges Choralbuch zu dem Melodienbuche für das Mecklenburgische Kirchengesangbuch. 2. Aufl. qu. 4. Wismar, Hinstorp'sche Hofbuchhandlung, Verlags-Conto. 6 ℳ.

Kommers-Abende. Die Lieder des allgemeinen deutschen Kommersbuches mit Klavierbegleitung. 1. Lfg. 32 S. Lex.-8. Lahr, Moritz Schauenburg. n. 1 ℳ.

Liederkranz, Regensburger. Sammlung ausgewählter vierstimmiger Lieder. Partitur. 11. Aufl. v. L. Liebe. 241 S. 4. Regensburg, Alfred Coppenrath, Verlags-Conto. n. 6 ℳ 40 ₰.

—— Derselbe. Stimmen. 1. Tenor. 29. Aufl. 333 S. 12. Ebd. n. 1 ℳ 40 ₰. [S. ob. S. 394.]

Löhe, W., Agende für christliche Gemeinden des lutherischen Bekenntnisses. 3. Aufl. besorgt von J. Deinzer. Zwei Theile in einem Band. Nördlingen, C. H. Beck.

Maier, A., das musikalische A B C für den Männer-Chorgesang. 20 S. 8. Nürnberg, Franz Briching. 25 ₰.

Palme, R., Sangeslust. Sammlung gemischter Chorgesänge für Gymnasien und Realschulen. 120 S. gr. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 ℳ 20 ₰, geb. n. 1 ℳ 70 ₰.

Renner, J., 240 Männerquartette von der Donau. Sammlung vierstimmiger Männerchöre. 7. Aufl. 456 S. 8. Regensburg, Alfred Coppenrath, Verlags-Conto. n. 1 ℳ 70 ₰.

Sering, F. W., Elsaß-lothringischer Liederkranz. 3 Hefte. 8. Straßburg, C. F. Schmidt's Universitäts-Buchhandlung (Friedrich Bull). baar 70 ₰. — 1., 2., 15. Aufl. à 24 S. à 20 ₰. — 3., 16. Aufl. 32 S. baar 30 ₰.

—— Volkslieder des Normal-Lehrplans für die Elementarschulen Elsaß-Lothringens. 6. Aufl. 20 S. 8. Straßburg, C. F. Schmidt's Universitäts-Buchhandlung. n. 20 ₰.

Songs of the North. *Gathered together from the Highlands and Lowlands of Scotland. Edited by A. C. Macleod and Harold Boulton. The music arranged by Malcolm Lawson. London, Field & Tuer, the Leadenhall Press.*

Stein, C., Op. 33., Choralbuch für Orgel ohne Pedal, für Harmonium und Pianoforte. qu. gr. 8. Wittenberg, R. Herrosé Verlag. 1 ℳ 50 ₰.

Steinhausen, K. W., Deutsche Gesänge 3- und 4-stimmig für den Schulgebrauch eingerichtet. 7. Aufl. 139 S. 8. Neuwied, Heuser's Verlag (Louis Heuser). geb. n. 1 ℳ 30 ₰.

Stolley, A., der Gesangfreund. Methodisches Heft für die Hand des Lehrers. 7. Aufl. 51 S. 8. Kiel, Lipsius und Fischer, Verlags-Conto. Kart. n. 40 ₰.

—— Ausg. B. in 2 Heften. Gesammtheft für die Unter-, Mittel- u. Oberstufe. 56 S. 8. Kiel, Lipsius und Fischer, Verlags-Conto. Kart. n. 45 ₰.

The scottish Hymnal. *With Tunes for use in Churches. T. Nelson & Sons, London & Edinburgh.*

Troutbeck, *J., The Psalms (Bible version) pointed for Chanting. London, Novello, Ewer & Co.*

Zimmer, F., Vollständiges Choralmelodienbuch zum Gesangbuche für die Provinz Sachsen. Heft 1. 2. 8. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchh. à 30 ₰.

Zimmer, F., und Dr. F **Zimmer**, Geistliche Volkslieder aus alter und neuer Zeit für den Schulgebrauch ein-, zwei- und dreistimmig für gleiche Stimmen oder für Sopran, Alt und Bariton. Hft. 1. 8. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchhandlung. 50 ₰.

IX. Antiquarische Kataloge.

Ackermann, Th., München. Nr. 160. Portraits von Musikern, Sängern etc. Geschichte der Musik und des Theaters. 775 Nrn.

Auer, Donauwörth. Nr. 56. Enth. u. A. Musik.

Gilhofer und Rauschburg, Wien Nr. 7. Seltene Werke. Enthält u. A. 57 Th. unbekannte musikalische Seltenheiten, welche in einem besonders erschienenen Schriftchen ausführlich beschrieben sind. [S. oben S. 535].

Goar, Ludolph St., Frankfurt a. M., Zeil Nr. 13 u. Baugraben 12. Mus. Sammlung des Organisten Wigand Oppel. (Versteigerung 5. Oktober 4 Uhr).

Kampffmeyer, Theodor, Berlin SW. 48 Friedrichstraße, Nr. 285.

Liepmannssohn, L., Berlin W, Charlottenstr. 63 I. Nr. 47. Geschichte und Theorie der Musik. Musiker-Portraits.

Maack, E., Schleswig-Holsteinisches Antiquariat, Kiel 30 Kehdenbrücke. Katal. Nr. 88.

Maggs, U., 159 Church Street, Paddington Green, London W. Cat. Nr. 66 (975—981) Nr. 67 (1034—1039).

Sagot, Edmond, Paris 18 Rue Guénégaud. Catalog Nr. 6. Ouvrages relatifs à la musique et au théâtre.

Stargardt, J. A., Berlin SW, Zimmerstraße 19. Cat. 155. Darin u. A.: Autographen bedeutender Musiker.

Größere Kritiken erschienen von Mai bis Septb. 1886 über folgende Werke:

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer).

Engel, G., Aesthetik der Tonkunst (Mus. Wochbl. XVII, 22).

Faure, Méthode de Chant (L'Art musical XXV, 12).

Gregoir, Ed. G. J., L'enseignement de la mus. dans les écoles primaires. L'enseignement musical elémentaire et intuitif. (Guide mus. XXXII, 30/31).

Hausegger, Fr., Die Musik als Ausdruck (Allg. M. Ztg. XIII, 23) (Mus. Wochenbl. XVII, 22).

Helmholtz, Sensations of Tone (translated by Al. J. Ellis.) (Musical Times Nr. 522).

Herzog, Joh. G., Evangelisches Choralbuch (Halleluja VII, 16).

Kienzl, W., Miscellen. (Neue Ztschrift f. Musik LIII, 27).

Kürschner, J., Rich.-Wagner-Jahrbuch (Guide Mus. 32/33). (Neue Zeitschrift für Musik LIII, 37). (Art moderne VI, 31).

Krehbiel, Review of the New York Musical Season 1885—86. (Musical Times 1886 July).

Lampadius, W. A., Fel. Mendelssohn Bartholdy. (Mus. Sacra XIX, 8). (Neue Berliner Musikzeitung XL, 28).

Langhans, W., Das musikal. Urtheil (Neue Zeitschrift f. Musik LIII, 29).

Mann, Carl, 570 Strophen-Zwischenspiele für die Orgel (Halleluja VII, 16).

Mendes, C., Richard Wagner (Allg. Mus. Zeitung XIII, 32/33).

Moszkowski, Al., Die Tonkunst und ihre Meister. (Neue Zeitschrift für Musik LIII, 34).

Noufflard, G., Richard Wagner d'après lui-même. (Neue Zeitschrift für Musik LIII, 23).
Oesterlein, Nic., Katalog einer R. Wagner-Bibliothek. (Musikal. Wochenblatt XVII, 22).
Ramann, L., Klavierspiel-Technik (Allg. M. Ztg. XIII, 20.) (Urania XLIII, 4).
Reissmann, Aug., The life and works of Robert Schumann. Translated from the third edition of the German by Abby Langdon Alger. (Musical Times 1886 July).
Richter, Alfr., Aufgabenbuch und Nachtrag zu Fr. Richter's Kontrapunkt. (Allg. Mus. Ztg. XIII, 24).
Rockstro, W. S., A General History of Music. (Musical Times 1886 July).
Schreckenberger, W., Geschichte der Musikkunst. (Allg. Mus. Ztg. XIII, 28/29).
Schubert, Fr., Gesammtausgabe bei Breitkopf und Härtel. (Mus. Rundschau I, 31).
Schumann's Jugendbriefe. (Allg. Mus. Zeitung XIII, 20, 21, 22). (Neue Zeitschrift für Musik LIII, 25).
Sering, Gesangschule für Präparandenschulen. (Halleluja VII, 17).
Steinitzer, M., Über die musik. Wirkungen musik. Formen. (Mus. Wochenblatt XVII, 22, 23, 24/25, 26).
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II, 1/2. (Gazetta Mus. di Milano, XLI, 20).
Weber's Reisebriefe. (Signale 49). (Neue Zeitschrift für Musik LIII, 30 u. 31).

Auszüge aus Musikzeitungen.

(Größere selbständige Aufsätze.)

Allgemeine Musikzeitung. No. 20. *Audiatur et altera pars.* Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der Berliner Hofoper. (Lilli Lehmann). — Nr. 21. Betrachtungen über die italienische Oper in London. Von Louis Schlösser. (Forts. in Nr. 22, 23). — Nr. 22. Noch ein älterer Prophet für das Wagnersche Musikdrama. Von A. Heintz. — Nr. 23. Über den Ursprung zweier Volkshymnen. (»God save the king«, »Gott erhalte«). Von Otto Leßmann. — Neue Schubertiana. Von F. Spiro. — Facsimile eines Briefes von Fr. Liszt an Ramann. — Neue akustische Entdeckungen. (Untertöne). Von Otto Leßmann. — Nr. 24. Die 23. Tonkünstler-Versammlung zu Sondershausen 3.—6. Juni. Von Otto Leßmann. (Forts. Nr. 25.) — Die erste Dresdner Aufführung der »Götterdämmerung«. Th. Bohlmann. — Nr. 27. Reiseerinnerungen aus Italien. Von Hans Sommer. (Forts. in Nr. 28/29, 0/331, 36). — Die Wagner'schen Werke und ihre Aufführungen. Von Aug. Lesimple. — Der Mikado. Burleske Oper von Gilbert. Musik von Arthur Sullivan. Besp. von S. Ochs. — Nr. 28/29. Die Umbildungen des Rheingoldmotives in Wagner's »Ring des Nibelungen«. 4. Götterdämmerung. Von A. Heintz. (Forts. in Nr. 30/31). — »Der faule Hans«. Oper von Alex. Ritter, nach Felix Dahn. Bespr. von Bernh. Vogel. — Eine Konzerttour durch England. Von F. W. Brand. — Nr. 30/31. Zum 23. Juli, dem Eröffnungstage der diesjährigen Festspiele zu Bayreuth. Von Otto Leßmann. — Schopenhauerstudien von Arthur Seidl (Schluß in Nr. 32/33). — Facsimile eines Billetes von Hector Berlioz an Meyerbeer. — Adolf Stern's Geschichte der neueren Litteratur. Von Felix Draeseke. — Nr. 32/33. Franz Liszt †. Von Otto Leßmann. — Aus Bayreuth (Forts. in Nr. 34, 35). — Richard Wagner in Zürich 1849—58. Von Hans Belart. (Forts. in Nr. 34, 35). — Wie R. Wagner seinen ersten Siegfried gewann. — Nr. 35. Aus

Rich. Wagner's Korrespondenz. — Der Ring des Nibelungen am Dresdener Hoftheater. Von Felix Dräseke. — Nr. 36. Das Fest des Nordamerikanischen Sängerbundes in Milwaukee (Wiskonsin). Von Aug. Spanuth. — Nr. 37. Der Begründer der englischen National-Oper. Von Wilh. F. Brand. — Das Werk von Bayreuth. Eine Rede R. Wagner's.

L'Art moderne. *Bruxelles. Sixième année. Nr. 14. Le choeur russe. — Nr. 19. Théâtre de la Monnaie, Appointements de la troupe, Période décennale de 1875 à 1886 (contin. Nr. 20, 23 etc). — Nr. 32. Les représentations de Bayreuth. — Franz Liszt. —*

L'Art Musical. *Nr. 9. Maître Ambros. Drame lyrique de MM. François Coppée et Auguste Dorchain. Musique de M. C. M. Widor. Par A. Héler. — Nr. 10. Le quatrième acte de la favorite. Par Louis Pagnerre. — Nr. 11. Le Mariage Nicolini-Patti. J. Muller. — Nr. 12. L'école musical hongroise. Par A. de Bertha (contin. Nr. 13). — Nr. 13. Le théâtre royal de la Monnaie. A. Laudely. — Nr. 15. La servante de Ramponeau. A. Héler. — Liszt. Par A. Loudely. — Nr. 16. De la couleur et du dessin dans la musique. A. Thurner. — Halévy devant Wagner. A. Laudely. —*

L'Echo Musical. *Nr. 9. Les Cornettistes du Nord. — Le Congrès d'Anvers. (contin. Nr. 10). — La Musique de l'Indoustan. — Musée du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. — Nr. 10. Le théâtre de la Monnaie. — Nr. 11. Antoine Rubinstein. — Nr. 12. Le théâtre contemporain (suite Nr. 13, 14). Par Ch. Gounod. (Extrait des annales du théâtre et de la Musique). — Concours du Conservatoire. — Nr. 14. Un Congrès. — Excentricités musicales. —*

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Nr. 5. Disposition einer kleinen Chororgel betr. — Verhandlungen des Landraths von Niederbayern über Kirchenmusik. — Giov. Battista Candotti. Von Fr. Witt. — Aus dem Tagebuche Dr. Proske's (Reise nach Italien 1834). (Forts. in Nr. 6, 7/8). — Nr. 6. Das Bäumker'sche Werk nochmals. — Nr. 7/8. Der Choral auf dem musikalischen Fortbildungskurse. Von P. Ambr. Kienle. —

Gazetta Musicale di Milano. *Nr. 15. L'ultimo »musico« alla Scala. F. Giarelli. — Nr. 16. Giovanni Bottesini. Cesare Lisei. (contin. Nr. 18). — Nr. 17. Liceo musicale Rossini. — Giov. Rossi. Minimus. — Nr. 18. Verdi a Parigi. Poscritto: Caponi. — Società orchestrale del Teatro alla Scala (contin. Nr. 19). — Esposizione nazionale artistica in Venezia 1887. — Nr. 19. Esposizione internazionale d'Industria, Scienze ed arti in Edinburgo. — Nr. 21. Georgio Bizet. E. Aparin. — Alcune notizie sopra al Corno da caccia soprano, ecc. Gio. Masutto. — Nr. 22. La vita musicale a Berlino. Sofia Jacoby. — Nr. 23. Polemica artistica. Giov. Tebaldini. — Nr. 24. L'Ernani di Vincenzo Bellini. Antonio Amore. — Nr. 25. Di Giovanni Battista Besardo e del suo Thesaurus Harmonicus. Oscar Chilesotti. — Marion Delorme di A. Ponchielli a San Paulo Brasile). — La scarsezza degli studi nei cantanti: Silva. — Nr. 26. Rossini e »Gorgonzola«. (cont. Nr. 28). — Concerto d'organo a S. Lorenzo. — Nr. 27. Polemica artistica. Giov. Tebaldini. — Una lettera di Rossini a Golinelli. — Nr. 28. Il nuovo diapason. — Nr. 29. Giuseppe Nicolini. F. Giarelli. — Clara Maffei dei conti Carrara-Spinelli. G. R. — Nr. 30. Ignazio Manni. V. Tardini. — Nr. 31. Ancora di G. B. Besardo e del suo Thesaurus harmonicus. C. Remondini. — Bellini a Palermo. Memorie di G. Villanti (cont. Nr. 33, 34). — Nr. 32. Franz Liszt. — Alla memoria di V. Bellini. — Nr 33. Curiosità musicali. Di G. B. Nappi. (Autographen-Abdrucke aus der kgl. Bibl. Brerc in Mailand, von Bellini, Paer, Pacini, Paganini, Giov. Sim. Mayer, Car. Iccelli, P. A. Cappola) (contin. Nr. 35). — Ancora di G. B. Besardo*

e del suo thesaurus harmonicus. Osc. Chilesotti. — Nr. 34. »I Lituani« di Ponchielli al teatro Grande di Brescia. — Nr. 35. Alfredo Edel. — Nr. 36. Una Commemorazione ai Candotti. Dan Giov. Batt. e Tomadini Mons. Jacopo. —

Le Guide Musical. *Bruxelles. 1886. Nr. 10 La romance française sous le premier empire. Par Michel Brenet. (contin. Nr. 11, 13, 14, 15, 16). — Nr. 11 Le voyage de M. Camille Saint-Saëns en Allemagne et la question de Lohengrin. — Nr. 12. J. Brahms. — Nr. 13. Liszt à Rome. Par Ernest Reyer. — La propriété littéraire et artistique en Belgique. — Nr. 14. Le songe d'une nuit d'été, de Shakespeare, musique de Mendelssohn, adapté à la scène française par M. Paul Meurice. Par M. K. — Nr. 15. Gwendoline, grand opéra en deux actes et trois tableaux. Paroles de M. Catulle Mendès, musique d'Emmanuel Chabrier. Par Lucien Salvay. — Une préface de Gounod (du IIe volume des Annales du Théâtre et de la Musique de MM. Ed. Noilet, Edm. Stoullig). — Nr. 16. Antoine Rubinstein. — Nr. 17. Le rire en musique, par Camille Benoit. — Nr. 18/19. Moins de théâtres, plus de théâtre. Par Gustave Lagye. — Nr. 20/21. Charles Marie von Weber. Par Léo Quesnel. (suivant le livre de Sir Julius Benedict). (contin. in Nr. 22/23, 26/27, 28/29). — Nr. 22/23. Les fêtes de Bayreuth. — Nr. 24/25. Louis II, par Maurice Kufferath. — Nr. 26/29. Les oeuvres de Wagner en Belgique (Gand), par Paul Bergmans. — Nr. 30/31. Bayreuth, par M. Kufferath. — Meyerbeer à Spa (3 Août 1854), par J. Janin.*

Halleluja. Nr. 16. Zu Joh. Seb. Bach's H-moll-Messe (Schluß in Nr. 17.) Von Imman. Faißt. — Nr. 17. Kirchenregiment und Kirchengesangverein. Das großherzogliche Oberkonsistorium zu Darmstadt an die evangelischen Pfarrämter. — Nr. 18. Martin Luther's Bedeutung für die Tonkunst. Zweiter Artikel. Von Alfred Chr. Kalischer. (Forts. in Nr. 19, 21, 22). — Mißklänge. Von Fr. Spitta. — Nr. 19. Der 5. evang. deutsche Kirchengesangs-Vereinstag in Bonn. — Die evang. Kinderchorschule in Frankfurt a. M. Von Marx (Schluß in Nr. 20). — Vereinskatalog. — Ed. Grell's kleinere Kirchenkompositionen. 2. Art. Von Fr. Zimmer. (Schluß in Nr. 20). — Nr. 20. Entstehung und Entwicklung des Salzunger Kirchenchors. — Nr. 21. Antrag Abel an die 3. Württembergische Landessynode. — Nr. 22. Francke. Zur Zimmer'schen Schrift vom Verfall des Kantoren- und Organistenamtes. —

Le Menestrel. *Nr. 23. L'opéra sous le règne de Lully. Arthur Pougin. (suites Nr. 28, 29, 30, 31). — Maître Ambros, drame lyrique en 4 actes. Musique de Ch. M. Widor. Par H. Moreno. — Nr. 24. Maître Ambros devant la presse parisienne. — La légende de sainte Elisabeth de Fr. Liszt. Julien Tiersot. — Nr. 26. La voix et le chant, avant propos, J. Faure (suites in Nr. 26, 27). — La musique et le théâtre au Salon de 1886. Camille le Senne. (suites Nr. 27, 28, 29.) — Nr. 26. Mors et vita, oratorio de M. Charles Gounod. Arthur Pougin. — La musique en Angleterre: Rubinstein et Saint-Saëns. Francis Hueffer. — Tamara, opéra de Boris Schell. César Cui. — Nr. 28. Les organistes romantiques. P. Lacome. — Nr. 29. Le Troubadour, opéra de Mackenzie. Francis Hueffer. — Nr. 30. La musique norvégienne: Johan Svendsen et Edvard Grieg. Par Camille Benoit. (suites in Nr. 31). — Une préface inédite de Gustave Nadand. — Nr. 32. L'oeuvre symphonique de Franz Liszt et l'esthétique moderne. Amédée Boutarel. (contin. Nr. 33, 34, 35, 37, 38). — Une trouvaille (Alexandre à Babylon, opéra musique de Lesueur). J. B. Weckerlin. — César Cui. Par L. A. Bourgault-Ducoudray. — Nr. 33. Les spectacles couteux, la première féerie. Le Ballet de la reine, de Beaujoyeux. Par P. Lacombe (contin. Nr. 35). — Nr. 34. La musique en Angleterre: vue rétrospective de la saison, Francis Hueffer. — Nr. 36. Conservatoire national de musique et de déclamation. Dis-*

tribution des prix. — Liszt. Par Am. Boutarel. — Nr. 37. Premières représentations de la Servante de Ramponneau, de Torquemada et de la Poupée de Nuremberg à l'Opéra-Populaire. Paul Emile Chevalier. — Guillaume du Fay, d'après de nouveaux documents. Par Michel Brenet. (Auszug aus der Monographie Haberl's in der Vierteljahrsschrift für Musikw.) (contin. Nr. 38, 39, 40, 41). — Nr. 39. Soixante ans de souvenirs: Hector Berlioz. Par Ernest Legouvé. (Einige Kapitel aus dem gleichnamigen Buche, Paris, Hetzel & Co. 384 St.) (contin. Nr. 40, 41). —

Monatshefte für Musikgeschichte. Nr. 6. Verzeichniß der bis heute aufbewahrten Werke von Heinrich Schütz. (Forts. in Nr. 7.) — Kantatenbeilage. (Forts. in Nr. 7, 8). — Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken. I. kön. Ritter-Akademie zu Liegnitz. Von Ernst Pfudel. (Forts. Nr. 7, 8, 9). — Nr. 7. Todtenliste des Jahres 1885 die Musik betreffend. (Forts. in Nr. 8, 9). — Nr. 8. Palestrina als Chromatiker. — Nr. 9. Metre Jhan oder Jehan.

The Musical Times. *London, Novello Ewer & Co. 1886. Nr. 6. The Troubadour. Opera in four acts, libretto by Francis Hueffer, music by A. C. Mackenzie. — Anton Bruckner. — The Faust Legend and its musical treatment by composers. By F. Corder. — Nr. 7. Anton Rubinstein, Pianist. — Modern Song Writers. Johannes Brahms. By Fr. Niecks. — Franz Schubert. By Joseph Bennett. (contin. Nr. 8.). — The decline of italia-nation. — Nr. 8. The London Musical Season. By Henry C. Lunn. — Russian Music. By W. A. Barrett. — Musical degrees in the university of London. By William Pole. — The origin of harmony. — Music and Poetry.*

Musica Sacra, Regensburg. Nr. 5. Über Kienle's Choralschule nochmals. — Eine Bruderschaft in München zu Ehren der hl. Cäcilia 1749. (Forts. Nr. 6). — Nr. 6. Die Marianische Antiphon »Salve Regina«. (Schluß in Nr. 8). — Kirchenmusikalische Erlebnisse auf einer Pilgerfahrt nach Jerusalem und Rom 1885. — Nr. 7. Übersetzungen des Missale, Von Fr. Witt. — Liszt in Paris. Von A. Super. — Nr. 8. Das Drama. Von Edm. Langer. — Scuola Gregoriana.

Musica sacra. *Milano. Nr. 4/5. L'organo della cattedrale di Padova. — Il Manuale Cantorum. — Nr. 7. Litturgia musicale. G. Mazzi. — Una nuova edizione del Cerimoniale dei Vescovi. — Nr. 8. L'organo e la musica sacra. — La musica sacra nel seminario di San Pietro Martire. — Il coro di San Giacomo a Baltimora.*

Musikalische Rundschau. Nr. 25. Eine neue Klaviatur von Paul Janko. — Nr. 27. Aus Daniel Gottlob Türk's Klavierschule. (Forts. in Nr. 28). — Nr. 29. Das 8. schlesische Musikfest. Von Herm. Klose. (Forts. in Nr. 30, 31). — Nr. 31. Franz Schubert's Werke. Von Eus. Mandyczewski. (Schluß in Nr. 32/33). — Nr. 32/33. Aus Bayreuth. Von E. Hartmann. (Forts. in Nr. 34). — Nr. 34. Franz Liszt †.

Musikalisches Wochenblatt. Nr. 20. Die vollkommenen und unvollkommenen Schlüsse in der Musik der alten und mittelalterlichen Griechen. Von R. Westphal und B. Sokolowsky. (Forts. in Nr. 21). — Josef Huber †. — Nr. 21. Etwas über musikalisches Nachtwächterthum. Von E. Schweitzer. — Nr. 23. Richard Wagner und Bayreuth. Von Arthur Seidl. (Forts. in Nr. 24/25, 28, 29, 30). — Anton Seidl. (Mit Portrait). — Musikalisches in den Dichtungen Zola's. Von J. von Santen-Kolff. (Forts. in Nr. 24/25, 27, 28, 29.) — Nr. 27. Zwei Ausflüge in das Gebiet des übermäßigen Dreiklanges und des Dominant-Septimenakkordes. Von E. Schweitzer. — Alexander Winterberger. (Mit Portrait.) (Forts. in Nr. 28, 29, 31.) — Eine Aufgabe für die Freunde deutscher Kunst im Sinne Rich. Wagner's. Von Moris Wirth. — Nr. 31. Liszt's Oratorium »Christus« und die alten Meister. Von H. Franke. (Forts. Nr. 32, 33).

— Musikbriefe aus Bayreuth, St. Gallen und Paris (mit Forts.) — Nr. 33. Franz Liszt †. Von Richard Pohl. — Franz Liszt auf dem Paradebette. — Nr. 34/35. Jean Jacques Rosseau. Ein Umriß der geistigen Bewegung seiner Zeit. Von Louis Schlösser. (Forts. Nr. 36/37). — Zu Westphal-Sokolowsky's Aufsatz über die vollkommenen und unvollkommenen Schlüsse in der Musik der alten und mittelalterlichen Griechen. Von C. Lang. — Litterarische Wagneriana aus Paris. Von J. v. Santen-Kolff. (Forts. Nr. 36/37.) — Richard Pohl. —

Neue Berliner Musikzeitung. Nr. 19. Reiseerinnerungen von W. Langhans. (Forts. in Nr. 20, 21, 22.) — Ein ungedruckter Brief Beethoven's (an Madame Bigot). — Nr. 21. N. Paganini und seine Guarneri. Von Ed. Heron Allen. (Forts. in Nr. 22, 23, 24, 25.) — Nr. 23. Über norwegische Musik. Von Ernst Baeker. (Schluß in Nr. 24.) — Nr. 25. Über einige Fragen der heutigen musikalischen Bildung. Von W. Freudenberg. (Forts. in Nr. 26.) — Nr. 26. Porpora und seine Schule. Von Adolf Schwarz. (Forts. in Nr. 27, 28, 29, 30, 31, 32.) — Nr. 29. Mendelssohn in Berlin. (Forts. in Nr. 30, 32, 33). — Nr. 31. Franz Liszt †. — Nr. 33. Eduard Grell †. — Nr. 34. Apotheker und Doktor. Ein hundertjähriges Jubiläum. (Forts. in Nr. 35, 36).

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 21. Die Instrumentation der modernen Oper mit Berücksichtigung der Nibelungen. Von J. Schucht. (Forts. in Nr. 22, 26.) — Josef Huber †. — Nr. 24. Die 23. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Sondershausen. Von Bruno Schrader. (Forts. in Nr. 25, 26.) — Nr. 27. Ein transponirendes Tonsystem. Von Hugo Riemann. (Schluß in Nr. 28.) — Nr. 28. Anregung (die musikalische Form der »Ghasele«). Rob. Musiol. — Nr. 29. Werden und Wandern der Musikformen. Von Louis Schlösser. (Schluss Nr. 30). — Nr. 31. Die moderne Orgel in orchestraler Behandlung. Von A. W. Gottschalg. (Schluß Nr. 32). — Nr. 32. Bayreuther Festspiele, 1876—1886. Von Oskar Schwalm. — Nr. 33. Der Gesangunterricht an Präparanden-Anstalten. Von F. W. Sering. (Schluß Nr. 34). — Am Grabe Liszt's. — Nr. 34. Ed. Grell †. — Nr. 35. Franz Liszt. (Forts. Nr. 36, 37.) — Nr. 36. Anton Bruckner und seine siebente Symphonie. Von Hermann Genß.

Revue Wagnérienne. *No. 2. La fin de la question de Lohengrin. — Lettre inédite de Wagner à propos de Lohengrin en 1854. — Le Vaisseau-Fantôme. Par Catulle Mendès. — Le Wagnerisme à l'étranger; I. Lettre sur la musique russe. Par Wladimir Tznoskow. — Analyses de la Revue de Bayreuth. — Nr. 3. La question Lohengrin. — La mort de Richard Wagner. Par Swinburne. — L'art aryen, étude de H. de Wolzogen. — Nr. 4. Chronique du mois (fin de la saison). — Peinture Wagnérienne: le Salon de 1886. Par Theodor de Wyzewa. — Le Wagnerisme à l'étranger: lettre d'Angleterre. Par Louis N. Parker. — Tannhaeuser. Par Franz Liszt. — Nr. 6. Les fêtes de Bayreuth en 1886. — Notes sur la musique Wagnérienne et les oeuvres musicales françaises en 1885—1886. Teodor de Wyzewa. — Tristan et Iseult, étude par Louis de Fourreaud. — L'oeuvre de Bayreuth (fin dans Nr. 7). — Nr. 7. Cronique de Bayreuth. — Notes sur Parsifal. Par H. S. Chamberlain. — Bibliographie Wagnérienne. Catalogue des traductions de Wagner.*

Schweizerische Musikzeitung. Nr. 8. Stimmbildungs-Übungen in Männer-Gesangvereinen. Von August Glück. (Schluß.) — Nr. 9. Die fünfte Säkularfeier der Schlacht bei Sempach. (Forts. in Nr. 12). — Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von S. Bagge. (Schluß). — Nr. 10. Zur Becherfrage. — Nr. 11. Das Sängerfest in Aarau vom 5. Juni 1842. (Schluß in Nr. 13.) — Nr. 13.

Über die Zunahme des Musiktreibens. — Ein schweizerischer Klaviervirtuose. (Fritz Blumer). — Nr. 14. Das 18. eidgenössische Sängerfest in St. Gallen. 10.—12. Juli 1886. (Schluß in Nr. 16). — Das Festspiel zur V. Säkularfeier der Schlacht bei Sempach. — Nr. 16. Aus Joh. Mattheson's »der vollkommene Kapellmeister«. Von H. Kling. —

Signale für die musikalische Welt. Nr. 37. Die Theater in Wien. (Forts. in Nr. 38, 40). — Nr. 41. Die Musikfeste im Sommer. — Nr. 43. Franz Liszt. —

Siona. Nr. 5. Die Formen des gottesdienstl. Segens in den alten Liturgien. — Introitus, Graduale, Offertorium, Communio (Schluß). — Nr. 6. Altkatholische gottesdienstl. Desiderien mit Nutzanwendung für unser liturgisches Leben. — Zur Charfreitagsandacht. — Ordnung für die Einweihung eines Betsaales. — Nr. 7. Der Psalmengesang in der althessischen Kirchenordnung 1566 (Schluß in Nr. 28). — Nr. 8. Die Erweiterung der Gottesdienstordnung. — Formular für eine Grundsteinlegung. Einweihung eines Feierabendhauses. —

Die Tonkunst. Nr. 17. Ein Revolutionär in der Musik (Berlioz). Von Rob. Springer (Schluß). — Nr. 19. Die schweizerische Musikgesellschaft. Von August Wellmer. — Zur Charakteristik der altrömischen Musik. — Passionsfeier in Biberach. — Nr. 20. Aphorismen. Von Louis Köhler. — Nr. 22. Die Berechtigung der Polyphonie in den modernen Tanzformen. Von A. Naubert. (Forts. in Nr. 25). — Nr. 23. Eine neue Klaviatur. Von H. J. Vincent. — Nr. 24. Tonkünstlerversammlung in Sondershausen. Von W. Langhans. (Schluß in Nr. 26). — Neue Opern von Robert Musiol. I. Urvasi. — Nr. 27. Die 23. Tonkünstlerversammlung des allg. deutschen Musikvereins in Sondershausen. Von Bruno Schrader. — Erinnerungen an Richard Wagner. Von Heinrich von Stein. (Schluß in Nr. 28). — Nr. 28. Ein Pedal-Pianino. — Nr. 29. Franz Liszt †. — Emil Scaria †. — Nr. 30. Eduard Grell †. — Lina Ramann. Von Louise Otto. — Nr. 31. Bayreuther Bericht. Von H. M. Schuster. — Rückblick auf die Concertsaison 1885/6 in Wien. Von H. M. Schuster. (Forts. Nr. 32.)

Urania. Nr. 4. Gustav Merkel †. — Der Elektromagnetismus in seiner Anwendung auf die moderne Orgelbaukunst. — Conrad Schott. (Forts. Nr. 5, 6, 7). — Nr. 5. H. Fr. Frankenberger. (Nekrolog). — Orgelwerke von Geißler in Eilenburg. — Disposition eines neuen Konzert-Harmoniums von Schiedmayer in Stuttgart. — Nr. 6. Orgelwerke von Steinmeyer, Gall, Walcker & Wolfsteller. — Reisebilder von Th. Mann. — Nr. 7. Über charakteristische Choralbegleitung von Eckardt-Essen. — Orgelbauten von U. Kreutzbach in Borna. — Nr. 8. Die elektrische Orgel in der Kirche St. Nizier zu Lyon. — Die neue Orgel in der Propsteikirche zu Arnsberg. — Ein neues Orgelwerk von Link in Giengen. — Nr. 9. Disposition der neuen Orgel im Stephansdom zu Wien von Walcker & Co. — Die neue Orgel in der Stadtkirche zu Frankenhausen von Gebr. Strobel. — Reisebilder (Orgel und Harmonium in der Augsburger Ausstellung). — Indische Musik. Von D. Duncker.

Namen- und Sachregister.

Zusammengestellt von **Dr. A. M. Nüchtern.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag II, Jungmannsgasse 40.

NAME	DATE	